

ТРИ ПЪТЯ КЪМ ТВОРЧЕСТВОТО НА КАФКА

ПЕНКА АНГЕЛОВА

Към творчеството на всеки автор има безброй пътища, тъй като всеки прочит е интерпретация, а всяка интерпретация — импровизация, и ако на тези страници си позволявам да се спра на трите „пътя“ към творчеството на автора, то това мое начинание се дължи на две причини: от една страна, си поставям за цел да онагледя трите подхода към динамичния комплекс автор — текст—текст—читател в тяхното историческо развитие, и да се опитам да осмисля етапите на това развитие; от друга страна, чрез това осмисляне да потърся подхода за адекватния за нашето съвремие прочит, поставяйки го в литературно-историческия контекст на интерпретациите на творчеството на Кафка. Задача на настоящата работа следователно е да даде един исторически преглед на някои основни направления на трудно обхватната, надвишаваща многократно творчеството на самия автор литература за Кафка и да потърси адекватните за времето ни подстъпи към онази „нерешена задача на произведението“ (Хегел), на която неотдавна обърна внимание Атанас Натев и на която всяко време търси своя отговор.

За трите подхода към литературното произведение и произхождащите от тях три типа анализ можем условно да приемем терминологията, предложена от Дитер Посдех в една дискусия на страниците на списание „Zeitschrift für Germanistik“ в ГДР и на последвалата я конференция през март 1986 г. в Рощок¹:

Историческо-генетичен е анализът, който се занимава с отношението автор — текст, като се съобразява с историческите дадености на епохата, с биографичните особености у автора и с процеса на възникването на творбата (текста).

Структурно-функционален е анализът, който разглежда даденостите на текста в тяхната цялост и единство, особеностите на формата и на структурата и тяхното функционално предназначение за изказа на произведението. Текста, който по този начин бива актуализиран, можем да означим с „текст“¹, тъй като процесът на актуализация вече предполага рецепция на определен реципиент, в случая на интерпретатора. Отношението между „текст“ и „текст“¹ е нееднозначно, тъй като текстът съдържа повече възможности от едната, реализирана при реципиента възможност, но, държа повече възможности от едната, реализирана при реципиента възможност, но, от друга страна, и творбата се реализира в обогатяващото и интерпретиращо променливо общуване с читателя — като негова „конкретизация“ (Р. Ингарден). По този начин засегнахме и третото отношение—текст—читател, — с което се занимава *рецепционно-естетическият* анализ. Отношението текст—читател е релевантно както за структурно-функционалния, така и за рецепционно-естетическия анализ, но доказано при структурно-функционалния анализ ни интересуват „имплицитният“ автор и читател, тоест кодираното в текста чрез текстовата структура водене на повествованието, монтаж, начин на времепространствени отношения и моделиране на художест-

¹ D. P o s d e c h. Zur Ermittlung von Sinnkomponenten.—In: Zeitschrift für Germanistik, 1985/4, s. 424f.

вения свят авторово съзнание и един вероятен, също така „заложен“ в текста „мплицитен“ читател, то при рецепционно-естетическия и историко-генетичния анализ нас ни интересуват реалният автор и читател с тяхното обществено обкръжение.

Тези три вида анализ се взаимообуславят и взаимодопълват и всеки един от тях предполага съобразяването с резултатите от другите два. Проследяването на основните етапи в *биографично-историческия* подход към творчеството на Кафка дава възможност да бъдат осмислени предимствата и недостатъците при абсолютизирането на този подход и да се потърсят основните и решаващи историко-генетични моменти, оказали влияние върху възникването на романите и даващи обяснение за тяхната хомогенност и хомологията на определени структурни, фигурирни констелации и силови съотношения. На това ниво в комуникативен аспект се осъществява комуникацията на реалния читател с реалния автор — това, което той е бил в своята биография и обществена среда.

При разглеждането на *рецепцията на творчеството на Кафка* се спираме само на един исторически аспект на тази рецепция — а именно — в марксисткото литературнознание и литературна критика, тъй като именно в тази традиция ще търсим мястото си и нашият възможен прочит. Досега единствено Клаус Хермсдорф от ГДР се е занимавал с „Началото на рецепцията на Кафка в немската социалистическа литература“, като се спира на рецепцията в художествената литература. Проследяването на етапите на рецепцията на творчеството на Кафка в марксистката литературна критика е необходимо стъпало в самонаблюдението на литературната критика, за да бъдат осъзнати и осмислени различните етапи във връзка с обществено-историческия процес и развитието на литературно-теоретичната и естетическа мисъл.

Изследването на структурите и тяхното функционално значение в творчеството на Кафка също има своята богата история и може да ни даде не само някои импулси, но също така и да ни покаже някои характерни заблуди и модни увлечения, каквато е например тезата за „персоналната перспектива“ или „повествоването, водено от едно съзнание“, на които специално ще се спрем и които повече от две десетилетия бяха придобили приоритет в кафказанието поради особената си яснота и привлекателност. Тук ще се спрем и на онези продуктивни моменти, които по наше мнение могат да дадат импулси при разглеждането на взаимозависимостта и взаимодопълването между форма и съдържание, преминаването на съдържанието във форма (Хегел) или единството между сигнификатна даденост на текста и неговата сигнификатна структура, както ще предпочетем да наричаме многопластовото разслояване на текста. Структурно-функционалният анализ трябва да изхожда от проблемите, които самото произведение поставя, от неговия автентичен и неповторим свят и да търси „изказа“ на произведението в неговата цялостност, в единството между тематика, структура на художествения свят и особености на повествованието и дискурса: в този смисъл в рамките на тази статия ще се опитаме само да маркираме насоките, в които виждаме възможностите за един съвременен прочит на романите на Кафка.

I. БИОГРАФИЧНОТО НАЧАЛО В ТВОРЧЕСТВОТО НА ФРАНЦ КАФКА

По принцип творчеството на всеки един писател е тясно свързано с неговата биография. Херман Хесе нарича книгите си „биография на моята душа“², Роберт Музил определя романа си „Човекът без качества“ като „дневник на моите идеи“³. Итало Звево твърди, че през целия си живот е написал само един роман, а Джеймс Джойс е на мнение, че в човешкото сърце има място само за един роман и ако някой пишат повече, то това е само маска, искусно изградена от други думи⁴. Това наблюда-

² H. Hesse. Briefe. Frankfurt am Main, 1964.

³ R. Musil. Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden. Reinbek, 1955, S. 269.

⁴ Цит. по: Семютика. Изд. Ю. Степанов. М., 1986, с. 396.

Дение е интересувало и интересува литературознанието по различни причини и в различни аспекти — то е важно както за историческо-генетичния анализ, така и за структурно-функционалния и рецептивно-естетическия анализ на творчеството, както и за изясняване на семантиката на даден текст, тъй като от историко-генетически аспект може да се изясни повторямостта на дадени мотиви, теми и структури в творчеството на автора. Може да се установи, че на различни интерпретационни нива съществува повторямост и вариация на различни знаци, мотиви и структури и че това не е особеност на е д и н автор, а е особеност на литературата въобще. Тук не става въпрос за изнамирането на някакви архетипове, които да ни разкриват тайнства от предисторическия или предмисловен период на човека и човечеството, тук се касае за основни определящи фактори и първични преживявания, формирали личността на твореца.

Творчеството на Кафка предоставя възможности за най-разнообразни интерпретации и спекулации, затова първо ще се спрем на един преглед и класификация на критиките и разработките за Кафка, разглеждащи творчеството му в историко-генетичен аспект, за да можем да предложим в заключение една класификация на основните историкогенетични моменти, формирали мисленето на Кафка и играещи решаваща роля за дешифрирането на структурите и мотивите в творчеството му.

Психологическото направление в интерпретацията на творчеството на Кафка разглежда произведенията му в тясна връзка с най-интимните му биографични преживявания и извежда генезиса на романите и разказите му от конкретните биографични факти. Особени заслуги в това отношение има първият биограф на Кафка, Макс Брод⁶, чиято заслуга не се състои само в запазването и издаването на цялото литературно наследство на Кафка, но и в предаването на някои много важни и основни моменти от неговата биография, които не могат да се намерят в никакъв друг източник. Макс Брод запознава читателя с процеса на възникване на романите, с евентуалните прототипове на някои от фигурите в тях, той загатва и за процеса на преработка и деформация на обективни реални фактори и преживявания в естетически значими образи и теми. И все пак подчертано биографичният подход води до някои „прибързани, опростенчески и деформиращи“ заключения, както отбелязва и Дитрих Круше⁶, които могат да обяснят евентуално някои процеси на трансформация, обаче не само не могат да спомогнат за някаква последователна интерпретация на произведенията, но дори и пречат, като отклоняват вниманието на интерпретатора от цялостния модел на света, който авторът създава в произведенията си върху външни, временни и частични явления. Такъв е случаят например с въпроса, доколко Милена е била прототип на образа на Фрида в „Замъкът“ и доколко отношенията между Кафка и Милена са намерили отражение в романа, като авторът същевременно осъзнава крайно карикатурния начин на това пресъздаване.

По подобен начин, но все пак със съзнанието за едностранчивостта на подхода си и подчертавайки тази едностранчивост, подхожда и Елиас Канети в обширното си есе „Другият процес. Писмата на Кафка до Фелице“⁷. В това есе той обяснява генезиса на романа „Процесът“ с помощта на цитати от писма, извадки от дневниците и други доказателства и достига до първоизточника на определени образи и фигурни констелации в романа. Освен това в тази реконструкция на живота на Кафка може да се открие и доста много канетиевско светоусещане — като всеки първичен, неподправен талант той открива навсякъде потвърждение на собствената си философия, влага собствената си интерпретация на живота на Кафка, превръщайки го в литературно произведение.

Психоаналитичното тълкуване на творчеството на Кафка изхожда предимно от неговия конфликт с баща му и от възникналата от този конфликт криза. Представи-

⁶ M. Brod. Franz Kafka. Eine Biographie. Frankfurt am Main, 1954.

⁶ D. Krusche. Kafka u. Kafka-Deutung. München, 1974.

⁷ E. Canetti. Das Gewissen der Worte, Essays. Frankfurt am Main, 1982.

тели на това течение са Анжел и Кейт Флорес⁸, Хелмут Кайзер⁹, Вернер Фалк¹⁰, Петер Детмеринг¹¹ и др. В този случай интерпретаторите заемат спрямо автора „ролята на психиатър“ и текстът се разглежда като материал за психоанализа. Материалът за литературния текст се търси в съзнанието и подсъзнанието на автора и метафориката на литературния текст се обяснява чрез сложните процеси на преработка и изтласкване на подсъзнателното в сферата на образността на манифестиращото се съзнание. Така например мотивите за вината, раната, отворения прозорец, удара (разказът „Ударът на портата“), движението (безкрайното движение в края на „Присъдата“¹²) и др. придобиват в тези интерпретации особени значения като израз на потиснати и трансформирани сексуални желания и биват съотнесени към основния конфликт с бащата, придавайки му психологично-митологично значение. Не може да се отрече, че психоанализата също разкри някои интересни и важни черти в характера на Кафка и във възникването на образността на творчеството му, като разглежда метафориката на литературния текст като метафорика на подсъзнателния, манифестиращ се в съия метафоричен език на автора, но този тип интерпретация доведе до едностранчивост и предпазливост, като от отделни образи се стигаха до кардинални заключения върху творчеството на автора и беше напълно пренебрегнато влиянието на обществено-историческата действителност при формиране на светогледа му. Много от изследванията от това направление се позовават на така наречения метод на съновидения (Traummethode), който обаче не беше тяхно откритие, а беше забелязан още от Макс Брод. Този метод се оказва много продуктивен в кафказнанието, тъй като обяснява не само алогичния, напомнящ кошмарен сън ход на действието и реакции на протагонистите в романите и някои от разказите, а дава възможност и за едно второ, по-дълбинно ниво на интерпретация на тези текстове, а именно на един интроспективен анализ, разкриващ събитийността им като процес на самоотчуждение и разцепление на психиката на протагонистите.

Теологично ориентирани биографични интерпретации използват за изходна точка еврейския произход на автора и обясняват генезиса на творчеството му от тази гледна точка, като предявяват претенции да насочват по този начин и рецепцията му. Тук се наблюдават две тенденции — интерпретации с християнско-теологична и такива с расово-социологична насоченост. Към развитието на втората немалко е допринесъл и Макс Брод с втората си книга за Кафка. В този смисъл се правят опити Кафка да бъде тълкуван като пророк на ционизма. С оборването на тези опити критико-реалистичното и марксисткото литературознание се е занимавало още от времето на Валтер Бенямин¹³ и е доказало ограничеността на този подход. Много по-широко въздействие и по-убедителен доказателствен материал притежават християнско-теологичните интерпретации, някои от които на места достигат до значими заключения за генезиса и за отношението между обективна и моделирана действителност и до обяснение на обществено-социалните и исторически предпоставки за възникване на творчеството на Кафка, какъвто е случаят с Гюнтер Андерс¹⁴, който разкрива обществената изолация и отчуждение на автора, дължащи се до голяма степен и на несъпричастността му към християнската общност.

Биографично насочените интерпретации разкриват отношението автор—текст и допринасят за изясняване на първичния, вложен от автора смисъл на произведениата. Свързани с разкриване на обществено-историческите предпоставки за възникване

⁸ A. Flores. — In: Kafka today. Madysen, 1964, s. 5.

⁹ H. Kaiser. Franz Kafka Inferno. Wien, 1931.

¹⁰ W. Falk. Leid und Verwandlung. Salzburg, 1961.

¹¹ P. Detmering. Ambivalenz und Ambitendenz in der Dichtung F. Kafkas. — In: Kunst u. Prophetie, Kafka-Symposium, 1979.

¹² Употребената от Кафка дума „Verkehr“ означава както движение, така и сексуално сношение.

¹³ W. Benjamin. Allegorien kultureller Erfahrung. Ausgewählte Schriften 1920-1940. Leipzig, 1984, 191—236.

¹⁴ G. Anders. Kafka — pro und contra. München, 1967.

на произведението, те могат да представляват и принос за разкриване на проблемите на първата рецепция на творчеството, на взаимовръзките със съвременните литературни явления и влияния, както и на причините за засилена рецепция във времена, сходни по структурата на обществените отношения или по някои характерни обществени явления. Затова е необходимо да набележим основните решаващи фактори, формирането на творческия светоглед на писателя.

Три основни фактора са действували формиращо върху развитието на Кафка и върху генезиса на творчеството му: призрачната, многонационална и многоезикова атмосфера на Хабсбургската монархия със своеобразната роля на Прага и на немско-говорещите евреи в Прага; решаващото значение на семейството, в което авторът е живял „по-чужд от чужденец“, и литературната ситуация в немскоезичната литература в началото на века, която определя литературния контекст на творчеството му.

На първо място е решаващото влияние на многонационалната Хабсбургска монархия, в чиито застрахователни дружества Кафка е работел като юрист. Неслучайно при първото четене на произведенията от Кафка Франц Верфел казва, че „зад Течен—Боденбах (сега Дечин в ЧССР — б. м., П. А.) никой няма да разбере Кафка“¹⁵, а Вили Хааз се учудва „как въобще може да го разбере някой, който не е роден в Прага, и то в годините 1890 или 1880“¹⁶. „Кафка беше Прага и Прага беше Кафка“ — обобщава Йоханес Уцидил, но в същото време „тази Прага беше превърната в град — проблематика на монархията“¹⁷. Очевидно е, че съвременниците са чувствували тясната връзка между творчеството на автора и призрачната атмосфера на града — конгломерат от националности и езикови групи, в които немскоезичните евреи са били една незначителна по численост група, дала на света значителните имена на Кафка, Верфел, Егон Ервин Киш, Вайскопф и др. И ако Прага е била превърната в град — проблематика на монархията, то творчеството на Кафка може да се нарече застиналата в метафора проблематика на този разпадащ се свят, антиципирал в себе си упадък и отчуждението на по-късни исторически епохи, трагикомедиите на бюрокрацията, които едва след десетилетия навлизат в „големия свят“ на съвременна цивилизована Европа. Никъде в творчеството на автора не се споменава името на Прага или на монархията, но навсякъде те налагат присъствието си с призрачната бюрократична атмосфера, с овеществените междучовешки отношения, с мрежата от взаимозависимости, в които героите на Кафка са вплетени. Безкрайното и безропотно чакане пред вратата на закона, непроницаемостта на мрежата от бюрократични инстанции, унижаването на чакащите и нехуманността на законите — всичко това юристът Франц Кафка, който от 1908 г. е работел в едно от най-големите застрахователни дружества на монархията, притежаващо около 47 процента от застраховките на предприятия в цялата монархия и около една трета от австрийския индустриален капитал, добре е познавал, то е принадлежало към работното му ежедневие. В служебните си записки той определя дружеството за работнически застраховки като посредник между интересите на работниците и интересите на предприемачите. Неслучайно и в произведенията си той отделя на посредниците към закона, замъка и процеса, важно значение, като подчертава амбивалентната им същност и — дори при добра воля — безсилието им пред бюрокрацията: „Кайзерът — казва се в един къс разказ-притча — ти е изпратил на теб, жалкия поданик на дребната, избягала от кайзерското слънце в далечни далечини сянка, своето кайзерско послание от смъртното си легло.“ Един вестител тръгва да отнесе кайзерското послание, но трудностите, които среща, са непреодолими — той трябва да си пробива път през тъпната и през всички покои на вътрешния палат, „но това никога няма да му се удаде“, а дори и да успее, той трябва да премине всички покои на външния палат, преддверията и дворовете, а след това и резидентския град, „но никога, никога това не може да се случи“, тъй като препятствията са огромни. И това е едно неспирно движение

¹⁵ E. Fischer. Von Grillparzer zu Kafka. Frankfurt am Main, 1975.

¹⁶ W. Haas. — In: Kafka u. Prag. Pfullingen, 1983, S. 10f. Herausgeber Leonhard Brosch.

¹⁷ J. Uzdil. — In: Kafka u. Prag. Pfullingen, 1983.

през пространства и през „хилядолетия“... Ти обаче седиш до твоя прозорец и си мечтаеш за него (за посланието — б. м., П. А.), когато вечерта се спуска“¹⁸. Както се вижда в тази притча и кайзерът, представител на висшия закон, и поданикът, и посредникът са доброжелателни и въпреки това има нещо, което им пречи да осъществят връзката помежду си. Това нещо е неуловимата, необяснима, призрачно-алогична атмосфера на „Процесът“, на „Замъкът“ и на „Америка“, в която героите всеотдайно търсят мястото си в живота, правото си на граждани и мястото си пред закона, и безбройните посредници също така доброжелателно се опитват да им помогнат, но всъщност до истинска комуникация, до истински контакт никога не се достига. Може би най-точно самият автор е назвал причините за тази невъзможност. В разговор с Густав Янох за една рисунка на Жорж Грос, представяща капитализма като дебел мъж, седнал на врата на бедняците, Кафка казва: „Вярна е и е грешна. Вярна е само в един аспект. Грешна е, доколкото представя тази една частична истина като цялата истина. Дебелият мъж с цилиндъра е седнал на врата на бедняците. Това е вярно. Но дебелият мъж представя капитализма и това вече не е съвсем правилно. Дебелият мъж владува над бедния само в рамките на една определена система. Но той не представлява самата система. Той дори не е неин властелин. Напротив: дебелият мъж също е окован във вериги, които на картината не са представени. Картината не е пълна. Затова и не е добра. Капитализмът е система от зависимости, водещи отвътре навън, отвън навътре, отгоре надолу и отдолу нагоре. Всички са зависими, всички са оковани. Капитализмът е състояние на света и на душата.“¹⁹ Справедливо е, преди да се спрем на двата основни момента, характеризиращи светогледа на Кафка в този разговор, да отбележим, че, говорейки за „капитализъм“, Кафка има предвид монархически централизираната, разпаднала се на национални и областни провинции и множество бюрократически сподчинени инстанции Хабсбургска Австро-Унгария, че в случая той характеризира едно явление, породило се при капитализма и родствено свързано с него, проявило обаче много по-голяма устойчивост и от него — безжалостната, действаща във всички посоки и безогледна бюрокрация.

От този цитат би могъл да се извлече целият светоглед на Кафка, както и неговият начин на повествуване. При цитираното по-горе описание на първо място прави впечатление безличността на системата, която не може да бъде обозряна от отделния човек, нейната затвореност, така да се каже, нейната безличност. Виждането за затворената система от взаимозависимости определя и крайно ограниченото понятие за свобода в творчеството на автора. В света на Кафка свободата до такава степен бива редуцирана, че достига до своето отрицание, в този свят не остава място „за никаква воля, нито за свободна, нито за несвободна“²⁰, както се казва в един от афоризмите на Кафка. В този свят владува непроницаемата необходимост на непроницаеми закони. По този начин свободата като осъзната необходимост напуска сферата на човешката съзнателна дейност и се превръща в сяло властваща, непроницаема за човешкия разум необходимост. Този възглед можем да открием, структурно отразен, както в събитийността на романите, така и в отношенията между персонажите, които в отделните събитийни структури на романите могат да бъдат предадени чрез една непроменлива актантна констелация (актантно взаимоотношение). На второ място в цитирания разговор с Янох прави впечатление онтологичният аспект на тези разсъждения. Кафка е на мнение, че картината на Грос представя само един частичен аспект, който опростява нещата, като предявява претенции да представя цялата истина. Както става ясно и от други записки, и от актантната конфигурация на романите, с това свое мнение авторът не изравнява „дебелият мъж“, капиталиста, с бедняка — той не нивелира, а диференцира в сложната система

¹⁸ Fr. Kafka. Sämtliche Erzählungen, Frankfurt am Main und Hamburg, 1976.

¹⁹ G. Janouch. Gespräche mit Kafka. Erinnerungen und Aufzeichnungen, Frankfurt am Main, 1951.

²⁰ Fr. Kafka. Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß, Frankfurt am Main und Hamburg, 1980.

от взаимозависимости, в която всеки е носител на една частична истина и всеки аспект, разглеждан сам за себе си и издигнат на нивото да представя цялата истина, се превръща в лъжа. Това прозрение в сложността на взаимозависимостите и взаимобуслоновостите на множеството частични истини е дало своето отражение и върху модуса на повествуване на автора, който в творчеството си не дава приоритет на един глас, а търси истината в „хора от гласове“ чрез движение на повествователната гледна точка между различните персонажи.

Не по-малко заплетена е била и езиковата ситуация в Прага. Малцинството на господстващата класа е говорело немски — фабриканти, финансови служители; немският е бил университетски език и езикът на бюрокрацията. Мнозинството обаче е говорело на чешки — това е бил езикът на улицата, но същевременно и езикът на една общност, на спонтанни междучовешки контакти. „Малцинство сред малцинството са били немскоезичните евреи. Отбягвани от германците, защото са евреи, от чехите — защото са германци, те са били един необходим елемент в културния живот на Прага. . . . Голямо е било отчуждението, което ги е обграждало“²¹ — пише Ернст Фишер. Такава е била обаче езиковата ситуация в почти всички градове на монархията и особено в центровете: чешки и словенски, унгарски и хърватски, румънски и еврейски са се говорели като официални или полуофициални езици паралелно с немския език. Затова именно тук и с особена сила започва характерната за литературата в началото на века „криза на езика“, чиито най-видни представители са Райнер Мария Рилке и Хуго фон Хофманстал. Творчеството и стилът на Кафка би трябвало да се разглеждат и във връзка с тази литературна ситуация и езиково отчуждение. В едно писмо до Макс Брод от юни 1921 г. Кафка пише: „Те живееха сред три невъзможности (които аз само случайно наричам езикови невъзможности, тъй като е най-лесно така да се нарекат, но те биха могли да бъдат наречени и по друг начин): невъзможността да не пишат, невъзможността да пишат на немски, невъзможността да пишат на друг език; човек едва ли не би прибавил и една четвърта невъзможност, невъзможността да пишат. . . следователно това беше една всестранно невъзможна литература, една циганска литература, която беше откраднала немското дете от люлката и в бързината все някак го беше нагласила“²². Дори и в сферата на най-интимно себеосъществяване — в сферата на езика — Кафка се е чувствувал чужденец.

По този начин засегнахме и *втория фактор*, оказал влияние върху съзряването на автора и върху неговото творчество — *литературния контекст* на неговото съвремие. Към този контекст спадат не само езиковата криза от началото на века, но също така и натуралистичните и експресионистичните влияния, както и някои може би типологични сходства с Херман Хесе, Роберт Музил, Виржиния Уулф и Джеймс Джойс. В монографията си за Кафка Дмитрий Затонски²³ направи интересен паралел между натуралистичните постулати на Карл Шпитлер и повествователната техника на Кафка, така наречения „секунден стил“, а Борис Сучков направи опит да докаже изцяло принадлежността на Кафка към експресионизма, отричайки му „модернистичните“ качества. Други автори подчертават тематичната близост на Кафка до експресионизма, доказвайки стилового му различие. Особено очевиден е характерният за експресионистите „конфликт между поколенията“ и предпочитаният от тях конфликт между баща и син, който за Кафка е не само литературен мотив, но и жестока действителност, от която той през целия си живот не е могъл да намери изход. Интересен обект за типологично изследване би представлявало едно сравнение с творчеството на Херман Хесе — „Степният вълк“, — и по-точно, с мотива за смъртта на нивото на един интроспективен анализ. Творчеството на Роберт Музил предлага възможности не само на тематична основа — присъствието на непознатото, чуждото, на „другото състояние“ в сюжетния свят, но и на структурно-

²¹ E. Fischer. Von Grillparzer zu Kafka. Frankfurt am Main, 1975, S. 336.

²² Fr. Kafka. Betrachtungen eines Kampfes. Frankfurt am Main und Hamburg, 1980, S. 338.

²³ Д. Затонский. Франц Кафка. М., 1975.

повествователно ниво — методи на времеописание, парадигматична структура на романите и др. В тези неизменни контакти между традиция и новаторство се осъществява и пътят на т. нар. модернизъм, тъй като всяко време носи не само своите съдържания, теми и мотиви, но и своите форми (Белински). В този смисъл задължение на литературознанието е да разкрие новите форми на сцеление и романостроене у Кафка, а не да се спира безпомощно пред незавършения, фрагментарен и „неопределен“ негов роман. Изследването на допирните точки със споменатите автори предлага възможности за излизане от рамките на изследванията на индивидуалния стил и търсене на тематична, мотивна или структурна общност в стила на една епоха.

Третият фактор в развитието на Кафка, решаващата роля на *семейната среда* и на *конflikта с бащата*, е всепризнат и всеизвестен в кафказнанието. Съществуват три документа, които в непосредствена нелитературна форма предават мнението на Кафка за семейството като обществена единица и специално отношението на Кафка към неговото семейство: една записка в дневника от 18 октомври 1916 г., която всъщност е откъс от писмо до Фелице Бауер, едно писмо до сестра му Ели и прочутото неизпратено „Писмо до бащата“ от 1919 г., което Макс Брод публикува едва след смъртта на семейството. Във всички тези документи Кафка с дълбоко възмущение отрича възпитателните методи на родителите и си дава равносметка за амбивалентното си отношение към тях и към семейството въобще. Въпреки всички разногласия в интерпретациите на творчеството на Кафка изследователите му са на единното мнение, че острите противоречия в семейството между строгия, груб и без всякакъв художествен усет баща и слабоватия, чувствителен, с художествена дарба младеж, когото бащата е искал да възпита по свой образ и подобие, са оказали решаващо влияние върху тематиката и мотивите в творчеството на Кафка и са определили неговия основен конфликт. Конфликтът с бащата придобива за малкия Франц още от началото смисъла на конфликт със света на възрастните, на собствеността и на печалбата, конфликт със света на властта въобще. Един от първите спомени на тригодишния Кафка, на който той се спира в „Писмото“ до бащата, така наречения от критиката „павлаче-епизод“ („павлаче“ трябва да означава балкон), може да бъде проследен в многолики вариации, топици и хомогонии в текстовете на цялостното творчество на автора. Неговата събитийна структура е определяща за събитийността на творчеството му. Най-накратко тя може да се изрази по следния начин: Малкото тригодишно дете плаче късно вечерта за вода, не толкова от жажда, колкото от желанието да привлече вниманието на родителите си върху себе си, да получи някаква нежност и внимание, да почувствува родителската грижовност. За тази своя простъпка след няколко забележки и заплахи то бива изнесено на балкона и заключено навън за назидание. „Не искам да кажа, че това не е било правилно, може би по друг начин наистина да не си можел да възстановиш нощното спокойствие“ — пише Кафка в „Писмото“, — но с това аз искам да характеризирам твоите възпитателни средства и тяхното въздействие. След това наистина бях послушен, но вътрешно аз бях пострадал. Аз с моята природа никога не можах да свържа самопоятната за мен безсмислена молба за вода с изключителния ужас на изгонването. Дори след години ме измъчваше представата, че огромният мъж, моят баща, най-висшата инстанция, можеше да дойде почти без причина и да ме изнесе от леглото през нощта на балкона и че следователно аз бях едно такова нищо за него.“²⁴ Не само след години, но и след десетилетия отделните впечатления от този епизод дават материал за съновидения и скици, нещо повече, те формират основното съотношение на силите между протагонистите и окръжаващата ги среда и апорията между вина и наказание в света на романите му. Така описаната ситуация се повтаря почти дословно в едно писмо до Милена и в един къс разказ — „Блудният син“, — но тя има и много по-важно и решаващо значение за творчеството на автора. Селма Фрайберг и Петер Рихтер

²⁴ Ф. р. Кафка. Писмо до бащата. — В: Fr. Kafka. Betrachtungen eines Kampfes. Frankfurt am Main und Hamburg, 1980, S. 122.

са събрали съответните записки от дневници, цитати от писма и епизоди от произведения, в които може да се проследи същата хомогония — записка в дневниците от 24.XI.1913 г., „Утринен сън“, т. нар. „Меснерова верига“, „Градският свят“ от 21. II.1911 г. и епизодът с госпожица Бюрстнер от първа глава на „Процесът“. Петер Рихтер изследва семантичната повторемост и ролята на отделните топици в споменатите епизоди, без да се спира обаче на решаващото значение на структурата на „плаваче-епизода“ за събитийността и основната тематика на творчеството на автора²⁵. Значението на това решаващо преживяване от детството не се изчерпва само с дословното му отражение в споменатите текстове, а е много по-обхватно, като определя основни теми, мотиви и събитийни структури. Можем да обобщим влиянието на този епизод от детството в три комплекса:

А. *Чувството на изолацията* от семейството, респ. общността, чакането пред затворени врати, невъзможността да се противопостави е основна характерна ситуация както в „Процесът“, така и в „Замъкът“. Човекът е изключен от закона и обществото, чакането пред вратите и невъзможността да бъде приет от законите на едно чуждо нему общество се повтарят в различни вариации и на различни интерпретационни нива. В краткия разказ „Завръщане“, в който бива перифразирана легендата за блудния син, синът се завръща в бащината къща, но тя вече му е станала чужда и откъслечните спомени от детството не могат да стоплят атмосферата. „Пристигнах. Кой ще ме посрещне? Кой чака зад вратата на кухнята? Пушек се издига над комината, варят вечерното кафе.“²⁶ Чужденецът чака, заслушан пред кухненската врата, и не смее да почука, не смее да наруши тайната на седящите вътре. „Колкото по-дълго чакаш пред вратата, толкова по-чужд ставаш. Какво би се случило, ако някой сега отвореше вратата и ме попиташе. Нямах ли тогава и аз да се превърна в човек, който иска да опази тайната си?“ Отчуждението е непреодолимо и никакво „завръщане“ повече не е възможно, никакво нарушаване на тайната на другите.

Б. Основното *противоречие и разминаване между вина и наказание* в творчеството на автора може да се срещне още в този спомен от детството. Несъразмерно голямото и жестоко наказание, превръщащо вината в нищожна и незабележима, невъзможността да се осъзнае причинно-следствената връзка между провинение и наказание са характерни както за „Процесът“, така и за „Замъкът“, за „Превъплъщението“, „Присъдата“ и много други разкази. Продуктивни и интересни са паралелите с „Престъпление и наказание“ на Достоевски, на които критиката вече се е спирала. Твърди се дори, че при Кафка богините на наказанието се появяват преди провинението — нито при Грегор Замза, нито при Йозеф К. или Георг Бендеман не може да се говори конкретно за определена вина, експлицирана в текста. Вината по-скоро се търси в сферата на неспоменатото в текста — липсата на любов и топлота в семейството на Грегор Замза, за което говорят овеществените междуличовешки отношения, липсата на любов и нормални човешки контакти в света на „Процесът“ и „Замъкът“, за което свидетелствуват задрасканите или прекъснати глави от „Процесът“ — посещението при майката или при Елза — и херметично затвореният комерсиален свят на двата романа. Самият автор забелязва в споменатото писмо противоречието между върховен гняв и нищожна простъпка и че при този гняв човек не е имал чувството, че той „е предизвикан от тази дреболия, а че е съществувал още от началото в цялата си величина и само случайно е използвал именно този случай като повод, за да избухне.“ Чувството за вина, макар и неясно и неартикулирано, все пак е съществувало и Кафка описва различните негови измерения спрямо бащата: „Откъдето и да погледнеш, аз бях виновен пред теб. . . срам, умора, слабост, чувство за вина“²⁷. Загубеното доверие в себе си той „заменя с безгранично чувство за вина“. Със спомена за тази безграничност писах веднъж за някого с право: „Той се страхува, че този

²⁵ P. Richter. Variation als Prinzip. Bonn, 1975, S. 67.

²⁶ Fr. Kafka. Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande, S. 135.

²⁷ Фр. Кафка. Писмо до бащата, с. 135.

позор щеше да го надживее.²⁸ С този цитат от „Процесът“ Кафка сам дава ключа към автобиографичните елементи в романа и конкретно — към произхода на конфликта между вина, срам и наказание.

В. И на трето място, в този „павлаче-епизод“ може да се открие характерният за експресионистите конфликт между баща и син като заместител на многобройните неразрешими конфликти, пред които едно младо, политически незряло поколение се вижда по времето и след Първата световна война и вината за които то търси в установеното общество на бащите. Бунтът срещу бащите се оказва само заместител за нецеленасочената революционност на младото неориентирано поколение. И в този аспект Кафка е неумолим разобличител на привидната еманципация и на недееспособността на сина, сравнявайки съществуването си с това на червей, който, „застъпен в задната си част, се откъсва с предната и се влачи встрани“²⁹. С това безпощадно сравнение Кафка разкрива привидната творческа свобода, която младото поколение си е извоювало чрез творчеството, чиито тематика и проблематика все пак се определят от света на бащите. В този затворен кръг и еманципацията загубва смисъл.

Споменатите историко-генетични моменти имат пропозиционално значение при изследването на индивидуалния стил на автора или на стила на епохата — те свързват възможния свят на сюжетното моделиране с актуалния обективен исторически свят на автора, показват деформациите на историческите реални, предприети съзнателно или несъзнателно от автора, загатват пътя на зараждането и възникването на образи, събитийни структури и актантни конфигурации в творчеството му.

II. КЪМ ВЪПРОСА ЗА МАРКСИСТКАТА РЕЦЕПЦИЯ НА ТВОРЧЕСТВОТО НА КАФКА

Може би няма друго творчество, което да е било тълкувано по-превратно, по-противоречиво и двусмислено от това на Кафка. Неслучайно критиците многократно са подчертавали многозначността и амбивалентността³⁰ на художествения му свят, както и неговото „Янусово лице“³¹, а различните представители — теоретици и критици на различните литературни и философски течения на века — са го причислявали към експресионизма, екзистенциализма³², фройдизма³³, модернизма, сюрреализма³⁴, ционизма³⁵ и т. н. Марксистката литературна критика и литературознание също обръща внимание на творчеството на Кафка още от самото начало и, без да се е намирало винаги в центъра на дебатите, то въпреки това е привличало вниманието върху себе си в моменти на преоценка и преосмисляне на теоретичните позиции или в моменти на обществено-исторически кризисни ситуации. По този начин то се превръща в проблем камък на гражданска и критично-теоретична отговорност.

Естествено, като говорим за „марксистка рецепция“, ние не можем да имаме предвид някакво хомогенно явление, задължително и еднакво за всички страни, тъй като рецепционно-естетическите предпоставки през различните периоди и в различните страни са различни и предполагат различно отношение към творчеството на автора. Особено очебийно е различието в марксистките интерпретации за съвременния етап в ГДР и ФРГ, при което особено явно се чувствава различието на

²⁸ Пак там, с. 143.

²⁹ Пак там.

³⁰ Вж. бел. 11.

³¹ Jürgen Born, Kafkas Roman „Der Prozeß“, Das Janusgesicht einer Dichtung. — In: Was bleibt von Franz Kafka. Schriftenreihe der F.-K.-gesellschaft — 1. Braumüller, Wien, 1983.

³² J. Guichard. Jale French Studies, 1955.

³³ Вж. бел. 10.

³⁴ E. Bentley. The Playwright as Thinker. New York, 1964.

³⁵ Вж. бел. 5.

вместо собствения си портнер билетите. Всичко е представено чрез една нормативна изкривена светлина, която изопачава привидния облик на буржоазния живот и го превръща в гримаса на действителността, прикривана от идеологите³⁸. Брехт търси и открива у Кафка наченките за един „нов образ на човека“ и за едно ново изкуството (и то по времето, когато даващият тон в литературознанието Георг Лукач го е заклеймил като антиреалистичен и неприемлив), и смята, както казва в разговор с Бенямин, че Кафка трябва да бъде „изяснен“. Това ще рече „да бъдат формулирани практическите предложения, които могат да се заемат от разказите му“³⁹. Брехт си представя Кафка като ученик на Конфуций и в един разговор за притчата „Съседното село“ най-ясно проличават не само различията между Брехт и Бенямин, но и типичното конгенитално брехтовско „неразбиране“ на Кафка. В споменатия разказ представящият новото, съвременно възприятие на света старец се учудва как човек може да се нагърби с непосилната според него задача да язди до съседното село, когато за едно такова начинание не би стигнал цял един живот. Брехт с право разглежда притчата във връзка с философията на Зенон и дедения от него пример за Ахил и костенурката и за безкрайното деление на пътя на неговите съставни части. „До съседното село човек никога няма да стигне, ако състави пътуването от неговите малки съставни части — без да се имат предвид случайностите. В такъв случай животът е прекалено кратък за това пътуване. Но грешката тук трябва да се търси у този 'някой'. Понеже, както се разлага пътуването, така е и пътуващият. В загубата на единството на живота е и неговата краткост.“ Това разпадане на субективното възприятие на времепространството Брехт не тълкува като разцепление, а като промяна и развитие на личността. „Нека си е кратък, колкото си иска“ — казва той. — „Това няма значение, тъй като някой друг, по-различен от този, който е отпътувал, ще пристигне.“⁴⁰ Този „друг“ обаче, който пристига до своето предназначение, вече не е героят на Кафка, а господин К. от разказите-притчи за господин Койнер на Брехт, който е живо възплъщение на диалектичното развитие и промяна и който в един от разказите се обижда от комплимента, че не се е променил. Брехт действително се отнася творчески към идеите на Кафка и поставя началото там, където Кафка свършва. Не е случайно също и предпочитанието към късата форма — разказ и притча — у двамата автори.

Но докато Брехт обръща по-голямо внимание на развитието на личността, Бенямин се интересува от единството и идентичността на личността, които се изразяват в единството на желание и събдяване, на изходна и крайна точка и чиято обединяваща сила и „истинна мярка“ е споменът. „Той (споменът — б. м., П. А.) преминава, обръщайки се назад, със светкавична бързина през живота и със скоростта, с която човек е разгърнал няколко страници назад, той се е върнал от съседното село на мястото, на което ездачът е взел решение да отпътува. За когото животът се е превърнал в писмо, както у древните, те могат да четат това писмо само назад. Само така те се срещат със себе си и само така — в бягството от съвременността — те могат да го разберат.“⁴¹ За Бенямин споменът е писанието, осъществяващо идентичността на личността и нейното единство. Неразчитането на миналото води до неразбиране на настоящето.

Както се вижда, търсенията на Брехт и Бенямин са в областта на новата концепция за човека в литературата, на мястото на личността и нейната роля в общественния процес. В условията на емиграция преследваните и онеправдани протагонисти на Кафка, както и съдбата на автора, умрял своевременно, за да не бъде унищожен заедно с цялото си семейство в концентрационните лагери на Третия райх, и според

³⁸ T. W. Adorno. Der Scheinwerfer, 1930/4.

³⁹ Разговор на Бенямин с Брехт от 31.VIII.1934 г. — In: Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen. Frankfurt am Main, 1981, S. 152.

⁴⁰ Benjamin über Kafka, S. 153.

⁴¹ Ibidem.

някои от интерпретациите антиципирали пророчески в творчеството си съдбата на семейството си и на евреите, се превръщат в обект на идентификация. Литературната ситуация на емигрантите, националното, социалното и езиковото отчуждение на писателите от окръжаващата ги действителност, несигурността на тяхното битие, както и постоянното търсене на духовна общност сред това всеобхватно отчуждение трябва да се разглеждат като предпоставки за този стремеж към идентификация, както и за историческо-обществените съответствия, които се търсят в творчеството на автора. „Шолеи и Адорно, Брехт и Кафка, и Бенямин. . . всеки търси и открива себе си в Кафка“ — пише по този повод Ханс Майер.⁴² Но стремежът към идентификация не е само в областта на биографичните предпоставки, той е по-обхватен. Авторите са склонни да виждат в парадоксалния и противоречив свят на Кафка, в който незаконни арести, продажно изкуство и безправие са се превърнали в закономерност, унищожаваша човешкото у човека, пророческа антиципация на беззаконията на Третия райх, на преследването и унищожаването на невинните жертви на фашизма. Брехт забелязва, че Кафка „с великолепна фантазия“ е предусетил идването на концентриционните лагери, на безправие и на абсолютизация на държавния апарат“, за които е характерна „объркаността и неяснотата на кошмара“⁴³. А Ана Зегерс създава в романа си „Транзит“ (1943) един свят, по кафкиански объркан и противоречив, враждебен и кошмарно неуловим, в който героят ѝ трябва да се бори с бюрокрацията, за да получи по неведоми за него пътища, чрез ходатайствания и благоволените горещо желаната от него и жизнено необходима му „транзитна виза“, за да напусне Франция и избяга от пипалата на фашизма. В този „кафкиански свят“ героят на Ана Зегерс се различава от протагонистите на Кафка, той намира правилните средства за борба с инстанциите и успява в крайна сметка да се снабди с транзитната виза, от която зависи животът му.

За целия този период в марксистката литература са характерни няколко качествено подобни отношения към творчеството и личността на Кафка. По аналогия на съвременността на авторите в творчеството му се вижда едно дословно „отражение“ и антиципиране на общественно-политическата действителност, на което се подчиняват интерпретациите. Вследствие на това се проявява ясно очертана тенденция към „оневиняване“ на протагонистите на романите му: в тях се виждат невинни жертви на враждебната и унищожителна действителност и не се обръща внимание на техните немаловажни недостатъци. Този пропуск всъщност е резултат преди всичко на до голяма степен биографичния подход към творчеството на Кафка, както и на склонността към идентификация у авторите. Въпреки това наблюденията на Адорно и Бенямин са до голяма степен значими и за съвременната литературна критика, а тълкуванията и трансформациите на Ана Зегерс и Брехт не губят своята оригиналност. Освен това Бенямин е първият, който решително се дистанцира от ционистично-религиозните и психоаналитични интерпретации, като търси исторически достоверния облик на творчеството на Кафка и неговата общественно-историческа значимост.

При този етап на рецепция най-често се поставя знак за равенство между художествен свят и обективна действителност, художественото произведение бива възприемано като огледално отражение на действителността, а смесването на историческо-генетичните и рецепционно-естетическите предпоставки води до издигането на творчеството на Кафка на фалшивия пиедестал на „пророчество“.

Рецепцията на Кафка в *социалистическата литература и литературознание през 50-те и 60-те години* стои под знака на призива на пражкия писател Франц Вайскопф, който в статията си „Франц Кафка и последиците“⁴⁴ разкри лъжливостта

⁴² H. Mayer, W. Benjamin und Fr. Kafka. Bericht über eine Konstellation. — In: Kunst und Prophetie, Kafka-Symposium, 1979.

⁴³ B. Brecht. Über die moderne Tschechoslovakische Literatur. — In: Über Realismus, Berlin, 1966.

⁴⁴ Fr. Welskopf. Franz Kafka und die Folgen. — In: Literarische Streifzüge, Berlin, 1956.

и сензационния характер, който се придава на творчеството на Кафка от буржоазната литературна критика, и призова към последователен исторически подход към творчеството на автора и неговото разглеждане в непосредствена връзка с литературните течения и явления в съвременето му, с традициите на натурализма, експресионизма, символизма и модернизма. Без съмнение, този подход беше необходим за връзките му със съвременните му литературни течения, но доведен до крайност, както това се случи при Хелмут Рихтер, Сучков и Днепров, този подход доведе до изолирано от съвременността разглеждане на творчеството на автора като историческо явление, бъдещо интерес едва ли не само от историческо-познавателен характер, а Сучков дори беше на мнение, че творчеството на Кафка имало антихуманен характер⁴⁶.

Австрийският литературовед марксист Ернст Фишер също търси пътя към „истинския Кафка“, защитавайки го от вълната от апология и подражание на Запад. „Кафказмът ще отмине, когато бъдат преодолените предпоставките му. Кафка ще остане.“⁴⁶ В есето си за Кафка той се спира на онова тотално отчуждение, в което е живял авторът и в което се движат героите му, като разкрива неговите икономически корени и го свежда до разкритото от Маркс противоречие и отчуждение на производителя от производството му. С цитати от Маркс за „фетишизирането на стоката“ той се опитва да разясни „мистичния“ и привидно необясним и нелогичен свят на Кафка, като доказва, че в стоковопаричните отношения властвуват същата алогичност и противоречивост. Когато обаче на тази основа Фишер се опитва да докаже актуалността на Кафка и в социалистическото общество, доказвайки предпоставките за отчуждение и в него, дебатите около Кафка отново се превръщат във фокус за осмисляне на глобални теоретични позиции на литературознанието. Състоялата се през май 1963 г. конференция в Либице край Прага, посветена на творчеството на Кафка, придобива по този начин историческо значение именно чрез назрялата необходимост да се осмислят основни теоретични постановки за характера на творческия процес, за възможностите на автора да борави свободно с категориите на сюжетния свят и за реализма като отражение на действителността. Резултатите от тази конференция бяха до голяма степен догматични, изхождайки от отраженческия и познавателен характер на литературата и предпоставяйки тяхната идентичност.

Хелмут Рихтер и Клаус Хермсдорф от ГДР, Павел Айзнер и Павел Райман от ЧССР, Борис Сучков, В. Днепров и Дмитрий Затонски от СССР и други литературоведи потърсиха историческото място и значение на творчеството на Кафка, връзката му с историческите традиции на съвременето му и с историческата действителност. В процеса на дебатите с ционистки, теологични, екзистенциалистични и психоаналитични интерпретации на творчеството на Кафка, от една страна, а, от друга, с ревизионистичните тенденции, които по също така неисторически начин обобщаваха исторически обусловените противоречия в творчеството на Кафка, марксистката литературна критика през тези две десетилетия беше принудена във връзка с творчеството на Кафка да решава кардиналните въпроси за отчуждението в литературата и за проблемите, смисъла и методите на реализма. В съответствие с тези свъхания, според които литературата се възприема като дословно отражение на действителността, и „отражението и опознаването на действителността“ (Дитер Шленцет) бяха разглеждани като идентични явления, се стигна до значителна ограниченост и догматизъм при интерпретацията на творчеството на Кафка. В сп. „Иностранная литература“ Книпович пише, че Кафка трябва да се разглежда като „победения или по-точно като още едно доказателство за престъпленията на капитализма срещу човешката култура“⁴⁷. Под знака на историческия подход Сучков извежда творчеството на автора от традициите на съвременното му експресионистично течение и го

⁴⁶ Б. Сучков. Франц Кафка. Роман, новели, притчи. М., 1965; същият в: Поглед върху съвременната чужда литература. С., 1968.

⁴⁶ E. Fischer. Franz Kafka. — In: Sinn und Form, 1962/4.

⁴⁷ Е. Книпович. Франц Кафка. — Иностранная литература, 1964, кн. 1, с. 204.

свързва с упадъчните тенденции от началото на века, като му отрича всякакъв реалистичен характер⁴⁸. Днепров, напротив, предлага „реалистичен прочит“ на произведението на Кафка⁴⁹.

На автори като Клаус Хермсдорф (ГДР) и Дмитрий Затонски (СССР) се удаде да се откъснат от затворения кръг на подобни интерпретации и да насочат търсенията си към едно по-многогранно и диалектично разглеждане на творчеството на автора⁵⁰, като потърсиха мястото му в световната хуманистична литературна традиция. Затонски диференцира понятията модернизъм, авангард и упадъчни тенденции и посочи революционните моменти в модернистичното и авангардното изкуство, за разлика от упадъчните явления на декадентите. Изследванията му върху „оптическата гледна точка“ в повествованието и върху повествователния метод на съновидения са придобили теоретична значимост. Той разкрива връзката между повествователната гледна точка на модернистите Джеймс Джойс, Виржиния Уулф и Кафка и теоретичните възгледи на натуралистите и конкретно на Шпитлер в предговора му към „Лейтенант Конрад“. Книгата на Хермсдорф остава и досега единственият обхватен и сериозен опит за рецепция на творчеството на Кафка в ГДР, в който авторът е проникнал до сложните взаимовръзки между живот и творчество, разглеждайки автора в многообразния контекст на съвременното му и давайки същевременно нови акценти в интерпретациите. Тези нови акценти се концентрират предимно в интереса към протагонистите на романите, в тяхната критична „анатомична“ дисекция, докато интересът към властите на „Замъкът“ и „Процесът“, към тяхната същност, структура и значение явно остава в сянка. Чувствува се новата за 60-те години тенденция в литературата на ГДР, когато интересът на писатели и критици се насочва повече към личните, индивидуални проблеми на отделния човек, към неговата роля и място в обществения процес. В този смисъл Клаус Хермсдорф предлага един адекватен за съвременното си прочит. „Процесът“ и „Съдът“ не се разглеждат като външни дадености, като представители на държавния апарат и на властта, както това беше характерно за четиридесетте години, а като „процес на самопознанието“, като осъзнаване на „гнилотата на неговото съществуване“⁵¹. Причините за неуспеха на протагонистите се търсят предимно в ограниченото им, отчуждено и самоотчуждено бюргерско съществуване.

Новият тон в отношението към Кафка беше подет отново от средата на писателите, от Ана Зегерс, която в новелата си „Необикновена среща“ (1972) постави наболевели и наизрасли за решение проблеми. И отново проблемите за границите и възможностите на реализма бяха свързани с Кафка. Ана Зегерс, която е била поканена на конференцията в Либице, дава с тази новела отговор на засегнатите в Либице проблеми и поставя своите въпроси. Въпросът за свободата на писателя по отношение на създадения от него сюжетен свят, за мястото на гротеската и фантастичното в литературата, както и основният въпрос за отношението между художествен модел и историческа действителност придобиват отново значение на едно ново ниво на естетическо осмисляне. Във въображаемата среща между Е. Т. А. Хофман, Гогол и Кафка Ана Зегерс нарушава границите на догматично разбираня реализъм и се застъпва за правото на писателя да бораи свободно с времепространствените отношения на сюжетния си свят, да моделира автономно сюжетната действителност. Прави впечатление, че, търсейки типологични сходства между тримата автори от различни времена и страни — гротесковия причудлив художествен свят и фантастичното като израз на нереалните междучовешки отношения, — Ана Зегерс загатва и за онази действителност, заточила тези автори в принудителна изолация и породила тези причудливи видения. Както Гоголева Русия, така и Хофманова Германия, и Австро-

⁴⁸ Б. Сучков. Светът на Кафка. — В: Поглед върху съвременната чужда литература. С., 1968.

⁴⁹ Вж. бел. 37.

⁵⁰ Д. Затонский. Франц Кафка. М., 1975.

⁵¹ K. Hermesdorf. Ibidem, S. 76.

унгарската империя се отличават със социална и икономическа изостаналост, слабо влияние на монарха и феодални остатъци в буржоазното развитие, а двете немскоезични страни — с териториална разпокъсаност и децентрализирана власт. По тази причина бюрокрацията в нейните най-остри форми и изяви, с нейния териториално-команден апарат се оказва единствена спойка и опора на държавата и безмилостен враг на нейните поданици. Тази „система от зависимости“, както Кафка я нарича в споменатия по-горе разговор с Янох, определя светоусещането на споменатите автори.

Също и в критическата литература в началото на осемдесетте години това ново отношение намира израз. Отношението между протагонисти и художествен свят не се подчинява на дихотомията добро и зло, обръща се внимание на факта, че протагонистите сами стават жертва на собствените си недостатъци (Айке Мидел)⁵² и се превръщат в „обект на системата, за чийто субект досега са се смятали“ (Клаус Хермсдорф)⁵³.

Този свеж полъх се чувства и в българската издателска политика и литературнокритична мисъл в края на седемдесетте и началото на осемдесетте години. Първоначално излизат отделни разкази и новели — „Преображението“, „Присъдата“, — а по-късно — „Процесът“ и „Замъкът“ и писмата на Кафка до Фелице с есето на Елиас Канети „Другият процес“ вместо предговор. Предговорите към романите — „Осъдени в предплата“ на Атанас Натеv⁵⁴ и „Между алегорията и символа“ на Богдан Богданов⁵⁵ — не само запълват един сериозен пропуск в литературната ни критика и откликват на един отдавна съществуващ интерес у читателската публика, но те също така на високо литературнотеоретично ниво осмислят литературноисторическия контекст на творчеството на Кафка, особеностите на неговия стил и светоусещане. Като част от по-задълбочени изследвания върху литературните идеи на XX век⁵⁶ и върху спецификата на романа те представляват същевременно и два различни аспекта на интерпретацията — интерпретацията на Натеv е насочена повече към събитийността на творчеството и неговия философски аспект, а на Богданов — към рефлексивността на романите в нейния естетически аспект.⁵⁷

Различната постановка в марксистката рецепция на творчеството на Кафка при различни обществени условия в една и съща историческа епоха (ГДР — Айке Мидел, Клаус Хермсдорф, Ана Зегерс; ФРГ — Валтер Йенс⁵⁸, Петер Хотъевич⁵⁹, Петер Вайс⁶⁰) показва важността на ролята на обществените предпоставки при рецепцията и реализирането на определени значения на произведенията. Докато в ГДР се наблюдава на ролята и отговорността на отделната личност за процеса на нейното себеосъществяване, авторите-марксистки от ФРГ (тук трябва да отбележим, че и в трите случая става дума за писатели, реципирали и пресътворили атмосферата на „Процесът“) идентифицират обществената система от художествения свят на романите и нейните средства за власт и насилие. А чрез интерпретацията на „Замъкът“ в „Естетика на съпротивата“⁶¹ Петер Вайс не само представя един възможен прочит от времето на Третия райх, но и поставя Кафка редом с пролетарската литература в традицията на протеста и на най-силните влияния върху творческото си съзряване.

⁵² E. Midell. Kafkas Romanfragment „Das Schloß“. — In: Weimarer Beiträge, 1984/6.

⁵³ Kl. Hermsdorf. Franz Kafka. Der Prozeß. Traum und Wachen. — In: Weimarer Beiträge, 1983/7, S. 1161f.

⁵⁴ Фр. Кафка. Процесът. С., 1980. Предговор от Атанас Натеv.

⁵⁵ Фр. Кафка. Замъкът. С., 1982. Предговор от Богдан Богданов.

⁵⁶ А. Натеv. Литературни идеи на XX век. С., 1985.

⁵⁷ Б. Богданов. Романът — античен и съвременен. С., 1986.

⁵⁸ W. Jense. Phantasie und gesellschaftliche Verantwortung. — In: BRD heute, Westberlin heute, Berlin, 1982.

⁵⁹ P. Chotjewitz. Die Herren des Morgenlandes. Berlin, 1978.

⁶⁰ П. Вайс. Драматизация на „Процесът“ в два варианта — от 1976 г., постановка в Лайпциг, и от 1982 г., постановка в Берлин.

⁶¹ P. Weiss. Ästhetik des Widerstandes. Frankfurt am Main, 1975, S. 86 f.

Посоченият исторически преглед не само показва процеса на движение и самодвижение на творчеството на Кафка в многоликостта на рецепционния процес, но онагледява и основните етапи в развитието на марксистката литературна мисъл, като показва значението, което е имало творчеството на Кафка в този процес. Освен това осмислянето на този процес е необходима стъпка в самонаблюдението на литературната критика в подстъпите към един адекватен за съвременieto ни прочит, който трябва да се съобразява както със структурно-функционалните особености на романовете, разглеждайки ги като предложение за комуникация, така и с рецепционноестетическите особености на съвременieto ни. Така например една анкета със студенти, непознаващи „Процесът“, на които беше прочетено първото изречение на романа⁶², доведе до три различни интерпретации, които запазват валидността си и за целия роман, а именно: 1) К. е невинен и незаслужено бива арестуван; 2) К. е виновен, но не желае или не е в състояние да си признае (да осъзнае това) — за това тълкуване ни дава основание конюнктивната форма на глагола „без да бил извършил някакво зло“ (ohne daß er etwas Böses getan hätte), допускаща тълкуване на твърдение, което в действителност не отговаря на истината; 3) К. не е извършил „зло“, но въпреки това има някаква причина да бъде арестуван — основание за това тълкуване дава непълното покритие на семантичните полета на „зло“ и „арестувам“: не всеки, който е извършил някакво зло, бива арестуван, не всяко зло се наказва от закона; от друга страна, историята ни учи, че не всеки, който е бил арестуван, е извършил зло, и въобще, че понятието „зло“ е субективно понятие. Различията в трите интерпретации се дължи на различната гледна точка, която заемат читателите. В първия случай „оневиявяването“ се извършва чрез прочит от гледната кочка на К., ако се приеме така наречената „фигурна“ или „персонална“ перспектива на повествуване. Във втория и третия случай читателите търсят и откриват дистанциране на авторовото съзнание в конюнктивната форма на глагола или в напрежението, предизвикано от размиването на семантичните полета. Следователно причината за различните интерпретации трябва да се търси в гледната точка на повествуването и неслучайно тя е била в центъра на структурно-функционалните дебати около творчеството на Кафка. Юрген Борн⁶³ отбелязва по отношение на „Процесът“, че той представлява Янусово лице на поезията, една неуловима многоликост и че „множеството интерпретации... се дължат на своеобразието на този роман“. По време на целия роман читателят остава с несигурно чувство относно вината на Йозеф К. и законността на процеса. Също и в „Замъкът“ съмненията относно правотата на К. или на властите на замъка и правоспособността на професията на К. не се разсейват до края на романа. А Валтер Бенямин забелязва, че авторът е предприел „всички възможни мерки срещу интерпретацията на произведенията си“⁶⁴. Многозначността и амбивалентността на символите, на модуса на повествуване, на означаващото отговарят на многозначността на значаемото — многоликото и амбивалентно възприемане на действителността, което е основна тематика в творчеството на Кафка. Многоликостта на съдържанието е преминала в многозначната амбивалентна форма.

III. НЯКОИ СТРУКТУРНО-ФУНКЦИОНАЛНИ ОСОБЕНОСТИ НА ПОВЕСТУВАНИЕТО

Преди да преминем към проблемите на структурно-функционалния анализ, трябва да предположим едно познаване на основната доминираща тематика в романовете на Кафка. Въпреки всичките различия между двата романа, на които кафкаве-

⁶² Анкетата беше проведена със студенти по немска филология на немски език. Първото изречение на „Процесът“ на немски е: „Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.“

⁶³ Вж. бел. 31.

⁶⁴ Вж. бел. 36, с. 152.

дите нееднократно са наблягали, светът на Кафка се характеризира с изключителна „еднородност“ (Б. Богданов), причината за която трябва да се търси в строго автобиографичния подход в творчеството му. Представата за света и душата като система от зависимости, при които свободата е сведена до минимум или до своето отрицание, определя художествения модел на света, ограничеността и детерминираността на персонажите, както и ограничеността на зрителното им поле. Емблематично показателни в това отношение са разговорите на К. с Пепа в края на „Замъкът“, в който К. определя гледната точка на Пепа като „поглед през ключалката“ на живота, при който действителността не се възприема в нейната цялост, а само в откъслечни фрагменти, и разговорът на Йозеф К. с капелана в деветата глава на „Процесът“, в който свещеникът поучава К., че не бива да се ангажира с чужди мнения и че въобще не бива да отдава значение на мнения, като по този начин загатва, че истината трябва да се търси някъде другаде. В резултат на този разговор К. стига до заключението, че лъжата се превръща в опора на световния порядък, което, отнесено към целия разговор, трябва да означава, че човек не може да се осланя на думите и на мненията, изразени с тях, че човешкият език и мислене са ограничени и не могат да обхвалят същината на нещата, на „закона“, че те могат в най-добрия случай да обхванат само един частичен аспект на явленията. Като частични истини те се превръщат в лъжи в момента, в който човек се опита да ги обяви за всеобща истина, в който наблюдаващият през „ключалката“ на живота предяви претенция да има поглед върху взаимозависимостите на живота. Обикновеният човек не може да прозре взаимозависимостите на света зад дивергиращите мнения и следователно не може да намери в този свят адекватна роля и своето човешко предназначение. Оттук произхождат и конфликтът на протагонистите с този свят, и техните неуспешни опити да намерят и определят мястото си в едно общество, в което както моралът, така и всички явления са загубили стабилността си.

От казаното дотук става ясно, че в романите си „Процесът“ и „Замъкът“ Кафка е тематизирал философско-филологическия въпрос за семантиката и възможностите на езика и гносеологическия въпрос за истината, свързвайки ги с житейския път на отделната личност, с основната тематика за търсенето на ролята и мястото на човека в обществото, за търсенето на човешкото предназначение и идентичност. И в двата романа протагонистите се сблъскват с калейдоскопичната игра на мнения, зад които едва доловимо прозират очертаната на търсената истина. Тук ще набележим формалните средства и методи, чрез които това калейдоскопично възприемане на действителността преминава в структурата на романите и в начина на повествуване, така че формата да акцентира и завършва съдържанието и съдържанието да се превръща във формална проблематика.

В центъра на изследванията на творчеството на Кафка с право е бил разглеждан въпросът за гледната точка на повествованието, или, както още през последните десетилетия навлезе в теорията на литературата — *перспектива на повествуване*, — в оня първоначален смисъл на думата, означаващ „изобразяване на предметите в оня вид, в който те се представят отдалеч на око на наблюдателя по своето положение, големина, очертаная и яснота“ (Г. Б а к а л о в. Речник на чуждите думи. С., 1939). По този начин думата „перспектива“ означава и онова индивидуално разместване на пропорциите и дори изкривяване на действителността, определящо се от различната дистанция към предметите и явленията и от индивидуалните възприемателни способности на наблюдателя. При разглеждане особеностите на художествения свят у Кафка трябва да отбележим, че повествователната перспектива представлява организационен център на повествованието и единството, което тя образува със своеобразното възприемане и изобразяване на действителността и на времето, обуславя многозначността и амбивалентността на романия свят на автора.

Още *Бенямин* и *Адорно* забелязват особеността на перспективиране на повествованието в романите и го свързват с така наречената *криза на повествуването*. Забелязвайки липсата на дистанция към разказаните събития и разказаното време,

Адорно сравнява художествения свят на Кафка със „световен театър“, „нетърпящ никаква гледна точка отвън“⁶⁵. В статията си „Мястото на повествователя в съвременния роман“ Адорно наблюдава два важни признака на „кризата на повествуването“: загубената вяра, „че светът има смисъл“ и невъзможността „до се каже нещо особено“, нещо ново, които са резултат на „стандартизацията и еднообразието“ на този управляван свят. Затова той вижда кризата на повествуването в парадокса, че вече не може да се разказва, докато „формата на романа изисква разказване“⁶⁶.

Също и Бенямин свежда кризата на повествуването да загубата на погледа над взаимовръзките: „Практическият опит загуби стойността си. . . никога досега той не е бил по-сериозно различаван в лъжа, както стратегическият — от позиционната война, стопанският — от инфлацията, телесният — от сражението на материални средства, нравственият — от властващите“⁶⁷. Събитията и историята вече не могат да бъдат предавани достоверно от една отделна личност — историята е станала безлична и персонажите на романите са станали също по-безлични (неслучайно в по-новото литературознание не се говори вече за „герои“ на романи, а за лица, персонажи, фигури). С оглед частичността и недостатъчността на отделния опит се намалява и неговата „разказваемост“. Човек, осъзнаващ тези недостатъци на отделния опит, не може да води повествуването по традиционния досега начин.

В този смисъл през първия етап Кафка е представлял кризата на повествованието *par excellence*. Но тази своеобразна „криза на повествованието“ не доведе до неговото самоотричане, а до едно диалектично „снемане“ на традиционните повествователни методи, което при Кафка се изразява в премахване на дистанцията към сюжетното време, пространство и материя и в описание на действителността и събитийността от непосредствения допир, от „зловещата близост“ с тях, както се бе изразил Хофманстал⁶⁸.

Значителна част от *интерпретаторите на Кафка от 50-те и 60-те години* на-сам виждат особеността на неговото повествуване във „фигурната перспектива“ (Хермсдорф), „персоналната перспектива“ (Щанцел)⁶⁹ или „повествуването, водено от едно съзнание“ (*einsinniges Erzählen* — Байснер)⁷⁰. Всички тези названия описват един феномен, а именно — „скриването на автора зад фигурата на героя и невъзможността на героя да схване действителността“ — както се изразява Хермсдорф. Има се предвид едно идентифициране на автор и протагонист и водене на повествуването през очите и в диапазона на преживяванията на протагониста. Както Хермсдорф, така и Щанцел се позовават в случая на примера с преработката на началните страници на „Замъкът“. Първоначалната версия на „Замъкът“ е била в аз-повествование, след което авторът сменя местоимението „аз“ с „той“, без да променя нищо друго в описанията на преживяванията. Това дава повод на посочените автори да смятат, че в окончателния вариант липсва дистанцията на автора към героя му и че дори диапазонът на описаното още повече се намалява, тъй като повествуването се води отвън, от едно съзнание, което наблюдава през очите на главния персонаж, но не прониква в неговите помисли и спомени. Освен това аз-повествуването изисква дистанция във времето — за да може персонажът да разкаже преживяванията си, той вече трябва да ги е преживял и осмислил. И Щанцел, и Хермсдорф забелязват, че повествователят разказва без дистанция и без познаване на края на историята, но предпоставят, че разказаното се вижда само от гледна точка на протагониста.

Това становище се нуждае от едно доуточняване и малка корекция. Особено продуктивно за нас е наблюдението, че тази трансформация на повествователната

⁶⁵ T. W. Adorno. Zitiert nach Hans Mayer. — In: Kunst und Prophetie, Franz Kafka-Symposium, 1979, Klosterneuburg.

⁶⁶ T. W. Adorno. Standart des Erzählers im zeitgenössischen Roman. — In: Positionen des Erzählens. München, 1976, S. 9.

⁶⁷ W. Benjamin. Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main, 1980, Bd. 2, S. 439.

⁶⁸ H. von Hofmannsthal. Ausgewählte Werke. Leipzig, 1975, S. 100.

⁶⁹ Fr. Stanzel. Theorie des Erzählens. Göttingen, 1979, S. 205, 254.

⁷⁰ Fr. Weißner. Der Erzähler Franz Kafka, Stuttgart, 1952. Kafka — der Dichter, Stuttgart, 1958.

форма скъсява дистанцията към събитийността, т. е. към настоящето. Но тази трансформация дава на разказвача свобода, която той в аз-повествованието не би притежавал, а именно — перспективата на повествоването да се движи от различни гледни точки и от гледните точки на другите персонажи, т. е. перспективата на повествованието да експлицира оная „борба на мнения“, онова преплитане на частични истини, което наблюдавахме в емблематично споменатите разговори с Пепи и с капелана и което организира рефлексивността на романите на Кафка (под рефлексивност в противовес на събитийност разбираме всички разговори, вътрешни диалози и размисли на персонажите, тъй като всяка мисъл вече представлява диалог). Всъщност тази трансформация скъсява разстоянието не само към героя, както твърдят Щандел и Хермсдорф, а и към сюжетния „световен театър“, т. е. към всички останали персонажи.

Литературната критика бързо успя да намери примери, които доказват отклоняване на повествованието от главния персонаж, но това отклонение беше забелязано само в полза на повествователя, а не и на другите персонажи. Всъщност още първите изречения на „Замъкът“ показват наличието на едно разказващо съзнание, различно от това на героя: „Когато К. пристигна, беше късна вечер, дълбок сняг бе затрупал селото. *Възвишението със замъка не се забелязваше*, обвиваха го мъгли и мрак, нищо, дори някаква слаба светлинка *не загатаваше* за съществуването на големия замък. К. дълго стоя на дървения мост. . . вперил поглед нагоре към *привидната* пустош.“

Това съзнание, знаещо и виждащо повече от протагониста, се проявява и в разговора с Бюргел, където по време на най-интересната част от разговора със секретаря земемерът е потънал в дълбок сън.

Тези *авториални моменти в повествованието* биват окачествени от Мартин Валзер, Валтер Зокек, Винфрид Куджус, Ингеборг Хенел и Берт Нагел като отклонение от т. нар. персонална перспектива на протагониста. Мартин Валзер подчертава в дисертацията си, че повествовател и главна фигура (Валзер изрично набляга на това, че при Кафка не бива да се говори за герои, а за фигури) не са идентични, а само „конгруентни“⁷¹. Ингеборг Хенел приема този термин на Валзер и допълва, че и „на читателя не би било позволено да се идентифицира с героя“⁷². А Валтер Зокек дори смята, че който приема перспективата на протагониста за целия Кафка, става жертва на умелата заблуда, предизвикана именно от тази перспектива⁷³. Зокек и Нагел правят разлика между разкази (истории), а именно, по-дългите разкази и романите, от една страна, и притчи, иносказания, легенди, от друга.

Обвързането на повествователната перспектива с главната фигура в литературата за Кафка се дължи преди всичко на надценяването на автобиографичното начало в творчеството на автора и е заслуга до голяма степен на историко-генетичните интерпретации. Автобиографичните елементи в творчеството на автора не бива да подвеждат към идентификация на автор и герой и към редуциране на повествователната перспектива върху героя.

Има и една *четвърта група от критици*, които при разглеждането на повествованието и структурата на романите въобще не се спират на връзката на протагониста с повествователната перспектива. По-значителни за нас в това отношение са студиите на Юрген Щефан и Манфред Шмелинг. Юрген Щефан обърна внимание на факта, че повествованието като такова не може да бъде водено само от „едно съзнание“ и че формата на романите на Кафка е свързана с непосредственото възприемане на настоящето⁷⁴, което води до непрекъсната промяна на значението на действителността и до загубване на чувството за единство на живота и на възприеманата дей-

⁷¹ M. Walsler, Beschreibung einer Form. Diss., 1952.

⁷² I. Henel, Die Türhüterlegende und ihre Bedeutung für Kafkas „Prozeß“. — In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geistesgeschichte, 37/1963.

⁷³ W. Sokel, Zur Sprachauffassung u. Poetik Franz Kafkas. — In: Fr. Kafka. Themen und Probleme. Göttingen, 1980.

⁷⁴ J. Steffan, Darstellung und Wahrnehmung der Wirklichkeit. — In: Fr. Kafka. Romane. Nürnberg, 1979.

ствителност. Манфред Шмелинг разглежда „лабиринтното състояние“ на героя като сигнификат на повествованието, водещо на нивото на сигнификантната структура на текста до едно неправолінейно повествуване, което той нарича „лабиринтен дискурс“⁷⁵. Въведеното от него понятие „лабиринтен дискурс“ притежава нагледността и яснотата, състояща се в единството на означаемо и означаващо и изразяваща многоплановостта, многозначността и необхватността на повествованието, изразени в това единство. Но то не дава израз на смяната на перспективата, движеща се между отделните персонажи, гледища и частични истини и предаваща на художествената действителност и на повествованието калейдоскопична многозначност и амбивалентност.

Ако разгледаме *резултатите* от представените по-горе мнения в светлината на поставения от тематиката въпрос за търсене на истината в един многозначен, амбивалентен и непроницаем свят, ще видим, че повествуването (дискурсът) представлява еквивалентната, съотнесена форма на това съдържание. Разгледаните мнения ни водят до следните заключения, като предпоставят някои по-нататъшни наблюдения:

1. При моделирането на художествения свят Кафка е свел до минимум дистанцията към разказаната събитийност, така че повествуването се води в непосредна близост до художествената действителност в нейното променливо многообразие от гледна точка на едно постоянно настояще.

Повествователят много рядко се отклонява от гледната точка на персонажите си, но не би трябвало да бъде идентифициран с кръгозора на протагониста, тъй като свободно се движи между отделните гледни точки на останалите персонажи. В този смисъл повествуването може да бъде определено като движещо се между отделните персонажи, гледища и частични истини, което не авторизира нито едно от тях за вярно и не се издига на висотата на „всезнаещо авторско съзнание.“ Традиционното вездесъщо авторско съзнание е отстъпило място при Кафка на една подвижна множествена гледна точка, движеща се между отделните персонажи, без да преценява и съди. Взаимовръзката между пресичащите се мнения и възгледи е многопластова и предпоставя възможности за различни варианти на интерпретация.

2. При съвместно на авторското съзнание се осъществява на структурно ниво в конфигурацията на гласовете и воденето им към многогласие, към „хор от гласовете“, в който според един от афоризмите на Кафка единствено може да се търси истината. По този начин структурата, означаващото допълва съдържанието.

3. Действието в романите се групира около един главен персонаж, около протагониста, но в случая не може да се говори за моноперсонални романи. То заема сравнително малка част от обхвата на романите и преминава в размисли и анализ на случилото се или на възможностите за действие или бездействие. Във вътрешни или действителни диалози биват обмислени и обсъждани възможностите и особеностите на действието и в тях се разгръща многоплановостта и многоликостта на повествованието на Кафка. Както романите, така и разказите и новелите на Кафка могат да бъдат разчленени на такива *най-малки единици събитийност и анализ*, които експлицират движението от еднопосочността на преживяването в действието към многоликостта на анализа в рефлексията и релативират опита и възгледите на преживяващия. На мнение сме, че както в разказите, така и в романите могат да се наблюдават и двете повествователни ситуации. Повторяемостта на тези структурни единици в романите обуславя тяхната структура, която ще наречем „*парадигматична структура*“ по примера на парадигматичното развитие на една граматическа форма в различни варианти, като всички те могат да се сведат до основната форма. В романите тази основна парадигматична ситуация може да се извлече чрез сравнителен анализ на различните текстови сегменти — в чист, „идеален“ вид тя не съществува. Със-

⁷⁵ M. Schmelting. Semantische Isotopien als Konstituenten des Thematisierungsprozesses in nicht-linearen Erzähltexten. Am Beispiel von Kafkas „Der Bau“. — In: Erzählforschung, Stuttgart, 1982.

тавът на тази парадигматична структура се определя от светоусещането на автора, за което стана дума по повод разговора на Кафка с Янох за капитализма, и е тясно свързан със структурата на „павлаче-епизода“ от писмото до бащата. Очевидно и в двата случая е несъответствието между начална „акция“ на протагониста (детето от „павлаче-епизода“) и „ре-акция“ на околния свят (бащата), която по сила и величина многократно надвишава предизвикателството и го прави нищожно. Оттук следва и противоречието между вина и наказание, което може да се открие във всяка една от тези парадигматични структури.

4. Още една комуникация между авторово съзнание и читател се осъществява в онези точки, в които привидно рационалното външно действие загубва вътрешната си логика и моделираният свят заплашва да се разпадне на хаотична поредица от алогични събития. В тези точки, които ние ще наречем „пресечни точки“, външното действие се пресича с едно друго, психологическо действие и интерпретацията се издига на нивото на интроспективен анализ (или може би по-точно — навлиза в дълбините на интроспекцията). В този смисъл действието на романите може да се тълкува като процес на разцеплението на личността, водещ към себенадделяване и очовечаване, надделяване на „его“-то в името на една смъртно загатната висша цел, символизирана чрез „замъка“ и „закона“. Характерни за структурата на самоотчуждението, намираща израз в конфигурацията на персонажите, актантите на романите, са наблюденията на Кафка върху бюрократичния апарат и капитализма като състояние на „света и душата“. Отношението между протагонист, противници и посредници придобива на нивото на интроспекция ново осмисляне.