

## Post și alienare în *Metamorfoza* lui Kafka

Călin-Horia BÂRLEANU

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava

---

**Abstract:** *The Metamorphosis* bears the marks of an introvert psychology where the debts of the father and the refuge in work, considered a social stigma, are in fact most appropriate for a man incapable of interpersonal relationships. Forbidden by the authority of an excessive yet protective self, food has played, ever since ancient times, a prominent role in the cohesion of human groups and in establishing fundamental rules of social structure that Gregor chose to reject. The character has strong feelings about the world and the people around him and the writer appears to punish him for indulging in various forms of alienation.

**Keywords:** *Kafka, alienation, beetle, characters, metamorphosis, corporality, family, (to) fast, food, indifference, psychology.*

Dacă în ceea ce privește sensul literaturii lui Franz Kafka nu ar putea exista afirmații cu pretenția adevărului sau a demonstrațiilor definitive pe terenul activității de a scrie ne putem aventura cu o oarecare încredere: Kafka scria pentru el. Principalul argument este rugămintea pe care scriitorul, pe patul de moarte, i-o adresează prietenului său, Max Brod, de a arde orice manuscris sau dovadă a încercărilor sale literare. Intuiția, cunoașterea și, poate, norocul au făcut ca Brod să nu respecte ultima dorință a scriitorului și să ofere, postum, opere a căror complexitate sau originalitate au marcat literatura lumii.

După cum arată Béatrice Jongy, pentru scriitorul născut în Cehia, scrisul a însemnat folosirea unor termeni concreți sau a unor obiecte derizorii ale cotidianului, totul pentru a exprima răul existențial, „le mal existentiel” [Jongy, 2011:186]. Structura și tematica operei este, dincolo de îndoială, o formă a trăirii creatorului prin care a încercat să dea un sens propriilor conflicte și neliniști, după cum o arată majoritatea celor care au supus criticii creația lui Kafka: „Singurătatea, rătăcirea într-un labirint de sensuri, incomunicabilitatea prin limbaj, emanciparea stranie a obiectelor, existența lor de sine stătătoare și tirania exersată de ele...” [Șora, 1968:VIII]. Chiar și aceste câteva repere pot atrage pe oricine în capcana prejudecății că s-ar afla în fața unor texte simple și care nu provoacă cititorul de orice nivel. În fapt, lucrurile stau exact invers, pentru că orice creație a lui Kafka, de la povestiri, parabole sau romane, cere nu doar un travaliu hermeneutic constant, ci și un proces de introspecție care, mai degrabă, este provocat de limbaj, de simboluri

și de scriitură. Câte puțin din orice parabolă se ascunde în textele de mai mare întindere, după cum cele scurte, cum ar fi *În fața legii* [Kafka, 1969: 124-126] ascund profunzimi pe care multe dintre creațiile genului epic, aparținând altor scriitori, încearcă să le încifreze în sute de pagini.

Cu toate că opera sa nu a fost pusă în mod direct în relație cu un cinism, nu am fi primii care să surprindă că scriitorul se observă pe sine, folosind o lupă pentru detalii, prin care condamnă și expune sub formă simbolică, incapacitatea de a se sustrage instinctelor. Singur, Kafka, referindu-se la opera lui Picasso, spunea că „nu face decât să noteze diformitățile care n-au ajuns încă până la conștiința noastră” [Montandon, 2015:312-313]. În acest sens, Roger Garaudy a dedicat un studiu întreg, unde Kafka este pus în aceeași linie cu Picasso – *Despre un realism nețărmit* [Garaudy, 1968].

Nimic din ceea ce scrie Kafka nu poate intra sub incidența fantasticului exclusiv, prin profundul realism căruia scriitorul își supune opera. Combinația celor două curente face din literatura sa o manifestare la limita stării de veghe. Între vis și realitate par să trăiască toate personajele lui Kafka, într-o lume a cărei coerență trebuie întotdeauna căutată, ca parte fundamentală și obligatorie a existenței umane. Nepotrivirea, lipsa locului propice vieții, neacceptarea sau alteritatea devin mărci ale literaturii lui Kafka, iar asta nu face decât să întărească ipoteza inițială, că scriitorul a scris pentru el, în încercarea de a defula și de a da un sens propriilor sale trăiri, la marginea alienării sociale.

După cum unele situații din lumea la care ne place să ne raportăm, considerând-o ca fiind reală, independentă de opera literară, au fost numite *quijotești*, altele, poate mai potrivite pentru ultimele decenii, au primit comparația cu un anumit tip *kafka-esc* de a fi. Atât absurdul, cât și suprarrealismul unor întâmplări, ce par la limită cu activitatea onirică, au determinat catalogări care, e adevărat, într-un sens superficial, reduc universul unei creații la cele mai importante repere ale sale. Eseul istoric, scris prin corespondență de Vladimir Tismăneanu și Mircea Mihăieș, despre realitățile social-istorice ale României aflate în tranziție, valorizează ideea de Kafka într-un cadru specific, ca într-o matriță în care opera se încadrează lesne, oricând. „Căsuța lui Kafka”, citim în eseu, „ale cărei geamuri dau înspre o prăpastie, întruchipează această dualitate: partea din față e îmbietoare și calmă, ba chiar strălucitoare. Partea din spate, ca însăși istoria locului, e prăpăstioasă, întunecoasă și tenebroasă...” [Tismăneanu, 1998:15].

Forma și fondul tuturor temelor și simbolurilor folosite de scriitor sunt atât de diferite și îndepărtate încât frapează până și simpla intuiție a lor. Cercetători străini și români, deopotrivă, au văzut în literatura sa un continent plasat între vis și realitate, pentru a-l parafraza pe Al. Philippide. Și nu orice fel de vis, desigur, pentru că activitatea onirică poate căpăta multe și surprinzătoare forme: „Kafka evocă și descrie viața de toate zilele într-o lumină de vis rău” [Philippide, 1968:232].

Fanatismul dăruirii literaturii și dorinței de a scrie este egalat la Kafka de înțelegerea că „literatura, lucrul pe care-l voia, îi refuza satisfacția așteptată...” [Bataille, 2000:121]. Cervantes, Melville și, parțial, Dostoievski au trecut prin același tip de conflict, în ipostaza de a scrie și de a nu fi nici încurajați și nici apreciați pentru

literatura lor. Radu Enescu face și aici o serie de precizări importante și evocă cercetări critice privind psihologia creației literare a secolului în care Kafka a trăit. „Dorința sa de a-și arde manuscrisele este semnificativă și corespunde unui raport mai adânc între existența scriitoricească și realitatea sa socială” [Enescu, 1968:52], scrie Enescu, în analiza unei crize spirituale declanșate în Europa care pune realitatea și literatura pe fronturi diferite, opuse. Urmarea unei asemenea opoziții nu putea fi decât „un raport de crescândă ostilitate între scriitor și societate” [Enescu, 1968:52]. Dorința de a-și vedea întreaga operă dispărută, odată cu el, de a împiedica și abandona în cele din urmă orice satisfacție a împlinirii literare, face din Kafka unul dintre cei mai importanți creatori ai literaturii universale, influențați de pulsivitatea morții. Iar formele poetice de manifestare ale pulsivității îl plasează pe scriitor în cea mai înaltă lojă a literaturii.

Publicată pentru prima dată în 1915, *Metamorfoza* își păstrează caracterul enigmatic sau deranjant, în funcție de tipul lecturii și de capacitatea unei anumite identificări sau asumări a destinului mult prea neobișnuit al protagonistului. Catharsis-ul lui Aristotel, în mai toate operele lui Kafka, există doar prin intermediul unei morbidități care, prin întreruperea unui fir existențial, pune capăt și unui chin lung, ajuns prin repetiție doar o acțiune mecanică. Tema unei lumi lipsite de trăsăturile umane, atât de bine surprinsă de Kafka, fiul unui negustor prosper, Hermann Kafka, cu o voință de neocolit, figură autoritară pentru întreaga familie în toate sensurile descrise de Freud în *Totem și tabu*, devine reper pentru mulți dintre scriitorii de marcă ai literaturii universale, de la Huxley, Kesey sau Ellis.

Pasionat cititor al lui Dostoievski, Kafka își plasează eroul într-un cadru matinal, perfect pentru o pendulare evenimentială la limita oniricului cu realitatea. Gregor Samsa, tânăr comis voiajor, forțat să muncească din propria sa alegere pentru a-și susține familia, prins într-un trup de gândac, nu se poate abține să nu contemple câteva aspecte ale vieții sale, de la trezitul prea matinal, „sculatul ăsta de-diminează [...] te tâmpește de tot. Omul trebuie să doarmă ca lumea” [Kafka, 1969:26], până la natura relațiilor cu angajatorul, figură autoritară repetată obsesiv în operă sau ascunsă adesea chiar în imago-ul patern. Viața lui Gregor Samsa se cristalizează doar în jurul serviciului, chiar dacă are capacitatea de a observa, cu o luciditate masochistă, că alți indivizi surprinși în situația sa, oarecum similară, își asumă viața și în ipostaze independente de cadrul oficial. În graba sa permanentă, dedicat eficientizării fiecărui pas, eroul observă alți voiajori luând micul dejun la primele ore ale dimineții și chiar dacă nu există nicăieri sugestia unei amenințări reale, obiective, Gregor se ascunde în spatele unui pretext care poartă urmele unei raționalizări: „să îndrăznesc să fac eu una ca asta, cu șeful meu! Aș zbură numaidecât” [Kafka, 1969:26]. Pe lângă felul complet unic, aproape compulsiv, în care tânărul erou se raportează la noul său trup, în primele clipe ale conștientizării schimbării, negând și alunecând permanent spre oră, mersul trenurilor, scuzele pentru întârziere datorate angajatorului, Gregor Samsa trece printr-o metamorfoză care se dovedește ombilical legată de un registru alimentar.

Noul trup, de gândac, reprezintă pentru Gregor doar primul pas al unei schimbări alese cu mult timp în urmă, dar neasumate încă la adevărata ei valoare. În

dimineața metamorfozei, tânărul se opune unui impuls mult prea uman, „de-a continua să doarmă, ceea ce era cu totul nejustificat după un somn atât de lung” [Kafka, 1969:28], în timp ce o altă trăsătură, specifică, de această dată, tuturor creaturilor prinse de existența în plan biologic, se manifestă ca semn al unei normalități cunoscute voiajorului: „... se simțea cu adevărat foarte bine și avea și poftă de mâncare cât se poate de zdravănă” [Kafka, 1969:28]. O componentă specifică refuzului realității pare să persiste în fiecare pagină a poveștii până în final când Gregor, indiferent de noua sa corporalitate, se arată în fața unor străini atras de muzica surorii sale. Surprins de aspectul propriului corp, în prima dimineața după metamorfoză, dar conștient foarte bine de impactul asupra tuturor relațiilor sale sociale după bucuria resimțită din obiceiul sănătos de a dormi cu ușile încuiate pe timpul nopții, eroul lui Kafka, oglindă a scriitorului, și el un veșnic oaspete într-o familie de care nu s-a putut desprinde niciodată, insistă într-un registru iluzoriu, de normalitate și, implicit, de refuz al noului statut. Bucuria și binecuvântarea obiceiului de a încuia ușile pe timpul nopții, reflex dobândit în multele sale deplasări, încercările inițiale, eșuate, de a se ridica din pat, familiarizarea cu trupul greoi și complet nou, rotund, alunecos, animat de picioare încă imposibil de controlat, nu-l împiedică pe tânăr să-și dorească o dimineață liniștită în care să-și termine toaleta „și mai ales să-și mănânce micul dejun” [Kafka, 1969:30]. Ca urmare, în existența sa mecanică, animată de evenimente identice din momentul trezirii și până în cel al refugiului înapoi în somn, Gregor asociază inactivitatea sau zăbovirea prelungită în pat unei dureri misterioase care se risipește în momentul despărțirii de pat „ca o simplă nălucire” [Kafka, 1969:30], ceea ce îl apropie pe eroul lui Kafka de legendarul cavaler surprins de Cervantes într-o epopee a schimbării și sacrificiului<sup>1</sup>. Obișnuit cu senzațiile specifice lumii moderne și mai ales cu cele personale, construite ca răspuns la diferiți stimuli, Gregor, tânăr dedicat unor valori de familie până la abandonul oricărei năzuințe specifice vârstei sale, primește și sădește singur o anumită îndoială în legătură cu ceea ce percepe ca fiind real: „... fu nespus de curios să vadă cum se vor sfârși halucinațiile lui de astăzi” [Kafka, 1969:30].

*Metamorfoza* poartă semnele unei psihologii a introversiunii în care asumarea datoriilor tatălui, și refugiul în muncă considerat ca un stigmat social, sunt, de fapt, soluțiile cele mai potrivite pentru un om incapabil de relații interumane specifice unei anumite vârste. Alienarea tânărului comis voiajor de ceilalți membri ai profesiei sale, vizibilă din raționalizarea privind imposibilitatea pierderii timpului pentru micul dejun în public, este surprinsă și în cercul intim, al familiei, unde se completează o structură psihologică dedicată singurătății. Refuzul oricărei distracții are ecou într-o absență mentală atunci când împarte spațiul cu membrii familiei, pentru că, după cum observă și tatăl său, probabil chiar primul exemplu de alienare și de superficialitate a relațiilor: „Șade la masă alături de noi și citește liniștit ziarul sau studiază mersul trenurilor” [Kafka, 1969:36]. *Alături și liniștit* reușesc să descrie

---

<sup>1</sup> Poate că, prin intermediul textului scris de Kafka, putem înțelege mai bine semnificația bolii misterioase de care suferă don Quijote de fiecare dată când se întoarce acasă și este nevoit să renunțe la aventuri.

într-o manieră sugestivă, simbolică, cele mai importante trăsături ale tânărului, inclusiv referitoare la felul în care face parte din familie, alături de care stă la masă, fără a mânca și, implicit, fără a interacționa cu ceilalți.

Mâncarea, interzisă de autoritatea unui sine excesiv, protector, are fără îndoială, încă din cele mai vechi timpuri, un rol pronunțat în coeziunea grupului și în stabilirea unor reguli elementare sau fundamentale structurii sociale, respinse de Gregor. Ceea ce nu înseamnă și că eroul este incapabil să savureze plăcerile registrului gastronomic uman, chiar metamorfozat în gândac, după cum Lucius, din *Măgarul de aur*, păstrează, pentru început, nostalgia și amintirea proaspătă a reflexelor umane. Gregor reacționează, în procesul său de transformare, dinamic în ciuda unei aparente încremeniri în evoluție, la cafeaua proaspătă adusă de mama sa și, spre groaza femeii, „nu se putu abține să nu clefăie de câteva ori cu mandibulele, în gol” [Kafka, 1969:50]. Ceea ce este valabil pentru bărbatul metamorfozat în măgar, „îmi păstrasem totuși sentimentele de om” [Apuleius, 1990:110], se estompează încet și sigur pentru cel trezit în trupul unui uriaș gândac. Gregor simte și se cramponează în sentimente și reacții deprinse în urma traiului între oameni, chiar dacă subtil, scriitorul îl pedepsește în mod evident pentru o alienare de care se face vinovat, prin ignorarea unui contract social cu privire la empatie și deschidere față de cei mai intimi membri ai cercului său.

*Metamorfoza*, după cum am susținut deja, trebuie înțeles ca proces în desfășurare, acțiune neterminată și în nici un caz ca finalitate, pentru că doar nostalgia umană, marcă și a unei transformări la nivel mental, este cea care îl face pe eroul lui Kafka să tresalte de bucurie la vederea felului de mâncare preferat, lăsat ca semn de toleranță și de dragoste de către sora sa – „... un castronaș plin ochi cu lapte îndulcit, în care pluteau câteva felioare de pâine albă” [Kafka, 1969:53]. Foamea, cunoscută bine tânărului voiajor, prea ocupat pentru a mânca alături de ceilalți colegi de breaslă, devine un chin în noua sa formă, un instinct de necontrolat asumat inconștient prin intermediul unor simțuri noi, specifice corporalității sale. Scriitorul descrie cum bărbatul, cu trup de gândac, „se târa de parcă era paralizat” [Kafka, 1969:53], cu mișcări conștientizate doar în momentul revelației că mirosul de mâncare l-a atras în mod irezistibil. Descoperirea noii dimensiuni și a rolului ei în noua sa viață sunt egale de surpriza constatării că mâncarea preferată nu-i mai place și, mai mult, îi provoacă dezgust. În manieră similară, măgarul lui Apuleius se vede prins în mijlocul unui conflict cognitiv, „... nu eram încă deprins să mănânc fân” [Apuleius, 1990:116], la mijlocul procesului de transformare, între om și animal.

Natura și profunzimea metamorfozei, până în intimitatea ființei nevăzute, ascunse de carapacea gândacului, este sugerată de scriitor prin chinul resimțit de tânărul Gregor Samsa, imposibil de controlat, în fața nevoii de a mânca. O instinctualitate străină lui se întâlnește cu nostalgia umanității, vagă, dar încă prezentă până în ultimul moment al vieții sale. Foamea chinuitoare, niciodată o realitate pentru om, devine imperativ de neocolit pentru gândac, pentru că simte, față de singura figură tolerantă din casă, sora sa, „o pornire nestăvilită să țâșnească de sub canapea și să i se arunce la picioare, implorând-o să-i aducă ceva bun de

mâncare” [Kafka, 1969:57]. Alimentele devin adevărat limbaj, într-o scenă unică pentru literatura universală, în care Grete încearcă asemeni unui lingvist, să găsească o serie de cuvinte potrivite pentru a se face înțeleasă și, mai ales, pentru a-l înțelege pe străinul din camera fratelui său. Pe un ziar îi oferă o gamă variată de mâncăruri, „zarzavaturi pe jumătate putrezite, oase rămase de la cină și pe care se închegase un fel de sos alb, câteva stafide și migdale, o bucată de brânză” [Kafka, 1969:57], considerată cu o zi în urmă, chiar de Gregor, nepotrivită pentru consum, bună doar pentru gunoi.

Dialogul simbolic dintre frați găsește același cod, prin intermediul mâncărilor vechi și alterate, preferate de Gregor acum în locul celor proaspete, semn că metamorfoza sa, spre diferență de cea surprinsă de Apuleius, este mult mai rapidă. Ceea ce îl îndeamnă pe măgar să se adăpostească în grajd, alături de celelalte animale, conștient atât de corporalitatea sa, cât și de natura unei transformări explicabile, la Gregor se manifestă ca natură nouă, neexplorată, cu putere de reflex. Apropierea binefăcătoarei sale, Grete, îi trezește o reacție specifică coleopterelor, mai ales celor considerate parazite, pentru că „fu cuprins de spaimă și se târî în grabă [...] sub canapea” [Kafka, 1969:58]. O evoluție clară se poate observa și în alienarea progresivă a tânărului, dar și a familiei sale față de el, prin asumarea unor roluri incompatibile și predestinate conflictului. Îndepărtarea de el, fiu și frate, indiferența pentru mâncarea lăsată și pentru amenajarea unui spațiu propice vieții întâlnește reacții pe care scriitorul le pune într-o relație de determinare, când ele sugerează o natură de neocolit a noului locatar: „... cu toate că nu știa nici el singur ce-ar fi poftit să mănânce, făcea planuri cum să ajungă în cămară și să ia de-acolo tot ce i se cuvenea, chiar dacă nu-l îndemna foamea” [Kafka, 1969:87]. De fapt, o surprinzătoare *psihologie a gândacului*, mai ales a celui parazit, opus civilizației și curățeniei, asociat bolilor și mizeriei, se construiește într-unul dintre cele mai complexe și neobișnuite texte ale literaturii universale.

Prins în procesul metamorfozei vizibile, agresive, Gregor devine un ecou al unei transformări generale, de familie, pentru că scriitorul reușește să proiecteze psihologia mutației interioare și exterioare și în cazul celorlalți membri ai familiei. Sora, în adolescență și, mai ales, tatăl, care pare că începe să trăiască cu adevărat din momentul în care fiul său începe să moară ca om și, în cele din urmă, ca gândac. Mesele regulate ale familiei, desprinse complet de cele ale lui Gregor, ca două realități paralele, izolate doar de o ușă, pe cât de superficială, pe atât de netrecut, cel puțin de cei doi părinți, devin limbaj uzual, lipsit de semnificație și tocit prin utilizarea lui mecanică. Descoperirea modului unic de dialog prin intermediul alimentelor, atingerea unei înțelegeri de tip primar, limitat, nu constituie în universul familiei surprinse de Kafka motiv pentru explorări ulterioare, ci doar un alt blocaj în relațiile fiului cu ceilalți membri ai familiei. Orice alienare a fiului față de părinții săi pare să fi fost, de fapt, comportament învățat, inoculat chiar de cele două instanțe ale autorității. „... nici ei nu voiau ca Gregor să rabde de foame, dar poate că n-ar fi suportat să știe, decât din auzite, că mănâncă...” [Kafka, 1969:59], este poate cea mai fidelă oglindă a unei dualități sau pur și simplu imposibilități de a-și asuma un eveniment mai puțin obișnuit. Toate greșelile fiului, îndepărtat de

familia pe care o susține financiar, devenită dependentă de el, cu o viață nefirească pentru vârsta lui și refuzând orice distracții, au un corespondent la părinții săi, martori ai alienării și, în bună măsură, susținători pasivi ai unei realități maladive. Prinși între sentimentele de dragoste firești, pentru fiul lor sau pentru amintirea celui care le-a fost fiu, nu pot concepe că, transformat în gândac, are totuși o formă de comportament uman, asumat, înțeles de sora lui, prin intermediul actului de a mânca. Ceea ce pentru Grete se întâmplă cu întârziere, pentru cei doi părinți este reflex. Transformarea în gândac înseamnă imediat, pentru mama și tata lui Gregor, moartea fiului lor, în timp ce pentru Grete, dispariția fratelui ca entitate vizibilă, dincolo de nostalgia umanității, persistă până într-un moment de explozie și despărțire violentă. În sine, comportamentul selectiv în privința mâncării și a alimentelor, deranjează pe cei care ar prefera ca metamorfoza fiului să fie o trecere bruscă definitivă și complet ruptă de orice prezență simbolică a factorului uman.

Consumul sau mâncatul, în general, fără preferințe, devine o marcă subtilă a registrului uman, pe cât de instinctual, pe atât de capabil cu asumarea ipostazelor diferite, chiar neplăcute, pe când orice alegere în privința alimentelor și limitarea la câteva produse sugerează un comportament animal, incapabil să treacă prin voință sau rațiune de bariera imperioasă a nevoii de a mânca ceva anume. „Astăzi știu că i-a plăcut» [Kafka, 1969:60], afirmă uneori Grete, atunci când fratele ei mănâncă într-un fel descris, totuși, de scriitor, ca îndepărtat de planul uman al consumului „devora mâncarea până la ultima fărâmă» [Kafka, 1969:60], pe când alteori, observă cu tristețe, „Iar a rămas totul neatins» [Kafka, 1969:60]! Descoperirea acestui limbaj comun, al preferințelor alimentare, este asociat totuși, în ciuda unei înțelegeri a noului registru, unei abținente mult prea umane a celui transformat în gândac.

După cum am mai afirmat, nimic din comportamentul lui Gregor, cu formă umană sau nu, nu este cu desăvârșire nou, ci este o oglindă sau un ecou al familiei sale. Metamorfoza sa modifică, în primul rând, prin dispariția principalului susținător financiar al familiei, comportamentele celorlalți, la momentul adunării în jurul mesei. „... nu mâncau mai nimic» [Kafka, 1969:61], observă Gregor din izolarea sa, mentală și mai nou, fizică: „... îi auzea neconținut îmbiindu-se unul pe altul, dar primind mereu același răspuns: «Mulțumesc, am luat destul», sau altceva asemănător. Nici de băut se pare că nu beau mai nimic...» [Kafka, 1969:61]. O anumită rezervă, moderație cu caracter masochist sau înfrânare de la satisfacerea unei nevoi de bază, devenite dincolo de nevoie și o plăcere culturală, specifică civilizației prin stimularea senzorială complexă, garantată de mirosul și combinații de gusturi, este asumată de întreaga familie, treptat, după ce metamorfoza fiului devine o realitate imposibil de anulat sau de ignorat. Plăcerea, la modul general, este fără îndoială, una dintre trăsăturile specifice umanității, de la satisfacerea pulsională sexuală, până la cea alimentară care a început să mascheze în ultima parte a evoluției omenirii afecțiuni patologice cu manifestări compulsive de consum. Ca ultimă redută a dimensiunii umane, plăcerea produsă de alimentație, încercată de Gregor, în prima fază a metamorfozei, se estompează pentru a fi înlocuită de achiziții noi, specifice corporalității străine: „... în scurtă vreme nici mâncarea nu-i mai producea

vreo plăcere și astfel luă obiceiul să se distreze cățărându-se, cruciș sau curmeziș, pe pereți și pe tavan” [Kafka, 1969:69].

Ca un comportament specific uman, dispariția poftei și a plăcerii produse de mâncare, familiar pentru toate culturile, inclusiv pentru cea arhaică românească prin „iarba nu-i mai place”, din balada pastorală *Miorița*, se anunță una dintre ultimele manifestări ale omului prins în trup de gândac. Îndepărtarea fiului de planul uman de existență, prin dispariția semnelor fundamentale ale omului din interior, pare să alimenteze, de fapt, renașterea tatălui, astfel încât bătrânul abandonat uneori în fotoliu, pasiv și incapabil să suporte o plimbare banală prin parc, „își revenise atât de bine, încât Gregor nu-l mai recunoștea” [Kafka, 1969:79]. Metamorfoza fiului, dublată de adolescența tinerei femei, sora sa, Grete, este completă doar prin felul unic în care tatăl redevine un bărbat în putere, reintegrat în muncă și marcat de semnele uniforme sale albastre, cu guler înalt peste care „se revărsa o gușă dublă, bine împlinită” [Kafka, 1969:80].

Am propus o analogie între mâncare și universul lingvistic explorator, de identificare a unui limbaj simplu, comun unor entități înstrăinate, adoptat pentru prima dată de Grete, dar respins complet de restul familiei. Cum altfel am putea înțelege scena agresiunii cu mere, dacă nu sub forma unui conflict verbal, atât de specific vieții de familie? Bătrânul Samsa, întinerit subit de evenimentul atât de bizar, se hotărăște să-și atace fiul cu atât de simbolicele mere, într-un moment de neatenție din partea lui Gregor. Fără să identifice imediat despre ce este vorba, pentru că „ceva trecu în zbor ușor chiar pe lângă el” [Kafka, 1969:81], Gregor se trezește asediat de o adevărată ploaie de lovituri din partea părintelui său, care este incapabil la început „să ochească precis” [Kafka, 1969:91].

De pildă, un măr aruncat în direcția sa îi atinge spatele fără să-i facă însă nici un rău, pe când următorul, „care veni numaidecât, se înfipse pur și simplu în spinarea lui...” [Kafka, 1969:81-82]. În căutarea loviturii perfecte, care să-și atingă ținta cu precizie și, mai ales, să provoace suferință, vedem în merele aruncate întâi stângaci, și apoi cu precizie direct în trupul fiului de către tată, respectând ipoteza propusă, de conflict verbal, sensurile unor ofense aruncate în cele mai multe dintre discuțiile aprinse ale familiilor. Biografia lui Kafka, din punctul acesta de vedere, reprezintă un argument de o greutate decisivă. Doar din rațiuni care țin de îndepărtarea de tema propusă nu culegem câteva exemple de conflict cu autoritatea paternă, din *Jurnal* [Kafka, 2006] sau din *Scrisoare tatălui* [Kafka, 2009], așa cum sunt ele descrise chiar de scriitor. Din cele câteva încercări de a-l răni pe Gregor, ultima și cea reușită încheie atacul, iar suferința provocată, „... se simți ținut locului și se întinse cât era de lung...” [Kafka, 1969:82] își dezvăluie sensul metaforic doar prin intermediul textului. Așa cum insulta bine pregătită și de neuitat, cu atingere în cea mai vulnerabilă dimensiune a destinatarului, cunoscută bine doar de un apropiat, și prin asta motiv suplimentar al suferinței, marchează relațiile dintre oameni pentru mult timp sau pentru totdeauna, fructul aruncat spre Gregor rămâne „înfipt în carnea lui – amintire palpabilă...” a unei răni imposibil de acoperit.

Planul sau proiectul toleranței nu face altceva decât să se estompeze în fața nevoilor financiare ale familiei, obligate acum să accepte chiriași. Integrarea celor

trei în muncă și activitate zilnică îi scoate dintr-o pasivitate plină de umbrele morbidității, dar îi și îndepărtează de Gregor ale cărui nevoi încep să fie din ce în ce mai puțin importante. Indiferența familiei pentru cel metamorfozat, ca într-o *autoîndeplinire a profesîilor*, de naștere sau de proiectare a unor credințe false, nejustificate, într-o situație care le și confirmă, produce o reacție identică fiului. Îngrijitoarea lui, Grete, cade într-o rutină vecină celei asumate de fratele metamorfozat înainte de producerea evenimentului, și îi aduce sau culege mâncarea cu gesturi mecanice, indiferente la felul în care gândacul a primit-o: „... scoate cu mătura afară, fără a ține seama dacă ciugulise din ea sau nu – de cele mai multe ori – nici măcar n-o atinsese” [Kafka, 1969:88]. Ceea ce pornește ca limbaj comun, plin de sensurile cele mai simple, dar facilitatoare ale comunicării și garanții ale existenței umane în spatele unei corporalități străine, devine gest mecanic pe de o parte și este respins, prin tăcere simbolică, post, de fratele abandonat din ce în ce mai mult de familia sa. Mai mult, pare să-l deranjeze pe Gregor mizeria din camera sa, unde diferite articole inutile ale casei, din ce în ce mai multe, încep să se adune și s-o aglomereze făcându-i deplasarea și viața din ce în ce mai grea. Mâncarea este, fără nici o îndoială, o metaforă mult prea puțin discutată, din păcate, în relație cu textul, dar și cu semnificațiile întregului univers kafkian.

Cei trei locatari noi ai apartamentului joacă, după cum era de așteptat, roluri simbolice, în economia complexei metafore propuse de scriitor, în primul rând din perspectiva unei balanțe a autorității, pentru că „se așezară la capătul mesei unde ședeau odinioară tata, mama și Gregor...” [Kafka, 1969:92]. Poziționarea strategică, prin înlocuirea sau ocuparea unor locuri vechi, destinate membrilor familiei, este urmată de un ritual cât se poate de tainic privind servirea cinei. Cele două femei ale familiei îi întâmpină pe *noii stăpâni* cu mâncarea gătită care „aburea intens, scoțând adevărați nori” [Kafka, 1969:92], într-o scenă construită special de Kafka pentru a sugera tensiunea fiecărui asemenea moment în care familia trebuie să treacă de testul servirii unor alimente aspru verificate de consumatori: înainte ca mâncatul să poată începe, cel mai bătrân dintre cei trei bărbați, considerat și de Gregor o autoritate evidentă, taie o bucată de carne „probabil pentru a controla dacă este destul de fragedă și dacă nu cumva e cazul s-o trimită îndărăt la bucătărie” [Kafka, 1969:93]. Postul asumat de familie, pentru a compensa lipsurile financiare și de Gregor pentru a oglindi sentimentul de singurătate și de alienare ca proces aproape încheiat, nu reprezintă nimic pentru cei trei bărbați pentru care familia se refugiază să mănânce în bucătărie. Mai mult, prin intermediul unei abținente pline de semnificații, fiul metamorfozat poate recepta într-un fel unic ritualul cinei celor trei locatari, prin intermediul zgomotelor specifice venite din direcția celor care cineză: „... se auzea mai intens doar scrâșnetul dinților mestecând, ca și cum cei trei ar fi vrut să-i arate prin asta că, pentru a mânca ai nevoie de dinți buni și că și cele mai strașnice mandibule nu fac doi bani dacă n-au dantură” [Kafka, 1969:93]. Dinții, ca simboluri sau reprezentări ale imaginarului colectiv, trebuie înțeleși prin ferocitatea lor implicită și în bună măsură inconștientă, după cum o arată Gilbert Durand în analiza arhetipului *botului devorator* [Durand, 1998:85].

Dincolo de diferența naturilor care îi separă în mod definitiv, pe oameni, familie, locatari, colegi, de bărbatul metamorfozat, ceva comun, specific registrului instinctual, animalic, se manifestă în exercitarea unui comportament ombilical legat de evoluția și existența umană. Cu intuiție antropologică, scriitorul pune în centrul cinei celor trei bărbați, o bucată de carne a cărei verificare permite începerea mesei sau așteptarea unor pregătiri suplimentare. În ciuda ritualului și a mărcilor comportamentale, specifice unei etichete în socializare (de pildă, tatăl lui Gregor se arată doar o singură dată în fața celor trei, pentru a-i saluta nonverbal și pentru a primi același răspuns standard), „scrâșnetul dinților mestecând” proiectează umbra instinctualității și a morbidității imposibil de acoperit de straturile culturale ale umanității. Herman Melville a fost primul care să surprindă morbiditatea specifică speciei umane în capodopera literaturii universale, *Moby Dick*, într-un fragment care pune arhetipul botului devorator în relație cu însăși achizițiile civilizatoare ale umanității: „Duceți-vă în orice sâmbătă seară în halele de carne și veți vedea o mulțime de bipezi vii zgâindu-se la lungile șiruri de patruzeți morți. Oare această priveliște nu i-ar smulge un dinte din falcă până și canibalului? Canibal? Cine nu e canibal” [Melville, 2007:381]?

Fragmentul de raportare la alteritate din perspectiva unei minorități stereotipizate, pentru că Gregor își percepe corporalitatea și ființa nouă prin intermediul unui tipar de receptare a lumii încă uman și valorizând însăși existența sa doar prin intermediul exercițiului de toleranță din exterior, se folosește de reprezentarea simbolică a mâncării și a actului masticăției pentru prima și, poate, singura dată clar, în sens metaforic. „«Mi-e foame și mie, își mărturisă Gregor îngrijorat, dar nu de asemenea lucruri. Cum mai înfulecă locatarii ăștia! În timp ce eu mor de foame!»” [Kafka, 1969:93]. Asumarea unei forme de post, prin renunțarea la mâncare, devine pentru prima dată în viața eroului, acceptarea unei trăiri prin îndepărtarea de existența mecanică, supusă unei inerții alienante de orice sens sau scop. Foamea și abținerea fizică a protagonistului, maschează o vină comună, dostoevskiană, care stă ca un stigmat pe întreaga familie: fiul s-a refugiat în susținerea absolută a celorlalți membri, iar ei preiau roluri infantile, dependente de munca și de sacrificiile necondiționate ale lui Gregor, întărind astfel un comportament deviant. Dar, foamea fiului metamorfozat, după alte lucruri decât alimentele, afirmă, de fapt, și că absența toleranței și a iubirii reprezintă însăși motivul morții lui Gregor, gândac, părăsit în mijlocul familiei, abandonat și alungat chiar și din singura dimensiune a vieții umane care i-a mai rămas: amintirea. Hotărârea familiei și, mai cu seamă, a Gretei, sora sa, de a-l abandona și de a nu se mai gândi la el ca la un membru al familiei, devine *verdictul* declanșator al morții. „Prelungita înfometare” [Kafka, 1969:99] asumată aproape ca reflex, de cel ascuns într-o carcasă de gândac, este, poate, cea mai subtilă metaforă pentru toleranță și pentru iubire din întregul spectru al literaturii universale.

Nu există un catharsis în literatura lui Kafka, după cum nici în *Metamorfoza* finalul nu aduce o eliberare, cel puțin sub forma unei conștiințe superioare, animate de o nouă înțelegere a propriei existențe. Mort, uscat, văzut ca pentru prima dată de familie, „abia acum, când trupul nu se mai sprijinea pe piciorușe și când privirile nu

mai erau abătute de altceva, se vedea cu adevărat cât era de slab” [Kafka, 1969:106], Gregor își exercită ultima acțiune de susținere a familiei, într-un sens tragic. Eliberată și conștientă de rutina incompatibilă cu viața, familia ca structură sau ca tot, alege o schimbare sau, în sine, o metamorfoză comună, rațională, înainte ca ea să devină realitate imposibil de modificat.

Iubirea la care am făcut referire trebuie înțeleasă doar în contextul biografiei marcate de figura autoritară a unui tată preocupat de cu totul alte idealuri decât cele atât de importante pentru scriitor. „Scrisul meu trata despre tine”, scrie Kafka în scrisoarea niciodată expediată, „deplângeam, acuzam acolo, doar ceea ce nu puteam deplânge la pieptul tău” [Kafka, 2009:88]. Adevărata măsură a complexității metaforelor specifice operei lui Kafka se vede doar prin dimensiunea suferinței încercate de un tânăr hipersensibil, forțat să trăiască toată viața ca un oaspete, tolerat, într-o casă pe cât de familiară, pe atât de străină.

## BIBLIOGRAFIE

- Apuleius, Lucius, 1990. *Măgarul de aur*, Traducere și note de I. Teodorescu, Prefață de N. I. Niculiță, Chișinău, Editura „Literatura artistică”.
- Bataille, Georges, 2000. *Literatura și răul*, Traducere din limba franceză, introducere și note de Vasile Zincenco, București, Editura Univers.
- Durand, Gilbert, 1998. *Structurile antropologice ale imaginarului, Introducere în arhetipologia generală*, Traducere de Marcel Aderca, București, Editura Univers Enciclopedic.
- Enescu, Radu, 1968. *Franz Kafka*, București, Editura pentru Literatură Universală.
- Garaudy, Roger, 1968. *Despre un realism nefermuit. Picasso, Saint-John Perse, Kafka*, În românește de Paul Dinopol, București, Editura pentru Literatură Universală.
- Jong, Béatrice, 2011. *L'invention de soi. Rilke, Kafka, Pessoa*, Préface de Robert Bréchon, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang.
- Kafka, Franz, 2009. *Serisoare tatălui*, Cuvânt înainte și traducere de Andrei Zanca, Cluj-Napoca, Editura Grinta.
- Kafka, Franz, 1969. *Verdictul și alte povestiri*, În românește de Mihai Isbășescu, București, Editura pentru Literatură Universală.
- Kafka, Franz, 2006. *Jurnal*, Traducere din limba germană și note de Radu Gabriel Pârnu, București, Editura RAO International Publishing Company.
- Melville, Herman, 2007. *Moby Dick*, Traducere din limba engleză, note și glosar de Petre Solomon, Iași, Editura Polirom.
- Montandon, Alain, 2015. *Despre ospitalitate. De la Homer la Kafka*, Traducere, prefață și note de Muguraș Constantinescu, Iași, Editura Institutul European.
- Philippide, Al., 1968. *Scriitorul și arta lui*, București, Editura pentru Literatură.
- Șora, Mariana, 1968. *Prefață*, în Franz Kafka, *Castelul*, Traducere, prefață și tabel cronologic de Mariana Șora, București, Editura pentru Literatură.
- Tismăneanu, Vladimir, Mihăieș, Mircea, 1998. *Vecinii lui Franz Kafka, romanul unei nevroze*, Ediție bilingvă, Iași, Editura Polirom.