

Лиза Боева

Франц Кафка, *Превращението*  
Режисьорски анализ

Филизи 33

Лиза Боева

Франц Кафка, *Превращението*  
Режисьорски анализ

Илюстрация: Матилда, 6 г.

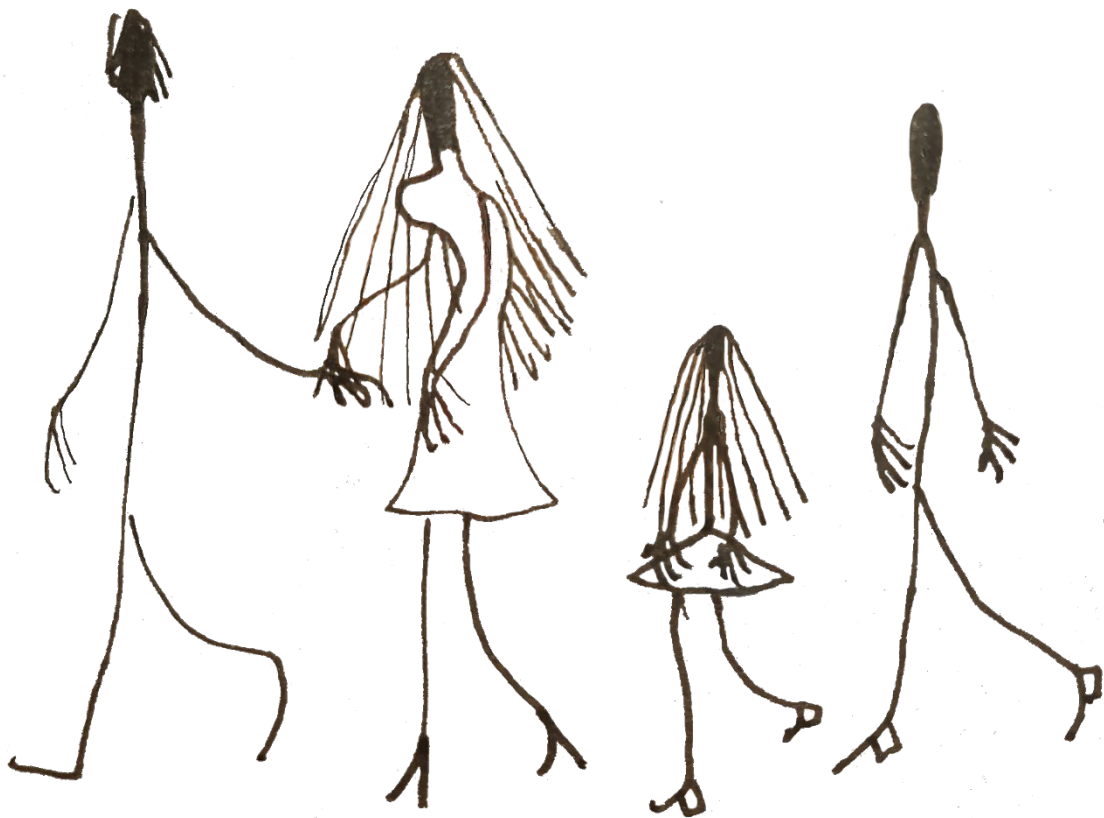
ISBN 978-619-92797-2-4



Филизи 33  
2024

Франц Кафка, *Превращението*

Режисьорски анализ



## Метод на работа по филмиране на литературно произведение

Режисьор решава да създаде филм по дадено литературно произведение. Става дума за авторско кино – т.е. изходната точка е не натиск на продуцента или получаване на пари от фонд, изискващ да се представи определена тема. Главният въпрос за режисьора е: Защо решава да екранизира дадена художествена творба? Този въпрос изглежда очевиден и лесен, ала отговорът не е така очевиден и далеч не е лесен.

Ето защо. Училищната програма в часовете по литература ни учи как правилно да отговаряме на литературен въпрос. Програмата се състои единствено (предимно) от класически произведения – т.е. всяка от разглежданите творби е признат шедьовър, издържал проверката на времето. Литературните въпроси, на които отговаря ученикът, би трябвало да подпомогнат разбирането на съответната творба. Например: *Каква е конструкцията на романа "Дон Кихот"? Какъв е главният конфликт в пиесата "Хамлет"? Защо Герасим убива Муму?*

Когато в университетска среда заговорим за класически литературни произведения и тяхната възможна екранизация, според мен въпросите, които вече представих, е нужно да минат на втори план. Главният въпрос, който трябва да бъде разгледан, е: Защо режисьор би посегнал към екранизация на дадена художествена творба?

Според мен единственият верен отговор е: защото е интересно. Звучи логично, ала нито училищната, нито университетската образователна система не работят с феномена на интересното. А що се отнася до творчество (в нашия случай – до работата на сценариста и режисьора), категорията *Интересно* трябва да бъде основно изучавана категория.

В неакадемична среда именно за интересното става дума: когато разказваме в неформална обстановка защо даден сериал, филм или книга са погълнали вниманието ни, ние така отговаряме: интересно е. Когато пренесем разговора в академична среда категорията *Интересно* изчезва. *Интересното* в академична среда сякаш снизява патоса на учебния и творческия процес, става тъждествено на битов разговор за лични предпочитания и вкус.

Когато говоря за категорията *Интересно*, нямам предвид сценаристът или режисьорът, осмисляйки художествената творба, по която искат да направят филм, да се занимават със самоанализ или самооценка. Не.

Пътят трябва да бъде друг, в два хода.

Първо: Да се разгледа *Интересното* като категория.

Второ: Да се приложи категорията *Интересно* в творческия процес.

Първо: *Интересното* като категория.

Според мен *Интересното* трябва да бъде разглеждано така, както се осмислят естетическите и етически категории *Прекрасно*, *Грозно*, *Добро*, *Зло*<sup>1</sup>. Т.е. да разгледаме *Интересното* като феномен, като явление – не какво и защо е интересно за някого, а каква е природата на *Интересното*.

Един човек се интересува от риболов, друг – от хоккей, трети – от фотография, четвърти – от философия: всички те намират за себе си нещо интересно в различните явления. За проявленията на интересното става дума, т.е. абстрахираме се от субективните и обективните фактори (кой и защо проявява интерес към едно или друго) и насочваме вниманието си към феномена *Интересно*.

В статията *Интересното* Михаил Епщейн твърди: *Играта между два полюса на една модалност – възможен и невъзможен – в това се състои феноменът на интересното. [...] Най-интересната теория е тази, която последователно и неопровержимо доказва онова, което е най-малко вероятно. Например: вероятността след смъртта човек да възкръсне е изключително малка; теориите и повествованията, които доказват възможностите за възкресение вече две хилядолетия се намират в центъра на внимание на значителна част на човечеството, определят сюжетосложението на историята. Вероятността старецът Фьодор Кузмич да е император Александър I е доста малка, а солидните исторически доказателства в полза на тази вероятност са изключително интересни за огромен кръг от хора*<sup>2</sup>.

Епщейн допълва: *Интересното – това е съотношение, обикновена дроб, в числителя на която стои достоверността на доказателствата, в знаменателя – вероятността на доказуемото. Интересното расте при увеличение на числителя и намаляване на знаменателя. Колкото по-невероятна е тезата и по-достоверен е аргументът, толкова по-интересна е научната (и всяка друга) идея*<sup>3</sup>.

Епщейн прилага този критерий и при разглеждане на литературна творба: *Интересен е онзи ход на събитията, който се възприема от една страна като неизбежен, от друга – като непредсказуем. [...] Понятието "интерес" произхожда от латинското *interesse*, т.е. буквално означава "да бъдеш между, в промеждутък". И наистина: интересно е онова, което се намира в промеждутъка между две крайности – между порядък и свобода, между достоверност и невероятност, между логика и парадокс,*

---

<sup>1</sup> Шопенхауер противопоставя *Интересното* на категорията *Прекрасно*: *Думата "интересно" служи за обозначение на всичко, към което индивидуалната воля проявява съчувствие. Тук ясно се проявява разликата между прекрасното и интересното: първото се отнася към познанието, при това – към чистото познание; второто въздейства на волята.* Артур Шопенгауер, *Об интересном*. Москва: Олимп, 1997, 403.

<sup>2</sup> Михаил Эпштейн, "Интересное". *Знак пробела: О будущем гуманитарных наук*, Москва: НЛО, 2004, 487.

<sup>3</sup> Пак там, 488.

между системност и случайност. Ако едното от двете стане главно, интересът се снижава, заменя се със сухо безразличие. Нас ни интересува не просто странното или безумното, а такова безумие, в което има система; такава идея, в която редом до рационалното стои нещо безумно, излизашо извън границите на здравия смисъл. Ако перифразирам Нилс Бор, мога да кажа така: "Тази идея не е достатъчно безумна, за да бъде интересна"<sup>4</sup>.

Второ: Да се приложи категорията *Интересно* в творческия процес.

Режисьорът, захванал се с филмирането на даден литературен текст, трябва да отговори на въпроса: Защо за него (режисьора) този текст е интересен? И отново: не става дума за самоанализ или самооценка. Става дума за внимание към собственото ни интелектуално напрежение, възникващо между вероятното и достоверното (по теорията на Епщайн).

Пример за изследване на това интелектуално напрежение можем да видим в текста на Елена Иваницка *Пишем ужаси* (с подзаглавие: *Роман*)<sup>5</sup>. Структурата е следната: в канавата на романа (психологически трилър) се вклиняват, обособени с отделни параграфи, разсъжденията на автора – дали е уместно да включи еротична сцена в дадения епизод, нужно ли е да разгърне по-подробно линията на определен герой, какви примери в художествената литература има относно темата за децата-вампири и трябва ли да ги спомене и т.н. Главното, което търси в този експериментален текст Иваницка, е феномена *Интересно*. Т.е. търси онова напрежение, което възниква между вероятното и достоверното.

Разбира се, множество са примерите в световната литература, когато сюжетният ход е прекъсван от личностно-мемоарни отстъпления или критико-публицистични фрагменти. Например в прозата на Лев Толстой обективният автор от време на време дава думата на философстващия проповедник. Но, посочвайки конкретно текста на Елена Иваницка, имам предвид не разтварянето на традиционния автор в няколко начала, а демонстрацията на търсене, улавяне на *Интересното*.

\*\*\*

Относно работата на режисьора по даден текст, Дейвид Мамет твърди, че трябва да се следва призивът на Станиславски: *Не го типайте, освен ако не го обичате!* [...] *Проверката е: обичате ли го? Вие, режисьорът, сценаристът – готов ли сте да заложите душата си за него?*<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Пак там, 489.

<sup>5</sup> Елена Иваницка, *Пишем ужаси. Роман*. Москва: Литагент Ридеро, 2016.

<sup>6</sup> Дейвид Мамет, *Театърът*, прев. Милена Попова. София: Изток-Запад, 2014, 81.

Бих заменила въпроса на Мамет (относно изходния материал за работа): не *Обичате ли го?*, а *Интересно ли ви е?*

При това: *Достатъчно интересно ли ви е?* Защото (за разлика от времето за създаване на театрална постановка) филмовият процес може да се проточи с години: написване на сценарий (вероятно дори – няколко версии), създаване на нужните експликации (режисьорска, операторска, на главните действащи лица и т.н.), участието в пичинги, съобразяване с параметри от всякакъв характер (финансови, времеви, личностни), снимачен период, монтаж, постпродукция... Не е достатъчна *обичта* към изначалния текст: нужно е материалът да е така плътен, така мощен, че при изтичането на седмици, месеци и години за нас интересното (т.е. интелектуалното напрежение между вероятното и достоверното в текста) да съхрани своята актуалност.

Например: решаваме да екранизираме повестта *Странният случай с доктор Джекил и господин Хайд* на Стивънсън, защото намираме текста за *много интересен*. Заемаме се с подробен анализ – на ситуациите, персонажите, детайлите и ако след продължителната работа достигнем до учебникарския извод, че това е история за борбата между Доброто и Злото в човека, то най-вероятно ние сме изгубили *интересното, достатъчно интересното*. Защото сме свели повестта до сюжет и нравоучение. Очарованието на тази готическа история идва от нейната фантасмагоричност: в момента, в който престанем да се плашим от мистър Хайд, можем да отхвърлим настрана текста и да забравим за екранизирането му.

В статията *За добрите читатели и добрите писатели* Владимир Набоков твърди: *Писателят може да бъде оценен от три страни: като разказвач, като учител и като вълшебник. Крупният писател сбира в себе си и трите – разказвач, учител и вълшебник, но велик писател ще стане тогава, когато първа цигулка е вълшебникът*<sup>7</sup>.

Вълшебството, което се случва с читателя (с *добрия читател*), това е онази съставляваща, която при работа с изначалния текст режисьорът не бива да изгубва.

\*\*\*

И така – избрали сме художествен текст за филмиране, който е минал *проверката* от описаните два хода: през този текст се осмисля *Интересното* като категория и относно този текст режисьорът (си) отговаря на въпроса *Достатъчно интересно ли е за мен?*

За да онагледа предложения метод на работа, избирам да анализирам от режисьорска гледна точка (т.е. подготовка за филмиране) новелата на Франц Кафка *Превращението*.

Методът на работа ще бъде от частното към общото, т.е. индуктивен. Ще разгледам детайли от текста, които, сглобени, биха могли да ни покажат общата картина.

---

<sup>7</sup> Владимир Набоков, *Лекции по зарубежной литературе*, ред. Владимир Харитонов. Москва: Независимая газета, 1998, 28.

Представям си този метод като редене на пъзел, ала без да знаем предварително крайното изображение. Това означава, че не тръгваме от концепция за новелата, от някаква философска позиция, а разглеждаме първоначално фрагменти, разхвърляни из текста детайли. Т.е. въпроси като *Какво иска да каже авторът с този текст?*, *Какъв е главният въпрос, заложен в новелата?* няма да бъдат наша изходна позиция.

\*\*\*

Когато посягаме към класическо произведение като *Превращението* на Кафка, с лекота можем да се изгубим в безкрайното множество критическа литература, посветена на този текст. Трудно е да се открие голяма фигура от световния културен небосклон на XX и XXI век, която да няма отношение към творчеството на Франц Кафка: и в литературната критика, и в художествената литература, и в изобразителното изкуство, и в киното, и в театъра текстове на Кафка подлежат на непрестанно осмисляне и интерпретации.

И оттук (следвайки предложения от мен метод): сценаристът / режисьорът в работата си по текст на Кафка трябва да се опира изключително на самия текст на Кафка.

А ако се опитаме, подобно детективи, да потърсим отговори на тези уж незначителни въпроси, е възможно да стигнем до нетривиални изводи за генералната Шекспирова идея, за голямата философия, скрита в текста.

Първо и главно условие за метода, който предлагам, е: да четем и препрочитаме авторския текст.

\*\*\*

Второ условие. Да се опираме на асоциативния ред, който възниква у нас при четене на текста.

\*\*\*

Трето условие. Посягаме към трудовете на критици и интерпретатори едва тогава, когато търсим отговор на поставен от нас самите въпрос.

Например: много често учени и философи използват романа на Кафка *Замъкът* за илюстрация на собствената си теза; в такъв случай те са *верни* на своята идея, но не непременно на текста на Кафка. Те използват онези фрагменти от романа, които *работят* в нужната им посока. И съответно negliжират или изкривяват детайли, които *не работят* в нужната им посока.

При това: имам предвид изключителни умове, изключителни мислители на XX и XXI век. Опасността да тръгнем сляпо в указаната от тях посока е много голяма. Още по-



голяма е опасността техният интерпретаторски гений да ни откаже от собствена интерпретаторска работа.

\*\*\*

Четвърто условие. Щом започнем да изграждаме собствената си концепция за произведението, трябва да *изключим* автора.

Каква е биографията на автора, какви са били неговите намерения – тези въпроси трябва да отпаднат; за нас от този момент нататък авторът – както учи Ролан Барт – е *мъртъв*.

В есето *Удоволствието от текста* Барт заявява: *Като институция авторът е мъртъв: изчезнала е неговата гражданска, емоционална, биографична личност; лишена от всичко, тя не упражнява повече онова забележително бащинство върху своето произведение, което литературната история, образованието, мнението се заемаха в миналото да утвърждават и да разказват непрекъснато*<sup>8</sup>.

В статията *Що е автор?* Мишел Фуко изразява следната теза: *Отношение на присвояване: авторът не е точно нито собственик, нито отговарящ за своите текстове*<sup>9</sup>.

Думите на Барт за *смъртта на автора* (в сходна посока мислят още Жак Дерида, Пол де Ман и редица други философи) могат да ни се сторят крайни, ала те дават на интерпретатора свобода. Когато достигнем до четвърто условие от конструирания от мен метод, тази свобода ще се окаже от ключово значение.

На този етап можем да изградим собствена теория за главната теза, за философския смисъл на творбата, която разглеждаме.

\*\*\*

Пето условие. Щом започнем да пишем собствен сценарий, повече не се връщаме към изходния текст.

Тук трябва неотклонно да следваме думите на Ален де Ботон от книгата *Как Пруст може да промени живота ви*:

*Въпреки всички качества, които притежава творбата, тя в крайна сметка ще се окаже глупава, маниакална, ограничена, фалшива и смехотворна за тези, които прекарват цялото си време в нейното четене. Да се превърне четенето в професионално занимание, означава да се придаде прекалено голяма роля на нещо, което е само подтик. Четенето стои на прага на духовния живот – то може да ни*

<sup>8</sup> Роланд Барт, *Удоволствието от текста*, прев. Лилия Денкова. София: НБУ, 2012, 40.

<sup>9</sup> Мишел Фуко, *Генеалогия на Модерността*, прев. Владимир Градев. София: Изток-Запад, 2016, 7.

въведе в него, но не го изчерпва. Дори и най-изящната книга си струва да бъде затворена<sup>10</sup>.

## Уточнения

Изложеният от мен метод за създаване на сценарий за филм / за създаване на филм по дадено класическо литературно произведение се състои от пет нива. Тези пет нива наричам още *условия* (обструкции за работа). Щом преминаем първо ниво (щом изпълним първо условие), преминаваме към второ ниво. Тези условия не трябва да се изпълняват паралелно, а последователно – в реда, в който са описани.

\*\*\*

За да онагледя представения метод, ще използвам новелата на Франц Кафка *Die Verwandlung*. На български език текстът е преведен от Венцеслав Константинов като *Преображението*. Възможни преводи още са *Метаморфозата* и *Превращението*.

Думата *преображение* съдържа конотации, свързани с християнския религиозен празник *Преображение (Преображение Господне)*. Християнството е призма, през която можем да разглеждаме новелата на Кафка (за това ще стане дума в моя анализ – шеста глава, трета част: *Между Коледа и Великден*). Ала тази призма – според мен – не е водеща, ето защо няма да използвам предложения от Венцеслав Константинов превод на заглавието.

Думата *метаморфоза* свързвам с романа на Апулей *Златното магаре* (наричан още *Метаморфозите*). Когато главният герой Луций се превръща в магаре, читателят ясно разбира каква е причината – той неудачно се занимава с магии и вместо в птица, случайно се преобразява в магаре. Подобно обяснение в текста на Кафка няма: ние не знаем причината, поради която Грегор Замза една сутрин се събужда с черупчест гръб и множество крачка. В края на историята Луций отново възвръща човешкия си облик (намесва се богинята Изида); нищо подобно не се случва с героя на Кафка – Грегор Замза умира без да се осъществи с тялото му обратна метаморфоза. Поради тези две много важни отличия между текста на древноримския автор и текста на Кафка аз няма да използвам в своя анализ заглавието *Метаморфозата*.

Спирам се върху заглавието *Превращението*. Тази дума не е натоварена с конотации и препратки така, както са думите *преображение* и *метаморфоза*.

\*\*\*

---

<sup>10</sup> Ален де Ботон, *Как Пруст може да промени живота ви*, прев. Боримир Паскалев. София: Евролайт груп, 2014, 225.

Онагледявам първите три нива от предложението метод в първите десет глави от настоящия текст; четвърто ниво от предложението метод онагледявам в единайсега глава.

В настоящия текст използвам превода на Венцеслав Константинов по изданието *Преображението*, Пловдив: Христо Г. Данов, 1982.

Филмовите реминисценции към новелата на Кафка *Превращението* са множество; екранизациите на новелата (в световен мащаб) – това са около десет филма. Ще изброя в хронологичен порядък тези екранизации, на които ще се опирам в хода на работата си:

*Метаморфозата* (La Metamorfosis) – игрален филм от 1962 г., създаден във Венесуела. Сценарист и режисьор: Анхел Уртадо.

*Превращението* (Die Verwandlung) – немски телевизионен филм от 1975 г. Сценарист и режисьор: Ян Немец. Грегор Замза е озвучен от актьора Гюнар Холм-Петерсен.

*Метаморфозите на г-н Замза* (The Metamorphosis of Mr. Samsa) – канадски късометражен анимационен филм от 1977 г. Сценарист, режисьор, художник-аниматор: Каролайн Лийф. Филмът има редица отличия, сред които: Награда на критиката на Международния фестивал на анимационния филм в Анси и Гран При на Филмовия фестивал в Краков.

*Метаморфозата на Франц Кафка* (La Metamorfosi de Franz Kafka) – испански късометражен игрален филм от 1993 г. Режисьор: Карлос Атанес.

*Превращението* (Превращение) – руски игрален филм от 2002 г. Сценарист и режисьор: Валери Фокин. В ролята на Грегор е актьорът Евгени Миронов.

*Метаморфоза* (Metamorphosis) – английски игрален филм от 2012 г. Сценарист и режисьор: Крис Суонтън. Зад кадър гласът на бръмбара Грегор не е озвучен.

По новелата на Кафка *Превращението* са създадени множество филмирани театрални постановки. В настоящия текст се опирам на заснетата версия на театралната постановка *Метаморфоза* (Metamorphosis), представена в театър *Етъл Баримор* в Манхатън (премиерата е на 6 март 1989 г.). Сценична адаптация, филмов сценарий и режисура – Стивън Беркоф. В ролята на Грегор Замза е актьорът Тим Рот.