

ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ

Η εξουσία του μανιασμένου πατριάρχη¹

Γιατί διαβάζουμε τα έργα του Κάφκα εκατό και πλέον χρόνια αφότου γράφτηκαν; Η απάντηση -που θα μπορούσαμε να δώσουμε για κάθε κλασικό έργο- συνοψίζεται ίσως στα λόγια του Αντόρνο: «γιατί είναι ένα γραφείο πληροφοριών για την τωρινή και την αιώνια ανθρώπινη κατάσταση». Ή, θα μπορούσαμε να προσθέσουμε, γιατί η μοίρα των ανθρώπων έχει καταγραφεί λεπτομερώς στην ιστορία της πραγματικής λογοτεχνίας και όποιος θέλει να διερωτηθεί γι' αυτήν αργά ή γρήγορα θα προσφύγει στις σελίδες της.

Ολόκληρο το έργο του Κάφκα παρουσιάζεται σαν μια λεπτομερής ανατομία της εξουσίας. Και ακριβώς σαν ενιαίο *όλον* πρέπει να διαβάζεται το αποσπασματικό και ανολοκλήρωτο έργο του. Σε όλα του τα γραπτά ο Κάφκα ανατέμνει ακούραστα τις σχέσεις εξουσίας που εμφανίζονται στη ζωή του μοναδικού, ασχέτως της πολυωνυμίας του, ήρωά του.²

Έχει ειπωθεί ότι ο Κάφκα έχει αναπαραστήσει την εξουσία από όλες τις πλευρές της. Το πιο μεγάλο κομμάτι του έργου του, μας λέει ο Αντόρνο, είναι μια αντίδραση στην απεριόριστη εξουσία. Στην εξουσία αυτή, στην εξουσία του μανιασμένου πατριάρχη, ο Μπένγιαμιν έδωσε το όνομα «παρασιτική»: γιατί ζει από τη ζωή που καταπιέζει.³

Θα μπορούσαμε, σχηματικά, να πούμε ότι κατά βάση δύο τύπους εξουσίας παρουσιάζει ο Κάφκα στο έργο του. Μία κεντρική, πολιτική, γραφειοκρατική (στη *Δίκη*, τον *Πύργο*, την *Αμερική*, τη *Σωφρονιστική αποικία*) και μία πατρική, οικογενειακή (στη *Μεταμόρφωση*, την *Κρίση*, την *Αμερική* και στο, μη λογοτέχνημα, *Γράμμα προς τον πατέρα*). Συχνά, βέβαια, οι δύο αυτοί τύποι εξουσίας παρουσιάζονται στο ίδιο έργο και αλληλεπιδρούν. Άλλωστε, όπως παρατηρεί ο Μπένγιαμιν, ο κόσμος των αξιωματούχων και ο κόσμος των πατέρων είναι παρόμοιοι για τον Κάφκα.⁴

Το έργο που θα μας απασχολήσει εδώ είναι η *Μεταμόρφωση*, γραμμένη στα τέλη του 1912, μάλλον το γνωστότερο από τα γραπτά της δεύτερης κατηγορίας και αναμφίβολα το πιο άρτιο λογοτεχνικά.

Γνωρίζουμε ότι ο Κάφκα σκόπευε να τυπώσει σε έναν τόμο τη *Μεταμόρφωση*, την *Κρίση* και το πρώτο κεφάλαιο της *Αμερικής* (τον «Θερμαστή») υπό τον ενιαίο και εύγλωττο τίτλο *Οι Γιοι* (απέναντι, προφανώς, στους πατέρες). Μάλιστα, ενώ συζητούσε με τον Κουρτ Βολφ, τον εκδότη του, για τους όρους της αυτοτελούς έκδοσης του *Θερμαστή*⁵, επανέρχεται στο παλιό του σχέδιο, το οποίο δηλώνει ρητά ότι δεν το εγκατέλειψε: «Ο *Θερμαστής*, η *Μεταμόρφωση* και η *Κρίση* συνδέονται εξωτερικά και εσωτερικά, υπάρχει μεταξύ τους ένας προφανής κι ακόμα περισσότερο ένας μυστικός δεσμός, την παρουσίαση του οποίου μέσω της έκδοσης σε ένα βιβλίο με κοινό τίτλο όπως *Οι Γιοι* δεν θα ήθελα να εγκαταλείψω. [...] Για μένα η ενότητα των τριών ιστοριών δεν είναι ελάσσονος σημασίας από την ενότητα της μίας εξ αυτών».

¹ Ο υπότιτλος, φράση του Αντόρνο.

² Για μια διεξοδικότερη ανάλυση του καφκικού έργου βλ. Κώστας Δεσποινιάδης, *Φραντς Κάφκα. Ο ανατόμος της εξουσίας*, εκδ. Πανοπτικών (2007).

³ Τ. Αντόρνο, «Σημειώσεις για τον Κάφκα», ως επίμετρο στο Φ. Κάφκα, *Η μεταμόρφωση*, εκδοτική Θεσσαλονίκης.

⁴ Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Κάφκα*, εκδ. Έρασμος, σελ. 13.

⁵ Ενόσω ζούσε ο Κάφκα μόνο αυτό το κεφάλαιο της *Αμερικής* τυπώθηκε.

Θεωρώ, λοιπόν, ότι ο αυτοβιογραφικός χαρακτήρας της *Μεταμόρφωσης* είναι εξίσου πρόδηλος όπως και της *Κρίσης* (τα δύο έργα άλλωστε γράφτηκαν με διαφορά δύο μηνών και αποτυπώνουν το κοινό ψυχικό κλίμα του συγγραφέα εκείνη την εποχή), και πως ισχύουν στο ακέραιο και για την πρώτη όσα σημειώνει για την δεύτερη στο *Ημερολόγιό* του, στις 11 Φεβρουαρίου του 1913: «Με την ευκαιρία της διόρθωσης της *Κρίσης* σημειώνω όλους τους συσχετισμούς που μου έγιναν σαφείς στο διήγημα στο βαθμό που έρχονται αυτή τη στιγμή στο μυαλό μου. Αυτό είναι απαραίτητο γιατί το διήγημα βγήκε από μέσα μου σαν μια κανονική γέννα, γεμάτη βρομιά και βλέννες, και μόνο το δικό μου χέρι μπορεί να φτάσει μέχρι το σώμα και έχει τη διάθεση να το κάνει [...] Το Georg έχει όσα γράμματα και το Franz. Στο Bendemann το mann δεν είναι παρά μια ενίσχυση του bende, που τοποθετήθηκε για όλες τις άγνωστες ακόμα δυνατότητες του διηγήματος. Το bende όμως έχει όσα γράμματα και το Kafka και το φωνήεν e επαναλαμβάνεται στα ίδια σημεία όπως το φωνήεν a στο Kafka. Το Frieda έχει όσα γράμματα και το F[elice] και τα ίδια αρχικά, το Brandefeld έχει το ίδιο αρχικό με το B. και με τη λέξη feld ως προς τη σημασία. [...] Η αδερφή μου [όταν της διάβασά το διήγημα] μου είπε: “Είναι το δικό μας σπίτι”»⁶.

Οι ομοιότητες όμως είναι πολύ βαθύτερες από τις σημειολογικές παρατηρήσεις του ίδιου του Κάφκα για την *Κρίση*, με πιο δραματική το ότι τόσο στην *Κρίση* όσο και στη *Μεταμόρφωση* ο πατέρας καταδικάζει τον γιο σε θάνατο, διαφέρει μόνο ο τρόπος: στη *Μεταμόρφωση* η θανάτωση του γιου παίρνει πιο βίαιη μορφή, καθώς πρόκειται για ωμή δολοφονία. Εδώ δεν θα πρέπει να μας διαφεύγει ότι ο Κάφκα γενικώς παρουσιάζει την εξουσία (είτε πατρική είτε γραφειοκρατική) ωμά δολοφονική. Γι’ αυτό κι έχουμε τόσους φόνους και θανάτους στα έργα του: δολοφονία του Γιόζεφ Κ. στη *Δίκη*, δολοφονία του Γκρέγκορ Σάμσα στη *Μεταμόρφωση*, δολοφονία/αυτοκτονία στη *Σωφρονιστική αποικία*, αυτοκτονία (θάνατος δια πνιγμού) στην *Κρίση* κατόπιν προτροπής του πατέρα, συνεχής απειλή θανάτου στο *Κτίσμα*. Αλλά και ειδικώς οι πατρικές φιγούρες στο έργο του είναι σκληρές και δεσποτικές (σε αντίθεση με τις γυναικείες που συνήθως τις εμφανίζει πιο τρυφερές και στοργικές).

Την τόσο συνήθη, αλλά και τόσο λάθος, γνώμη ότι τα γραπτά του είναι κακά την έχει και για τη *Μεταμόρφωση*. Στις 19 Ιανουαρίου του 1914 γράφει στο *Ημερολόγιό* του: «Μεγάλη απέχθεια για τη *Μεταμόρφωση*. Τέλος που δεν διαβάζεται. Ατελής σχεδόν ως το βάθος. Θα είχε γίνει πολύ καλύτερη αν δεν με είχε διακόψει την εποχή εκείνη το ταξίδι για δουλειές».

Η ιστορία της νουβέλας είναι λίγο πολύ γνωστή. Ένα πρωί ο Γκρέγκορ Σάμσα ξυπνά μεταμορφωμένος σε ένα τεράστιο, αποκρουστικό ζώο/έντομο⁷. Η οικογένειά του αρχικά προσπαθεί να τον κρύψει από τον προϊστάμενο της εταιρείας στην οποία εργάζεται. Η αδερφή του του παρέχει στοργικά φροντίδες, η μάνα του προσπαθεί να αποτρέψει τη δολοφονία του, ικετεύοντας τον πατέρα να μην πραγματοποιήσει την πρόθεσή του, αλλά τον τελευταίο λόγο έχει η φονική εξουσία του πατέρα ο οποίος τραυματίζει θανάσιμα τον Γκρέγκορ πετώντας του ένα μίλο που καρφώνεται στη ράχη του.

⁶ Η Frieda Brandefeld αρραβωνιαστικιά του ήρωα στην *Κρίση*. Η Felice B[auer] μνηστή του Κάφκα την εποχή που έγραφε την *Κρίση*, την *Μεταμόρφωση* και τον *Θερμαστή*, κι αργότερα αρραβωνιαστικιά του.

⁷ Ορισμένοι μεταφραστές το έχουν αποδώσει στα ελληνικά ως κατσαρίδα. Η λέξη που χρησιμοποιεί ο Κάφκα στα γερμανικά είναι “ungeziefer” και έχει τη σημασία της, καθώς είναι η ίδια λέξη που χρησιμοποιεί για να περιγράψει τον εαυτό του στο *Γράμμα προς τον πατέρα*, παραπονούμενος ότι ο πατέρας του τον αντιμετώπιζε πάντα σαν παράσιτο και ungeziefer [έντομο/ζώο].

Εδώ, παρενθετικά, είναι απαραίτητη μια διευκρίνιση. Όπως είπαμε, ναι μεν οι γυναίκες παρουσιάζονται στο έργο του Κάφκα πιο στοργικές, και αυτό είναι εμφανές στη *Μεταμόρφωση* («αυτή η γλυκιά φωνή», λέει ο Γκρέγκορ για τη φωνή της μητέρας του στην αρχή του έργου), αλλά αυτή η στοργικότητα έχει τους περιορισμούς της. Στο σημείο αυτό αναπόφευκτα μας έρχονται στο νου όσα γράφει για τη μητέρα του στο *Γράμμα προς τον πατέρα*: «Στη μητέρα μπορούσε να καταφύγει κανείς για προστασία· όμως η προστατευτική συμπεριφορά της είχε πάντοτε σημείο αναφοράς εσένα. Σε λάτρευε, σου ήταν ολότελα αφοσιωμένη, ώστε ήταν αδύνατο το παιδί να τη θεωρήσει σαν μια πηγή ανεξάρτητη, απ' όπου θα μπορούσε να αντλήσει για καιρό πνευματική δύναμη. Η μητέρα όσο τα χρόνια κυλούσαν τόσο δυνάταν με εσένα.»⁸

Ανέφερα προηγουμένως την παρατήρηση του Μπένγιαμιν ότι ο κόσμος των αξιωματούχων (αλλά και των εργοδοτών) και ο κόσμος των πατέρων είναι παρόμοιοι για τον Κάφκα. Πράγματι, στις πρώτες σελίδες της *Μεταμόρφωσης*, εκεί που ο Γκρέγκορ Σάμσα ξυπνά μεταμορφωμένος και προσπαθεί να καταλάβει τι του συμβαίνει αλλά και διερωτώμενος για το πώς θα μπορέσει, σε αυτήν την κατάσταση, να πάει στη δουλειά του, οι δύο αυτοί κόσμοι και η δεσποτική επίδραση που ασκούν στον ήρωα/εαυτό του συνδέονται στο μυαλό του: «Αν δε συγκρατιόμουν λόγω των γονιών, θα είχα ήδη παραιτηθεί. Θα πήγαινα στο αφεντικό και θα του 'λεγα αυτά που σκέφτομαι απ' τα βάθη της καρδιάς μου. Σίγουρα θα γκρεμιζόταν απ' τον ψηλό του θρόνο! Να κάθεται σε μια τέτοια θέση, να μιλάς στον υπάλληλό σου από 'κει πάνω και μάλιστα να βαριακούς κι ο υπάλληλος να χρειάζεται να πλησιάσει τόσο κοντά. Μια μικρή ελπίδα υπάρχει ακόμα. Μόλις μαζέψω χρήματα για να του ξεπληρώσω το χρέος των γονιών –αυτό θα πάρει άλλα πέντε-έξι χρόνια– θα το κάνω σίγουρα και τότε θα έρθει η μεγάλη ρήξη. Προς το παρόν πρέπει να σηκωθώ, το τρένο μου φεύγει στις πέντε». Οι δύο εξουσίες συναντιούνται και συμμαχούν και λίγες σελίδες παρακάτω, στα λόγια του προϊσταμένου που εν τω μεταξύ έχει καταφτάσει στο σπίτι για να δει γιατί αργοπόρησε ο Γκρέγκορ: «Κύριε Σάμσα, σας μιλώ εν ονόματι των γονιών και του αφεντικού σας και απαιτώ από σας με όλη τη σοβαρότητα, μια άμεση και καθαρή εξήγηση». Ασφαλώς, εδώ δεν θα πρέπει να μας διαφεύγει και το αυτοβιογραφικό υπόστρωμα. Ο πατέρας του Κάφκα, ο Χέρμαν, ήταν ιδιοκτήτης ενός μεγάλου εμπορικού καταστήματος, το οποίο διηύθυνε σκληρά και αυταρχικά, όπως συμπεριφερόταν και στο σπίτι του. Η εικόνα που ο Κάφκα είχε για τον πατέρα/εργοδότη αποτυπώνεται στα όσα γράφει στο γράμμα του προς αυτόν: «Εσένα, απεναντίας, σ' έβλεπα και σ' άκουγα να φωνάζεις, να βρίζεις, να δίνεις μια τόσο βίαιη διέξοδο στο θυμό σου, ώστε πίστευα τότε πως επρόκειτο για ένα φαινόμενο μοναδικό σε ολόκληρο τον κόσμο. Παραδείγματος χάρη, πέταγες κάτω με μια απότομη σπρωξιά εμπορεύματα που δεν ήθελες ν' ανακατευτούν με άλλα και ο υπάλληλος αναγκαζόταν να τα μαζέψει. Ή, με την ίδια αγριότητα, έλεγες μιλώντας για έναν φυματικό υπάλληλο: “Ε, ας ψοφήσει το άρρωστο σκυλί”. Αποκαλούσες τους υπαλλήλους σου “πληρωμένους εχθρούς” και πράγματι ήταν· αλλά πριν γίνουν, μου φαίνεται ότι εσύ ήσουν ο “εχθρός που τους πλήρωνε”. Σύμφωνα με την παιδική μου γνώμη, την οποία αργότερα τροποποίησα ελάχιστα, χωρίς όμως να αλλάξω καθόλου την ουσία της, οι άνθρωποι του μαγαζιού ήταν ξένοι που ενώ εργαζόνταν για εμάς υποχρεώνονταν να ζουν μέσα σε έναν διαρκή φόβο που προερχόταν από σένα.»⁹

Η κριτική του Κάφκα προς τον άτεγκτο κόσμο των επιχειρήσεων συνεχίζεται σε όλο σχεδόν το πρώτο μέρος της νουβέλας (κριτική που πιο ολοκληρωμένη και

⁸ Φραντς Κάφκα, *Γράμμα στον πατέρα*, μτφρ. Φαίδων Καλαμαράς, εκδ. Νεφέλη (1996), σελ. 42.

⁹ Ο.π., σελ 38-39.

συντριπτική εμφανίζεται στο μυθιστόρημά του *Αμερική*¹⁰), όταν για παράδειγμα βάζει τον προϊστάμενο της επιχείρησης να λέει: «Αν και θα πρέπει να σας πω, ότι δυστυχώς ή ευτυχώς, εμείς, οι άνθρωποι της δουλειάς, πρέπει πολλές φορές για χάρη της εργασίας μας, απλώς να ξεπερνάμε μια μικρή αδιαθεσία», κι έτσι τα πέντε προηγούμενα χρόνια, κατά τα οποία ο Γκρέγκορ εργαζόταν σκληρά και δεν έλειψε ούτε μία μέρα, αυτομάτως είναι σαν να μην υπήρξαν ποτέ, καθώς ο υπάλληλος είναι στην κυριολεξία *δέσμιος* στην υπηρεσία του αφεντικού του.

Μιλώντας για τους δύο αυτούς κόσμους, της οικογένειας και των επιχειρήσεων, και το πώς διαπλέκονται, αναπόφευκτα έρχεται στο μυαλό μας ότι ο Κάφκα φαίνεται να έχει προαισθανθεί με τη διορατική ευαισθησία του καλλιτέχνη αυτό που η Σχολή της Φρανκφούρτης λίγα χρόνια μετά μελέτησε και κατέδειξε θεωρητικά. Ότι δηλαδή, με τα λόγια του Μαξ Χορκχάιμερ, «η οικογένεια σε συνθήκες κρίσης διαμορφώνει όλες εκείνες τις στάσεις που προδιαθέτουν τους ανθρώπους για τυφλή υποταγή». Και τούτη την τυφλή υπακοή τίποτα δεν την υπηρετεί καλύτερα από το τσάκισμα του «Άλλου» και του «Διαφορετικού» πρωτίστως μέσα στην οικογένεια, προτού πάρει τη σκυτάλη η κοινωνία.

Με αυτό το ζήτημα, το πώς, δηλαδή, βλέπει και πώς αντιμετωπίζει η οικογένεια το διαφορετικό μέλος της ασχολείται κατ' ουσίαν ο Κάφκα σε ολόκληρο το δεύτερο μέρος της νουβέλας του.

Ο Γκρέγκορ Σάμσα, ο «Άλλος» της οικογένειας, μοιάζει σαν «βαριά άρρωστος ή ξένος». Η αδερφή του αρχικά τον φροντίζει (σχετικό κι αυτό με την «στοργικότητα» των γυναικών στον Κάφκα, που όμως έχει τους περιορισμούς της, καθώς ποτέ δεν φτάνει μέχρι το σημείο να έρθει σε ρήξη με την πατρική εξουσία), ενώ οι γονείς του μένουν αμέτοχοι και αρκούνται να παινεύουν την αδερφή, το «φυσιολογικό» παιδί της οικογένειας, και ήδη αυτή η φροντίδα και ο έπαινος που συνεπάγεται δημιουργεί ένα ρήγμα στο πώς οι γονείς βλέπουν τα δύο παιδιά, το «υγιές» και το «άρρωστο»· μάλιστα οι δύο αυτοί καινούργιοι ρόλοι έρχονται σε πλήρη αντίθεση με την μέχρι τότε εικόνα των δύο παιδιών, καθώς ως τότε ο Γκρέγκορ, που δούλευε και συντηρούσε οικονομικά την οικογένεια, ήταν ο αποδεκτός, ενώ την αδερφή την θεωρούσαν ανεπρόκοπη.

Η κατάσταση όμως δεν μένει έτσι για πάντα. Αυτός που βοηθά και «ευεργετεί» σύντομα αποκτά εξουσίες πάνω στον αδύναμο «ευεργετούμενο», κι αν ο αδύναμος δείξει σημάδια αυτονομησης, τότε «του βάζει τις φωνές και υψώνει απειλητικά τη γροθιά της». Ο «μεταμορφωμένος» γιος, εφόσον η μεταμόρφωσή του συνεχίζεται και δεν επανέρχεται στην προτεραία, «φυσιολογική» κατάσταση, σιγά σιγά από «Άλλος», διαφορετικός και αποκλίνων γίνεται ξένος και εχθρός για την οικογένεια.

Οι αρχικά αμέτοχοι γονείς αλλάζουν στάση, ιδίως ο πατέρας. Αφορμή στέκεται ένα λιποθυμικό επεισόδιο της μητέρας, και ο πατέρας αναλαμβάνει τον ρόλο του προστάτη της οικογένειας απέναντι στο πρόβλημα. Άλλωστε μια φτωχή και αδύναμη οικογένεια πρέπει να προσαρμοστεί στις επιταγές της κοινωνίας, δεν έχει περιθώρια για εκκεντρικότητες. Όπως γράφει ο Κάφκα: «Το πραγματικό εμπόδιο [της οικογένειας] ήταν κυρίως [...] η ιδέα πως χτυπήθηκαν από μια τεράστια συμφορά, πρωτάκουστη για το οικογενειακό και φιλικό τους περιβάλλον. Όλα όσα απαιτεί ο κόσμος από τους φτωχούς, τα έκαναν και με το παραπάνω». Η αδερφή του σταδιακά εγκαταλείπει τη φροντίδα του Γκρέγκορ και το δωμάτιό του μετατρέπεται σε ένα είδος αποθήκης όπου στοιβάζεται καθετί *άχρηστο* για την οικογένεια.

¹⁰ Βλ. Κώστας Δεσποινιάδης, «Αμερική. Ο ρομαντικός αντικαπιταλισμός του Κάφκα», ό.π., σελ 39-52.

Δύο επεισόδια που μεσολαμβάνουν σηματοδοτούν την αρχή του τραγικού τέλους. Το ένα είναι η λιποθυμία της μητέρας που προαναφέραμε (όπου πλέον γίνεται εμφανές ότι η διαφορετικότητα του Γκρέγκορ δεν είναι απλώς μια άβολη κατάσταση για τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας αλλά θέτει σε άμεσο κίνδυνο και την υγεία τους). Το δεύτερο επεισόδιο είναι ενδεικτικό της συγγραφικής ευφυΐας του Κάφκα και απαιτεί ιδιαίτερο σχολιασμό.

Η οικογένεια έχει χάσει τον μισθό του Γκρέγκορ κι έχει περιέλθει σε δεινή οικονομική κατάσταση. Εκτός από τις διάφορες ευκαιριακές δουλειές που αναγκάζονται να κάνουν τα μέλη της, υπενοικιάζουν και ένα δωμάτιο του σπιτιού τους σε τρεις ενοικιαστές. Ένα βράδυ που η αδερφή παίζει βιολί μπροστά στους γονείς και τους ενοικιαστές, ο Γκρέγκορ γοητευμένος από τη μουσική τολμά να βγει απ' το δωμάτιό του για να ακούσει καλύτερα. Μόλις οι ενοικιαστές βλέπουν το έντομο, την παρουσία του οποίου στο σπίτι ως τότε αγνοούσαν, οργίζονται και προκαλούν επεισόδιο. Απειλούν ότι όχι μόνο δεν θα πληρώσουν ενοίκιο αλλά θα ζητήσουν και αποζημίωση, και τελικά φεύγουν από το σπίτι. Δεν μπορεί παρά να θαυμάσει κανείς τη συγγραφική δεινότητα του Κάφκα που με αυτή την παράδοξη σκηνή βάζει μέσα στο οικογενειακό άσυλο το (επικριτικό) βλέμμα της κοινωνίας, η οποία δεν αρκείται στην έξωθεν κριτική της «προβληματικής» οικογένειας, αλλά εισβάλλει και στο σπίτι. Και μάλιστα δια της επίκρισής της ωθεί την οικογένεια να λάβει ριζικά μέτρα αντιμετώπισης της κατάστασης και να πάψει να ανέχεται τον διαφορετικό, που κηλιδώνει με την αποκρουστική διαφορετικότητά του την εικόνα της οικογένειας και επιπλέον θίγει τα οικονομικά της συμφέροντα. Πράγματι, μετά από αυτό αλλάζει αποφασιστικά όχι μόνο η στάση του πατέρα, αλλά και της αδερφής: «“Αγαπητοί γονείς”, είπε η αδελφή, χτυπώντας το χέρι της στο τραπέζι σα να 'θελε να κάνει μια εισαγωγή. “Αυτό δεν μπορεί να συνεχιστεί. Αν εσείς δεν το καταλαβαίνετε, εγώ το ξέρω καλά και δεν πρόκειται να ξαναφωναζώ αυτό το θείο με τ' όνομα του αδελφού μου και λέω ότι πρέπει να προσπαθήσουμε να το ξεφορτωθούμε. Κάναμε ό,τι ήταν ανθρωπίνως δυνατό για να το φροντίσουμε και να το υπομείνουμε, κανείς δεν μπορεί να μας κατηγορήσει στο ελάχιστο. Πρέπει να το ξεφορτωθούμε”, είπε τώρα η αδελφή στον πατέρα, μιας κι η μητέρα με το βήχα της δεν άκουγε απολύτως τίποτα, “θα σας πεθάνει και τους δύο, το βλέπω καθαρά. Αν κανείς δουλεύει τόσο σκληρά, δεν μπορεί ν' ανέχεται κι ένα ατέλειωτο βάσανο στο σπίτι. Εγώ δεν αντέχω άλλο” και ξέσπασε σε τέτοια κλάματα, που τα δάκρυα άρχισαν να στάζουν στο πρόσωπο της μητέρας, η οποία τα σκούπιζε με μικρές μηχανικές κινήσεις.»

Αφού λοιπόν κλειδώνουν τον ήδη βαριά τραυματισμένο Γκρέγκορ στο δωμάτιό του όπου την άλλη μέρα τον βρίσκει νεκρό η υπηρέτρια του σπιτιού, το βιβλίο κλείνει με τη συγκλονιστική σκηνή στην οποία η οικογένεια, αφού έχει απαλλαχτεί από το μίσημα του διαφορετικού, βγαίνει με «καθαρό πρόσωπο» πλέον στην κοινωνία (είναι χαρακτηριστικό ότι αυτή είναι η πρώτη φορά στη νουβέλα, λίγες αράδες πριν το τέλος, που κάποια σκηνή διαδραματίζεται σε χώρο εκτός σπιτιού): «Κι έτσι ενώ συζητούσαν, ο κύριος και η κυρία Σάμσα πρόσεξαν σχεδόν ταυτόχρονα στην όψη της κόρης τους, που ζωντάνευε ολοένα και περισσότερο, πως τον τελευταίο καιρό, παρόλη την ταλαιπωρία που είχε κάνει τα μάγουλα της χλωμά, είχε ανθίσει σε ένα όμορφο και θελκτικό κορίτσι. Σώπασαν και σχεδόν ασυναίσθητα συνεννοήθηκαν με τις ματιές τους, καθώς σκέφτονταν πως ήταν πλέον καιρός να της βρουν έναν καλό άντρα. Κι ήταν σαν επιβεβαίωση των νέων τους ονείρων και των καλών τους προθέσεων, όταν στο τέλος του ταξιδιού η κόρη τους σηκώθηκε και τέντωσε το νεανικό της κορμί.»

Ο διαφορετικός εξοντώθηκε. Η οικογένεια απαλλαγμένη από το στίγμα μπορεί επιτέλους να βγει απ' το σπίτι και να γίνει και πάλι δεκτή στους κόλπους της κοινωνίας. Η ανταμοιβή της θα είναι ένας καλός γαμπρός για την κόρη.