



Жиль Делёз
Феликс Гваттари

КАФКА:
ЗА МАЛУЮ ЛИТЕРАТУРУ

УДК 615.8
ББК 53.57
Д18

Учреждение Российской академии наук
Институт философии РАН
Перевод, редакция и заключительная статья
д-р филос. наук Я. И. Свирский

Делёз, Ж., Гваттари, Ф.

Д18 Кафка: за малую литературу [Электронный ресурс] / Ж. Делёз, Ф. Гваттари ; пер. с фр. Я. И. Свирского — Эл. изд. — Электрон. текстовые дан. (1 файл pdf : 114 с.). — М. : Институт общегуманитарных исследований, 2016. — (Философская библиотека). — Систем. требования: Adobe Reader XI либо Adobe Digital Editions 4.5 ; экран 10".

ISBN 978-5-94193-833-9

«Кафка: за малую литературу» — переходное произведение Жиля Делза и Феликса Гваттари между двумя томами «Капитализма и шизофрении». Такая переходность сообщает книге особый статус — статус промежуточности и ускользания от тем «Анти-Эдипа» к темам «Тысячи плато». Скрупулезно разбирая произведения Кафки, Делез и Гваттари демонстрируют то, что можно было бы назвать выстраиванием концептов: как из, казалось бы, незначительных деталей текста выращиваются, становятся концепты, позволяющие конституировать особое отношение к современной литературе, а через нее к политике, закону, архитектуре и, в конечном счете, к вытекающим из них жизненным практикам и экспериментациям.

Книга предназначена для философов, литературоведов, социологов, а также для всех, интересующихся культурой и искусством XX—XXI веков.

УДК 615.8
ББК 53.57

Деривативное электронное издание на основе печатного издания: Кафка: за малую литературу / Ж. Делёз, Ф. Гваттари ; пер. с фр. Я. И. Свирского — М. : Институт общегуманитарных исследований, 2015. — 320 с. — ISBN 978-5-88230-388-3.

В соответствии со ст. 1299 и 1301 ГК РФ при устранении ограничений, установленных техническими средствами защиты авторских прав, правообладатель вправе требовать от нарушителя возмещения убытков или выплаты компенсации.

ISBN 978-5-94193-833-9 © ИОИ, издание на русском языке, 2015

Глава 1. Содержание и выражение

Как войти в творчество Кафки? Это — ризома, нора. У *Замка* «множество входов», чьи законы использования и распределения не очень-то известны. У Отеля в «Америке» бесконечное число входов, главных и вспомогательных, за которыми наблюдает столько же консьержей, а также входы и выходы без дверей. Порой кажется, что у Норы — в новелле с тем же названием — только один вход; все, что может сделать животное — так это мечтать о возможности второго входа, имеющего лишь функцию наблюдения. Но это — западня и для животного, и для самого Кафки; все описание норы предназначено лишь для того, чтобы обмануть врага. Тогда мы войдем с любого конца, причем ни один вход не лучше другого, ни один вход не обладает привилегией, даже если он будет почти тупиком, тесным проходом, сифоном и т.д. Мы только обнаружим, с какими другими точками соединена точка, через которую мы входим, через какие перекрестки и галереи мы проходим, дабы соединить две точки, какова карта ризомы и как эта карта сразу же модифицируется, если мы входим через другую точку. И лишь принцип множественности входов препятствует внедрению врага, Означающего и попыток интерпретировать творчество, предполагаемое, фактически, только для экспериментирования.

Начнем со скромного входа, с входа в Замок, в зал гостиницы, где К. обнаруживает *портрет* кастеляна с *опущенной головой* и прижатым к груди подбородком. Эти два элемента — портрет или фотография обессиленной опущенной головы — постоянны у Кафки с варьируемыми степенями автономии. Фотография родителей в «Америке». Портрет дамы в меховой шляпе и боа в «Превращении» (тут и реальная мать с опущенной головой, и реальный отец в ливрее портье). Размножение фотографий и портретов в «Процессе», начиная с комнаты фройляйн Бюрстнер и вплоть до ателье Титорелли. Опущенная голова, которую уже невозможно поднять, постоянно появляется в письмах, в Записных книжках, в Дневниках, в новеллах, а также в «Процессе», где у судей спины согнуты под потолком и перед штатом помощников, палачом, священником… А значит, выбранный нами вход, как можно было бы надеяться, — находится не только в соединении с чем-то другим, что придет потом. Следовательно, он сам конституируется соединением двух относительно независимых форм, формы содержания «опущенная голова» и формы выражения «портрет-фотография», кои воссоединяются в начале «Замка». Мы не интерпретируем. Мы лишь говорим, что такое воссоединение вызывает

функциональное блокирование, нейтрализацию экспериментального желания: неприкасаемая, нецелуемая, запрещенная, обрамленная фотография, не способная больше радоваться собственному виду, как и желание, которому мешают крыша или потолок, покорное желание, способное радоваться только своей собственной покорности. А также, желание, навязывающее покорность, распространяющее ее, — желание, судящее и осуждающее (как отец в «Приговоре» опускает голову столь низко, что сын должен встать перед ним на колени). Память эдипового детства? Память — это семейный портрет или сделанная во время отпуска фотография, изображающая господ с опущенными головами или женщин с лентами вокруг шеи.[1] Память блокирует желание, извлекает из него кальки, загоняет на страты, отрезает от любых его соединений. Но на что же тогда мы можем надеяться? Это — тупик. Однако нужно понять, что даже тупик хорош, ибо он может составлять часть ризомы.

Голова, которая поднимается, голова, прорывающаяся сквозь крышу или потолок, — вот, видимо, ответ на опущенную голову. У Кафки такой ответ мы находим повсюду.[2] И в «Замке» портрету кастеляна отвечает воспоминание о церковной башне родного города, «четкой, бестрепетно идущей кверху» (даже башня замка, как и машина желания, напоминает об унылом движении жильца, который якобы *встал*, пробивая крышу). Тем не менее, не является ли образ башни родного города все еще воспоминанием? Дело в том, что он уже так не действует. Этот образ действует как блокирование детства, а не как детское воспоминание, выпрямляя желание, вместо того, чтобы опускать его, перемещая во времени, детерриторизируя, вынуждая умножать соединения, вынуждая переходить в другие интенсивности (так, башня-колокольня — как блокирование — переходит в две другие сцены, а именно в сцену учителя и непонятно о чем говорящих детей и в сцену смещенной, выпрямленной или перевернутой семьи, где как раз взрослые плещутся в лохани). Но это не важно. Что важно, так это легкая музыка или, скорее, чистый и интенсивный звук, исходящий от колокольни и башни замка: «оттуда прозвучал колокол, ра-

1 Покрытая или обнаженная шея женщины так же важна, как и мужская голова, опущенная или поднятая: «шея … обвязана черной бархатной лентой», «шелк ниспадал хорошо скроенным воротником», «в платье, отделанном по вороту прозрачными кружевами», и так далее.

2 Уже в письме другу детства Оскару Поллаку [мы находим]: «Когда застенчивый верзила вытянулся на низенькой табуретке, то своей большой угловатой головой он прямо-таки доставал до потолка и без специального намерения ему приходилось смотреть вниз на соломенные крыши». И запись в *Дневнике* от 1913 года: «На шею набросили петлю, выволокли через окно первого этажа…».

достно и окрылено, и от этого колокольного звона на миг вздрогнуло сердце, словно в боязни — ведь и тоской звенел колокол, — а вдруг исполнится то, к чему так робко оно стремилось. Но большой колокол вскоре умолк, его сменил слабый однотонный колокольчик». Любопытно, насколько часто у Кафки вторжение звука встречается именно в соединении с движением подъема или подъема головы: мышка Жозефина, музыкальный щенок («Все, все в них было музыкой — даже то, как поднимали и опускали они свои лапы, как держали и поворачивали голову … как выстраивались относительно друг друга, взять хотя бы тот хоровод, который они водили, когда каждый последующий пес ставил лапы на спину предыдущего, … они шли прямо на задних лапах, ... они быстро распрямлялись...»). Различие между двумя состояниями желания проявляется, главным образом, в «Превращении», с одной стороны, когда Грегор прижимается к *портрету* дамы в меховой шляпе и боа и склоняет голову к двери в отчаянной попытке удержать что-то в своей семейной комнате, которая вот-вот опустеет, и с другой стороны, когда Грегор покидает эту комнату, ведомый дрожащим *звуком* скрипки, пытаясь *дотянуться* до обнаженной шеи сестры (сестра перестала носить воротнички или ленты с тех пор, как потеряла общественное положение). Различие ли это между пластическим, все еще эдиповым, инцестом на фотографии матери и шизофреническим инцестом с сестрой или легкой музыкой, которая странным образом возникает из него? Похоже, что музыка всегда захвачена в становлении-ребенком или в неразложимом становлении-животным, звуковой блок, противостоящий визуальной памяти. «Погасите, пожалуйста, свет, я могу играть только в темноте».[3] Мы могли бы полагать, что имеются две новые формы: поднятая глава как форма содержания, музыкальный звук как форма выражения. Можно написать следующие уравнения:

опущенная голова
портрет-фотография = блокированное, угнетенное или угнетающее, нейтрализованное желание с минимумом соединений, с детскими воспоминаниями, с территориальностью или ретерриторизацией.

поднятая голова
музыкальный звук = желание, которое поднимается или уклоняется, открывается новым соединениям, блокированию детства или животному блоку, детерриториализации.

3 *Описание одной борьбы.* (Первая часть *Описания одной борьбы* постоянно развивает это двойное движение опущенная голова-поднятая голова и отношение такого движения к звукам.)

Но дело даже не в этом. Конечно, вовсе не организованная музыка, не музыкальная форма интересуют Кафку (в его письмах и дневниках можно найти лишь ничего не значащие анекдоты о нескольких музыкантах). Как раз не сложная музыка, не семиотическая форма интересуют Кафку, его интересует чистая звуковая материя. Если мы приведем список основных сцен звукового вторжения, то получим примерно следующее: концерт в новелле «Описание одной борьбы», вроде концертов Джона Кейджа, где 1°) Богомолец хочет играть на пианино, ибо речь идет о том, чтобы быть счастливым; 2°) не может играть; 3°) не играет вообще («Тут два господина взялись за скамеечку и понесли меня к находившемуся очень далеко от пианино обеденному столу, насвистывая какую-то песенку и немного качая меня»); 4°) принимает поздравления за то, что играл столь хорошо. В новелле «Исследования одной собаки» музыкальные собаки производят большой шум, но мы не знаем как, поскольку они не говорят, не поют, даже не лают, заставляя появиться музыку из ничего. В новелле «Певица Жозефина, или Мышиный народ» маловероятно, что Жозефина поет, она только пищит и пищит не лучше, чем любая другая мышь, а возможно, даже хуже, но пищит так, что тайна ее несуществующего искусства становится еще более великой. В «Америке» Карл Россман играет слишком быстро или слишком медленно, смехотворно и чувствует, что «в нем поднимается другое пение». В «Превращении» звук сначала вмешивается как попискивание, увлекающее голос Грегора и перемешивающее резонанс слов, а после сестре — хотя она и музыкантша — удается лишь заставить пищать звук скрипки, смущаемый тенью квартирантов.

Такие примеры достаточно показывают, что звук не противостоит портрету в выражении, *как* поднятая голова противостоит опущенной голове в содержании. Между двумя формами содержания, если мы рассматриваем их абстрактно, имеется, несомненно, простая формальная оппозиции, некое бинарное отношение, некая структурная и семантическая черта, которая едва ли выводит нас из «означающего» и создает скорее дихотомию, нежели ризому. Но если портрет, со своей стороны, действительно, является формой выражения, которая соответствует форме содержания — «опущенная голова», — то это не так для звука. Что интересует Кафку, так это чистая звуковая интенсивная материя всегда в связи с *ее собственной отменой* — детерриторизированный музыкальный звук, крик, избегающий значения [signification], композиции, пения, речи — звучание на разрыв, дабы вырваться из цепи, все еще слишком означающей. В звуке в расчет принимается только интенсивность, как правило, монотонная и всег-

да а-означающая: так, в «Процессе», описывается однотонный крик подвергающегося порке стражника, «словно не человек кричал, а терзали какой-то музыкальный инструмент».[4] Пока есть форма, есть и ретерриторизации, даже в музыке. Напротив, искусство Жозефины состоит в том, что, хотя она поет не лучше, чем другие мыши, и свистит даже хуже, она, возможно, побуждает детерриторизацию «традиционного свиста» и освобождает его от «повседневной борьбы за существование». Короче, звук появляется здесь не как форма выражения, а как *неоформленная материя выражения*, которая будет реагировать на другие термины. С одной стороны, она служит для того, чтобы выражать содержания, которые проявляют себя как все менее и менее формализованные: так поднимающаяся голова перестает цениться сама по себе и формально, она не более, чем деформируемая, увлекаемая, уносимая потоком звукового выражения субстанция — как сказал Кафка об обезьяне в «Отчете для Академии», речь идет не о хорошо обоснованном вертикальном движении в направлении неба или перед собой, речь уже идет не о пробивании крыши, но о том, чтобы интенсивно «*ускользать очертя голову*» не важно где, даже оставаясь на месте; речь идет не о *свободе*, противоположной подчинению, но только о линии ускользания или, скорее, о простом *выходе* «направо, налево, в любом направлении», пока это хоть что-то значит настолько, насколько возможно. С другой стороны, более прочные, более устойчивые формализации — типа портрета или опущенной головы — теряют свою жесткость, дабы размножаться, или готовят восстание так, что вынуждены ускользать по новым линиям интенсивности (даже согнутые спины судей издают звучный хруст, отсылающий правосудие на чердак; фотографии и картины размножаются в «Процессе», дабы обрести новые функции). Рисунки Кафки, линейные человечки и силуэты, коих он любил рисовать, главным образом, являются опущенными головами, выпрямленными и поднятыми головами и положении откинутой назад головы. Взгляните на репродукции в выпуске [рисунков] Кафки *Косые* [numéro Kafka *d'Obliques*].

Мы не пытаемся искать архетипы, которые были бы воображаемым Кафки, его динамикой или его бестиарием (архетип, производимый ассимиляцией, гомогенизацией и тематикой, в то время как мы обнаруживаем наше правило только тогда, когда в разрыв прокрадывается небольшая гетерогенная линия). Кроме того, мы не ищем далеко

4 Множественные проявления крика в творчестве Кафки: кричать, чтобы услышать крик — крик смерти человека в закрытом ящике — «[Я] кричал только для того, чтобы услышать крик, хоть и знал, что на него ничто не откликнется и ничто его не ослабит, что он возникнет и ничто его не удержит и он не кончится, даже когда замолкнет…» («Тоска»).

идущих ассоциаций, именуемых свободными (мы знаем о печальной судьбе последних, которые всегда возвращают нас к воспоминаниям детства или, еще хуже, к фантазмам, и не потому, что они терпят неудачу, а потому, что это заключено в принципе их скрытого закона). Мы даже не пытаемся интерпретировать и говорить, что это хочет сказать то.[5] Более того, еще менее мы ищем некую структуру с формальными оппозициями и полностью созданным означающим: мы всегда можем установить бинарные отношения типа «опущенная голова-поднятая голова», «портрет-звучание», а затем дву-однозначные отношения «опущенная голова-портрет», «поднятая голова-звучание» — это глупо, и потому мы не видим, где и посредством чего ткется система, как она становится, и какой элемент будет играть роль неоднородности, насыщающего тела, которая заставляет ускользать всю совокупность и ломает символическую структуру не меньше, чем герменевтическую интерпретацию, не меньше, чем мирскую ассоциацию идей, не меньше, чем воображаемый архетип. Ибо мы не видим большой разницы между всеми этими вещами (что можно сказать о различии между некой структурной дифференциальной оппозицией и воображаемым архетипом, чье свойство состоит в том, чтобы дифференцироваться?). Мы лишь полагаем, что *политика* Кафки не является ни воображаемой, ни символической. Мы только верим в машину или *машины* Кафки, которые не являются ни структурой, ни фантазмом. Мы верим лишь в *экспериментирование* Кафки без интерпретации и значения [signifiance], но только с протоколами об опыте: «Я достиг того, к чему стремился. Нельзя сказать, что игра не стоила свеч. Оговариваюсь заранее, меня не интересует мнение людей; моя цель — широкая информация; я сообщаю факты и больше ничего; в этом отчете, уважаемые господа академики, я придерживаюсь одних лишь фактов».[6] Писатель — это не человек-писатель, это писатель-политик, он — человек-машина и экспериментальный человек (который тем самым перестает быть человеком, чтобы стать обезьяной или жуком, или собакой, или мышью, становлением-животным, становлением-нечеловеческим, ибо по истине именно благодаря голосу, благодаря звуку, благодаря стилю, мы становимся животным, и, конечно же, в силу воздержанности). Следовательно, машина Кафки конституируется содержаниями и выражениями, формализуемыми в разных сте-

5 Например, Марта Робер не предлагает только психоаналитическую эдипову интерпретацию Кафки; она хочет, чтобы портреты и фотографии служили оптической иллюзией, чей смысл должен быть с трудом расшифрован, и что опущенные головы означают невозможные поиски (*Œuvres complètes* III, Cercle du livre précieux, p. 380).

6 *Отчет для Академии*.

пенях как бы благодаря неоформленным материям, которые входят в нее, покидают ее и проходят через все состояния. Входить в машину или покидать машину, быть в машине, ходить вдоль нее, приближаться к ней, все еще оставаясь частью самой машины: это — состояния желания, независимые от любой интерпретации. Линия ускользания составляет часть машины. Внутри или снаружи, животное составляет часть машины-норы. Проблема: не все является свободным, но надо найти выход или даже вход, пусть со стороны, с кулуара, со смежного пространства и так далее. Может быть следует учитывать несколько факторов: чисто мнимое единство машины, способ, каким люди сами являются деталями машины, позицию желания (человеческого или животного) по отношению к машине. В новелле «В исправительной колонии» машина, по-видимому, обладает мощным единством, и человек полностью входит в него — возможно, именно это и приводит к окончательному взрыву и крушению машины. В «Америке», напротив, Карл остается внешним по отношению ко всей серии машин, переходя от одной к другой, будучи изгнанным, как только пытается войти в такую серию: машина-судно, капиталистическая машина дяди, машина-отель... В «Процессе» речь снова идет о некой машине, определяемой как уникальная машина правосудия; но ее единство настолько туманно — машина влияния, машина загрязнения, — что больше нет никакой разницы между тем, что внутри или что снаружи. В замке, мнимое единство, в свою очередь, уступает место некоему сегментированию основания («Замок, уже казавшийся просто жалким городком, чьи домишки отличались от изб только тем, что были построены из камня, да и то штукатурка на них давно отлепилась, а каменная кладка явно крошилась. ... "С крестьянами у меня мало общего, и с Замком, очевидно, тоже". "Между Замком и крестьянами особой разницы нет", — сказал учитель»); но на сей раз неразличимость внутреннего и внешнего не мешает открытию другого измерения, своего рода смежного пространства, отмеченного остановками и перерывами, где монтируются детали, шестеренки и сегменты: «Оказалось, что улица — главная улица Деревни — вела не к замковой горе, а только приближалась к ней, но потом, словно нарочно, сворачивала вбок и, не удаляясь от Замка, все же к нему и не приближалась». Желание очевидным образом проходит через эти позиции и состояния или, скорее, следует всем этим линиям: желание — не форма, а ход процесса [processus], процесс [procès].

Глава 2. Слишком большой Эдип

Письмо отцу Кафки, на которое опирается столь много печальных психоаналитических интерпретаций, — это портрет, фотография, проскользнувшие в машину совершенно иного рода. Отец с опущенной головой…: не только потому, что сам виновен, но и потому, что заставляет сына чувствовать себя виноватым и не перестает судить его. Все происходит по вине отца: если у меня есть сексуальные проблемы, если я не могу жениться, если я пишу, если не могу писать, если я опускаю голову в этом мире, если я должен построить другой бесконечно пустынный мир. Однако оно слишком запоздало, это письмо. Кафка прекрасно знает, что все это неправда: с точки зрения либидо его неспособность к браку, его письмо, привлечение его интенсивного бесплодного мира обладают вполне положительными мотивациями и не являются реакциями, выводимыми из отношения к отцу. Он скажет об этом тысячу раз, а Макс Брод будет обсуждать слабости любой эдиповой интерпретации конфликтов, даже инфантильных.[1] Тем не менее, интерес письма состоит в определенном скольжении: Кафка переходит от классического Эдипа невротического типа, где отца ненавидят, обвиняют, объявляют виновным, к гораздо более извращенному Эдипу, переметнувшемуся к гипотезе невиновности отца, к гипотезе «бедствия», общего для отца и сына, но ради того, чтобы дать место обвинению энной степени, упреку столь сильному, что он становится неопределимым и неограниченным (как «отсрочка» в «Процессе») через серию параноических интерпретаций. Кафка это чувствует столь хорошо, что в воображении дает слово отцу, и тот вынужден сказать: ты хочешь доказать, «во-первых, что ты не виноват, во-вторых, что виноват я, в-третьих, что ты из чистого великодушия не только готов простить меня, но и — а это и больше, и меньше — доказать, даже и сам поверить, будто я, вопреки истине, тоже не виноват». Ясно, что такое

1 Max Brod, *Franz Kafka,* Idées, Gallimard, p. 38: «Кафка был знаком с этими (фрейдистскими) теориями и всегда рассматривал их как грубые приближения, которые не принимают в расчет детали или, скорее, не проникают в самую сердцевину конфликта». (Тем не менее, Брод, похоже, считает, что опыт Эдипа прежде всего применим к ребенку, а затем обнаруживает себя переработанным в связи с опытом Бога, p. 57-58). В письме Броду (ноябрь 1917 г., *Писма*, p. 236), Кафка говорит, что «Вообще же она [книга Блюэра — *пер.*] похожа на другие работы психоаналитического толка тем, что в первый момент удивительно насыщает, а вскоре чувствуешь себя таким же голодным, как и прежде».

извращенное скольжение, извлекающее из предполагаемой невиновности отца еще худшее обвинение, имеет цель, следствие и метод.

Цель в том, чтобы получить увеличение «фотографии», преувеличение до абсурда. Чрезмерная фотография отца будет проецироваться на географическую, историческую и политическую *карту* мира, дабы покрыть ею обширные регионы: «И тогда мне кажется, будто для меня речь может идти только о тех областях, которые либо не лежат под Тобой, либо находятся за пределами Твоей досягаемости». Эдипизация вселенной. Имя отца сверхкодирует имена истории евреев, чехов, немцев, Праги, города-деревни. Но помимо этого, в той мере, в какой мы увеличиваем Эдипа, данный вид микроскопического увеличения вынуждает внезапно появиться отца таким, каков он есть, оно сообщает ему *молекулярную суету, где разворачивается совершенно иная битва*. Мы скажем, что, проецируя фотографию отца на карту мира, мы разблокируем тупик, свойственный фотографии, мы изобретаем выход из этого тупика, мы соединим его со всей подземной норой и со всеми выходами из этой норы. Как говорит Кафка, проблема — это не проблема свободы, но проблема выхода. Вопрос об отце состоит не в том, чтобы стать свободным по отношению к нему (эдипов вопрос), а в том, как найти путь там, где отец его не нашел. Следовательно, гипотеза об общей невинности, о бедах, общих для отца и сына, — худшая из всех гипотез: в ней отец предстает как человек, который должен был отказаться от своего собственного желания и собственной веры, и не только ради того, чтобы покинуть «сельское гетто», где родился, и он требует от сына подчинения лишь потому, что сам подчиняется господствующему порядку в, как кажется, безвыходной ситуации. («Все это в целом отнюдь не единичное явление, примерно так же обстояло дело у большей части того переходного поколения евреев, которое переселилось из относительно еще набожных деревень в города…»). Короче, вовсе не Эдип производит невроз, именно невроз — *то есть желание, уже подчиненное и пытающееся сообщать свое собственное подчинение*, — производит Эдипа. Эдип — это рыночная стоимость невроза. И, наоборот, расширять и увеличивать Эдипа, добавляться к нему, создавать его параноическое и извращенное использование — значит уже уйти от подчинения, поднять голову и увидеть поверх плеча отца то, что всегда ставится под вопрос в этой истории: всю микро-политику желания, тупики и выходы, подчинения и выпрямления. Открыть тупик, разблокировать его. Детерриторизировать Эдипа в мире, а не ретерриторизоваться на Эдипе и его семействе. Но для этого надо было увеличить Эдипа до абсурда, вплоть до комического абсурда, написать «Письмо Отцу». Ущербность пси-

Содержание

Глава 1. Содержание и выражение
Опущенная голова, поднятая голова. — Фотография, звук 5

Глава 2. Слишком большой Эдип
Двойное превышение: социальные треугольники, становления-животными 12

Глава 3. Что такое малая литература?
Язык. — Политика. — Коллектив 20

Глава 4. Компоненты выражения
Любовные письма и дьявольский договор. —
Новеллы и становления-животными. —
Романы и машинные сборки 36

Глава 5. Имманентность и желание
Против закона, чувство вины, и т.д. — ход процессы:
смежное, непрерывное и неограниченное 55

Глава 6. Размножение серий
Проблема власти. — Желание, сегмент и линия 68

Глава 7. Соединители
Женщины и художники. — Анти-эстетизм искусства 80

Глава 8. Блоки, серии, интенсивности
Два состояния архитектуры по Кафке. —
Блоки, их различные формы и композиции романов. —
Маньеризм 92

Глава 9. Что такое сборка?
Высказываемое и желание, выражение и содержание 103