

Filológiai KÖZLÖNY

LXX. évfolyam

2024/3

FRANZ KAFKA Értelmezések, adaptációk, inspirációk

LEKTORÁLT FOLYÓIRAT

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Abádi Nagy Zoltán • Csúri Károly • Horváth Kornélia (főszerkesztő) •
Kovács Árpád (elnök) • Pál József • Vizelety András

SZERKESZTŐSÉG

Bényei Tamás • Bókay Antal • Hárs Endre • Jákfalvi Magdolna •
Józan Ildikó • Menczel Gabriella • Orosz Magdolna • Sándorfi Edina

E számunk tematikus írásait **Mihály Csilla** és **Orosz Magdolna** szerkesztette

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK LEKTORÁLT FOLYÓIRATA

A lap megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatja



Kiadja a Gondolat Kiadó
Felelős kiadó Bácskai István
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
Telefon: +361-486-1527

www.gondolatkiado.hu
facebook.com/gondolat

Lapterv Lipót Éva

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

Előszó (<i>Mihály Csilla – Orosz Magdolna</i>)	5
MARCEL KRINGS: Asszimiláció, konverzió, szekularitás. Osztrák–Magyar Monarchia és zsidóság Kafka <i>A fűtő</i> című elbeszélésében	9
GERHARD KURZ: Therese története <i>Az elkallódott fiú</i> című regényben	22
MIHÁLY CSILLA: „Komédia! Jó szó!” Gesztus és teatralitás Franz Kafka elbeszéléseiben	34
HELGA MITTERBAUER: Kafka bemutatkozása a <i>Hyperion</i> folyóiratban	53
SATA LEHEL: Ekphrasztikus beszédmódok Franz Kafka regényeiben	70
OROSZ MAGDOLNA: Franz Kafka (újra)felfedezett rajzai. Szöveg és kép Kafkánál	92
MONIKA SCHMITZ-EMANS: A „vidék” álomszerű képi világai. <i>Egy falusi orvos</i> az újabb vizuális ábrázolások tükrében	112
SZENDI ZOLTÁN: <i>Az utas</i> és <i>Bella Block</i> . Kafka novellája mint bűnügyi történet	130
RITZ SZILVIA: Inspirációk a kastélyból. Kapcsolódási pontok Franz Kafka <i>A kastély</i> és Raphaela Edelbauer <i>Das flüssige Land</i> című regénye között	138
SZABÓ JUDIT: Gregor Samsa utazása <i>Metamorphosis</i> ba(n). Transzmediális történetvilágok a Kafka-univerzumban	153
Számunk szerzői	169

Előszó

Az 1924. június 3-án, még nem egészen 41 évesen elhunyt prágai író, Franz Kafka minden bizonnyal a 20. század egyik legismertebb német nyelvű szerzője, akit világszerte a modern elbeszélő irodalom alapítói, meghatározó alakjai között tartanak számon. Írásai kezdettől folyamatos kihívást jelentenek az irodalomtudomány számára, újabb és újabb olvasatokra ösztönzik a kutatókat, akik az évtizedek során különböző elméletek és módszerek segítségével próbálták megvilágítani műveinek jelentését. Az értelmezés vitathatatlan nehézségei többek között az író eredetiségéből, komplex ábrázolásmódjából és sajátos narratív eljárásaiból, valamint regényeinek és egyes elbeszélő szövegeinek töredékes jellegéből adódnak. Összefüggnek emellett azzal a ténnyel is, hogy Kafka a szereplők lelki folyamatainak részletes bemutatása helyett sokszor a többféleképpen magyarázható gesztikus mozzanatokra helyezi a hangsúlyt. Ugyanakkor részben éppen a szövegek ambiguitásának, kifürkészhetetlenségének köszönhetően művei inspirálóan hatottak számos alkotóra a különféle művészeti ágakban, az irodalomtól a képzőművészeten, a filmen és a zenén át az olyan populáris formáig, mint a képregény vagy a videójáték.

Az író halálának 100. évfordulójára emlékezve a *Filológiai Közlöny* jelen számában külföldi és magyar kutatók foglalkoznak tanulmányaikkal Kafka életművével, regényeivel és elbeszéléseivel, valamint nemrég önálló kötetben megjelent rajzainak értelmezésével. Írásaik részben a korábbi Kafka-interpretációkat gazdagítják lényeges szempontokkal, részben a művek újabb adaptációit és mediális inspirációit tárgyalják.

A prágai író stílusát, amely szakít a realista elbeszélés alapelveivel, a Kafka-filológia egy része a metaforikus beszéddel hozza összefüggésbe, de sokan kifejezetten parabolikus kompozíciókról beszélnek. Bizonyos mértékig a példázat hagyományához kapcsolható *A fűtő* című elbeszélés is, amely később *Az elkallódott fiú* című befejezetlen regény első fejezete lett. Marcel Krings tanulmányában rámutat, hogy a szövegfelszín ugyan a soknemzetiségű Osztrák–Magyar Monarchia etnikai konfliktusait jeleníti meg, az elbeszélés valós tárgyát azonban meglátása szerint a zsidóság felekezeti problémái képezik, amennyiben az otthonából

kitaszított Karl Rossmann története a mózesi vallás helyzetét képezi le a modern világban. *Az elkallódott fiú* ötödik fejezetének részletes vizsgálatával Gerhard Kurz mintegy modellszerűen a regény egészének kompozíciójára világít rá. Therese történetéből jól kiolvasható a mű narratív mintázata, az ismétlődő kitagadás és ideiglenes befogadás váltakozása. Ez a séma egy utazás átfogó szerkezetének része, amely tartalmazza az átkelést Európából Amerikába s az utat New Yorkból Clayntonba. A tényleges utazás ugyanakkor Kafka más elbeszéléseihez hasonlóan egy nagyobb, spirituális utazásra is utal, mely az életből a halálba tart. A főszereplők élethez és halálhoz való kapcsolódásának többértelműségét, ellentmondásos jellegét Mihály Csilla tanulmánya a gyakori szcenikus és gesztikus mozzanatokkal hozza összefüggésbe, amelyek a meghasonlott figurák belső állapotait, szándékait jelenítik meg. Két elbeszélés példáján (*Geschichte vom schambhaften Langen und vom Unredlichen in seinem Herzen* [Történet a szégyenlős Hosszúról és a Becsteléről szívében], *Az átváltozás*) tárgyalja a gesztusnyelv alakulását és a teatralitás szerepét a cselekmény formálásában, a figurák megkonstruálásában. A Kafka-kutatás eddigi bőséges irodalmában feltűnő, hogy korai műveit ritkán elemzik. Mint ismeretes, Kafka 1908 márciusában a Franz Blei és Carl Sternheim szerkesztésében kiadott müncheni *Hyperion* című folyóiratban debütált nyolc prózai miniatúrral, amelyek a később *Szemlélődés* címmel 1912-ben megjelent első önálló kötetének írásai között is szerepelnek. Helga Mitterbauer dolgozatában Kafka irodalmi bemutatkozásának személyi és esztétikai kontextusát, az író prózai miniatúrái és a folyóirat avantgárd törekvései közötti összefüggést vizsgálja. Sata Lehel tanulmányában a vizualitás jelentőségével foglalkozik Kafka írásainak összefüggésében. Vizsgálatának fókuszában a retorikai értelemben szemléletes leírásaként, irodalmi értelemben pedig művészi alkotások reprezentációjaként meghatározott ekphraszisz jelensége áll. A kérdés részletes elméleti kifejtését követően elemzése arra irányul, hogy az ekphraszisz milyen narratív és szövegstruktúrát meghatározó funkciói különíthetők el az író három ismert regénytörredékében (*Az elkallódott fiú*, *A per*, *A kastély*).

Franz Kafka hagyatéka – Max Brod közreműködésével – különös sorsot élt meg. Az, hogy Kafka rajzolt is, s ezzel a német nyelvű kultúra/irodalom „kettős (vagy többes) tehetségű” szerzőihez tartozott, szűkebb körben ugyan ismert volt, de csak a legutóbbi időben válhatott közismertté, amikor a rajzhagyatéka sorsa rendeződött, és Kafka rajzai könyv formában is megjelentek. Orosz Magdolna tanulmánya betekintést nyújt a rajzok keletkezésébe, hagyományozódásuk körülményeibe, Kafka látásmódjába, vizuális világába, intermedialis vonatkozásaiba, és megmutatja, hogy a rajzok fantasztikus mozzanatai hogyan kapcsolódnak össze Kafka prózai írásaival. Kép és írás, Kafka és a vizuális művészetek viszonya a tárgya Monika Schmitz-Emans dolgozatának is, amely az *Egy falusi orvos* című elbeszéléssel, illetve annak két vizuális adaptációjával, Jürgen Bernhard Kuck képregényével (*Franz Kafka. Ein Landarzt*) és Koji Yamamura rajzfilmjével (*A Country*

Doctor) foglalkozik, és bemutatja, hogy a két műfaj mediális sajátosságait figyelembe véve hogyan alakítanak ki az alkotók Kafka művészi eljárásaira emlékeztető, ugyanakkor autonóm, önértékű vizuális narratívát. Nemcsak naplóbejegyzései és levelei tanúsítják, hogy Kafka lelkes mozilátogató volt, narratív eljárásaiban is gyakran felfedezhető a korabeli filmes technikák hatása. A szöveg és film között létrejött kapcsolat azonban fordítva is érvényesült: regényeit, elbeszéléseit, egyes témáit és motívumait számos esetben megfilmesítették. Szendi Zoltán a népszerű *Bella Block* német krimisorozat *Der Fabrgast und das Mädchen* [*Az utas és a lány*] című epizódjának és Kafka *Az utas* című rövidprózájának összehasonlító elemzésében többretekű összefüggéseket mutat ki a két mű között, amelyekben esztétikai szempontból is halmozódnak a paradoxonok.

A tematikus számot záró két tanulmány a legújabb Kafka-inspirációkra fókuszál. Ritz Szilvia a groteszk, olykor nyomasztó vagy éppen abszurd módon humoros írásmódban és témaválasztásban ismeri fel a prágai szerző irodalmi hatását a kortárs osztrák irodalomra. Tanulmányában Raphaela Edelbauer *Das flüssige Land* [*Folyékony föld*] című regényében a karkai örökség kortárs továbbvitelét vizsgálja, különös tekintettel Kafka utolsó, befejezetlen regényére, *A kastélyra*. Kafka művei (explicit és implicit módon is) több videójáték elkészítését inspirálták. Ezek esetében „Kafka” elsősorban nem az „eredeti elbeszéléseket”, hanem azokat a kognitív konstrukcióként megragadható történetvilágo(ka)t jelöli, amelyek függetlenednek a nyelvi közvetítéstől, és egyéb médiumokon keresztül is elérhetővé válnak. Ezt példázza Szabó Judit tanulmánya, amely az irodalmi történetmesélést és az interaktív játékelményt egymáshoz közelítő *Metamorphosis* (2020) című videójáték hibrid történetvilágának „karkai jellegét” tárja fel.

Mihály Csilla – Orosz Magdolna

Asszimiláció, konverzió, szekularitás

Osztrák–Magyar Monarchia és zsidóság Kafka *A fűtő* című elbeszélésében

1

Az 1970-es évek óta több kutató is igyekezett Kafka szövegeit a szerző életkörülményeire vagy az Osztrák–Magyar Monarchia valóságára vonatkozó közvetlen, naplószerű kommentárként értelmezni (vö. NORTHEY 1988 és GILMAN 1995). Ennek során azonban nem tették fel a kérdést, hogy van-e értelme valakit újra meg újra ahhoz a tapasztalati világhoz kötni, amely elől egész életében menekülni próbált. Éppolyan biztosak voltak abban, hogy az *Egy álom* kanyargós útjainak előképe a prágai zsidó temetőben található, mint ahogyan *A város címerének* mindenható öklében a prágai címert, *Az új ügyvéd* címszereplőjében Kafka kollégáját vagy *Az odú* zajában az első világháború gránáttüzét vélték felismerni. Így kristályosodott ki számukra a szövegekből a marginalizáció, az erőszak vagy az antiszemitizmus cseh története (vö. például STÖLZL 1975),¹ és nem vették észre, hogy általában ilyen módon semmit nem nyerünk az értelmezés szempontjából. Nem áll módomban itt részletesen kitérni a vázolt megközelítések valószerűtlenségére, esetenként ellentmondásosságára. Elég arra utalni, hogy a szövegek bármely konkretizálása szembemegy azok általános jellegével. Kafka példázatokot és – velük rokon – fabulákat írt. Már a műfaj ókori modelljei is szándékosan elhallgatják, pontosan hogyan is néz ki a bennük előforduló bestiárium. Az állati köntös ugyanis a szövegekben az emberek általános tipizálására szolgál, és a túl sok részlet éppen általános érvényűségüket gyengíti. Ha tehát Kafka egyértelműen fogalmazott volna, akkor lemondott volna a parabolikáról, különösképpen a több jelentésréteggel rendelkező parabolikus ábrázolásról. Amint az megfigyelhető, a művészi áttörést jelentő három, 1912-ben született szöveget – *Az ítélet*, *A fűtő* és *Az átváltozás* – követően Kafka szigorúan került mindenféle konkrétumot. Hogy hol áll a kastély, vagy hol játszódik le a per – nem tudjuk, és nem is kell tudnunk.

Más a helyzet azonban néhány 1912 előtt keletkezett szöveg esetében. Az *Egy küzdelem leírása* című korai elbeszélésbe például a Károly híddal és a Laurentius-heggyel félreismerhetetlenül beleíródott Prága topográfiája, még akkor is, ha az

¹A 2000 utáni szakirodalomból itt mindenekelőtt Bernd Neumann tanulmányai említendők, például NEUMANN 2007.

elvont cselekményből nehéz kultúrkritikai kommentárt kihámozni.² A korabeli körülményekre azonban különösen félreérthetetlenül utal *A fűtő*, amely később *Az elkallódott fiú* című befejezetlen regény első fejezete lett. Már maga az a tény is, hogy a kivándorlókat szállító óceánjáró, egy civil hajó kapitánya „katonailag iskolázott” (KAFKA 2009, 97), és a „hajózenekar” (KAFKA 2009, 74) menetelvé vonul a fedélzetről a hajó belsejébe, miközben „csörgés hallatszott, mintha fegyver volna náluk” (KAFKA 2009, 74), valószínűsít egyfajta katonai kultuszt, amely más művekben is az Osztrák–Magyar Monarchia jellemzőjének bizonyul, gondoljunk csak Roth *Radetzky-indulójára* vagy Musil *A tulajdonságok nélküli ember* című regényére. Az államhajó régi metaforája azonban teljességgel a soknemzetiségű Monarchiára emlékeztet,³ amennyiben a „német hajó” (KAFKA 2009, 71) fedélzetén különböző osztályokon együtt utaznak németek, románok, szlovákok és a cseh főhős, Karl Rossmann, aki „Prágá[ból], Csehország[ból]” (KAFKA 2003a, 104) származik. A kettős monarchiában a németek és a német nyelvű elit volt a meghatározó, akik a többi népet a háttérbe, az olcsó helyekre szorították. Könnyen keletkeznek problémák, ha ez a hierarchia megbomlik. Rossmann-nak a sértett nemzeti büszkeséggel kell szembesülnie, amikor a német fűtő román felettesére, Schubalra panaszkodik: „Hát nem hihetetlen? És ő, ez a piszok csirkefogó nyúz bennünket, németeket, egy német hajón!” (KAFKA 2009, 71). Az ilyen magatartás nyilvánvalóan etnikai konfliktusokra utal, amelyek nem sokkal később, 1918-ban a kettős monarchia felbomlásához és a nemzetállamok kialakulásához vezettek, és Kafka életét is megváltoztatták Prágában.

Feltűnő azonban, hogy a szöveg nem a nemzetiségek közötti mégoly nehéz viszony feltárására törekszik. Az etnikai előkészítés háttere előtt ugyanis a zsidóság felekezeti problémái bontakoznak ki, s ebből a szempontból *A fűtő* Kafka vallási kérdések iránti, 1912-től ébredező érdeklődéséhez köthető. Yitzchak Löwyvel való megismerkedését követően Kafka a keleti zsidóság erős hitét állította szembe azzal a vallási közömbösséggel, amely a családja asszimilált háztartásában uralkodott. Bár sosem volt ortodox, igyekezett magáévá tenni a zsidó hagyományt és történelmet, és behatóan foglalkozott a haszidizmussal, a Tórával, a Talmuddal, a zsidó legendákkal és mesékkel, valamint a Bibliával, amelyet 1912. júliusi jungborni tartózkodása óta intenzíven olvasott (vö. KAFKA 2008, 783). Emellett zsinagógába járt, részt vett a Bar Kochba zsidó diákegyesület rendezvényein, előadást tartott a zsargonról, 1917-ben és 1923-ban pedig héberül tanult. 1912-től kezdve Kafka ezt a hagyományt szövegeiben parabolikus formában fel is használta.⁴ Az alábbiakban megmutatjuk, hogy a vallás témája *A fűtő* című elbeszélésben is megjelenik.

² A szöveg részletes értelmezéséhez lásd KRINGS 2018.

³ Arisztophanész *Darazsak* című műve és Horatius ódája az államhajóról hagyományteremtő volt.

⁴ Lásd ehhez részletesen KRINGS 2017.

Kafka persze nem a hagyományos vallásra gondolt. *Levél apámhoz* című írásában felvázolta „új zsidó tudat[át]” (KAFKA 2003b, 87), amely a régi hagyományt másként, mégpedig ismeretelméleti kritikának alávetve mutatta be. Ugyanis feltűnt neki a zsidó hagyomány megismeréssel kapcsolatos problémája. A Tóra úgy rendelkezik, hogy Istenről sem képet, sem jelképes ábrázolást nem lehet és nem is szabad készíteni: A nyelv soha nem felelhet meg az összemérhetetlennek, mert csak a földi világról szól. Ugyanakkor a Tóra maga is megsérti a képek mózesi tilalmát, amikor emberi minta szerinti érzéseket tulajdonít az Úrnak. Így olyan nyelven szól Istenről, amely Istenről egyáltalán nem szólhat. Ezzel szemben Kafka „új zsidó tudatának” nyelvileg tisztának kellene lennie, törölnie kellene minden képet, és komolyan kellene vennie a reprezentáció tilalmát. Kafka ezért szövegeiben Izrael megjelenési formáit a negatív felbomlás folyamatának tette ki, és parabolikusan elhomályosította az események zsidó vonatkozásait. Ezentúl használta az igazság fogalmát, amellyel a Tóra a transzcendenst helyettesíti. A zsidóság szigorú törvényvallásában több mint 600 parancsolat és kötelesség szabályozza Isten népével kötött szövetségét. Csak a Törvényhez való feltétlen hűség biztosítja Isten tetszését, és ebből adódik, hogy a nagyszámú előírást senki sem tudja betartani. Minthogy a teljes igazságot soha nem lehet elérni a földi világban, a cselekedetek Törvény előtti igazolásának kényszere végső soron arra készíti az embert, hogy belépjen a Törvénybe: csak a halál mint az abszolútum kapuja teszi szabaddá az utat az Úrhoz és a teljes igazsághoz. Mindez nemcsak az élet természetes végén kellene, hogy bekövetkezzen, hanem már annak a pillanatnak is szuicid következményhez kellene vezetnie, amelyben az Úr előtti igazzá válás kötelessége tudatosul: „Csak időfogalmunk okán mondjuk, hogy az Utolsó Ítélet, valójában: Statárium” (KAFKA 2000, 40), és a statáriális eljárásban a vétkes azonnal elítélhető. Olyan hitre lenne szükség, „akár a bárd, oly súlyos[ra], olyan könnyű[re]” (KAFKA 2000, 54), amely azonnal megszabadítaná a hívőket minden földi dologtól, és az „ég [...] polgára[ivá]” (KAFKA 2000, 46) tenné őket. Azért olyan könnyű, mert az ember különösebb erőfeszítés nélkül ki tud lépni az életből. Ugyanakkor azért olyan nehéz, mert nemcsak az élni akarás, hanem az Írás is tiltja az etikailag legkövetkezetesebb, ugyanakkor legnegatívabb cselekedetet.

A *fűtőben* a szabadság istennőjének kardja vezeti be az igazság problémáját.⁵ Karl rögtön a történet kezdetén „egyszerre tündöklő napsütésben” pillantja meg „a szabadság-istennő szobr[át], melyet már jó ideje figyelt [...]. Kardot tartó karját mintha csak az imént lendítette volna a magasba, és alakja körül szabadon fújt

⁵A következőkben *Der schöne Schein. Zur Kritik der Literatursprache in Goethes 'Lehrjahren', Flauberts 'Education sentimentale' und Kafkas 'Verschollenem'* című könyvemben kifejtett elemzésemre támaszkodom, amelyet az „új zsidó tudat” koncepciójával egészítetek ki (vö. KRINGS 2016).

a szél” (KAFKA 2009, 65). Rossmann víziója a felvilágosodás faklyáját, amelyet a szobor valójában a kezében tart, Isten kardjává alakítja, amellyel az Úr a Bibliában és a Tórában a Törvény minden szigora szerint ítélkezik – és amely minden zsidónak kezdetektől a szeme előtt lebeg. Akárcsak Dávid látomásában, azzal fenyeget, hogy ítélkezve elszakít minden kötődést a földi világhoz: „Akkor Dávid felemelé az ő szemeit, és látá az Úr angyalát állni a föld és az ég között, kivont kardja a kezében, amelyet Jeruzsálem ellen emelt vala fel” (1KRÓN 21,16). A zsidóság hűséges fiaként Karl is késznek tűnik arra, hogy minden evilágit maga mögött hagyjon. Úgy véli, mentes minden gondtól és aggodalomtól, és „nincs kedve kiszállni” (KAFKA 2009, 65). „Hiszen már készen vagyok” (KAFKA 2009, 65), mondja útitársának. Aki követi az igazsá válás hívását, „elkészült” minden földi dologgal – mindaddig, amíg a fedélzet alatt felejtett esernyőjére nem emlékeztetik, ahogyan az Karllal is történik. Akinek azonban a tulajdona fontosabb, mint a Törvénybe való belépés, aki Rossmannhoz hasonlóan visszafordul a hajó belsejébe, hogy megkeresse az otthagyt tárgyat, aki tehát szem elől téveszti a szobrot, az megtagadja az igazság iránti köteleességét. Az „új zsidó tudat” radikális étoszához Rossmann-nak nincs semmi köze.

Ugyanakkor zsidósága a szöveg megértésének alapját képezi. Nem a polgári erkölcs elleni vétség miatt taszította ki otthonából és küldte Amerikába a családját, nem azért, mert gyermeket nemzett a cselédlányuknak, Johanna Brummernek. Valójában egy vallási botrány miatt kellett Karl szüleinek így cselekedniük. Johanna ugyanis keresztény volt. „Néha letérdelt a konyha mellett levő szűk szobáskájában, és imádkozott egy feszülethez” (KAFKA 2009, 95). A gyanútlan Karl gyakran „kényelmetlen helyzetben” (KAFKA 2009, 95) találta, amint a „konyhaszekrény mellett” ülve, „annak lapjára könyökölve” meditált, és olykor „eltakarta az arcát, ilyenkor hiába szóltak hozzá” (KAFKA 2009, 95). Hogy Rossmann ezeket a szertartásokat „félénken” (KAFKA 2009, 95) figyelte, és családjához hasonlóan nem vett részt bennük, azt jelenti: Rossmannék nem tudnak mit kezdeni a keresztény vallással. Ők zsidók, akik Johanna Brummert keresztény *schabbesgoj*ként alkalmazák azoknak a tevékenységeknek az elvégzésére, amelyek ünnepnapokon tilosak a zsidók számára. A család vallási hovatartozása Karl édesanyjának lánykori nevében mutatkozik meg. A zsidóság anyai ágon öröklődik, ezért említi meg a szöveg, hogy az anya „született Bendelmayer” (KAFKA 2009, 91). Akárcsak „Bendemann” *Az ítélet* című elbeszélésben, a „Bendel” is arra a szövetségre (németül Bund) emlékeztet, amelyet az Úr a népével kötött. „Mayer” pedig arra figyelmeztet, hogy Izrael a *maior*, azaz a legelső a népek között. Karl apja is hívő zsidó, aki mindennap „valami egyesületnek könyvelt és levelezett” (KAFKA 2003a, 207) – cég, akadémia, iroda, testület vagy család mind Kafka kifejezései a teokráciára, amely mellett a zsidók elkötelezték magukat, s melyet az Írás elmélyült tanulmányozásával, „a zsidóság lényege[vel]” (DE VRIES 2003, 15) tisztelnek. Csupán az ifjabb Rossmann okoz gondot. A közömbösség, amellyel a zsidó hagyomány iránt viseltetik, a Tör-

vénytől való elszakadást jelenti. Elhanyagolta az Írás tanulmányozását, és maga is tudja, hogy nincs „nagy kitartás[a]” (KAFKA 2009, 71) ebben. Már az iskolában sem jeleskedett: „Ezenkívül korántsem voltam valami jó tanuló, egyáltalán nem esett nehezemre megválni az iskolától” (KAFKA 2009, 71). A jiddis nyelvben a zsinagógát a hozzátartozó tantermek miatt *schul*nak nevezik, Karl számára ez azt jelenti: a szülei által megszabott ortodox vallásos képzéstől, amelyet ő soha nem folytatott túl buzgón, már korán elfordult. Semmit nem tanult. Karl Rossmann az a fajta asszimilált nyugati zsidó, aki kezdettől elszakad a hittől – természetesen, amilyen tudatlan, anélkül, hogy felismerné ebben a vétséget. Mindennek a tetéjébe teherbe ejti a keresztény Johannát – nem gondol bele, hogy zsidóknak nem szabad más hitűekkel utódot nemzeniük, mert félt, hogy ezáltal meggyengítik a család szerkezetét s ezzel a „zsidóság lényegi alapját” (KOLATCH 1999, 38):

Ne köss szövetséget annak az országnak a [más hitű M. K.] lakosaival, mert amikor paráználkodnak isteneikkel, és áldoznak isteneiknek, téged is meghívnak, és enni fogsz áldozataikból. Ne végy feleséget leányaik közül fiaidnak, mert amikor leányaik paráználkodnak isteneikkel, fiaidat is paráználkodásra csábítják az ő isteneikkel (2Móz 34,15–16).

Karl tehát *gojt* nemz, akinek a kereszténységbe való felvételét a „keresztységben” (KAFKA 2009, 93) kapott neve is megerősíti. A zsidó törvény ilyen nyilvánvaló megsértéséért Karlt szigorúan megbüntetik. Az ortodox Rossmann szülők kidobják a fiút a házból, amiért nem tartotta be az előírásokat. Minden oka meglett volna tehát Amerikába történő megérkezésekor, hogy a kard figyelmeztetésének engedelmeskedjen, meggondolja magát, és az igazságosság igényét ne hagyja többé figyelmen kívül. De hogyan lehet elérni, hogy a tudatlan belássa vétségét? Amit Karl nem ért, azt nem tudja kijavítani. Így a látomás elhalványul – és Karlt a létezés mélységeibe taszítják ahelyett, hogy átadná magát az igazság rögtönítélő bíróságának.

A hajón, ahova az esernyőjének a keresése visszavezeti, újabb bonyodalmakba keveredik. A fűtő arra ösztönzi, hogy képviselje az ügyét a kapitány előtt. A családjából kitalált és Johanna által megalázott Karl szeretné kiköszörülni a csorbát.

Karl mindenesetre [...] annyira helyén tudta az eszét, mint odahaza talán még soha. Bárcsak látták volna a szülei, hogyan küzd a jóért egy idegen országban, tekintélyes személyiségek előtt [...]. Megváltoztatnák-e a véleményüket róla? Leültetnék maguk közé, hogy megdicsérik? Belenéznének-e egyszer végre engedelmes, ragaszkodó szemébe? (KAFKA 2009, 88)

Nem tennék. Karlnek semmilyen gyakorlata sincs a pereskedésben. Elfelejtette ellenőrizni annak az embernek a panaszát, akit csak „az imént ismer[t] meg”

(KAFKA 2009, 79). Nem veszi észre, hogy a német fűtő panasza mögött, amelyet a román főgépész, Schubal által rárótt keserves munka miatt tesz, egy munkakerülő nemzeti sértődöttségbe öltöztetett ellenszegülése húzódik meg:

Nézze csak, mégiscsak német hajón vagyunk, a Hamburg-Amerika-vonal hajóján, miért nem vagyunk itt mindannyian németek? Miért román a főgépész? Schubalnak hívják. Hát nem hihetetlen? És ő, ez a piszok csirkefogó nyúz bennünket, németeket, egy német hajón! (KAFKA 2009, 71)

De Schubalnak igaza van: ez a matróz egy „naplopó” (KAFKA 2009, 71), megérdemli, hogy „kihajíts[ák]” (KAFKA 2009, 71). A hajótisztek is tudják, hogy „többet tartózkodik a pénztárban, mint a gépházban” (KAFKA 2009, 80), ráadásul „közismerten összeférhetetlen alak”, aki „[k]étségbeesésbe kergette Schubalt, ezt a nyugodt embert” (KAFKA 2009, 80). Karl azonban bizakodó. A fűtőnek a kapitánynál kellene igazságot keresnie. Biztosan akad a tisztek között egy „igazságos” (KAFKA 2009, 79) – egy cadik –, aki megfelelően ítélné ebben az ügyben, „melyben az igazságosság a tét” (KAFKA 2009, 99) és Schubalt is rendre utasítaná. A pénztárban egy *causa iuris*ről van szó. A jelenlevők száma jelzi, hogy nem polgári vagy nemzeti, hanem vallási perben kell dönteni: a zsidóságnak és törvényeinek jövője forog kockán. Amikor Karl a fűtővel belép, már hét másik személy gyűlt össze a helyiségben: „[H]árom úr” (KAFKA 2009, 76) – egy hajótiszt és két férfi a kikötői hatóságtól –, egy „alacsonyabb úr” (KAFKA 2009, 77) az íróasztalnál – a főpénztáros –, az ablak közelében „két úr [...] félhangos beszélgetésbe merülve” (KAFKA 2009, 77) – a kapitány és Karl nagybátyja –, valamint „egy szolga” (KAFKA 2009, 77). A kilencek általános meglepedésére valamivel később csatlakozott hozzájuk tizedikként Schubal, a főgépész. A jelenlevők megkönnyebbülése érthető: teljesült a *minjan*, a zsinagóga határozatképességéhez szükséges tízfős létszám, amelyet hivatalos jogi aktusoknál össze kell hívni. Nemzeti származásuktól függetlenül mindannyian zsidók.⁶ Csak a fűtőt nem látják szívesen. A szolga olyan pillantással méri fel, „mintha semmi keresnivalója nem lehetne itt” (KAFKA 2009, 77), és amikor a főpénztáros is „valósággal megdermedt” (KAFKA 2009, 77) a fűtő látán, a következő szavakkal próbálnak megszabadulni tőle: „Azonnal takarodjon a szobából!” (KAFKA 2009, 78). Érthető a felháborodás, ha felismerjük, hogy a fűtő áttért a keresztény hitre. A kabinjában a Szűzanya képe függ a falon, amelyet titokban a pénztárba is magával visz, erkölcsi maximája: „Aki hisz, üdvözülni” (KAFKA 2009, 68), nem pedig a zsidó törvényeknek való engedelmesség.

⁶ Különben nem számítanak bele a *minjan*ba.

A kapitány azonban úgy dönt, hogy meghallgatja a férfit, és az Írás szerint ítélik fölötte.⁷ Az Írás tanulmányozásának motívuma, amely Rossmann apjával kapcsolatban is megjelenik, részletesen felidéződik a pénztárban:

Az asztalon különféle iratok halmaza hevert, előbb a tiszt futotta át őket tollal a kezében, majd átnyújtotta a paksamétát a másik kettőnek, azok hol olvasták, hol kivonatolták az iratokat, hol aktatáskájukba süllyesztettek egyet-egyét, s közben egyikük, csaknem szüntelenül kocogtatva a fogait, időnként jegyzőkönyvbe diktált valamit kollégájának (KAFKA 2009, 76–77).

Később Schubal is az „irataira” (KAFKA 2009, 88) és az „üzleti könyv[re]” (KAFKA 2009, 86), azaz a Tórára hivatkozik igazolásként, amely a viselkedést és a kötelességeket törvényileg szabályozza. A kapitány kardja a Szabadság-szobor ítélő kardjának a variációja, amely a szabályok szigorúságára figyelmeztetett. És végül a szobából, a „főpénztár[ból]” (KAFKA 2009, 99) törvényterem lesz. Bejáratát „aranyozott kis kariatidák tartotta apró oromzat” (KAFKA 2009, 75) díszíti, amely „hajón használatos ajtó ékítményeként kissé fényűzően” (KAFKA 2009, 75) hat. A nőalakok a szabadság regény elején megjelenő ítélkező istennőjére emlékeztetnek: ők tartják a törvény bejáratát. Ami szokatlan egy gőzhajó esetében, az egy zsinagóga bejáratára utal. Ahogyan egy pénztárban „fizetési jegyzéke[ket] és munkáltatói igazolások[at]” (KAFKA 2009, 86) állítanak ki, úgy olvassák a zsidó imaházban a Tórát, amelynek számos munkával és jutalommal (például 1Móz 15,1) kapcsolatos példázata az igaznak járó „fizetségről” szól.

Karl persze mindebből semmit sem sejt. Amikor módszeresen és a törvény erejével kellene a fűtő panaszának jogosultságát elővezetni, ő és a fűtő „bűnösen felkészületlenül egyszerűen belépnek, ahol meglátnak egy ajtót” (KAFKA 2009, 87–88). Nem készítettek „haditervet” (KAFKA 2009, 87) – Karl azért nem, mert mindig is dilettáns volt az írást illetően, a proletár fűtő pedig azért nem, mert a zsidó kazuisztika nem volt része a képzésének. Ő is kiterít ugyan a kapitány elé „egy kis papírköteget, valamint egy jegyzetfüzetet” (KAFKA 2009, 80), de ahelyett, hogy pontosan és az iratokkal alátámasztva előadná az ügyét, fecsegni kezd:

[A] papírok már rég összekuszálódtak remegő kezében; minden égtáj felől zúdultak rá a Schubal ellen emelhető vádak, véleménye szerint egymagában is elég lett volna bármelyikük arra, hogy Schubalt eltemesse, de amit a kapitánynak fel tudott mutatni, csak szomorú összevissza kavardása volt valamennyinek együttvéve (KAFKA 2009, 83).

⁷ Szigorúan zsidó értelemben a konvertálás megvetendő, és nem változtat azon a tényen, hogy az áttért zsidó marad. Az örökölt felekezetet nem lehet megváltoztatni.

„[A] sok beszédből nem lehetett semmi pontosat megtudni” (KAFKA 2009, 81), hallgatósága hamarosan türelmetlenkedni kezd, és elfordul tőle. Az is zavarja őket, hogy ez a bajkeverő nem tud semmilyen „becstelenséget” (KAFKA 2009, 88) bizonyítani felettesével kapcsolatban, csak a román állítólagos „nemzeti elfogultságára” (KAFKA 2009, 89) panaszkodik: „Schubal úr igazságtalan! Schubal úr kedvez a külföldieknek!” (KAFKA 2009, 81). A fűtő panasa mindenesetre nem a törvény alá esik, inkább ő maga kockáztatja, hogy a viselkedése miatt „repülnek mindketten az irodából” (KAFKA 2009, 83). Csupán a gyanútlan Karl eltökélt szándéka, hogy az ügyet új barátja számára kedvezően próbálja lezárni. Ennek során maga sem riad vissza attól, hogy „imitt-amott hazud[jon]” (KAFKA 2009, 84). Az a tény, hogy a főpénztáros asztalánál „kedvtelve nyomogatta egy levélmérleg serpenyőjét” (KAFKA 2009, 81) – az igazságosság szimbólumát –, azt mutatja, hogy Rossmann úgy hajlítja a törvényt, ahogy az neki tetszik. Ennek semmi köze az igazság ügyéhez, amelyet képviselni vélt. Erőfeszítései ráadásul eredménytelennek bizonyulnak. Ezért arra biztatja a fűtőt, hogy beszéljen érthetőbben: „Egyszerűbben kell ezt elmesélnie, világosabban, a kapitány úr nem tudja méltányolni, ha így meséli el neki” (KAFKA 2009, 84). A fűtőnek védekeznie kell, „igent vagy nemet [kell] mondani[a]” (KAFKA 2009, 101).⁸ A Szentírás megmutatja, mennyire nem helyénvaló ez a tanács. Jézus szava („Ellenben ha igent mondotok, az legyen igen, ha pedig nemet, az legyen nem, minden további szó a gonosztól van” [Mt 5,37]) elutasítja azokat a tekintélyeket, amelyekre a zsidóknak esküt kellett tenniük – eget, földet, Tórát és Jeruzsálemet –, és a hitvallás intenzitásával helyettesíti őket. Azoknak, akiknek hite kedves az Úrnak, nem kell bizonygatniuk őszinteségüket. Karl anélkül, hogy tudná, azt a jogalapot kérdőjelezi meg a zsidó grémium előtt, amely alapján a pénztárban ítéleznek. A fiatalember így sem jó tanácsadónak, sem hasznos tanúnak nem bizonyul. A Tóra elutasítja a tanulatlan gőgöt: „Bölcsőbb a rest a maga szemében, mint hét olyan, aki okos feleletet ad” (PÉLD 26,16), és éppoly okatlan dolognak számít, hogy Karl magáévá tette a fűtő ügyét: „Kóbor ebet ragad fülön, aki felháborodik olyan civódáson, amely nem rá tartozik” (PÉLD 26,17). Ha pedig egy „kötekedő ember” szítja a viszályt (PÉLD 26,21), amennyiben Karlhoz hasonlóan elferdíti a Törvényt, megszegi az alábbi parancsolatokat: „Ne fogj kezét a gonosszal, nehogy hamis tanú légy” (2Móz 23,1), és „A szegény ember igazságát el ne ferdítsd peres ügyében” (2Móz 23,6). Röviden: az Úr gyűlöli „a hazugságot szóló hamis tanú[t]” (PÉLD 6,19), és bolond, aki nem tartja be ezeket a törvényeket. Kegyetlen büntetés éri: „Ostor való a lónak, fék a szamárnak és vessző a bolondok hátának” (PÉLD 26,3). Rossmann vezetékneve tehát olyas-

⁸ A német eredetiben nem „igent vagy nemet” szerepel, hanem „igent és nemet” („ja und nein sagen” [KAFKA 1996, 107 és 91]) – a ford. M. Cs.

valakit jelent,⁹ akinek, mint egy tanulatlan lónak, tanítómesterre van szüksége: a Törvény tanítására, amelyet persze elmulaszt elsajátítani.

Nem úgy Schubal. A főgépész, aki „külsője alapján voltaképp nem olyannak látszott, aki alkalmas a gépekkel való munkára” (KAFKA 2009, 86), és ráadásul a papok díszes öltözetére (2MÓZ 28) utaló „öreg császárkabát[ot]” (KAFKA 2009, 86) visel, zsidó írástudó és cadik. „[H]óna alatt egy üzleti könyvvel” (KAFKA 2009, 86) azonnal kész számat adni tetteiről „irata[i] alapján, és ha kell, elfogulatlan és pártatlan tanúk vallomásaival” (KAFKA 2009, 88). Nem bűnös azokban a „becstelenségek[ben]” (KAFKA 2009, 89), amelyekkel a fűtő vádolja. A fűtő parttalan vádaskodásai után Schubal módszeres és tárgyilagos megközelítése minden jelenlévő számára „világos férfibeszéd volt, és a hallgatók arcvonásainak átalakulásáról azt lehetett volna hinni, hogy hosszú idő múltán most hallanak először újra emberi hangokat” (KAFKA 2009, 88). Karl is elgondolkodik. Hibát követett el a fűtő? Vajon jobban tette volna, ha „nemzeti elfogultság[a]” (KAFKA 2009, 89) helyett Schubal becstelenségét támadja, ha a panaszt pusztán etnikai helyett jogi panaszszá teszi? De Karl számára már késő, hogy számat adjon magának arról, hogy a fűtő szemrehányásai keresztény kifejezésbe öltöztetett antijudaizmusból erednek. A nagybácsi bekapcsolódik a beszélgetésbe, és a családi történet, amely ezután következik, háttérbe szorítja a fűtő ügyét. „[E]legünk van a fűtőből, éppen elégünk” (KAFKA 2009, 98–99) – mondja a nagybácsi, és mivel senki nem ellenkezik, ez azt jelenti: a Törvény szempontjából az ügy nyilvánvaló. „A fűtővel az fog történni, amit megérdemel [...] és amit a kapitány úr jónak tart” (KAFKA 2009, 98). Maga a fűtő is tudja, hogy elveszett. Anarchia, törvénszegés és antijudaizmus miatt eltávolítják a hajóról. Amikor pedig Karl kicsit később nagybátyjával partra száll, már úgy tűnik, „mintha a fűtő nem is létezne többé” (KAFKA 2009, 104).

Eközben a zsidóság integritását nemcsak heterodoxia, közömbösség és anarchia veszélyezteti. További fenyegetést jelent a világi szellem, amelyet a nagybácsi képvisel. Már a neve is jelzi, hogy mennyire eltávolodott a zsidó hagyománytól. Karl anyjának testvérét valójában Jakob Bendelmayernek hívták (vö. KAFKA 2009, 91). Összeesztet azonban a szigorúan vallásos Rossmannokkal, és kivándorolt Amerikába. Nem akarja, hogy bármi köze legyen sem a régi kötelékhez, sem a *mischpoché*hoz, Karl „szülei[hez] és hozzátartozói[hoz]” (KAFKA 2009, 92), és azóta teljesen „elszakadva” (KAFKA 2009, 92) él tőlük. Határozott ortodoxiájuk, amely Karlt sem kímélte, idegen számára. Ezért a Bendelmayer helyett a Jakobot használta vezetéknevként, és az angolszász Edwardot vette fel utónévként. Jakob Bendelmayer így lesz Edward Jakob szenátor, aki nem fogadja el „Jakob örökség[-ét]” (Ézs 58,14), akit „Izráel[nek]” (1MÓZ 32,29) neveztek. Az új utónév egyben

⁹ A „Ross” jelentése magyarul ló, paripa – a ford. M. CS.

programja is lesz. Az „Eduard” szó szerint a ’vagyon örét’ jelenti, és arra utal, hogy Jakob gazdag kapitalistává válik Amerikában.

„[A]merikai polgár” (KAFKA 2009, 92) lett, vallja a bácsi, „íz-ig-vér-ig” (KAFKA 2009, 92). A földi gazdagság megszerzése és megtartása jobban érdekli, mint a túlvilági üdvösség ígérete, és a Törvényhez való hűségnél elfogadhatóbbnak tartja a polgári világ elveit. A pénztárban tehát tagadja mind a zsidó előírások, mind az igazságosság zsidó fogalmának érvényességét. „Ne értsd félre a tényállást”, figyelmezteti Karlt, a fűtő esetében „talán olyan ügyről van szó, amelyben az igazságosság a tét, de egyúttal olyanról, amelynek a fegyelem is tétje. Mindkettő, de különösen az utóbbi a kapitány úr elbírálására tartozik” (KAFKA 2009, 100). A nagybácsi annak az eretnek-felvilágosult gyanúnak ad hangot, amely Spinoza óta zsidó és nem zsidó filozófusok körében megfogalmazódott. Eszerint a zsidók törvényei „talán” nem a legmagasabb eredetűek, hanem Mózes maga állította fel őket a konok nép észszerű fegyelmzésére. Miért higgyünk még mindig az isteni alapításban, és miért tegyük a törvényeket az isteni kegyelem jelévé? Ehelyett a bácsi azt ajánlja, hogy a fedélzeten a törvény szekularizált változatához tartsák magukat. Az „üzleti könyv” előírásai kétségtelenül érvényesek, de a nagybácsi inkább a társadalmi ész eszközeként, mintsem vallási dokumentumként szeretné értelmezni őket, vagyis pusztán a fegyelem, a rend kérdéseként. Aki egy világi államban lázadásra buzdít, azt azért büntetik meg, mert árt a közösségnek, nem pedig azért, mert megsérti Isten törvényét – és ez elegendő is. A jogfelfogásbeli különbséget a bácsi „bambuszpálcá[ja]” (KAFKA 2009, 77) tükrözi, amely Isten kardjának szekuláris változataként fogható fel; „kard módjára” (KAFKA 2009, 77) viselik ugyan, de anélkül, hogy az abszolút igazság fegyvere lenne. A polgári társadalomban a Törvénynek csak a fegyelmi vonatkozása maradt meg. A nagybácsi világi gondolkodásával a Tórától és Isten népétől, Izráeltől való elszakadásra szólít fel. Vallási komikum rejlik abban, hogy a keresztény és mit sem sejtő fűtő helyesli a felhívást: „Így van” (KAFKA 2009, 100) – Amen! – „Aki meghallotta és megértette, elképedve mosolygott” (KAFKA 2009, 100).

3

Összességében azt mutatja a tárgyalás a pénztárban, hogy a zsidóság jövője nem túl biztató. A tíz jelen levő személy közül csak egyetlen – Schubal – tartja fenn-tartás nélkül tiszteletben a Törvényt. Bár egy másik, a kapitány is respektálja a hajó szabályait, bizalmatlan Schubal cadikkal szemben, aki jogkövető magatartásával nagyobb tekintélyt érdemelne: beismeri, hogy a főgépész egy ideje „kezd[ett] a fej[ére] nőni” (KAFKA 2009, 81). A kapitány pragmatikusan agnosztikus. A fűtő ügyét inkább hasznos fegyelmi kérdésnek tekinti, anélkül azonban, hogy az abszolút igazságszolgáltatás iránti elkötelezettségét olyan határozottan tagad-

ná, mint a nagybácsi. Öten közömbösek maradnak, és egyszerűen kivárvák a vita kimenetelét. A maradék három – a nagybácsi, Karl és a fűtő – más-más okból hagyja el a hitet. Edward Jakob a világi gondolkodást helyezi előtérbe a Törvény-nyel szemben, a fűtő áttért a kereszténységre, Rossmann, a hűtlen fiú pedig elmulasztotta, hogy elsajátítsa a zsidó hagyományt. Az ő szerepe azonban annyiban jelentős, hogy lehetővé tette Kafka számára a radikálisan negatív „új zsidó tudat” témájának bevezetését. Rossmann csak egyszer, a Szabadság-szobor látomásában sejt meg egy keveset az abszolút igazság iránti kötelességből. De ahelyett, hogy eleget tenne a felszólításnak, és kardélre vetné magát – esetleg átugrana a „fedélzet korlátjá[n]” (KAFKA 2009, 65), amelyet már elért –, inkább keresni kezdi az esernyőjét, és hagyja, hogy a fűtő bevonja őt egy jogi vitába. Így kétszeresen is áldozatul esik annak az életnek, amelyet maga mögött kellene hagynia. Mert a világi javak, de még inkább magának a zsidóságnak a szabályai és előírásai tartanak meg ebben a világban. Az élet törvénye a Tóra, és így a büntetés és a vezeklés ebben a világban kiszámítható a jámborok számára. Így jól ki lehet jönni a Törvénnyel, és bízhatunk abban, hogy a legmagasabb igazságszolgáltatás csak napjainak természetes végén vár minden hívőre. De a vidékről jött ember is megtanulja *A törvény kapujában* című elbeszélésben, hogy azonnal be kellett volna lépnie a kapun, és végre kellett volna hajtania az igazsá válás statáriális parancsát. Nem teszi, és Rossmann is olyasvalaki, aki csak kevéssé hajlik erre. Karl azonban, ha csak átmenetileg is, de sejtí kötelessége radikális jellegét, ezzel pedig megelőzi mindazokat, akik Schubalhoz hasonlóan a Törvényre hivatkoznak, vagy már régen nem törődnek a régi szabályokkal.

A szöveg tehát nem ad kedvező előrejelzést a zsidó vallás továbbéléséről a modern korban. A pesszimizmus a zsidó frakciók baljós kialakulása mellett a kivándorlás kérdésével is összefügg. A hajó a „Hamburg–Amerika-vonal” (KAFKA 2009, 71) tulajdona, és rendszeresen hoz „újonnan érkezőket” (KAFKA 2009, 67) az Újvilágba. Államhajóként jelzi, hogy fél Ausztria–Magyarország nyilvánvalóan úton van a korlátlan lehetőségek hazájába. Ennek valós háttérében különösen a Monarchia kelet-európai népeinek olykor nehéz életkörülményei állhatnak, amelyek nem részesültek a magországok német nyelvű elitizmusának előnyeiből. Ebben a tekintetben Kafka szövege azt mutatja be, hogyan hoznak létre a soknemzetiségű államban a nemzeti hierarchiák, a társadalmi különbségek és a zsidó megosztottság olyan feszült helyzetet, amelyből csak a sokat emlegetett amerikai szabadság jelenthet kiutat. A kettős monarchia már az első világháború előtt is a végéhez közeledett, így Kafka története például Roth, Schnitzler és Rezzori *Finis Austriae*-irodalmának kontextusába helyezhető. Természetesen *A fűtő* túlmutat ezen, amikor parabolikusan a judaizmus jövőjével foglalkozik. Ebben az olvasatban a hajó, amelyet a pénztárban zsidók kormányoznak, a régi, törvényes alapokon álló Izraelt jelképezi. Természetesen valós történelmi kapcsolatot lehet teremteni az Osztrák–Magyar Monarchia azon kelet-európai tartományaival –

Galíciával, Bukovinával –, amelyek lakosságában magas volt a zsidó népesség aránya, így nyilvánvalónak látszik, hogy az ottani nemzeti és gazdasági nyomorral a zsidók elvándorlása is összefüggött. Különösen Karl nagybátyja, Edward Jakob tanúskodik arról, hogy a vallási kérdésekben toleráns és a boldogságra való törekvést is garantáló Amerikát mennyire megváltó menedéknek tekintették. Egyszer már a torisztikus József-történetben (1Móz 37skk.) a zsidók elindultak külföldre – akkor nem Amerikába, hanem Egyiptomba –, így Kafka államtanácsosa mintha névrokona, Jákob modern változata lenne, aki hozzá hasonlóan üres kézzel távozott, és idegen országban gazdagodott meg.¹⁰ *Az elkallódott fiú*, amelynek első fejezete, ahogy már szó volt róla, *A fűtő* című elbeszélés, félreérthetetlenül tovább viszi ezt a párhuzamot az *Útban Ramses felé* című epizódban (KAFKA 2003a, 77–102). Mert Ramses, az a város, ahová Karl Rossmann végül megérkezik, Egyiptomnak „a legjobb rész[e]” (1Móz 47,11), amelyet József kijelölt a rokonainak a letelepedésre. Ebben a tekintetben a regény kezdetben a kivándorlással járó lehetőségekre hívja fel a figyelmet. Természetesen *A fűtő* ugyanilyen világosan mutatja, hogy a Mindenható által irányított egyiptomi száműzetés nem fog megisméltódni Izrael számára a modern időkben. A nagybácsi amerikai gazdagsága vallási szegénységet jelent, és a pénztárban szinte senki másnak sincs már köze a zsidósághoz. Még ha úgy tűnik is, hogy nagy nehezen helyreállt a rend, Izrael átlépése a modern korbá és a korlátlan lehetőségek földjére nem jár sikerrel. Mindannak a hanyatlása, ami a zsidósággal összefügg, aligha lesz megállítható. Az amerikai zsidó irodalom Bellow-tól Singeren át Philip Rothig ezt tette egyik alapmotívumává. Karl Rossmann elődje mindazon irodalmi hősöknek, akik elfelejtették hagyományait.

Egyébként Kafka nem akarta, hogy 1912-es hőse büntetlenül megmeneküljön. 1915. szeptember 30-án, *Az elkallódott fiú* befejezésére tett egyik, eredménytelen próbálkozása során azt jegyezte fel naplójába, hogy „Rossmann[t] [...] végül büntetéképpen [...] elteszik láb alól” (KAFKA 2008, 556). Aki nem ítélkezik maga fölött, azt a „statáriális bíróság” fogja elítélni.

Németből fordította Mihály Csilla

¹⁰Thomas Mann 1926-tól foglalkozik a témával a *József-tetralógiában*. Erre azért utalok, mert a Kafka-kutatás túl gyakran feltételezi, hogy Kafka olyan különleges pozíciót foglal el, amely tradíció nélkülinek tünteti fel. Ez nem így van. Az írók nem a Holdról jönnek, Kafka sem.

Bibliográfia

- DE VRIES, S. Ph. (2003), *Jüdische Riten und Symbole*, Hamburg, Rohwolt.
- GILMAN, Sander L. (1995), *Franz Kafka, the Jewish Patient*, New York, Routledge.
- KAFKA, FRANZ (1996), *Drucke zu Lebzeiten*, szerk. Wolf KITTLER – Hans-Gerd KOCH – Gerhard NEUMANN, Frankfurt am Main, Fischer (= Schriften. Tagebücher. Kritische Ausgabe).
- KAFKA, FRANZ (2000), *A nyolc októvfüzet*, ford. TANDORI Dezső, Budapest, Cartaphilus Kiadó.
- KAFKA, FRANZ (2003a), *Az elkallódott fiú*, ford. GYÖRFFY Miklós, Budapest, Palatinus.
- KAFKA, FRANZ (2003b), *Levél Apámhoz*, ford. SZABÓ Ede, Budapest, Noran Könyvkiadó.
- KAFKA, FRANZ (2008), *Naplók*, ford. GYÖRFFY Miklós, Budapest, Európa.
- KAFKA, FRANZ (2009), „A fütő”, ford. GYÖRFFY Miklós, in uő, *Elbeszélések*, Budapest, Európa, 65–105.
- KOLATCH, Alfred J. (1999), *Jüdische Welt verstehen. Sechshundert Fragen und Antworten*, Wiesbaden, Marix Verlag.
- KRINGS, Marcel (2016), *Der Schöne Schein. Zur Kritik der Literatursprache in Goethes 'Lehrjahren', Flauberts 'Education sentimentale' und Kafkas 'Verschollenem'*, Tübingen, Narr Francke Attempto.
- KRINGS, Marcel (2017), *Franz Kafka: Der 'Landarzt'-Zyklus. Freiheit – Schrift – Judentum*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.
- KRINGS, Marcel (2018), *Franz Kafka: 'Beschreibung eines Kampfes' und 'Betrachtung'. Frühwerk – Freiheit – Literatur*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.
- NEUMANN, Bernd (2007), *Franz Kafka: Aporien der Assimilation. Eine Rekonstruktion seines Romanwerks*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- NORTHEY, Anthony (1988), *Kafkas Mischpoche*, Berlin, Wagenbach Verlag.
- STÖLZL, Christoph (1975), *Kafkas böses Böhmen. Zur Sozialgeschichte eines Prager Juden*, München, Edition Text + Kritik.

Therese története *Az elkallódott fiú* című regényben¹

I

Az elkallódott fiú tárgyalása előtt néhány bevezető megjegyzést teszek Kafka befejezetlen regényének narratív szerkezetéről. Ezt követően „A Hotel Occidentalban” című fejezetből Therese történetét elemzem mint a beágyazott narratíva különösen érdekes példáját.²

A regény központi cselekménye Karl Rossmann történetére épül. Karl, miután egy cselédlány elcsábította és gyermeket szült neki, elűzik a család prágai otthonából, és Amerikába küldik. Nagybátyja szerint szülei „egyszerűen félrelökték, ahogy egy macskát hajítunk ki az ajtón, ha bosszant bennünket” (KAFKA 2003, 24). A kitagadás mozzanata, amely a regény narratív mintázatának alapjául szolgál, egy hosszabb motívumsor első tagja. A séma maga részét képezi az utazás átfogó narratív modelljének, amely tartalmazza a tényleges átkelést Európából Amerikába, a megérkezést New Yorkba, az autótutat a város szélén lévő vidéki házba, a „menetelést” Ramses városába, a Hotel Occidentalban töltött időt, valamint az utazást Claytonba, ahol Karl Negro néven felvételt nyer az Oklahamai Természeti Színházba.³ Kafka más elbeszéléseihez hasonlóan a tényleges utazás tartalmazza egy átfogó spirituális jellegű utazás jegyeit is, amely elsősorban a figurák mozgásán keresztül válik érzékelhetővé.

Az utazás narratív mintája Kafka műveiben számos asszociatív lehetőséget hordoz. Így például *A kastély* című regénye kezdetén K. hosszú gyaloglás után érkezik a faluba vezető hídhoz. A történetben a főhős többször is eredménytelen kísérletet tesz arra, hogy kapcsolatba lépjen a hatóságokkal, akik feltehetően a falut ellenőrző kastély lakói. *A per* végére kiderül, hogy Josef K. letartóztatásával egy

¹ A tanulmány eredeti angol nyelvű változatát lásd KURZ (2011); a fordítás ennek alapján készült.

² Az esszével kapcsolatos munkámat KURZ 1980, 152–58; NICOLAI 1981; NEUMANN 1985; KREMER 1994, 238–253; PLACHTA 1994, 75–97; SPEIRS – SANDBERG 1997, 29–62; GODÉ – VANOOSTHUYSE 1997; SCHEFFEL 1999/2000, 297–95; GREINER 2003, 637–58; METZ 2004, 646–671 és SCHILLEMEIT 2004, 211–224 tanulmányai segítették.

³ Kafkánál Oklahoma, a regény magyar fordításában Oklahoma szerepel. Gerhard Kurz tanulmánya az eredeti megnevezést használja, ezt vettük át a fordításban is (Cs. K.).

másfajta, a halálba vezető utazás veszi kezdetét mindjárt a regény elején. *A törvény kapujában* című elbeszélésben, amely *A pernek* is része, a vidéki férfi várakozása mint a törvény felé vezető út egyik állomása jelenik meg. *Az elkallódott fiú*ban a különböző médiumokon keresztül történő kommunikáció is az utazás sémájához tartozik: így a technikai eszközök, az egyes íráshelyzetek, a különböző munkafolyamatok, mindenekelezt pedig a közlekedés. Mindezek együtt Amerikát olyan térként jelenítik meg, amelyben az emberek, a közlekedési eszközök, valamint az információk szüntelenül űzik, kergetik egymást.

A vizsgált regényben az utazás pontosabban úgy írható le, mint az ideiglenes vagy illuzórikus befogadás és kitaszítás váltakozó mintája, amely a csábítás, a tévedés, az ítékezés és a száműzetés ismétlődő ciklusán keresztül valósul meg. Ez a séma elsősorban a főhős interakciói alapján rajzolódik ki, melyek a csábító nőkhöz, a tekintélyelvű figurákhoz, így a szülőkhöz és a nagybácsihoz, a főpincérhez, a főportáshoz és a főszakácsnőhöz való viszonyát jellemzik, akik Karl valamenynyien különböző irányba húzzák vagy taszítják. Therese története, mint később látni fogjuk, a befogadás és kirekesztés vázolt mintájának leleplező változataként illeszkedik a kompozíció egészébe, olyan alárendelt cselekményszálként, melyben valaki kitaszított személyként kelti fel az olvasó figyelmét, és – beleértve K.-t is – mások segítségére szorul. Ha ily módon a regény azt mutatja be, hogy Karl elűzték hazulról, és mások nem segítenek neki, akkor Therese története, éppen fordítva, azt illusztrálja, hogy Karl sem segít egy olyan emberen, aki hozzá hasonlóan segítségre szorul. Therest elhagyta apja, majd az anyja is. Karl önképe, mely szerint ő a körülmények folytán kirekesztett áldozat, így szembesül azzal a képpel, amely őt a kirekesztők egyikeként ábrázolja.

Karl Rossmant először Johanna Brummer, a cselédlány és „szakácsnő” csábítja el a család otthonában. Karl ezért szülei elítélik és kitaszítják, elűzik hazulról. Második csábítója Klára, Pollunder lánya. Karl ugyanis nagybátyja akarata ellenére enged a rábeszélésének, és ellátogat Pollunder New York melletti vidéki házába. Találkozását Klárával Karl csábításként éli meg, de ellenáll, Klárát „veszett macsk[ának]” (KAFKA 2003, 55) nevezi, s úgy látja, hogy a lány szobája „igen veszedelmes barlang lehet” (KAFKA 2003, 68). Mivel korábban a nagybácsi hasonlította Karl egy „kihajított macskához” (vö. KAFKA 2003, 24), találkozása Klárával a kapcsolatok vadságát hangsúlyozza a vadászok és prédák világában. Aznap, amikor Pollunder vidéki házába megy, a nagybácsi, megismételve az atyai házban történtek sémáját, éjfél után levélben közli Karllal döntését, melynek értelmében eltaszítja magától. Szerinte ugyanis unokaöccse botlásának az az oka, hogy el akarta őt hagyni. Harmadszor a Hotel Occidental anyáskodó, elhízott főszakácsnője, a Bécsből származó Grete Mitzelbach csábítja el Karl, látszólag egy örök-befogadott gyermek szerepét ruházva rá. Botlása itt is marginális és nyilvánvalóan nem szándékos. Amikor egy alkalommal rövid időre elhagyja a liftet, szolgálati helyét, hogy segítsen társának, a főpincér elítéli tettét, és a főportás segítségével

hamarosan „kivégzése” is megtörténik. Azzal vádolják, hogy engedély nélkül távozott munkájából, és emellett még hazudott, kicsapongott, részegeskedett és lopott is (vö. KAFKA 2003, 157). Brunelda a negyedik női szereplő, akivel Karl találkozik; jellemzése nyilvánvalóvá teszi, hogy ő is hasonló a regény legtöbb női karakteréhez. Neve ugyanis halványan emlékeztet Brummerre, a prágai cseléd lány nevére, s egyben ironikusan Brunhildére, a germán mondák mitikus alakjára és Wagner operájára is utal. Az ötödik és egyben utolsó „csábítás” (vö. KAFKA 2003, 231) egy plakátnak köszönhető, amely felvételt kínál az „Oklahamai Nagy Színházba”: „»Mindenkít szívesen látunk«, ezt ígérte” (KAFKA 2003, 231). Több száz, hatalmas termetű nő látható rajta a versenypálya bejáratánál, ahol a toborzás zajlik. A nőket, férfi ördögökkel váltakozva, angyalok sorának ábrázolják. Karl az egyik női figurában régi barátnőjét, Fannyt ismeri fel, aki csaknem „a legmagasabb[nak]” (KAFKA 2003, 234) tűnik valamennyi nő közül. Fanny teszi számára lehetővé, hogy eljusson a bebocsátás helyére. Az egykori barátnő neve Cleland *Fanny Hill* című pornográf regényére utalhat, de a kapcsolat nem kerül bővebb kifejtésre.

A csábításnak és kiűzésnek ebben a mintájában a szexualitás tapasztalata újra meg újra a halállal való találkozással párosul. A Johanna Brummerrel való szexuális együttlét során a fuldokló Karl „hánykolódva kirántotta fejét a párnák közül” (KAFKA 2003, 26). A következő domina, Klára azzal fenyegetőzik, hogy felpofozza Karl: „És talán adsz a becsületedre – szinte szeretném hinni –, és nem akarsz majd együttélni a pofonokkal, és el akarsz miattuk tűnni a világból” (KAFKA 2003, 55). A női szereplők sorát a cseléd lány nyitja, aki már a regény legelső mondatában megjelenik. Rögtön ezt követően megtudjuk, hogyan látja Karl a Szabadság-szobrot a New York-i kikötőben. Mivel nem fáklya, hanem kard van a kezében, úgy tűnik, hogy a „szabadság-istennő szobra” (KAFKA 2003, 5) olyan alakká változott át, amely egyszerre utal az igazságosság istennőjére és a Paradicsom kapuját lángoló karddal őrző kerubra (1Móz 3,24). Az a szemantikai ellentmondás, hogy a szobrot, „melyet már jó ideje figyelt” (KAFKA 2003, 5), hirtelen pillantja meg, valamint hogy az istennő a karját mintha csak az „imént” (KAFKA 2003, 5) emelte volna fel, egyértelműen jelzi: a leírás nem egy objektív elbeszélőtől származik. Sokkal inkább Karl észlelésének fokalizációjáról van szó. A szobrot olyan alakként érzékeli, melynek kardot tartó karja felemelkedik, miközben körülötte „szabadon fújt a szél” (KAFKA 2003, 5).⁴

A valós és a képzeletbeli érzékelésnek ez az összefonódása kezdettől megteremtí a regény egészének reális és ezzel párhuzamosan allegorikus jelentésdimenzióját. Az elbeszélés során a nyitójelenet elemei – a csábítás, a kiűzetés, az utazás – újra megjelennek, kidolgozott formában, a motívumok spirális hálójába

⁴ A kéziratban ezen a helyen Kafka törölte az alábbi mondatot: „Er sah zu ihr auf und verwarf das über sie Gelernte” (KAFKA 1983b, 123). („Karl felnézett rá, és elvetette mindazt, amit eddig róla tanult” – ford. Cs. K.)

illeszkedve. Ez természetesen minden hagyományos regényre is jellemző. A szobor kardja például a nagybácsi pálcájának motívumában ismétlődik meg, de később is számos utalás történik a katonaságra, többek között a bajtárs, a poszt vagy a kivégzés fogalmain keresztül. A Karl nézőpontjából magasba mutató kar egyben a főhős útját is leképezi, amely térben egyik állomástól a másikig felfelé vezet, egy kicsit mindig magasabbra: a nagybácsi házától a vidéki házig, majd a szállodáig és végül egész magasra az Oklahamai Színházba. Ugyanakkor az út társadalmi szempontból lefelé tart.

Karl úgy gondolja, hogy nagybátyja beszámolójában túl „nagy ügyet” (KAFKA 2003, 26) csinál elcsábításából és elűzéséből. Ez a „große Geschichte” (KAFKA 1983a, 43), szó szerint ’nagy’ vagy ’jelentős történet’, amelyet Karl elutasít, a regény allegorikus dimenzióján belül Ádám Éva által történt elcsábítását, valamint a paradicsomból való kiűzetésüket idézi fel. A kiűzetés itt a halhatatlanságból a halandó létbe való átmenetet jelenti, melyben az élet folytonosságát az „eredendő bűn” következményeként egyedül a nemzés biztosítja, s mely így bizonyos értelemben magában hordozza a születés vagy újjászületés mozzanatát. Amikor Karl nagybátyja az Európából Amerikába való átkelést olyan „születéshez” (KAFKA 2003, 34) hasonlítja, amely során mintegy „túlhanról lép[ünk] be az emberi világba” (KAFKA 2003, 34), éppen ezt a „nagy történetet” hívja segítségül annak érdekében, hogy Karl megérkezését az Újvilágba egy sajátos, kulturálisan jól ismert jelentéssel ruházza fel. Ugyanakkor ez az utazás az emberi világba számos utalást tartalmaz a halálra: az átkelés Amerikába a mítosz Akherónját idézi, a halálba történő átkelést asszociálja. A New York-i kikötő tisztviselői fekete egyenruhát viselnek, Karl-t pedig az Oklahamai Színházban „Negro” (KAFKA 2003, 240) néven alkalmazzák. Az elhagyott Therese és édesanyjának magánya New York fagyos világában, majd az anya öngyilkossága ugyancsak ehhez a motívumkörhöz kapcsolódik.

II

Úton Ramses felé Karl két titokzatos alakkal, a Robinson és Delamarche nevű csavargókkal a Hotel Occidentalhoz érkezik. A főszakácsnő megkedveli és liftesfiúként alkalmazza Karl-t. Therese, a főszakácsnő titkárnője és gépírónője összebarátkozik vele. Fordítva azonban nem mondható el, hogy Karl azonos mértékben barátkozna vele. „A lánynak nem voltak titkai előtte” (KAFKA 2003, 118), de arról nem esik szó, hogy Karl is elárulta volna neki saját titkait. Épp ellenkezőleg, a lánynak alá kell vetnie magát Karl-nak, ahogy azt az alábbi, Karl perspektívájából megfogalmazott kijelentés is nyilvánvalóvá teszi: a lány „első esti látogatása után nem is lett volna lehetséges, hogy titkolózzék” (KAFKA 2003, 118).

Therese törvénytelen gyermek; az apa New Yorkba emigrált, ahol építésvezetőként dolgozott, s ahová a munkában kimerült anya lányával követte. Nem sokkal

megérkezésük után az apa különösebb magyarázat nélkül elhagyta őket, és Kanadába ment. A hátrahagyottak többé nem hallottak róla – „amin részben nem is lehetett csodálkozni, hiszen nyomtalanul tűntek el a New York keleti felében lévő tömegszállításokon” (KAFKA 2003, 118). Ahogyan az apa „elkallódott”, ők is „elkallódtak”. Németül a „verschollen” (‘elkallódott’) megjelölést azokkal az emberekkel kapcsolatban használják, akik hollétéről nem tud senki, nincs róluk hír, és azt sem tudni, élnek-e még. Ez a történet két vonatkozásban is tükrözi a Karllal történeteket. Ahogyan őt megfosztották családjától, itt az anya a férjét, a gyermek az apját, majd az anyját veszíti el, miközben ők maguk is elvesztek New Yorkban. Vagy megfordítva: az apa szándékosan hagyta el egyetlen gyermekét, ahogyan látszólag Karl is elfeledkezett saját gyermekéről. Legalábbis semmi nem utal arra, hogy gondolna rá.

Therese története a következőképpen indul: „Egyszer Therese – Karl mellette állt az ablaknál és nézett kifelé az utcára – elbeszélte anyja halálát” (KAFKA 2003, 118). Nyilván igen részletesen mesélt erről, mert már „[k]ésőre járt” (KAFKA 2003, 122), amikor befejezte. Az a közbevetett utalás, hogy ezalatt Karl az ablakból lenézett az utcára, aligha véletlen. Korábban ugyanis a nagybácsi egy alkalommal figyelmeztette Karlt, hogy ne nézzen le az erkélyről az utcára, mert ez a cselekedet könnyen „összezavarja az embert”, és annak, „aki itt marad, maga a végromlás” (KAFKA 2003, 34) lehet. Így a kérdéses helyzet az ablaknál baljós módon arra utal, hogy Karl egyfajta küszöbhez, választóvonalhoz érkezett.

Therese története nem az első beágyazott elbeszélés vagy elbeszél narratíva a regényben. Az első fejezetben a nagybácsi, miközben a kapitány kabinjában vendégeskedik, elmeséli Karl elcsábításának és elűzésének történetét, megemlíti a cselédlány levelét is, amely bejelenti Karl New Yorkba érkezését. A nagybácsi ezt a történetet azért mondja el, hogy magyarázatot adjon egy „kis családi jelenetre” (KAFKA 2003, 23), minthogy korábban Karl megkérdőjelezte rokoni kapcsolatukat. Beszámolójában több, Karl New Yorkba érkezését megelőző eseményre is fény derül. A nagybácsi elbeszélése mély benyomást tesz Karlra, aki a csábítás epizódját újra felidézi emlékezetében: „Mindinkább tovatűnő múltjának sűrűjében ott állt a lány a konyhában [...]” (KAFKA 2003, 25).

Az elmondás, a beszélgetés, a kérdésés, a válaszadás, az érdeklődés, a kihallgatás és az elismerés mellett a narráció aktusa is fontos szerepet játszik. Az elbeszéléseket a regényben a szereplők mindvégig igénylik vagy elutasítják (vö. NEUMANN 1985). Így például Karl felszólítja a fűtőt, hogy beszéljen „egyszerűbben [...] világosabban” (KAFKA 2003, 17); ő maga a nagybácsinak mesél az otthoni életéről, a főszakácsnak pedig Európáról; a főpincér ugyanakkor Karl vétkeiről számol be. Therese pedig anyja tíz évvel korábban történt haláláról beszél, ő akkor körülbelül ötéves volt. Anyjával kétségbeesetten próbáltak szállást találni a télies New Yorkban. Az anyának nem volt munkája, sem pénze, nem volt mit enniük s meleg szálláshelyük sem, csak „másnap reggelre [...] ígértek [neki munkát] [...] egy építke-

zésen” (KAFKA 2003, 119). Az anya halálosan fáradtnak érezte magát, s már „sok vért hányt az utcán a járókelők rémületére és egyetlen vágya, hogy valami meleg helyre jusson és ott kipihenje magát” (KAFKA 2003, 119). A hóviharban, „mintha örület szállta volna meg” (KAFKA 2003, 118–119), rohant végig az utcákon, s ez gyermeke számára felfoghatatlan volt: „oktalanságában pedig mintha az egésznek nem látta volna más magyarázatát, mint hogy az anyja el akar szökni előle” (KAFKA 2003, 120). Úgy tűnt, hogy mindenütt elutasítják őket, ezért egy idő múlva be sem léptek az épületekbe, még ha azok kapuja és ajtaja nem is volt zárva. Éjfél után az anya már nem szólított meg senkit, és nem is akart többé megpihenni. Reggel megérkeztek az építkezés helyszínére, ahol remélte, hogy majd munkába állhat. Mint igazi amerikai készült a küzdelemre, batyujából kivett egy „tarka rongyot és azzal átköt[ötte] a fejkendőjét” (KAFKA 2003, 121), felmászott az épület állványzatára, ott egy téglarakásban megbotlott, és a mélybe zuhant. Therese szemszögéből anyja a halálba menekült: „Therese utolsó emlékképe az maradt anyjáról, hogy ott fekszik szétterpesztett lábbal a kockás szoknyájában, amely még Pomerániából származott, a rajta heverő szálkás deszka csaknem eltakarja, mindenfelől összeszaladnak az emberek, és az épület tetejéről egy férfi dühösen lekiált valamit” (KAFKA 2003, 122).

A beágyazott elbeszélések, melyek a regény egészének alapvető aspektusait tükrözhetik és sűrítethetik, a regényírás jól ismert technikáihoz tartoznak. Kafka már az *Egy küzdelem leírása* című elbeszélésében, valamint két másik regényében is alkalmazza – így *A törvény kapujában* címmel *A perben*, valamint önállóan is megjelent „legenda” esetében, továbbá *A kastély* című regényben Olga Amália titkáról előadott története kapcsán. Mindkettő hasonló tükrözési funkcióval rendelkezik. Therese története Karl történetére reflektál, az anya nyugtalan rohanása az utcákon át az amerikai ipar és munka világának tempóját példázza, amellyel Karl más összefüggésben találkozik: a főszakács csak néhány órát alszik éjjelente; Joseph Mendel, a diák egyáltalán nem alszik; a liftesfiúk pedig állva alszanak, hogy a tizenkét órás műszakot el tudják látni; Karl és Therese is nagy sietséggel végzik megbízásaikat. Ugyanakkor mindaz, ami Therese emlékezetében nagy sietségnek tűnt, „a valóságban lehetett [...] akár [...] pusztá vánszorgás is” (KAFKA 2003, 120). „Therese azt sem tudta, hogy éjféltől hajnali ötig húsz házban jártak-e vagy kettőben vagy mindössze egyben” (KAFKA 2003, 120). Az eredménytelen keresés örökkévalóságnak tűnt; az anya és gyermeke számára látszólag mindenhol és mindörökre megtagadták a belépést.

Az anya felkapaszkodása az állványzatra, melynek függőleges rúdjai a kék ég felé emelkedtek, ugyanazt az irányt követi, mint a Szabadság-szobor által magasba emelt kard; ez az irány egyben Karl haladását is tükrözi mind magasabb célok felé. Elbeszélésének ez a részlete különösen fontos Therese számára. Ő ugyanis igen „[r]észletesen mesélt, ami nem volt szokása, és éppen az olyan közömbös helyeken, mint például amikor arról beszélt, hogy az állványrudak miként mered-

tek külön-külön mind az ég felé, alig tudta visszatartani előtörni készülő könyneit” (KAFKA 2003, 122). A „közömbös helyek” („gleichgültig[e] Stellen” [KAFKA 1983a, 202]) kifejezés ugyanakkor szemantikailag kétértelmű, amennyiben jellelheti a történet „hasonlóan fontos helyeit” is („gleich gültige Stellen”).

Első pillantásra Therese elbeszélése édesanyjáról az éhezés, a betegség és a kétségbeesés története, amely az anya halálos zuhanásával végződik az állványzatról. Úgy tűnik, hogy a Dickens- vagy Hugo-féle társadalmi regény hagyományai alapján a tőkés társadalom halálos hidegségéről és közönyéről szól. A helyzet azonban a szociális dimenzió túlmutatóan apokaliptikus vonásokat is tartalmaz. A bérházakban kavargó „füstös pár[a], amely úgy töltötte meg a szobákat, mint ha tűzvészről származna” (KAFKA 2003, 120), a végítélet világának képét idézi. A szálloda hálóterme ugyancsak „füstfelhőben” úszik (KAFKA 2003, 115), és a nagybácsi „mélységes elégedettséggel” (KAFKA 2003, 37) nyugtázza, amikor Karl elszavalja az első kívülről megtanult amerikai verset, „egy tűzvész leírását” (KAFKA 2003, 37).⁵

Therese bizonytalan emlékezéséhez hasonlóan elbeszélése is kétértelmű, mert összekapcsolódik egy ellentétes hanggal, amely egy másik történetet mesél el. A narrációban két hang keveredik egymással. Az anya egy bizonyos pillanat után már nem próbál szállást szerezni magának és gyermekének, hanem ehelyett, immár „holtfáradt[an]” (KAFKA 2003, 119), a halált kívánja. Therese számára utólag úgy tűnik, hogy anyja „csupán az első órákban keresett komolyan szálláshelyet” (KAFKA 2003, 120). A gyermek értetlensége a történeteknek csak azt a látszólagos „magyarázatot” adhatja, „hogy az anyja el akar[t] szökni előle” (KAFKA 2003, 120). Ebben a kontextusban azonban a kifejezés többet jelent, mint pusztán menekülést. Nem csatlakoznak egyik csoporthoz sem, amellyel találkoznak, kifejezetten „szerecsés[nek]” (KAFKA 2003, 121) gondolják magukat, hogy elkerülik őket. Tovább már nem keresnek szállást.

Az anya lezuhanása az állványzatról első pillanatban balesetnek tűnik. De nem az. Bizonyos jelek ugyanis arra utalnak, hogy szándékosan veti le magát a halálba: a mászáshoz a már említett „színes rongyokkal” díszítette fel magát, mint egy indián.⁶ Céltudatosan mozog, olyan biztonsággal és önbizalommal, amellyel korábban nem rendelkezett. „Ekkor azonban anyja egy kis téglarakáshoz ért, amelyen túl a korlát és valószínűleg a járás is véget ért, de ő nem törődött ezzel, nekiment

⁵ Lásd New York apokaliptikus képéhez: „És [...] reggel és este és az éjszakai álmok idején szakadatlanul nyüzsgő forgalom zajlott [...] és mindezt valami hatalmas fényár foglalta egybe és járta át, amelyet aztán szétszórt, elsodort, majd megint buzgón visszahozott a tárgyak tömege, és a káprázó szem olyan anyagszerűnek látta, mintha az utca fölött pillanatonként zúznának szét újra meg újra teljes erővel egy mindent beborító üvegtáblát” (KAFKA 2003, 33sk).

⁶ Az őslakos amerikai indián mint a szabadság alakja Kafka egész művében visszatérő motívum. Ezt illusztrálja többek között az *Az elutasítás* és a *Vágy, hogy indiánok lehessünk* című elbeszélés.

a téglakupacnak, erre ügyessége mintha cserbenhagyta volna, feldöntötte a téglahalmot, és átesve rajta a mélybe zuhant” (KAFKA 2003, 122). Ebben a mondatban az egyik hang az anya halálát szándékos cselekedetként meséli el, míg a másik hang ügyetlenségből eredő balesetként tünteti fel. Az a kifejezés, hogy „nekiment a téglakupacnak”, az anya elszánt támadásaként is érthető az útjában álló akadályok ellen. Elbeszélésében Therese egyszerre érti és félreérti „az egészet”, s „kába fejjel” (KAFKA 2003, 122) („in ihrem Dusel” KAFKA 1983a, 201) csodálkozik édesanyja ügyességén. A „Dusel” szó részint álmoságot, kábultságot, részint viszont elképesztő, váratlan szerencsét jelent. Ez a kétértelműség egyszerre utal a lány kábaságára és az anya elszánt törekvésére, hogy helyzetétől megszabaduljon.

Therese intenzív előadása, melyet tovább erősítenek a szemantikai utalások és kétértelműségek, parabolikus jelentéstartalmat hoz létre, amely arra utal, hogy az életben lehetetlen hajlékot és biztos pontot találni. A házak ajtajában álló férfiak, akik néma jelenlétükkel vagy egy-egy szóval megtagadják a belépést Theresétől és édesanyjától, egyben azt is bizonyítják, hogy lehetetlen az életben menedéket találni: „[...] csupán körvonalai rémlettek föl egy-egy alaknak, aki az ajtókeretben állt, és vagy a néma jelenlétével, vagy egy kurta kijelentéssel hozta tudomásukra, hogy a szóban forgó szobában lehetetlen megszállni” (KAFKA 2003, 120). Érdekes ebben az összefüggésben az „immerfort Leben” (KAFKA 1983a, 199), azaz „örökké zajlik az élet” (KAFKA 2003, 120) kifejezés használata. A házak, ahol az emberek lépten-nyomon találkoznak, általában az életet jelentik. Vagyis az „immerfort Leben” egyik lehetséges jelentése az, hogy mindig van élet, örökké, folyamatosan. A kifejezés másik jelentése (‘immer fort’) viszont az ‘az élet, amely mindig elmúlik, véglegesen elveszik’.

De kinek szolgál mindez bizonyítékkal? Theresének? Ő az elbeszélésben olyan szereplőként jelenik meg, aki nem érti és mégis érti „az egészet”. Vagy Karlnak? Vajon meg kell-e értenie, tudja-e úgy érteni a történetet, mint egy korábbi állítás vagy tapasztalat bizonyítékát? Vagy a „bizonyít” szó használata egy tudatalatti megértésről árulkodik? Mindenesetre a szó egyfelől Karlnak, másfelől az olvasónak, vagyis az elbeszélés címzettjeinek bizonyítékot jelent.

III

Feltehetjük a kérdést: hogyan jelenik meg az elbeszélésben Therese története? Valójában a történetmondás klasszikus szituációjáról beszélhetünk. Valaki – Therese – egy este a szobájában valamilyen alkalomból és valamilyen céllal elmondja valakinek – Karlnak –, hogy valami történt, meghalt az édesanyja. A történetet az elbeszélés indító és befejező aktusa foglalja keretbe: „Egyszer [...] Therese elbeszélte [...]” (KAFKA 2003, 118), és „Therese befejezte elbeszélését” (KAFKA 2003, 122). Visszatekintve Therese egy olyan eseményről mesél, amely „egykor”, tíz év-

vel korábban történt; amikor ő elmondása szerint öt éves lehetett. Narratív kommentárja azt állítja, hogy „pontosan emlék[szik] minden apróságra” (KAFKA 2003, 122). Ugyanakkor a „vitathatóan” („wohl”) vagy a „talán” („vielleicht”) módosítószavak használata, továbbá az a kifejezés, hogy „visszatekintve úgy látta” (KAFKA 2003, 120), emlékezésének bizonytalanságát jelzi. Története ezzel érzékletes példáját adja Kafka narratív bizonytalanságot előállító technikájának, a különböző elbeszélői hangok és nézőpontok keveredésének.

Therese történetét Kafka eredetileg én-elbeszélésként írta meg. Később harmadik személyű elbeszéléssé változtatta, összhangba hozva ezzel a regény egészének narratív diskurzusával. Hasonlóan járt el *A kastély* kezdeténél is. A harmadik személyű elbeszélés ugyanis lehetőséget teremt a hangok és perspektívák interferenciájára és elmozdítására, megváltoztatására. Ismert, hogy Kafka regényeiben és elbeszéléseiben a narratív perspektíva szorosan összefügg a főszereplő nézőpontjával. Ráadásul Therese történetének hozzáigazítása a regény általános diskurzusához érdekes kapcsolatot hoz létre Karl perspektívája és az elbeszélő által felvett nézőpontok között. Az alábbi mondat jól szemlélteti ezeket a váltásokat és interferenciákat: „Karlnek még nem volt része a New York-i télben” (KAFKA 2003, 119). Az elbeszélői hang, mely közvetve Karlhoz fordul, lehet a harmadik személyű elbeszélőként megjelenített vagy harmadik személyű elbeszélővé transzponált Therese. Lehet azonban egy heterodiegetikus elbeszélő hangja is. Vagy ha a mondatot Karl perspektívájához kapcsoljuk, a narratív hang összeolvadhat Karl hangjával is, létrehozva ezzel a szabad közvetett beszéd olyan változatát, melyet Therese leírása befolyásol.

Így két vagy – elfogadva annak lehetőségét, hogy Karl hangja is jelen van – három elbeszélői instancia keveredik egymással: Therese narrációja – aki, mint láttuk, két hangon beszél – Karl hangjával, valamint azzal a hanggal, amelyik közvetíti, transzponálja és elbeszéli Therese beszédét. Olvasóként egy olyan elbeszélői helyzettel állunk szemben – Therese az elbeszélő, Karl a hozzá közel álló közönség –, melyben a narrátor hangja Karl tudatán szűrődik át és vele keveredik. Ezért is támad az a benyomásunk, hogy Karlra mély hatással van Therese története.

A narratív diskurzusba a beszéd négy szintje integrálódik: a tudósító közvetlen beszéd, a szabad közvetett beszéd, a transzponált, átalakított beszéd és az elbeszélt beszéd. A diskurzus alterál a szcenikus közvetlenség és a narratív közvetítés, valamint a múlt és a jelen idő között. Vegyük szemügyre az első mondatot: „[...] egy téli estén – ő mintegy öt éves lehetett akkor – ketten siettek az utcákon, ki-ki a maga batyujával, éjjeli szállást keresve” (KAFKA 2003, 118). A történet a dolgok közepébe vágva, azaz in medias res kezdődik. A harmadik személyű elbeszélés és a múlt idő által jelzett transzponált beszéd szabad közvetett beszédre vált, ami a narratív aktus hiányának, törlésének tulajdonítható (például „Therese mesélte”). Az elbeszélés és az átélés, illetve az újraélés összetartanak, konvergálnak egymással. A közbevetett mondat, az „ő mintegy öt éves lehetett akkor” külső fokalizáció távolságából megfogalmazott kijelentés.

A narratív előadás közvetlensége és mediális jellege a következő három mondatban megváltozik: „És micsoda hóviharak vannak azokon a hosszú, nyílegyenes New York-i utcákon!” (KAFKA 2003, 119) – szabad közvetett beszéd, tudósító beszéd. „Karlnek még nem volt része a New York-i télben” (KAFKA 2003, 119) – tudósító beszéd, tudósítás Karl gondolatairól vagy egy külső narrátor kijelentése. Végül: „Ha az ember szembe megy a széllel, az pedig körben forog, egy pillanatra sem nyithatja ki a szemét, a hó folyton az arcába csapódik és ott szétmállik, egyre csak futna az ember, mégsem halad előre, valami kétségbeejtő” (KAFKA 2003, 119) – tudósított közvetlen beszéd.

Vajon milyen szándékkal meséli el Therese Karlnek édesanyja halálának történetét? Elbeszélésének tükröző, parabolikus-reflexív és „bizonyító” szerepe van a regény diskurzusában. Az elbeszélte világban a narráció ugyancsak többféle funkcióval bír: Therese azért meséli el anyja halálát, mert nem akar titkolózni Karl előtt. Azzal, hogy elmondja, egyrészt megbízik Karlban, másrészt így kéri bizalmát, barátságát és szeretetét. Egyben elmagyarázza személyes helyzetét is, különösen a főszakácsnővel való kapcsolatát, aki számára egyfajta pótanya szerepét tölti be.

Egy másik fontos cél közvetlenül is meghatározott, és ez az, ami Theresét a történet végén igazán érdekli: Mivel „az a kép, ahogy anyját odafenn a félkész földszinten látja, utolsó emléke volt anyja életéből, és azt sehogy sem tudta elég érzékletesen barátjára bízni, elbeszélése végén még egyszer vissza akart rá térni, de elakadt, kezébe temette arcát, és nem szólt többé egy szót sem” (KAFKA 2003, 122). „Az utolsó emléket anyja életéből [barátjára] bízni”, vagyis az utolsó mentális emlékképet átadni Karlnek, furcsa megfogalmazás. Az utolsó látvány valójában nem is a tényleges utolsó látványra, a földön fekvő halott anyára, hanem az anya viselkedésére az állványzaton, azaz az anya életére utal. A „rábízni” („überantworten”) jelentheti az örökül hagyást; konnotálhatja a tulajdonjog, a felelősség és a következmények átadását. Egy fontos dolgot megfontoltan más gondjaira és felelősségére bízni.

Mi az az üzenet, amelyet Therese az elmesélt történettel szeretne megértetni Karllal? Mit gondol, feltehetően mi a következménye Karl számára annak a hagyatéknak, amelyet anyja életének „utolsó emléke” jelent? Milyen *választ* vár tőle? Feltételezhetjük, hogy a halál, saját halandóságunk, a halálunkért való felelősség felismeréséről van szó? Az a mondat, hogy Therese „[r]észletesen mesélt, ami nem volt szokása, és éppen az olyan közömbös helyeken, mint például amikor arról beszélt, hogy az állványrudak miként meredtek külön-külön mind az ég felé, alig tudta visszatartani előtörni készülő könnyeit” (KAFKA 2003, 122), jelképesen arra utal, hogy az ember egyedül van ebben a helyzetben. Valamennyi, „külön-külön” az ég felé emelkedő rúd azt a jelentést közvetíti, hogy az embernek felelősséget kell vállalnia az életéért és a haláláért. Therese mindezt sírva meséli el. Számára a történetnek ez a része minden, csak nem jelentéktelen. A „gleichgültige Stellen” [‘közömbös helyek’] megfogalmazás ezzel szemben Karl érzéketlenségére, vagy

még inkább értetlenségére utal mindazzal kapcsolatban, amit Therese oly élenken leírt. De vajon miért is tartja Karl ilyen hangsúlyozottan jelentéktelennek ezeket a részeket? A leírás kétértelműen zárul: Therese megtántorodik, és arcát kezébe temeti. Viselkedése egyrészt arra utalhat, hogy nyomasztó érzések lesznek úrrá rajta, másrészt kifejezheti kétségbeesését is, hogy történetével képtelen megérinteni Karlt, nem talál hozzá utat; elbeszélése, ez a kommunikációs „utazás” ugyancsak a semmibe vezetett. Hisz a fejezet anélkül ér véget, hogy Karl választ adna.

Angolból fordította Csúri Károly

Bibliográfia

- GODÉ, Maurice – VANOOSTHUYSE, Michel (szerk.) (1997), *Entre critique et rire: „Le Disparu” de Franz Kafka: Kafkas Roman „Der Verschollene”*, Montpellier, Bibliothèque d'études germaniques et centre-européennes.
- GREINER, Bernhard (2003), „Im Umkreis von Ramses: Kafkas *Verschollener* als jüdischer Bildungsroman”, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 77, 637–658.
- KAFKA, Franz (1983a), *Der Verschollene. Textband*, szerk. Jost SCHILLEMET, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- KAFKA, Franz (1983b), *Der Verschollene. Apparatband*, szerk. Jost SCHILLEMET, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- KAFKA, Franz (2003), *Az elkallódott fiú*, ford. GYÖRFFY Miklós, Budapest, Palatinus.
- KREMER, Detlef (1994), „Verschollen. Gegenwärtig. Franz Kafkas Roman *Der Verschollene*”, in Heinz Ludwig ARNOLD (szerk.), *Franz Kafka. Text + Kritik Sonderband*, München, Edition Text + Kritik, 238–253.
- KURZ, Gerhard (1980), *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*, Stuttgart, Metzler.
- KURZ, Gerhard (2011), „Therese’s Story in *Der Verschollene*”, in Jakob LOTHE – Beatrice SANDBERG – Ronald SPEIRS (szerk.), *Franz Kafka: Narration, Rhetoric, and Reading*, Columbus, The Ohio State University Press, 94–107.
- METZ, Joseph (2004), „Zion in the West: Cultural Zionism, diasporic doubles and the „direction” of Jewish literary identity in Kafka’s *Der Verschollene*”, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 78, 646–671.
- NEUMANN, Gerhard (1985), „Der Wanderer und der Verschollene. Zum Problem der Identität in Goethes *Wilhelm Meister* und in Kafkas *Amerika-Roman*”, in Joseph Peter STERN – John J. WHITE (szerk.), *Paths and labyrinths*, London, Institute of Germanic Studies, 43–65.
- NICOLAI, Ralf R. (1981), *Kafkas Amerika-Roman „Der Verschollene”. Motive und Gestalten*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

- PLACHTA, Bodo (1994), „Der Verschollene”, in Michael MÜLLER (szerk.), *Franz Kafka. Romane und Erzählungen*, Stuttgart, Reclam, 75–97.
- SCHEFFEL, Michael (1999/2000), „Ins Endlose angelegt. Franz Kafkas Romanprojekt *Der Verschollene* aus narratologischer Sicht”, *Runa. Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos* 28, 279–295.
- SCHILLEMEIT, Jost (2004), *Kafka-Studien*, Göttingen, Wallstein.
- SPEIRS, Ronald – Beatrice SANDBERG (1997), *Franz Kafka*, London, Macmillan.

„Komédia! Jó szó!”

Gesztus és teatralitás Franz Kafka elbeszéléseiben

Kafka prózájának színházhoz és filmhez való közelsége, amelyre már a korai értelmezések is felfigyeltek, nem utolsósorban a szereplők gesztusainak gyakori és pontos jellemzéséből fakad. Így Oskar Walzel már 1916-ban megjelent recenziójában *A fűtő* című elbeszélés kapcsán rámutatott a gesztusok kiemelkedő szerepére és a „rendezői utasításokra” emlékeztető leírások kleisti technikájára:

Kleisti az a biztos fogás, amellyel [Kafka] az egyik szereplőt a másik után lépteti fel, kleisti [az a] művészet, amellyel néhány látszólag mellékes vonás, mozdulat, arckifejezés teljes tisztasággal varázsolja szemünk elé az egyes embert. Kleist úgy dolgozik, mint egy színházi rendező, aki színészeinek minden mozdulatát megtervezi, mielőtt elmegy az első próbára. Látja maga előtt a gesztust, amely a kimondott szót akarja alátámasztani, és azt a gesztust is, amely félig vagy teljesen öntudatlanul kíséri a beszédet, és felfedi azt, amit a szó elrejt. (WALZEL 1979, 145).

Max Brod más vonatkozásban azt hangsúlyozza, hogy Kafka nem tartja lehetségesnek a figurák belső világának megbízható feltárását, ezért pszichologizálás helyett „a szereplők gesztusainak, megjelenésének aprólékos bemutatására” (BROD 1980, 394) törekszik. A karkai gesztusok értelmezhetőségének kérdése más kritikusokat is kezdettől foglalkoztatott. Míg azok Adorno számára „a szavakat ellenpontozzák” (ADORNO 1953, 329), addig Benjamin szerint mindig valami láthatatlant tesznek láthatóvá, amit semmilyen más nyelven nem lehet kifejezni. Esszéjében amellettt érvel, hogy Kafka elbeszélő műve „gesztusok kódex[é-ként]” (BENJAMIN 1980, 794) olvasható.¹ Ugyanakkor az egyes gesztusoknak „koránt sincs eleve adott szimbolikus jelentésük a szerző számára, ellenkezőleg: új s mindig más összefüggésekben és kísérleti elrendezésekben vár tőlük ilyesmit” (BENJAMIN 1980, 794). Bár „a történet középpontja a gesztus” (BENJAMIN 1980,

¹ Benjamin megfigyelései alapján Binder monográfiájában az expresszív mozzanatok előnyben részesítésének okait kutatva az irodalmi műveken túl Kafka naplóját, valamint levelezését is vizsgálta, és összeállította a szerző gesztusrepertoárját (vö. BINDER 1976).

795), a narrátor általában nem kommentálja a leírt testtartásokat, kéz- és fejmozdulatokat vagy a szereplők komikus grimaszait, s így azok Kobs szerint mindig ki vannak téve a központi figurák értelmezésének, az érzékelőképességre jellemző torzulásoknak, ezért nem interpretálhatók a szereplők pszichológiai hátterének közvetlen kifejezéseiként (vö. KOB 1970, 399).

Alapvetően helyettesítő funkciót tulajdonít a gesztusoknak Susanne Kessler, amikor azt állítja, hogy a mimika és a gesztusok a figurák viszonyainak, kapcsolatainak, valamint a tények és körülmények közlésének és kifejezésének eszközeiként (vö. KESSLER 1983, 153) akkor „nyernek teret, amikor a redukált elbeszélő szubjektum és a konkrét nyelv poétikája már nem ismer további közlési lehetőséget” (KESSLER 1983, 152). A mimika és a gesztusok funkciójával kapcsolatban Hillmann megjegyzi, hogy gyakori alkalmazásuk részben a teatralitás demonstratív jellegével, részben pedig annak lehetőségével függ össze, hogy a „bonyolult, egymást keresztező mentális folyamatok” a „legtömörebb módon” (HILLMANN 1973, 134), azaz egy egyszerű gesztuson keresztül kifejezésre jussanak. Simons szerint azonban Kafka gesztusai kevésbé értelmezhetők „belső érzelmek vagy pszichés indulatok kifejezéseiként”, sokkal inkább olyan „szociális praktikák és viselkedésformák”, amelyek „institucionális összefüggésekre” (SIMONS 2007, 274) utalnak, hiszen általában „maguk az intézmények is színházi formát öltenek” (SIMONS 2007, 274), mintegy színházként működnek. Egy naplófeljegyzésből kiindulva, amely egy autóbaleset és az arról készült jegyzőkönyv felvételének eseményeit írja le, Simons az epikus színházhoz hasonlítja Kafka prózáját: a történés nála is jelenetekre bomlik,² amelyekben a hangsúly a gesztusokon és az érintettek viselkedésén van, akik nem azonosulnak szerepükkel. Kafka gesztusnyelvét elemző monográfiájában Isolde Schiffermüller hasonló nézetet vall, amennyiben azt állítja, hogy a gesztus Kafka elbeszélő dramaturgiájában, akárcsak Brechnél, az elidegenítés eszköze (SCHIFFERMÜLLER 2011, 11). A gesztusnyelv funkciójáról szóló feltételezését Kafka naplóinak, valamint az író korai és középső korszakában keletkezett narratíváinak vizsgálatára alapozza. Véleménye szerint

nemcsak az arckifejezések és az emberi test kifejezőereje iránti határozott érzék jellemző rá, hanem mindenekelőtt a józan és hideg tekintet, amely az emberi alakot megfosztja cselekvési képességétől, és aláveti a nemverbális jelek önkényének. Ez a tekintet kioltja a mimézis antropomorf jellegét, elcsúfítja és eltorzítja a figurákat, részleteire bontja az organikus formát, tragikomikus játékban mutatja be az ember deformáltságát, és arcátlanul szégyent rajzol az arcára. (SCHIFFERMÜLLER 2011, 11).

² Már Benjamin is használja az epikus színház fogalmait Kafka-esszéjében (lásd BENJAMIN 1980, 794), Binder pedig olyan szcenikai ábrázolásról, szituatív elbeszélésről számol be vele kapcsolatban, amely viszonylag zárt jelenetek sorából áll (BINDER 1987).

Szemben a századforduló irodalmával, amelyben a gesztus jórészt a „radikális nyelv- és jelkrízis elől való menekülésnek” számított, Kafka műveiben a „radikális elidegenedésről” (SCHIFFERMÜLLER 2011, 13) tanúskodik.

Míg a karkai gesztusok Benjamins leginkább a kínai színházra emlékeztetik (BENJAMIN 1980, 794), Evelyn Torton Beck a jiddis színház jelentőségét emeli ki az író pályafutásában, s annak befolyására vezeti vissza az elbeszélések „drámai stílusát”, a „szűk tereket”, a „színpadias cselekményformálást”, az „érzelmek intenzitását” és a történetek „megtévesztően” (BECK 1970, 204) egyszerű nyelvezetét. Gerhard Kurz is megállapítja, hogy „Kafka írásai bővelkednek a színházi utalásokban”, gyakori a játék, a komédia, az előadás kifejezések használata, és olyan jellegzetesen „színházi helyszínek, figurák és kellékek is újra és újra megjelennek, mint a cirkusz, a varieté, boltíves termek, galériák, erkélyek, énekesek, tenorok, artisták, színházi látcsövek” (KURZ 1980, 186). Nem csak egy jelenetre vagy elbeszélésre, egy-egy figura gesztusaira vonatkoztatva, hanem egy regénykompozíció egészére kiterjesztve mutatja ki Claudia Liebrand a teatralitás jelentőségét Kafkánál. Egyik legismertebb műve, *A per* felépítése szerinte egy színházi előadást idéz, amely Josef K. sorsát letartóztatásától a kivégzéséig követi. Érdeemes a regény néhány epizódjával részletesebben is illusztrálni ezt a dramaturgiát. A cselekmény K. csengetésével indul, ez Liebrand értelmezésében egyben az előadás kezdete is, amelyet a szemközti ház ablakából kíváncsi közönség figyel (LIEBRAND 1998, 202). K. a letartóztatását később komédiának nevezi, amelyben ő egyszerre két szerepet is játszik, a felügyelő és a „legfontosabb személy” (KAFKA 2022, 29), azaz saját maga szerepét. A kettős szereposztás K. kettős identitására utal: nemcsak letartóztatott, hanem letartóztató, nemcsak vádlott, hanem bíró is egyben. A nyitójelenet szereplőinek konstellációja a későbbi *Vesszőző* fejezetben ismét megfordul – ezúttal K. a kíváncsi néző, aki szemtanúja az őt letartóztató örök fenyegetésének. Ebből a szempontból pere valójában játék, amelyben a főhős a rendező, sőt a cselekmény alakítójának a funkcióját is átveheti, amennyiben az egész fejezet K. egy korábbi kijelentésére vezethető vissza, miszerint minden törvényszéki hivatalnok verést érdemelne. Az igazságszolgáltatás gyakorlatában általában is fellelhetők színházi elemek, maguk a tárgyalások pedig egyfajta előadásnak tekinthetők (LIEBRAND 1998, 207), így nem meglepő, hogy a regényben számos helyzet, esemény vagy tárgy kapcsolódik a színházhoz. Első bírósági meghallgatása során például K. az őt figyelő tömegnek úgy adja elő monológját, mintha színházi publikumhoz beszélne. A bírósági helyiségek, amelyeket a tárgyalások alkalmával újra meg újra átrendeznek, szintén színpadot, színpadképváltást idéznek. Végül drámájának utolsó felvonásában K. kivégzését az ablakból nézi végig egy „vézna, szikár” (KAFKA 2022, 184) alak. A cselekmény teatralis jellegét erősíti az „ablakszínház” (LIEBRAND 1998, 204) visszatérő motívuma mellett Josef K. hóhérainak tenorokra emlékeztető

megjelenése is.³ Kafka sajátos színházi helyzetek iránti érdeklődése *Az elkallódott fiú* és *A kastély* című regénytöredékekben éppúgy megmutatkozik, mint az író számos más elbeszélésében (vö. KIEFER 1989, 266). Az alábbiakban egy kevésbé és egy jól ismert történet részletes elemzésével mutatok rá a gesztusok és a teatralitás szerepére a művek értelmezésében.

Történet a szegénylős Hosszúról és a Becstelenről szívében

Az ifjú Kafka legelső befejezett elbeszélése gyermekkori barátjához, Oskar Pol-lakhoz 1902 decemberében írt levelében olvasható, és bár nem publikálásra szán-ta, egyfajta alapműnek tekinthető, amelyben már kirajzolódnak későbbi írásainak visszatérő témái, struktúrái és motívumai (vö. SCHIFFERMÜLLER 2011, 94–95). Az elemzés röviden ezekre az összefüggésekre is igyekszik kitérni.

A történet főszereplője a szegénylős magas férfi, aki „egy régi faluban bújtt el alacsony házikók és szűk utcácskák között” (KAFKA 1999, 18).⁴ A mesék stílusára emlékeztető leírás első pillantásra meghitt helynek, egyfajta menedéknek tünteti fel a falut nádtetős házikóival és szűk utcácskáival, amelyek „olyan keskenyek vol-tak, hogy ha két ember egymás mellett ment, egymáshoz kellett dörzsölnödniük, mint jószomszédoknak” (KAFKA 1999, 18). A félénk Hosszú számára azonban a feltételezett falusi idill nem ideális élettér; itt nem tud elrejtőzni, hiszen szokatlan magassága, hosszú végtagjai miatt nem illik bele ebbe a szűkre méretezett világ-ba. Ha „felegyenesedett zsámolyáról [...] nagy, szögletes koponyájával egyenesen átszakította a mennyezetet” (KAFKA 1999, 18), és felülről nézett le a nádtetőkre.⁵ Nemcsak közte és környezete között feszül ellentét, a Hosszú figurája önmagában is ellentmondásos. Így egy alkalommal, amikor karácsony előtt összekuporodva,⁶

³ Hasonló felfogásban részletes elemzést nyújt *A per* című regényről KURZ 1980, 178–193 és MIHÁLY 2023, 130–251.

⁴ A műből vett idézeteket saját fordításban közlöm – M. Cs.

⁵ A vidéki környezet, az egyszerű, paraszti életmód, vidék és város szembeállítás, a kicsinyítő képzős szóalakok gyakorisága a szövegben a *Kunstwart* című folyóirat szellemiségének és stílusának hatását mutatja, amelynek ebben az időben Kafka is előfizetője volt. Egyes kutatók Kafka első írását epigonális munkának tartják (vö. WAGENBACH 1958, 106), Cersowsky ugyanakkor a párhuzamok mellett rámutat néhány olyan fontos mozzanatra is, amelyek már ekkor Kafka szemléletének egyediségére utalnak: míg a folyóiratban képviselt századfordulós reformmozgalmak a vidéket ideális világgá stilizálják és az ottani élet élvezetére buzdítanak, Kafka főhőse éppen az élvezetek elől menekülve húzódik vissza a falusi házba, ahol szegényes körülmények között, magányosan tölti napjait (CERSOWSKY 1976).

⁶ A görnyedt testtartás Kafka későbbi műveiben is számos szereplő jellegzetes vonása, gyakran összefügg a tudat erejének, az élet akarásának visszaszorulásával (vö. CERSOWSKY 1976, 23; KURZ 1980, 183; SCHIFFERMÜLLER 2011, 95).

azaz igen kényelmetlen helyzetben ült az ablaknál, kifejezetten elégedettnek mutatkozott, ahogy lábait az ablakon „kényelmesen” (KAFKA 1999, 18) kinyújtotta és jókedvűen lóbálta, miközben sötétedésig gyapjúharisnyát kötött a parasztnak.⁷ „Ügyetlen, sovány” ujjai ugyan aligha lehettek erre alkalmasak, de mégiscsak „pók-ujjak” (KAFKA 1999, 18) voltak, amelyek a pókháló nyilvánvaló képzettársításán keresztül könnyen összekapcsolhatók a falu természetközeli és tevékeny életével. A történet kezdőképében a Hosszú szokásostól eltérő külsejével, animális vonásaival egészében komikus figuraként jelenik meg, és ezt a hatást tovább fokozza az a tény, hogy ő maga nem vesz tudomást a közte és környezete között fennálló diszharmoniaról. Vele szemben Becstelen, a másik szereplő teljes összhangban él lakóhelyével, a városi világgal, „amely estéről estére leitta magát” (KAFKA 1999, 18), és féktelenül tombolt. Ellentétes alakjukban, a mámoros életben és a csendes nyugalomban a városi öröm és a vidéki elégedettség szembesül egymással. Ezen az estén ugyanis Becstelen váratlanul bekopog Hosszú házának ajtaján.

A látogató kezdetben vendéglátója ellenlábásának tűnik, valójában azonban „a szívében lévő figura, [...] saját énjének egy megtestesült, idegen alakban megjelenő része” (KURZ 1984, 88), amint ezt a német eredetiben („der Unredliche in seinem Herzen”) a „sein” birtokos névmás egyértelművé teszi (vö. KAFKA 1999, 18). Hogy esetükben nem két egymástól független alakról, hanem ugyanannak a figurának két változatáról van szó, ellentétes megfelelésekkel is igazolható. Mindezt szemléletesen megmutatkozik környezetük, megjelenésük, gesztusaik és mozgulataik viszonyában: a Becstelen „finoman kopogtatott a deszkaajtón” (KAFKA 1999, 18), és mosolyogva lépett be, míg a Hosszú nagyra tátotta a száját. Ahogy a Hosszú „szeme [...] a vendég fényes melléngombjain felfelé mászott” (KAFKA 1999, 18), úgy kapaszkodtak fel a Becstelen szavai is a Hosszúra. Kötőtűje megfelel a városi jövevény hegyes sétatálcájának, amellyel „hasba bökte” a Hosszút (KAFKA 1999, 19), aki viszont – találkozásuk előtt és után is – „szinte szembe szúrta magát a kötőtűkkel” (KAFKA 1999, 19). A Hosszú csak dadogott, míg a másik a városról és az érzéseiről beszélt. A „szívében lévő Becstelen” (KAFKA 1999, 18) megjelenésével egyidejűleg a Hosszú zavarba jött helyzete miatt, „szégyellni kezdte” (KAFKA 1999, 18) magasságát, gyapjúharisnyáját és a szobáját is.⁸ Ez a szégyenérzet, amely már tudatos reflektálásra utal, belső meghasonlottságának

⁷ A Hosszú groteszk jelenségére, ablakon kilógatott lábaira emlékeztet az én-elbeszélő alakja a néhány évvel később keletkezett *Egy küzdelem leírása* című elbeszélésben: „[...] képtelen lábam ott hevert az erdő borította hegyen, és árnyékot vetett a falusias völgyre. Növekedett, növekedett! Már kilógott a tája–nincs térbe, hosszúsága rég meghaladta már azt a határt, ameddig a szemem ellát” (KAFKA 2009a, 391).

⁸ A szégyen jelentőségére már Benjamin is utal, meglátása szerint ez a legerősebb gesztus Kafkánál (BENJAMIN 1980, 805). Szégyen fogja el az *Egy küzdelem leírásának* én-elbeszélőjét, égeti a szégyen az átváltozása után keresőképtelen Gregor Samsát, „nyomorultul” (KAFKA 2022, 76) szégyelli

kifejeződése, önmagától való eltávolodása és a Becstelennel való részleges azonosulása mutatkozik meg benne (vö. KURZ 1984, 89).⁹ Ennek folytán lepleződik le, hogy a Hosszú nyugalma, békés világa csupán látszat, a sötétség felidéli benne a város esti képét, amely a Becstelenben ölt testet: „Amilyen a város volt, olyan volt a Becstelen is szívében” (KAFKA 1999, 18). A történések szorosan összefüggnek a „pókujjak” metaforikájának egy másik lehetőségével. Az animális és természeti szférára tett utalás mellett a Hosszú, hasonlóan a pókhoz, mintegy önmagából szövöi saját történetét és hozza felszínre az eddig szívében létező Becstelen alakját, akinek szavai ezt követően „lakkcsizmás, angol nyakkendő finom úriemberek[ké]” (KAFKA 1999, 18) válnak.¹⁰

Feltűnő, hogy az elbeszélést komikus elemekkel vegyített agresszivitás hatja át. Míg a falusiak kénytelenek egymáshoz dörzsölnödni a szűk utcákban, a Becstelen szavai, a „finom úriemberek” (KAFKA 1999, 18) mintegy megtámadják a Hosszút. „[C]sípkedve és harapdálva másztak fel rajta”, és „fáradtságosan a fülebe tömködték magukat” (KAFKA 1999, 19). Az urak városi öltözete, lakkcsizmája a parasztok egyszerű gyapjúharisnyájával, a városlakók mozgékonyasága, fűrgesége és tolakodó viselkedése pedig a Hosszú csontos lábával és nehézségével képez ellentétet. A Becstelen megállíthatatlan szóáradata alatt fojtogató, dohos levegő tölti be a szobát. Ez a folyamat ugyancsak kétértelmű: utalhat a mérgező városi atmoszféra terjedésére, de jelezheti azt is, hogy a Hosszú immár vidéki életét érzi fullasztónak. A Becstelennel nem csupán a szavai nyomulnak be a Hosszú testébe, egy gesztussal is megerősíti azokat, amikor hasba böki. Ezzel a Hosszú megkísértése eredményesen zárul, sikerült elidegeníteni a falusi idilltől, s így a Becstelen mosolyogva és „elégedetten” (KAFKA 1999, 19) távozhat. Látogatása alatt a Hosszú viselkedése eddig is folyamatosan változott, a kezdeti csodálkozástól a szégyenkezésen át egészen a vendéghez való idomulásig, amikor ugyan még vigyorral viszonzza a mosolyt, de már városias kifinomultsággal, „modorosan” (KAFKA 1999, 19) kíséri a látogatót az ajtóhoz, ahol kezet nyújtanak egymásnak. A kézfogás mozzanata Kafka írásaiban kitüntetett szerepet játszik, Binder szerint mindig lelkiállapotokat érzékeltet, így kifejezheti az összetartozást, és hozzájárulhat az agresszivitás mérsékléséhez (vö. BINDER 1976, 243) is. A vendég érkezésekor a Hosszú még „szégyenlősen” (KAFKA 1999, 18) nyújtotta felé a kezét, amely groteszk módon a szoba egyik végéből elért a másikig, búcsúzáskor viszont

magát a büntetésére váró ór *A perben*, és Joseph K. is szégyenérzettel távozik az életből: „Akár egy kutya! – mondta K., s úgy érezte, szégyene talán még túléli őt” (KAFKA 2022, 185).

⁹ Hasonló felfogásban tárgyalja a szégyent Vogl: „[A szégyen] olyan állapotot reprezentál, amelyben az én egyszerre azonos és nem azonos önmagával [...]. Egy olyan beszéd innerválása, amelyben egyszerre szól az én és a nem-én, [...] amely egy saját, sötét életről tanúskodik” (VOGL 1990, 45–46).

¹⁰ A figurapárok, esetenként figuracsoportok Kafka későbbi narratíváit is jellemzik. A kérdésről részletesebben lásd ADORNO 1953, 334 és KURZ 1979, 127–130.

kölcsönösen kezét nyújtanak, a távolság megszűnik közöttük. Az ismét magára maradt Hosszú sírva fakad, de érzéseit senkivel nem tudja megosztani. Az egyedüllet állapota bizonyos tekintetben már itt előrevetíti Kafka későbbi főhőseinek aggregénylétét (vö. NEYMEYR 2004, 43–44). Ahogy korábban a Becstelen szavai felmáshoztak rá és megtelepedtek benne, úgy kúsznak most fel rajta lábától egészen a lelkéig ellentmondásos, kettős létét érintő „beteg kérdések”:¹¹

Miért jött hozzám? Mert hosszú vagyok? Nem, mert ...?

Vajon miért sírok, magamért vagy érte érzek szánalmat?

Végül is kedvelem őt, vagy gyűlölöm?

Az istenem vagy az ördögöm küldi? (KAFKA 1999, 19)

Önreflexiói kínozzák, „fáj a szíve” (KAFKA 1999, 19), a „kérdőjelek”, az önmagának feltett kérdések fojtogatják – mindez a Becstelen korábbi agresszív viselkedésének felidézésével annak virtuális jelenlétére utal. Anélkül, hogy gyötrelmes állapotát, a kicsapongó városi élet iránti rejtett vágyakozását le tudná győzni, végső gesztusa, könnyeinek gyapjúharisnyával való letörlése és visszatérése a kötéshez éppúgy értelmezhető a vidéki lét iránti elköteleződésekként, ahogyan tehetlenségének, kudarcának beismeréseként is.

Megállapítható tehát, hogy a történet szerkezete a központi figura meghasonlására épül, s az ebből kibontakozó teátrális jelenet az én önmegismerésének folyamatát indítja el. Ezzel egy olyan narratív eljárás körvonalazódik a szégyenlős Hosszú és a Becstelen rövid történetében, amely, mint korábban már szó volt róla, komplex módon, különböző tematikai és formai változatokban Kafka későbbi műveinek is sok vonatkozásban alapját képezi.

Az átváltozás

Néhány példán keresztül a következőkben azt vizsgálom, milyen szerepet játszanak az író talán legismertebb elbeszélésében, az alkotói „áttörés” (HARING 2010, 16) évében, 1912 őszén keletkezett *Átváltozás*ban a színpadias gesztusstruktúrák a cselekmény alakításában, a figurák megkonstruálásában.

Több kiadóval folytatott elhúzódo egyeztetés eredményeként a féreggé változott utazó ügynök története először 1915 októberében jelent meg a *Die weißen*

¹¹Joseph K. is kérdésekkel szembesül pere végén, és a Hosszúhoz hasonlóan ő sem kap választ, hiába nyújtja ki a kezét az imádkozás ősi gesztusát idézve (vö. SCHIFFERMÜLLER 2011, 151) az ég felé. A két zárójelenet egy másik mozzanatában is megfelel egymásnak: a Hosszú csaknem megvakítja magát a kötőtűvel, míg K. „megtört” szemmel még látja, amint hóhérai „végvonaglását” figyelik (KAFKA 2022, 185).

Blätter expresszionista folyóiratban, majd egy hónappal később a Kurt Wolff Verlag *Der jüngste Tag* című könyvsorozatában (POPPE 2010, 165). A sorozat valamennyi kötetének borítóját Ottomar Starke illusztrálta. Kafka elbeszéléséhez készített krétarajzán egy köntöst és papucsot viselő férfi látható, aki egy sötét szoba nyitott ajtajának hátat fordítva kétségbeesett mozdulattal eltakarja az arcát. Starke ezzel egy olyan jellegzetes gesztust választott a címlapra, amely az elbeszélésben több szereplőnél is visszatér. Kafka nagy valószínűséggel befolyásolhatta ennek az illusztrációnak a létrejöttét, amennyiben október 25-én kelt levelében udvariasan tiltakozott az ellen, hogy magát a rovarra lerajzolják:

Igen tisztelt Uram!

Azt írta legutóbb, hogy Ottomar Starke rajzol borítót az *Átváltozás*-hoz. Mármost engem erre egy egészen csekélyke [...] riadalom fogott el, nyilvánvalóan fölöslegesen, persze. Eszembe jutott ugyanis, [...] hogy hátha magát a bogarat akarná megrajzolni. Ezt ne, kérem, csak ezt ne! [...] Maga a bogár megrajzolhatatlan. Még a távolból sem mutatható képszerűen. [...] Ha az illusztrálást illetően magam javaslatot tehetnék, olyan jeleneteket választanék, mint: a szülők és a cégvezető a zárt ajtó előtt, még jobb lehetne a megvilágított szoba a szülőkkel és a húggal, míg a teljesen sötét szomszéd szoba ajtaja nyitva áll (KAFKA 1981, 461).

Az író által javasolt képek a három részből álló történet olyan jeleneteihez kapcsolhatók, amelyekben valakinek a „fellépéséről”, előadásáról van szó. Az első részben ilyen például Gregor magyarázkodó monológja a még zárt ajtó mögött, vagy a második részben megidézett jelenet, amelyben az apa hangosan felolvassa a délutáni újságot feleségének és lányának, később a család rendszeres „esti előadása”, már-már „némajátéka” a nappali megvilágított asztalánál, amelyet Gregor a nyitott ajtónak köszönhetően sötét szobájából mint egyfajta nézőtérrel követhet, valamint Grete hegedűjátéka a család és az időközben beköltözött albérlők számára a harmadik részben. A szereplők elhelyezkedése, testtartása és gesztusai minden esetben olyan részletességgel tárulnak az olvasó elé, mintha a történet színpadon játszódna. Különösen az első rész tartalmaz jellegzetesen színpadi szituációkra emlékeztető mozzanatokot. Kiefer ezek közé sorolja például az utazó ügynök bohóctréfákat idéző próbálkozásait az ágyból való kikászálódásra. Több sikertelenül végződő kísérlet és hosszas töprengés után Gregor végül hintáztatni kezdi a testét, amíg majdnem elveszíti az egyensúlyát, de ekkor meghallja a cégvezető hangját, és ijedtében rögvest kiesik az ágyból, miközben beveri a fejét (KIEFER 1989, 274). A „szörnyű féreg” (KAFKA 2009b, 109) láttán később botját, kalapját és felöltőjét Samsáék lakásában hátrahagyó cégvezető menekülésével kapcsolatban Politzer is megjegyzi: „A jelenet dramaturgiai felépítése és nyelvi megvalósítása Johann Nestroynek is becsületére vált volna” (POLITZER 1978, 114). Komédiákra jellemző elemek szövik át a második

rész üldözési jelenetét is, amelyben az éppen hazaérkező apa a helyzetet félreértve erőszakkal igyekszik Gregort visszakergetni a szobájába:

Ezért aztán elszaladt apja elől, megtorpant, ha apja is megállt, és már iszkolt is gyorsan tovább, amint apja megmozdult. Többször körbejárták így a szobát, döntő fordulat azonban nem következett be, sőt a lassú tempó azt a látszatot keltette, mintha nem is üldözés folyna (KAFKA 2009b, 153).

Komikussága ellenére egyben vészjósó, tragikus is a szituáció, hisz kezdettől nyilvánvaló, hogy Gregor Samsa története élet és halál határán játszódik.

A főhős „szörnyű féreggé” (KAFKA 2009b, 109) való átalakulása, amelyet nyugtalan álmából ébredve észlel, az emberi életből való végleges kiválásának kezdete, amely nem teljesen független saját tudattalan vágyától (SCHMITZ-EMANS 2010, 177). Mindezt jelzi már az is, hogy ezen a reggelen átaludta az ébresztőóra „bútorrengető” (KAFKA 2009b, 111) csörömpölését. Tulajdonképpen szenved a munkájától, kimeríti a szüntelen utazás, a „sok gond a vonatcsatlakozások miatt, a rendszeretlen, rossz étkezés, az örökké változó emberi kapcsolatok, amelyek soha meg nem állapodnak, soha szívélyessé nem válnak” (KAFKA 2009b, 110). Csak a szüleire való tekintettel nem akar felmondani, de egy ideje a nagy fordulatról fantáziál: „Az ördög vigye el az egészet!” (KAFKA 2009b, 110). Ez a folyamat, a korábbi életéből való kilépés, a család és a munka kötelékéből való kiválás az átváltozással hirtelen felerősödik.¹² Elidegenedése a többiektől valójában már korábban elkezdődött, Gregor ugyanis esténként szótlánul ült a család asztalánál, újságot olvasott, vagy a menetrendet tanulmányozta, és éjszakára elővigyázatosan magára zárta szobája összes ajtaját. Ezt a szokását Theisen a védekezésre való fiziológiai hajlam civilizációs megfelelőjeként értelmezi. Az átváltozás – az ajtókhöz hasonlóan – a külső és a belső közötti határok újraelosztását jelzi: Gregor úgy el tud bújni bogárlétében, hogy már nem kell bezárnia az ajtót, megváltozott külseje lehetővé teszi, hogy elszigetelje magát környezetétől (THEISEN 2004, 279). Ugyanakkor a környezete is védekezik vele szemben, ettől a naptól kezdve a család zárja rá kívülről az ajtót. Gregor fizikai átalakulásában Peyer ezzel szemben a „testbeszéd drasztikus példáját” látja, egyfajta kísérletet arra, hogy a családfenntartó szerepét korábban magára vállaló fiú testi átváltozásával juttassa kifejezésre személyes problémáit, amelyeket „nem mert hangosan kimondani sem saját maga, sem a családja előtt” (PEYER 1995, 338). A történet első részében ugyan látszólag még fennáll annak a lehető-

¹²Deleuze és Guattari Kafka-monográfiájukban az átváltozást „szökésvonal[kén]t” értelmezik: az embertelenségre „az állattá-leendés emberalattisága lesz a válasz: bogárrá, kutyává lenni, majomná lenni, sokkal inkább menekülni, »bukfencet hanyva, hanyatt-homlok« [...], semmint fejet hajtani, megmaradni hivatalnoknak, felügyelőnek vagy bírónak és vádlottnak” (DELEUZE-GUATTARI 2009, 26).

sége, hogy visszatérjen az „emberek körébe” (KAFKA 2009b, 123), amikor orvosért és lakatosért küldenek, hogy kiszabadítsák a szobájából. Tudatosan ő is igyekszik mindent megtenni ennek érdekében, folyamatosan mérlegeli, hogyan tudná rendezni megváltozott testének mozdulatait, hogy elhagyhassa az ágyat.¹³ Valójában azonban az átalakulása egy új élet kezdete, és ez a családban is olyan változásokat idéz elő, amelyek az elbeszélés második és különösen a harmadik részében egyre nyilvánvalóbbá teszik a folyamat visszafordíthatatlanságát, kérlelhetetlen jellegét.

Fontos azt is leszögezni, hogy a szöveg nem tényként közli, hogy Gregor átváltozott vagy átváltoztatták, hanem szubjektív érzékelésként, a főhős szemszögéből, aki ébredés után átváltozva „találta magát” (KAFKA 2009b, 109) megszokott polgári otthonában.¹⁴ Később azonban ő is elbizonytalanodik, ezért ekkor mindenképp meg akarja mutatni magát a többieknek, hogy az ő reakciójuktól tegye függővé, alkalmas-e így az ügynöki tevékenység további folytatására:

[...] mohón várta, hogy mit szólnak majd a többiek, akik annyira szeretnék látni, ha megpillantják. Ha megijednek, őt nem terheli többé felelősség, és megnyugodhat. Ha viszont mindent nyugodtan fogadnak, akkor neki sem lenne oka nyugtalanságra, és ha siet, nyolcra csakugyan a pályaudvaron lehet. (KAFKA 2009b, 122)

Az átváltozástörténetek általános jellemzője „az önazonosság különböző összetevőinek viszonyá[ban]” (BÉNYEI 2013, 26) megnyilvánuló ellentét. Természetesen a Kafka-elbeszélés értelmezései is rámutatnak arra, hogy Gregor az átváltozás során állati testet ölt, ugyanakkor megtartja emberi elméjét (lásd például SOKEL 1976, 85; KURZ 1980, 174; ALT 2005, 332; NEUMEYER 2015, 98; HAREL 2020, 35).¹⁵ Éppen ezért meglepő, hogy az átváltozástól ő maga először nem is riad meg, holott teste az átalakulás törvényei szerint viselkedik, és nem engedelmeskedik az (emberi) tudat utasításainak.¹⁶ Miután nem sikerül egyszerűen ignorálnia rovar-

¹³ Oellers nem tartja különösnek, hogy az átváltozás éppen az ágyban ment végbe, Kafka hősei ugyanis itt a legvédtelenebbek: Josef K.-t az ágyában tartóztatják le (*A per*), Karl Rossmann sorsfordító elcsábítására is ott kerül sor (*A fűtő*), ezért akarta Georg Bendemann is ágyba fektetni az apját (*Az ítélet*), Raban is arról fantáziál, hogy az ágyában óriás bogárrá változik (*Lakodalmi készülődés falun*), és a fegyencgyarmat elítélteit is ezért kötik a kivégzőgépezet ágyának nevezett részéhez (*A fegyencgyarmaton*): „itt, az ágyban válhat szörnyű valósággá az ember magától és a világtól való elválásztásának [...] álma” (OELLERS 1978, 85).

¹⁴ Az elbeszélés narratológiai elemzéséhez lásd BINDER 1986; POPPE 2010, 166 és SZABÓ 2022, 17.

¹⁵ Harel emellett megjegyzi, hogy az átváltozott Gregor olyan emberi testi jegyekkel, tulajdonságokkal is rendelkezik, amelyek a rovaroknál nem fordulnak elő, így például képes a fejét forgatni, be tudja csukni és fel tudja nyitni a szemét (vö. HAREL 2020, 37–38), de idesorolhatjuk a mosolygás vagy könnyezés képességét is.

¹⁶ Orosz Magdolna a fantasztikus irodalom vizsgálata kapcsán mutat rá, hogy Kafka elbeszélésében nemcsak egy „fantasztikus átváltozás” struktúraképző szerepét figyelhetjük meg, hanem a

testét, amely nem engedi, hogy jobb oldalára fordulva, ahogy megszokta, tovább aludjon és elfelejtse „ezt az egész őrültséget” (KAFKA 2009b, 110), megpróbálja megmagyarázni megváltozott állapotának lehetetlenségét: „Emlékezett rá, hogy gyakran érzett már az ágyban valamiféle, talán a rossz fekvés okozta, enyhe fájdalmat, amelyről fölkeléskor kiderült, hogy merő képzelgés, és kíváncsian várta, hogy fognak mai képzelődései lassan széteszlani” (KAFKA 2009b, 113–114).

A testi változásokon kívül tulajdonképpen még minden a régi, Gregor képes a reflexióra, a „nyugodt, higgadt megfontolásra” (KAFKA 2009b, 115), látszólag kötelességtudata, áldozatkészsége is megmaradt, hiszen egyre csak az jár a fejében, hogy el kell érnie a következő vonatot.¹⁷ Azonban minden kísérlete, hogy úrrá legyen felfoghatatlan féregszerű állapotán, éppen testének irányíthatatlansága és kezelhetetlensége miatt vall kudarcot: „A felüléshez karra és kézre lett volna szüksége, helyettük viszont csak a sok lábacska volt, amelyek szakadatlanul összevissza kalimpáltak, és [...] ráadásul irányítani sem tudta őket.” (KAFKA 2009b, 114) Nem véletlen, hogy a többi szereplőnél viszont különösen hangsúlyosak a kézmozdulatok:¹⁸ Az anya „óvatosan” (KAFKA 2009b, 112) kopogtat az ajtón az ágy fejénél, az apa az egyik oldalajtón kopog „gyengéden, de az öklével” (KAFKA 2009b, 113), amikor észreveszik, hogy „Gregor a várakozás ellenére még otthon van” (KAFKA 2009b, 113). A jobb oldali szoba irányából pedig húga aggódalmas hangja hallatszik: „Gregor nem jól vagy? [...] nyisd ki, könyörgök” (KAFKA 2009b, 113). A bal oldali szobában hamarosan a cégvezető is csatlakozik a szülőkhöz, így szólongatják Gregort felváltva egyik és másik irányból, sőt egymással is az ő „szobáján keresztül érintkez[n]ek” (KAFKA 2009b, 122). Könnyen felismerhető, hogy a szereplők fellépése, térbeli elhelyezkedése az elbeszélésben egyfajta színpadi elrendezést imitál Gregorral a középpontban. Így kerül sor Gregor nagy belépőjére, aki miután kinyitotta a nappali ajtaját, „belülről nekitámaszkodott a bereteszelt ajtószárnynak, s így csak testének fele látszott, valamint oldalt hajtott feje, amelylyel átkukucskált a többiek felé” (KAFKA 2009b, 125). Vele szemben a nappali falán éppen az ő fényképe függött, amely „hadnagyként [ábrázolta], tiszteletet

„fantasztikum átváltozását” is, amennyiben a szereplők „alapvetően magától értetődően fogadják a »hallatlan« eseményt”, melynek nyomán „egy heterogén, de stabil elbeszél világ jön létre” (OROSZ 2021, 32–34).

¹⁷Fingerhut szerint Gregort, aki folyamatosan racionalizálni próbálja a történeteket, „jobban foglalkoztatja, hogy hátráltatva van a munkavégzésben, mint az a tény, hogy átváltozott” (FINGERHUT 2006, 33).

¹⁸Hasonló ellentét mutatkozik a táplálékról egy ideje már szinte teljesen lemondó Gregor és környezete között az utolsó estén, amikor a nappaliban vacsorázó albérlőket figyeli a nyitva felejtett ajtón keresztül: „Különösnek tetszett Gregor számára, hogy az evés sokféle zaja közül mindegyre a fogak rágását hallotta, mintha az urak meg akarták volna neki mutatni, hogy az evéshez fogak kellenek, és hogy hiába van az embernek páratlanul szép állkapcsa, ha fogatlan, nem megy vele semmire” (KAFKA 2009b, 163).

parancsoló tartásban és egyenruhában, amint kezét kardján nyugtatva gondtalanul mosolyog” (KAFKA 2009b, 125). Jelenlegi megjelenése nyilvánvaló kontrasztot képez múltbeli gondtalan énjének büszke tartásával. A képen ugyancsak szembeötlő a kéz szerepe: míg katonaként a kardján tartott keze állandó készenlétéről tanúskodik (vö. NEUMEYER 2015, 103),¹⁹ az átváltozás reggelén Gregor – kéz nélkül – csak különös erőfeszítések árán, lábaival az ajtóra tapadva, pusztán az állkapcsával kénytelen elfordítani a kulcsot a zárban. Számára ez egyben mutató is, és elvárna a többiek biztatását, akik valójában nem láthatják, mi történik a zárt ajtó túloldalán. Különös, hogy az ajtónyílásban megjelenő alak azonosságát Gregorral a szülők annak ellenére sem vonják kétségbe, hogy a hangját korábban állati hangként érzékelték, és nyilvánvalóan az immár nyitott ajtó előtt előadott mentegetőzést sem értik. Gregor átalakulásával és emberi hangjának kudarcával párhuzamosan, amely egyre nehezebbé teszi és végül meg is szünteti a közvetlen kommunikációt környezetével, kialakul egy gesztusnyelv, egy sajátos testbeszéd, amely a kapcsolatteremtés egyetlen közvetett eszközeként újra meg újra félreértésekhez és ezáltal Gregor halálának felgyorsult folyamatához vezet.

Ebben az összefüggésben fontos megemlíteni, hogy Gregor katonakori fényképével szemben, amely a nappali falát díszíti, saját szobájában is őriz egy aranyozott keretbe foglalt képet. Ezen egy feszes tartású hölgy látható szőrmealapban és szőrmeboáival, akinek „alsókarja egészen eltűnt nehéz szőrmemuffjában, amelyet a szemlélő felé nyújtott” (KAFKA 2009b, 109). A két kép Gregor kettősségét szemlélteti: az első tettekkészségét, a katonai hierarchiában megszerzett rangját, társadalmi megbecsültségét és helyzetével való azonosulását mutatja. A második csábító gesztusával a korábbi fegyelmezett életéből való kilépésre hív fel, s egyben az aranyozott keretben megjelenő nő, szőrme, valamint a boa motívumán keresztül emblematikusan visszautal a paradicsomi bűnbeesés legendájára (vö. KURZ 1980, 173). A képek tartalmán, Gregor kétféle irányultságának jelzésén túl elhelyezésük is jelképes értékű. Míg a korábbi énjét ábrázoló fotó szobáján kívül, a család nappalijában függ mintegy közéjük tartozását reprezentálva, az általa kivágott és bekeretezett magazinkép a hálószobájában kapott helyet zárt világának részeként. Meggyőzően mutatja ezt, hogy ébredése után egyike az első tárgyakkal, melyeket megpillant, és hetekkel később, amikor öröklött bútorait kiviszi a szobából, ezt a képet testével védelmezve nem engedi eltávolítani.

Az átváltozás reggelén a család nappalijában várakozók Gregor láttán először mindannyian szótlank, csak különböző gesztusokkal fejezik ki kezdeti megdöbbenésüket. A cégvezető, aki azért jött, hogy kiderítse Gregor mulasztásának okát,

¹⁹ Ez a motívum később az apánál tér vissza, aki újra munkát vállal, és otthon is egyenruhát visel demonstrálva a mindenkori készenlétét a szolgálatra. A kard szerepét nála először a bot veszi át, amely Gregor képzeletében alkalmas lett volna arra, hogy „halálos csapást” (KAFKA 2009b, 130) mérjen rá, majd az almák, amelyekkel megdobálja a fiát, és valóban végzetes sebesülést okoz neki.

nyitott szájára tapasztotta a kezét és lassan hátrálni kezdett, mintha láthatatlan, egyenletesen működő erő hajtaná. [...] Már az előszobában volt, és hirtelen mozdulata, amellyel végül kihúzta a lábát a nappaliból, azt a látszatot keltette, mintha megégette volna a talpát. Az előszobában aztán kinyújtotta a jobb karját messze előre, a lépcső felé, mintha ott valósággal földöntúli megváltás várná (KAFKA 2009b, 124 és 127).

Az anya „először összekulcsolta a kezét, és a férjére pillantott, aztán két lépést tett Gregor felé, és lerogyott körülötte szétterülő szoknyáinak kellős közepébe, arccal előre borulva” (KAFKA 2009b, 125). Ám amikor fia közeledni látszott hozzá, „hirtelen felugrott, szétterpesztett ujjakkal magasba emelte karját, és felkiáltott: – Segítség, az isten szerelmére, segítség!” (KAFKA 2009b, 128).²⁰ Gesztusa épp ellentétes a cégvezető mozdulatával: míg az anya ég felé nyújtott karja fentről vár segítséget, a cégvezető a „földöntúli megváltás” reményében lefelé menekül. Másrészt az anya cselekedetei, ahogyan Adorno is utal rá (ADORNO 1953, 329), bizonyos mértékig szubvertálják szavait: „fejét félrehajtotta, mintha csak Gregort akarta volna jobban látni, ugyanakkor hátrálni kezdett” (KAFKA 2009b, 128). Valójában félreérti Gregor mozdulatát, aki csak a távozó cégvezető után akart sietni, hogy visszatartsa és megnyugtassa, mert meg volt róla győződve, hogy „ettől függött most Gregor és a család jövője” (KAFKA 2009b, 127). A rémülten hátráló anya a terített asztalhoz érve felborította a kávéskannát, és ebben a pillanatban az imént még halkán anyját szólongató Gregor „nem tudta megállni, hogy a patakzó kávé láttára ne kapjon állkapcsával néhányszor a levegőbe” (KAFKA 2009b, 128). Az önkéntelen mozdulatot, amelyet nyilvánvalóan még a „rég” Gregor kávé iránti vágya váltott ki, a többiek agresszív gesztusként, esetleges támadási kísérletként értelmezik. Az anya az ablakhoz menekül, és „messzire kihajolva kezébe temette arcát” (KAFKA 2009b, 128).

Az apa Gregort először megpillantva „ellenséges arckifejezéssel ökölbe szorította kezét, mintha vissza akarta volna lökni [...] a szobájába, azután bizonytalanul körülnézett a nappali szobában, s végül eltakarta a szemét, és sírni kezdett, hatalmas mellkasa belerázkódott” (KAFKA 2009b, 125).²¹ Megrendülése aztán a cégvezető menekülése miatt újra ellenségességbe vált Gregorral szemben; és

²⁰ Ugyanez a mozdulat Josef K. utolsó gesztusa *A per* zárójelenetében: „K. fölemelte kezét, s szét-tárta minden ujját” (KAFKA 2022, 185).

²¹ A sírás, a szem eltakarása gyakori motívum Kafka műveiben. Így az itt elsőként tárgyalt történetben a Hosszú sírva fakad a Becstelen távozása után; az *Egy álom* főszereplője, K., aki „vigasztalan volt a művész állapota miatt, arcát kezébe temetve sírni kezdett, és sokáig zokogott” (KAFKA 2009c, 268); de „könnyek potyognak” a gondterhelt gazdája ölében ülő „báránylelkű macska” (KAFKA 2009d, 520–521) szakállszőrén is (*Keresztvezetés*); és „hirtelen sírva faka[d]” (KAFKA 2009e, 288) a lét bizonytalanságával szembesülő trapézművész is az *Első bánat* című elbeszélésben. Bár a kon-

annak ellenére, hogy a fiának gondolja, úgy bánik vele, mintha állat volna: jobb kezében a cégvezető ott felejtett botját, bal kezében pedig egy újságot lobogtatva, „lábdobbantások kíséretében” (KAFKA 2009b, 129) igyekezett visszakergetni a szobájába.²² „Gregor hiába kérlelte, kérését apja meg sem értette, hiába forgatta alázatosan a fejét, apja csak még nagyobbakat dobbantott [...] és közben, mint valami vadember, sziszegő hangokat hallatott” (KAFKA 2009b, 129). Gregorhoz hasonlóan, aki azt hiszi, hogy a beszéde érthető a többiek számára, az apa is úgy gondolja, hogy állatias sziszegő hangokon keresztül kommunikálni tud Gregorral. Ő is téved, és épp az ellenkezőjét éri el, sziszegése összezavarja Gregort, és hátráltatja a visszavonulásban, aki igyekezetében ráadásul beszorul az ajtónyílásba. A kezdeti vegyes érzelmek után az apa ellenséges magatartását a gesztusok félreértése is erősíti: eleinte még „gyengéden”, aztán türelmetlenül kopogtat Gregor ajtaján, majd ökölbe szorított kézzel, később bottal fenyegeti, míg végül „jó erősen belérúgott a hátsó felébe, és Gregor vérző testtel messze berepült a szobájába” (KAFKA 2009b, 130). Az első részt lezáró jelenet ezzel már előrevetíti Gregor almákkal való bombázását a második részben, és húga ítéletét a harmadik fejezetben: „Nem maradhat itt” (KAFKA 2009b, 170).

Maga Grete az első reggelen nem találkozik Gregorral, mivel orvosért küldik. Amikor azonban másnap kinyitja szobájának ajtaját és megpillantja a kanapé alatt, döbbenetében azonnal becsapja az ajtót, majd mintegy megbánva a viselkedését, „kinyitotta újra, és lábujjhegyen belépett, mintha idegenhez vagy súlyos beteghez jönne” (KAFKA 2009b, 134). Jóllehet bátyjáról kezdettől egyedül gondoskodik a családból, ő is távolságot tart tőle. Ezt példázza az is, hogy Gregor tálkáját nem érinti meg „puszta kézzel, hanem egy ronggyal” (KAFKA 2009b, 134) viszi ki a szobából, később pedig a lábával löki be neki az ételt. Mindinkább ő határozza meg, mi történjen Gregor szobájában, s az idő előrehaladtával egyre jobban elidegenedik tőle, míg végül megismétli apja fenyegető gesztusát, amikor fivére testbeszédével tiltakozik szobája kiürítése ellen: „Te, Gregor! – kiáltotta [...], kezét ökölbe szorítva, metsző pillantással. Átváltozása óta ezek voltak az első szavak, amelyeket húga közvetlenül hozzá intézett” (KAFKA 2009b, 150).

Gregor egészében tragikus helyzete, amint a korábbi jelenetek mutatják, nem nélkülözi a komikus vonásokat sem. Egymás szándékainak félreértése vagy a ker-

textusok eltérések, viselkedésük közös mozzanata valamennyi esetben részint a reflexió pillanatnyi helyzetükre, részint az igazság, az elkerülhetetlen vég megsejtése.

²²Ugyanezzel a mozdulattal igyekezik a sírfeliratot készítő művész az *Egy álom* című elbeszélésben Josef K. tudtára hozni, mi vár rá, és a friss földhalomra dobbantva rábírní, hogy ismerje fel végzetét, feküdjön bele a számára előkészített sírba. Sokel is hasonló megállapításra jut a két jelenet kapcsán: a dobbantás türelmetlen gesztusa „az ént sorsának ösztönös megértése felé tereli”, Gregor esetében ezzel az átváltozás jelentésére, a halál szükségyszerűségének elfogadására utal (SOKEL 1976, 318).

getőzés visszatérő motívuma a bohózatok jellegzetes elemei. Jól szemlélteti ezt, ahogyan az apa újra meg újra erőszakosan vissza akarja kergetni Gregort a szobájába, de ezzel inkább csak megnehezíti számára a visszavonulást. Hasonlóan jár el Gregor a cégvezetővel, miközben mindenáron vissza akarja tartani, közeledésével menekülésre készíti: „a cégvezető már a lépcsőn volt, és állát a korlátra támasztva még utoljára visszanezített. Gregor nekirugaszkodott, hogy minél biztosabban utolérje; a cégvezető megsejthetett valamit, mert átugrott néhány lépcsőfokot, és eltűnt” (KAFKA 2009b, 129). Fordított perspektívából idetartozik a szereplők hátrálásának ugyancsak ismétlődő mozzanata is, ahogyan erre a cégvezető és az anya esetében korábban már utalás történt. A képet tovább színesíti az albérlők és az apa jelenete Grete hegedűjátéka után a történet harmadik részében. A zene hatására „előmászó” Gregor látványa szinte szórakoztatóan hat a három úrra, az apa azonban félreértve a helyzetet igyekszik őt eltakarni előlük, és „megpróbálja széttárt karral visszaterelni őket a szobájukba” (KAFKA 2009b, 166). Ettől a gesztustól felbőszülve és magyarázatot követelve az albérlők karjukat ugyancsak széttárva lassan hátrálni kezdenek. Az apa, ahogy korábban Gregorral is tette, egyre csak tuszkolja őket kifelé, míg egyikük lábával nagyot dobantva megállásra nem kényszeríti. A teátrális jelenetsor – Grete fellépése, az apa és a három úr pantomimjátéka – az albérlők felmondásával zárul, akik másnap reggel végleg elhagyják a lakást.

Gregor is hátrálásra kényszerült az első reggelen, ám mivel „még semmiféle gyakorlata nem volt a hátrálásban [...] lassan haladt” (KAFKA 2009b, 129), és az irányt sem tudta tartani, ezért csak körülményesen megfordulva sikerült visszatálnia szobájába. A második és harmadik részben megismétlődő visszamenekülése képletes értelemben hátrálás, amennyiben előbb a családból, majd pedig az életből való végleges „kihátrálás” jelenti. „Meggyőződése, hogy el kell tűnnie, ha lehet, még határozottabb volt, mint hűgáé” (KAFKA 2009b, 172). Azok a jelenetek, amelyek az átváltozás komolyságát és visszafordíthatatlan voltát korábban komikus gesztusokkal ellensúlyozták, Gregor történetének végső fázisában fokozatosan elmaradnak. Helyüket részben a családjára, korábbi életére történő emlékezés, rejtett visszavágyódás, részben a mindvégig keresett, s végül a zenében megtalált „szellemi táplálék”, s ezzel a számára megnyíló transzcendens világ veszi át. Ezzel párhuzamosan a hátában rothadó alma okozta seb és gyulladt környékének fájdalma lassan abbamarad, majd halála az éjszakát felváltó hajnali derengésben, az elmúlást követő „igaz élet” reményében következik be. A halálhoz vezető út ugyanis szorosan összefügg az eredendő bűn bibliai történetével, amely az elbeszélésben egyrészt a Gregort almákkal dobáló apa, másrészt a szobában függő képen szörmekalapot és szörmeboát viselő nő jelenségéhez kötődik. Az utóbbi erotikus jellege, valamint Gregor ragaszkodása hozzá az élet csábítására utal, míg az almás jelenet az apával a paradicsomi bűnre emlékeztet (vö. KURZ 1980, 176; NEUMANN 2013, 33). A keletkezett sebet csak a halál képes begyógyítani, melynek elfogadása

egyben a visszatérés lehetőségét jelenti a kiűzetés előtti „igaz életbe”. Ugyanakkor az élethez való ragaszkodásban és a tőle való megszabadulás vágyában ezen a szinten is világosan megmutatkozik Gregor mindvégig fennálló kettőssége. Mivel a verbális kommunikáció környezetével és a családdal ellehetetlenül, ez a folyamat döntően egyfajta gesztusnyelven és szcenikus formában nyilvánul meg.

Összegzés

A gesztusok és a teatralitás szerepét a karkai művek felépítésének átfogó rendszerében határozhatjuk meg. Ennek értelmében az egyes történetek szerkezete ugyanazon az elvont sémán alapszik: az események kezdetét a mindenkori főhős váltja ki, lefolyásukat is, részben öntudatlanul, maga határozza meg. Megmutatkozik ez a szegénylős Hosszú történetében is, akinek kimondatlan érzései és vágyai hívják elő a Becstelen figuráját. Életében először Gregor Samsa is átalussza az ébresztőóra bútorrengető csörömpölését, ezzel pedig öntudatlanul az eddigi világának rendjéből való kilépés és egy új létforma kezdete mellett dönt. A főhősöket mindvégig egyfajta meghasonlottság, a választásukban megmutatkozó állandó ingadozás jellemzi: a szegénylős Hosszú és a szívében Becstelen közös figurája esetében két életforma, míg Gregor példájában az élethez való ragaszkodás vagy az életből való kiválás között. Ezt a belső dilemmát különböző, a főhős által megidézett szereplők jelenítik meg, esetenként a verbalitást pótló vagy kiegészítő struktúráként, egy hangsúlyos gesztusokkal operáló, sajátos színházi jelenet vagy előadás formájában. Az első történetben a két életforma távolságát és közeledését az esetlen vagy kifinomult mozdulatok, az üdvözlő és búcsúzó kézfogás teatralis gesztusai jelzik. *Az átváltozás* főhősének rémképén keresztül minden más szereplő is szembesül a halállal, karkai értelemben az igazsággal. Gesztusaik szélsőséges reakciók erre a váratlan és megdöbbentő élményre, és az igazsághoz való eltérő viszonyulásukat jelzik. Hogy egyértelműen az élethez tartoznak-e, mint a három albérlő; hogy vitalitásuk már alábbhagy, és önmaguk előtt is tehetetlennek mutatkoznak, mint az anya és részben az apa; hogy a halállal szembeszállnak-e, és megpróbálnak fölül kerekedni rajta, ahogyan az apa és Grete; vagy menekülnek előle, mint a cégvezető: az mindenekelőtt színpadias gesztusaikban és mozdulataikban mutatkozik meg.

Bibliográfia

- ADORNO, Theodor W. (1953), „Aufzeichnungen zu Kafka”, *Die Neue Rundschau* 64: 3, 325–353.
- ALT, Peter-André (2005), *Der ewige Sohn*, München, Beck.
- ANZ, Thomas (1992), *Franz Kafka*, München, Beck.
- BECK, Evelyn Torton (1970), „Kafkas 'Durchbruch'. Der Einfluß des jiddischen Theaters auf sein Schaffen”, *Basis* 1, 204–223
- BENJAMIN, Walter (1980), „Franz Kafka. Halálának tizedik évfordulójára”, ford. TANDORI Dezső, in Walter BENJAMIN, *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, vál. és jegyz. RADNÓTI Sándor, Budapest, Magyar Helikon, 783–817.
- BÉNYEI Tamás (2013), *Más alakban. A metamorfózis lehetséges poétikái és politikái*, Pécs, Pro Pannonia Kiadói Alapítvány.
- BINDER, Hartmut (1976), *Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*, Stuttgart, Metzler.
- BINDER, Hartmut (1986), „Erzählstrategien in Kafkas *Verwandlung*”, *Euphorion* 80: 2, 167–200.
- BINDER, Hartmut (1987), *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*, Bonn, Bouvier.
- BROD, Max (1980), *Über Franz Kafka*, Frankfurt am Main, Fischer.
- CERSOWSKY, Peter (1976), „Die Geschichte vom schamhaften Langen und vom Unredlichen in seinem Herzen. Zu Fremdeinflüssen, Originalität und Erzählhaltung beim jungen Kafka”, *Sprachkunst* 7, 17–35.
- DELEUZE, Gilles – Félix GUATTARI (2009), *Kafka. A kisebbségi irodalomért*, ford. KARÁCSONYI Judit, Budapest, Qadmon Kiadó.
- FINGERHUT, Karlheinz (2006), „Az átváltozás”, ford. KURDI Imre, in Michael MÜLLER (szerk.), *Franz Kafka. Regények és elbeszélések*, Budapest, Láva Kiadó, 31–51.
- HAREL, Naama (2020), *Kafka's Zoopoetics: Beyond the Human-Animal Barrier*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- HARING, Ekkehard W. (2010), „Leben und Persönlichkeit”, in Manfred ENGEL – Bernd AUEROCHS (Hg.), *Kafka-Handbuch*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1–26.
- HILLMANN, Heinz (1973), *Franz Kafka. Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt*, Bonn, Bouvier.
- KAFKA, Franz (1981), *Naplók, levelek*, szerk. GYÖRFFY Miklós, ford. GYÖRFFY Miklós – ANTAL László – TANDORI Dezső, Budapest, Európa.
- KAFKA, Franz (1999), *Briefe 1900–1912*, hg. von Hans-Gerd KOCH, Frankfurt am Main, Fischer.
- KAFKA, Franz (2009a), „Egy küzdelem leírása”, ford. TANDORI Dezső, in Franz KAFKA, *Elbeszélések*, Budapest, Európa, 341–398.
- KAFKA, Franz (2009b), „Az átváltozás”, ford. GYÖRFFY Miklós, in Franz KAFKA, *Elbeszélések*, Budapest, Európa, 109–178.
- KAFKA, Franz (2009c), „Álom”, ford. GÁLIK József, in Franz KAFKA, *Elbeszélések*, Budapest, Európa, 266–268.
- KAFKA, Franz (2009d), „Kereszteződés”, ford. TANDORI Dezső, in Franz KAFKA, *Elbeszélések*, Budapest, Európa, 519–521.

- KAFKA, Franz (2009e), „Első bánat”, ford. TANDORI Dezső, in Franz KAFKA, *Elbeszélések*, Budapest, Európa, 285–288.
- KAFKA, Franz (2022), *A per*, ford. SZABÓ Ede, Budapest, Akkord.
- KESSLER, Susanne (1983), *Kafka – Poetik der sinnlichen Welt. Strukturen sprachkritischen Erzählens*, Stuttgart, Metzler.
- KIEFER, Elisabeth (1989), „Theaterspuren in Kafkas Werk. Eine Analyse der Erzählung *Die Verwandlung* im Hinblick auf ihre theatralen Elemente”, *Neophilologus* 73, 263–280.
- KOBS, Jörgen (1970), *Kafka. Untersuchungen zu Bewußtsein und Sprache seiner Gestalten*, Bad Homburg, Athenäum.
- KURZ, Gerhard (1979), „Figuren”, in Hartmut BINDER (Hg.), *Kafka-Handbuch in zwei Bänden*, Band 2, Stuttgart, Körner, 108–130.
- KURZ, Gerhard (1980), *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*, Stuttgart, Metzler.
- KURZ, Gerhard (1984), „Schnörkel, Schleier und Warzen. Die Briefe Kafkas an Oskar Pollak und seine literarischen Anfänge”, in Gerhard KURZ (Hg.), *Der junge Kafka*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 68–101.
- LIEBRAND, Claudia (1998), „Theater im Prozeß”, *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 48: 2, 201–217.
- MIHÁLY Csilla (2023), *Franz Kafka virtuális színháza. Az ítélet, A fegyencgyarmaton, A per és az Álom jelentésvilága*, Budapest, Ráció.
- NEUMANN, Gerhard (2013), *Kafka-Lektüren*, Berlin–Boston, De Gruyter.
- NEUMEYER, Harald (2015), „Ein Leutnant und drei Insekten: Franz Kafkas *Die Verwandlung*”, in Harald NEUMEYER – Wilko STEFFENS (Hg.), *Kafkas narrative Verfahren*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 91–109.
- NEYMEYR, Barbara (2004), *Konstruktionen des Phantastischen. Die Krise der Identität in Kafkas „Beschreibung eines Kampfes”*, Heidelberg, Winter.
- OELLERS, Norbert (1978), „Die Bestrafung der Söhne. Zu Kafkas Erzählungen *Das Urteil*, *Der Heizer* und *Die Verwandlung*”, *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 97, 70–87.
- OROSZ Magdolna (2021), „Hibrid világok, (át)változások: variációk a fantasztikumra”, *Filológiai Közlöny* 67: 1, 21–40.
- PEYER, Beatrix (1995), „Die Rolle von Körper und Körperlichkeit bei Franz Kafka”, in Paul MICHEL (Hg.), *Symbolik des menschlichen Leibes*, Bern – Berlin – Frankfurt am Main, Peter Lang, 329–347.
- POLITZER, Heinz (1978), *Franz Kafka. Der Künstler*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- POPPE, Sandra (2010), „Die Verwandlung”, in Manfred ENGEL – Bernd AUEROCHS (Hg.), *Kafka-Handbuch*, Stuttgart–Weimar, Metzler, 164–174.
- SCHIFFERMÜLLER, Isolde (2011), *Franz Kafkas Gesten. Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache*, Tübingen, Francke.
- SCHMITZ-EMANS, Monika (2010), *Franz Kafka. Epoche – Werk – Wirkung*, München, C. H. Beck Verlag.
- SIMONS, Olivier (2007), „Schuld und Scham. Kafkas episches Theater”, in Arne HÖCKER – Olivier SIMONS (Hg.), *Kafkas Institutionen*, Bielefeld, transcript, 269–293.

- SOKEL, Walter H. (1976), *Franz Kafka. Tragik und Ironie*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.
- SZABÓ Erzsébet (2022), „Negatív érzelmek Kafka *Az átváltozás* című művében és a mű olvasásakor”, *nCognito. Kognitív Kultúraelméleti Közlemények* 1: 2, 5–30.
- THEISEN, Bianca (2004), „Naturtheater. Kafkas Evolutionsphantasien”, in Claudia LIEBRAND – Franziska SCHÖSSLER (Hg.), *Textverkehr. Kafka und die Tradition*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 277–290.
- VOGL, Joseph (1990), *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*, München, Fink.
- WAGENBACH, Klaus (1958), *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend*, Bern, Francke.
- WALZEL, Oskar (1979), „Logik im Wunderbaren”, in Jürgen BORN (Hg.), *Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912–1924*, Frankfurt am Main, Fischer, 143–148.

Kafka bemutatkozása a *Hyperion* folyóiratban

Bevezetés

„Csodálatra méltó ember, akit sokszínű tehetsége az irodalom sűrűjébe hajt” (KAFKA 2002d, 416): így jellemezte Kafka Franz Bleit, a *Hyperion* folyóirat szerkesztőjét, s 1908 márciusában e folyóirat első számában debütált a *Betrachtung* [Szemlélődés] címmel megjelent nyolc prózai miniatűrjével. Ez az értékítélet rámutat arra a fontos szerepre, amelyet Blei – Max Broddal együttműködve – Kafka korai publikációinak mentoraként játszott: Kafka a *Hyperion* két számában publikált; a három recenzió, amelyeket Kafka valaha megjelentetett, vagy Blei saját publikációit (köztük a *Hyperion* „nekrológját”), vagy a legközelebbi környezetéből származókat tárgyalja. Nem lehet alábecsülni Franz Blei kapcsolatrendszerét Kafka Ernst Rowohltnál és Kurt Wolffnál megjelent könyvpublikációival összefüggésben sem, amikor is Blei például a Fontane-díjat arra használta, hogy Kafkát ismertté tegye. Némi feszültséget okozott ugyanakkor 1914-ben a *Die Verwandlung* [Az átváltozás], amikor (a kézirat terjedelme miatt) Blei nem járult hozzá, hogy a *Die Weißen Blätter* című folyóiratban jelenjen meg, jöllehet a folyóirat tartalmát Blei a kiadó és hivatalos szerkesztő Erik-Ernst Schwabachra gyakorolt befolyása révén nagymértékben meghatározta. Kafka azt remélte, hogy ezzel a publikációval szabadúszó íróként egzisztenciát teremthet magának Berlinben, de ez nem sokkal ezután az első világháború kitörésével megghiúsult. Az irodalom-szervező Blei Kafka mentoraként funkcionált, és számos személyes találkozássra is sor került, gyakran Max Broddal mint társaságuk harmadik tagjával együtt. Ennél is jelentősebb – és mindeddig kevésbé közismert – tény, hogy a két szerző közötti kapcsolat irodalmi síkon is megvalósult (műbeli utalásokkal, gondolatok átvételével). Az, hogy Kafka a fenti idézetben a sokszínűséget és az irodalom sűrűjét hangsúlyozza, jól mutatja, milyen inspiráló hatással volt rá Blei.

Paul Raabe egy iránymutató tanulmányában már 1965-ben utalt arra, mekkora jelentőséggel bírt Franz Blei a fiatal Kafka számára, és felsorolta e kapcsolat alapvető elemeit is: a Blei szerkesztette *Amethyst* és *Opale* (1905–1907) folyóirat előfizetését, a *Hyperion*ban (1908-ban és 1909-ben) megjelent publikációkat, Brodot magát, akinek révén Blei felfigyelt Kafkára, Brod és Blei közös vállalkozását, a Laforge-fordítást (1908), valamint Kafka recenzióit, köztük a Blei *Die Puderquaste*.

Ein Damenbrevier [Púderpamacs. Női breviárium] (1909) című gyűjteményéről írottat; ennek a recenzióknak az újrafelfedezését Raabe magának tulajdonítja (RAABE 1965). Az azóta eltelt közel 60 évben a Kafka-kutatás nagy eredményeket ért el, a kritikai kiadás elmélyült kommentárjai javított szövegekkel szolgálnak, és több kézikönyv is eligazít a burjánzó szakirodalomban. Amint például Barbara Neymeyr kritikusan megjegyzi, Kafka korai műveit alig-alig megalapozott értékelési előfeltételek következtében hosszú ideig nem vették eléggé komolyan (NEYMEYR 2010, 93). 2019-ben Gabriele von Bassermann-Jordan vállalkozott Kafkának a Blei *Hyperion*járól írott „nekrológja” újraértelmezésére, amely azonban a két szerző összetett kapcsolati hálójának csak részben tud megfelelni.

A jelen tanulmány arra irányul, hogy Kafka korai korszakáról részletesebben informáljon, és ezáltal helytelen interpretációkat küszöböljön ki. Különös hangsúlyt kap mindebben annak felrajzolása, hogy Blei sokszínű tehetségéből mi mozdította elő Kafka belépését az irodalmi világba, és a Blei által képviselt „irodalom sűrűjének” mely mozzanatai inspirálták Kafkát. Ez a sajátos szerep szervezeti-személyi és irodalmi síkon is vizsgálat tárgyát képezi.

Személyes ismeretség

Amikor Franz Kafka Max Brod közvetítésével nyolc prózai miniatúrát bocsátott a kéthavonta megjelenő *Hyperion* folyóirat rendelkezésére, Franz Blei feltehetőleg nem csak az *Amethyst* és az *Opale* folyóirat szerkesztőjeként volt számára ismerős. Nyolc rövidpróza írása „Szemlélődés” címmel a *Hyperion* 1908. márciusi első számában jelent meg (KAFKA 1908, 91–94). Reiner Stach, Kafka életrajzírója is hangsúlyozta, hogy az akkor 24 éves Kafkát „kétségtelenül [...] bátorította” (STACH 2014a, 325) ez az első publikáció. A folyóirat második évfolyamának nyolcadik számában pedig ezt követte a *Beschreibung eines Kampfes* [Egy küzdelem leírása] két részlete „Gespräch mit dem Beter” [Beszélgetés az imádkozóval] és „Gespräch mit dem Betrunkenen” [Beszélgetés a részeggel] címmel (KAFKA 1910, 126–133).

Nem bizonyítható, hogy a két szerző találkozott-e 1903. november végén/december elején, amikor Kafka 11 vagy 12 napig Münchenben tartózkodott, hogy megismerje a szecesszió akkoriban legjelentősebb központját a maga bonyolult bohém világával, és felmérje annak lehetőségét, hogy a Ludwig-Maximilian Egyetemen folytasson tanulmányokat. A Prágánál sokkal liberálisabb és nemzetközi hangulatú városban, ahol csak úgy nyüzsgöttek a festők, zenészek, írók és színházi emberek, valamint a sokféle kiadó, antikvárium és művészeti bolt, Kafka nemcsak a legismertebb vendéglőket látogatta meg (például a Café Luitpoldot és a Dichtelei irodalmi lokált), de eltöltött néhány órát a Neue Pinakothekben is (STACH 2014a, 273–274), amely pontosan 300 méterre volt Blei Arcisstrasse 19. szám alatti lakásától. Nagyon valószínű, hogy ugyanabban a helyiségben tar-

tózkodtak, amikor Kafka az Elf Scharfrichter elnevezésű kabaré egyik előadásán vett részt a Türkenstrasse 28. szám alatt (KAFKA 1999, 31–32; 404; STACH 2014a, 272); ez az új, Párizsból importált, támadó szellemű kabaré magas színvonaláról volt ismert, és a cenzúra ennek megfelelően üldözte is. Blei 1903 őszén az Elf Scharfrichter dramaturgja volt, és azon fáradozott, hogy elhárítsa a vállalkozást fenyegető fizetésképtelenséget (JELAVICH 2007, 26).

Mindennek ellenére feltételezhető, hogy Kafka és Blei csak 1907-ben ismerte meg egymást Prágában, mégpedig Max Brod révén, akinek Blei eddigre már három versét közölte az *Amethystben* (BROD 1905/06, 82–84), valamint az *Opalében* megjelentette egy „regényvázlatát” *Launen des Eros* [Erosz szeszélyei] címmel (BROD 1907b, 17–21), továbbá négy versét is (BROD 1907c, 182–184), végül pedig kiadta az Axel Juncker kiadónál 1909-ben *Das tschechische Dienstmädchen* [A cseh szolgálólány] címmel publikált regény próbanyomatát, amely a következő ajánlással jelent meg: „Franz Bleinek. Mert annyira tetszett neki Prága” (BROD 1907d, 39–82). Ez a dedikálás alátámasztja Hans-Gerd Koch feltételezését, miszerint Blei, aki 1905 óta az *Amethystben* közzétett publikációkkal összefüggésben kapcsolatban állt Broddal, 1907-től baráti viszonyban volt vele, és ezáltal „egyik ezen túl gyakorta Prágában tett látogatása során” személyesen megismerte Kafkát is (KAFKA 1999). Kafka a naplóiban több személyes találkozást is feljegyez, eszerint Blei a feleségével, Maria Lehmann-nal és a fiával, Peterrel 1910. május 18-án Prágába jött, hogy Kafkával és Broddal együtt a Laurenzibergen megfigyelje a Halley-üstököt (KAFKA 2002b, 16; KAFKA 2002c, 13; ALT 2023, 165).

Úgy tűnik, hogy Max Brodot, aki Bleihez hasonlóan maga is sokat publikált, és fiatal írók támogatójaként lépett fel, folyamatosan szorosabb kapcsolat fűzte Bleihez, amire Reiner Stach Karl Kraus csípős poénjával utal: „Brod csupán Franz Blei »erotikus vakbele«” volt (STACH 2014a, 417). Az *Amethystben* és az *Opalében* megjelent szövegek mellett Brod 1907. február elején recenziót publikált Blei *Der dunkle Weg* [A sötét út] című drámájáról a *Die Gegenwart* című berlini hetilapban (BROD 1907a, 93), amelyet elsősorban azért idéznek újra meg újra, mert ebben Heinrich Mann, Wedekind, Meyrink és Blei mellett Kafkát, aki eddig az időpontig még semmit sem publikált, szintén a kortárs irodalom legfontosabb alakjainak egyikeként említi (KAFKA 1999, 417). Lukianosz *Hetérák párbeszédeinek* Blei általi fordítását, amelyet Gustav Klimt 15 rajza illusztrált, Brod 1907. december 7-én a *Die Gegenwart* berlini hetilapban ismertette. Ezt követte 1908-ban és 1910-ben a *Hyperionban* az *Ein Lied des Friedens* [Békedal], *An die Geliebte, an Milada* [A kedveshez, Miladához], valamint a *Briefe in die Sommerfrische* [Nyaralós levelek] és Blei műveiről írott további recenziók publikálása (MITTERBAUER 2003, 93). 1908-ban Blei és Brod együttes vállalkozása volt a *Circe und ihre Schweine* [Kirké és a disznói] című operett, amely 1908-ban a *Schaubühnén* jelent meg először, majd a Brod kiadójánál, Axel Junckernél Berlinben *Laforgue: Pierrot der Spafsvogel* [Laforgue: Pierrot, a tréfamester] címmel 1909-ben kiadott kötet-

ben Bleinek a korábban az *Amethyst*-ben publikált Laforgue-fordításaival együtt is megjelent. 1915-ben ez az operett a kereken 100 nyomtatott oldal terjedelmű *Komödie auf Reisen* [Úti komédia] című művé bővült, amely a lipcsei Kurt Wolff kiadónál Erik-Ernst Schwabachhal közösen megjelentetett kötet, a *Das Zaubertheater. Von Medardus* [Franz Blei], *Prokop* [Max Brod] und *Sylvester* [Erik-Ernst Schwabach] [Medardus, Prokop és Sylvester varázsszínháza] záródarabja lett. Blei viszont már 1913-ban publikálta a Brod szerkesztésében szintén a Wolff kiadónál kiadott *Arkadia* költészeti évkönyvben a *Der Mäzen* [A mecénás] című kétfelvonásos darabját.

Közös érdeklődés

Stach is kiemeli, hogy Kafka szimpátiával viseltetett Blei iránt, és ebben Gustav Janouch forrásként a némileg megkérdőjelezhető *Gespräche mit Kafka* [Beszélgetések Kafkával] című könyvére támaszkodik, amely szerint Kafka e társalgások során állítólag „rendkívül okosnak és szellemesnek” nevezte Bleit. Kijelentése szerint „mindig mulatságos” volt vele találkozni: „A világirodalom alsónadrágban vonul fel az asztalunk előtt. Franz Blei sokkal eszesebb és nagyobb annál, amit ír ... ő egy Németországba tévedt keleti anekdotázó mesélő”. Stach azt is feltételezi, hogy Kafka nagy érdeklődést tanúsított Bleinek az egyesült államokbeli tartózkodásáról (1898–1900) szóló beszámolóiról (STACH 2014a, 547). Bár e két szerző fellépése jelentősen különbözött – az egyik oldalon a visszafogott örök agglegény Kafka, aki sohasem tartotta elég jónak a saját szövegeit, a másikon pedig az extrovertált Blei, aki rengeteget publikált, számos folyóiratot szerkesztett, tanácsadóként több kiadóra gyakorolt befolyást, és ifjú tehetségek útját egyengette az irodalmi életben –, mégis egy sor közös vonás kapcsolta össze őket.

Ezek közé tartozik „Kafka átmeneti szimpátiája a szocialista mozgalom iránt” (STACH 2014a, 209); Blei viszont már gimnazistaként a Szocialista Egyetemi Klub tagja volt (DEUTSCH 2024), és svájci egyetemistaként a német emigráns szocialisták környezetében mozgott. Mindkettőjük esetében ez az apjuk elleni tiltakozásként értelmezhető, de egyúttal mély humanizmusuk jele is. Generációjuk sok más tagjával együtt Blei és Kafka egyaránt szembeszállt „minden gondolattilalommal, megkövesedett ideológiával és érdekvezérelt (kettős) erkölcsrel” (STACH 2014a, 211). Kiegészült ez azzal az érdeklődéssel, amelyet mindketten tápláltak Kierkegaard *A csábító naplója* című műve iránt (ALT 2023, 252), amelyben az érzékiség csábítása elsőbbséget élvez az erotikus beteljesüléssel szemben. Ez a szöveg Blei javaslata alapján Max Dauthendey fordításában jelent meg az Insel-Verlag kiadásában. Kierkegaard fiktív naplója, amelyben az esztétikai és az etikai létezési lehetősége vetődik fel, lényeges kulcsot kínál ahhoz, ahogyan Blei az erotika, a művészet és az irodalom fogalmát összeköti (MITTERBAUER 2003, 125skk.); ezt

pedig Kafka az *Amethyst* és az *Opale* folyóiratban bizonytalannal megfelelően és nem pusztán pornográfiként értette, s nem fordult el tőle.

Még akkor is, ha a Janouch által Kafkának tulajdonított kijelentés, miszerint Blei révén a világirodalom alsónadrágban vonul el az asztalunk előtt, nem feltétlenül szó szerint így hangozhatott el, a rendkívül olvasott Blei mindenesetre irodalmi fogalmakkal, művekkel ismertette meg Kafkát. Ezek közé tartozik Carl Einstein *Bebuquinja* (ALT 2023, 147), amelynek első négy fejezete az *Opale* folyóiratban 1907-ben jelent meg. Peter-André Alt hívta fel rá a figyelmet, hogy Kafka *Egy küzdelem leírása* című műve és Einstein szövege egyaránt „egy egyensúlyából kibillent világot” mutat be, és egy sor hasonlóság van köztük: „előszeretettel váltogatják váratlanul az elbeszélés elemeit, szívesen hágják át a tapasztalati törvényszerűségeket, valamint hajlanak arra, hogy bizonytalanná tegyék az ember és környezete közötti határokat.” Alt úgy véli, hogy Kafka azon elképzelése, miszerint „a képzelet hatására »minden dolog« elveszíti »szép körvonalát« és Einsteinnek az intellektuális fantázia hatalmáról vallott hibrid tézise között párhuzam vonható (ALT 2023, 148).

Amint egy 1911. november 26-i naplóbejegyzésből kiderül, Kafkát és Brodot a Bleiről szóló pletykák is érdekelték: Kafka itt ugyanis Blei 16 éves lányáról, Sybilléről azt írja, hogy „a legvadabb leányka Münchenben” (KAFKA 2008, 205). Ezenkívül feljegyzi egy vendég feltételezését, miszerint Bleit a müncheni irodalmár társaság megveti a pornográf írásai miatt, továbbá hogy elvált a feleségétől, és Sternheim *Die Hose* [A nadrág] című darabjának előadásában egy öregedő életveteg urat, azaz önmagát játszotta (KAFKA 2002b, 274). Ezek közül az állítások közül csak ez utóbbi volt érvényes: Blei valóban Scarront játszotta Sternheim *Die Hose* című komédiájának meghívott közönség előtti müncheni előadásában, amelyre 1911. október 20-án¹ került sor a müncheni Lustspielhausban. A feleségétől, Maria Lehmanntól Blei élete végéig sem vált el, jóllehet a házasságuk az említett időben már romokban volt.² A pornográfia vádját 1911 őszén Kafka ellenben aligha találhatta újdonságnak, mert az már négy évvel azelőtt elérte a csúcspontját, amikor Blei 1908 januárjának végén az *Amethyst* – ezt a folyóiratot Kafka és Brod előfizette, és Brod publikált is benne – és két másik műve miatt a müncheni esküdtbíróóság előtt állt, viszont felmentették (MITTERBAUER 2003, 121–125). Kafka 1907. október 8-án levelet írt Brodnak (vö. KAFKA 1999, 425) az *Opale* folyóirat elkobzásáról (Brod ebben a periodikában is publikált, és a két prágai szerző szintén elő is fizette), s ez a levél azt igazolja, hogy Kafka az abban megjelent szövegek irodalmi minőségét nagyobbra értékelte, mint az abban talál-

¹ Az előadás dátumát a Kafka naplót tartalmazó kötet kommentárja tévesen november 20-ára teszi (KAFKA 2002c, 71).

² Ez azonban mindmáig nem akadályozza meg a Blei-kutatókat abban, hogy a feltételezett válást Kafka naplójának ezen bejegyzése alapján tényként kezeljék.

ható „irodalmi malacságok” keltette izgalmat: „Az Opaléről semmit sem tudtam. Csak az a kérdés számomra [...], miért bünteti az Isten Németországot, Bleit és bennünket” (KAFKA 1999, 71).

A *Hyperion* megalapítása – egy folyóirat sorsa

Bár Bleinek 1907 végén, 1908 elején rengeteg levelet kellett írnia, hogy beérkezett szerzőket és az *Insel*-időkből származó régi barátait – így Rainer Maria Rilket, Heinrich Mannt, Hugo von Hofmannsthalt, Rudolf Borchardt, Rudolf Alexander Schrödert, Alfred Walter Heymelt és másokat – meggyőzze arról, hogy a *Hyperion* „tisztességes” folyóirat lesz, Brod és Kafka valószínűleg üdvözölte a folyóirat tervét (STACH 2014a, 324). A *Hyperion* első évfolyamát hivatalosan Franz Blei és Carl Sternheim szerkesztette, utóbbi mindamellett csak a finanszírozásban vett részt, és néhány irodalmi szöveget írt. A második évfolyam szerkesztését Blei egyedül vállalta, a képszerkesztésért pedig Alfred Walter Heymel felelt. A folyóirat céljaként Blei számtalan levélben kinyilvánította, hogy a *Hyperion* egy új *Pan* és új *Insel* lesz. Az 1895 és 1900 között Otto Julius Bierbaum és Julius Meier-Graefe szerkesztésében kiadott művészeti és irodalmi folyóirat, a *Pan* a szecesszió legfontosabb orgánumának számít, amely irodalmi szövegek, iparművészetről szóló tudósítások és a szimbolizmusról, naturalizmusról és impresszionizmusról szóló esszék mellett illusztrációkat, eredeti grafikákat, fametszeteket, vignettákat is megjelentetett. Már befutott művészek és írók mellett még ismeretlen szerzők műveit is publikálták. Hasonló volt a helyzet az 1899 és 1902 között Otto Julius Bierbaum, Alfred Walter Heymel és Rudolf Alexander Schröder szerkesztésében kiadott *Insel*-nél is, amely szintén a korai modernség egyik legjelentősebb és legirányadóbb folyóiratának számít; a harmadik évfolyamban Blei csendestárs-szerkesztőként itt szerezte első folyóirat-szerkesztői tapasztalatait. Két példaképéhez hasonlóan a *Hyperion*-nal Blei is egyfajta összművészeti produktumot (Gematkunstverket) akart létrehozni, amely nemcsak az irodalmi és művészeti modernség irányadója lesz, hanem az Arts and Crafts-mozgalom farvizén a tipográfiára és a formára is nagy hangsúlyt helyezett: ez különösen a drága papír használatát, az illusztrációkat, a borító formáját, a különböző kiadásokat és a korlátozott példányszámot jelentette. Már a *Pannak* is volt a „közönséges” kiadása mellett merített papírra nyomott luxuskiadása és a *Pan*-társaság számára korlátozott példányszámú művészi kiadása, amelyhez eredeti grafikákat mellékeltek, ehhez hasonlóan a *Hyperion*-t a neves lipcsei nyomdász, Poeschel és Trepte nyomtatta „Tiemann-betűtípussal 1050 példányban, ebből 100 példányt angol velinpapírra, 50 példányt pedig a császári japán manufaktúra papírára”, amint azt a folyóirat kolofonja közli. A luxuskiadást a Wiener Werkstätte alkotta bőrborítóval látták el. Nem meglepő, hogy a magas ár és Sternheim finanszírozása ellenére a folyó-

irat két évfolyam után megszűnt, mert addigra elfogyott a Sternheim biztosította 10000 márka. A frankofil Blei, aki kétnyelvűként nőtt fel, 1909 őszétől már újabb projektet, egy német–francia kiadót tervezett, amely miatt egyenesen Párizsba is akart költözni (BLEI–GIDE 1997, 150–169; MITTERBAUER 2003, 57–60).

A posteriori, a „Búcsú az olvasótól” című szövegben, amely a *Hyperion* utolsó számának záródarabja, Blei annak a reményének ad hangot, hogy „ezek a lapok egy eljövendő időnek dokumentumként szolgálhatnak”, ő maga pedig megpróbálta „az élet egységét hangsúlyozni”. Sok kortársához hasonlóan ő is érzi „kora romlottságát”, fájjalja az „odaadás”, a „tartás és méltóság” elvesztését, és belátja, hogy „mindaz, amit felelősségteljes lelkiismerettel teszünk, mégsem tudja korunk baját orvosolni” (BLEI 1910, 188–189). A Richard Avenarius és Friedrich Nietzsche tanain iskolázott Blei a modernizáció felgyorsulásán és a vele járó ambivalenciákon elmélkedik, amikor az olyan magatartásformák, mint az odaadás, felelősség, tartás és méltóság elvesztését panaszolja; ez ellen az elitista, a legmagasabb minőségre törekvő és összművészeti alkotásnak szánt folyóirat programjával akar tenni, jóllehet tudatában van, hogy kora romlottságát sem megváltoztatni, sem feltartóztatni nem képes.

Kafka 1911. március 19-én a *Bohemia* folyóiratban „Eine entschlafene Zeitschrift” [Egy folyóirat elhunyt] címmel publikált cikke (KAFKA 2002d, 416–418), amelynek a megállapításait a kutatás mindeddig ellentmondásosan vagy ellentmondóan értelmezte (HEINZ 2010, 136; BASSERMANN–JORDAN 2019, ALT 2023, 239), Blei „Búcsú az olvasótól” szövegére adott válaszként is olvasható lenne. Ebben a cikkben Kafka a bevezetőben a szerkesztő Bleit és a kiadó Hans von Webert szembevető halottbúcsúztató retorikával érvelve dicséri, amiért szövegét gyakran „nekrológnak” is nevezik; Kafka itt nemcsak egyetért azzal, hogy Blei a folyóiratát a *Pannal* és az *Insel*lel egyenértékűnek tartja, hanem az egységteremtés érvét is átveszi: a *Pannak* eszerint még sikerült az „időszerű, de még ismeretlen erőket” egyesítenie és ezáltal megerősítenie, a *Hyperion*nál viszont hiányzott az egység külső szükségszerűsége (KAFKA 2002d, 417). Jogosan hangsúlyozza Jutta Heinz, hogy Kafka (szintén, illetve elsősorban) saját magára gondol, amikor arról beszél, hogy „azok a szerzők, akiket a természetük távoltart a közösségtől, [...] nem tudnak veszteség nélkül rendszeresen fellépni egy folyóiratban”. Ha ezek a szerzők „hitelesek akarnak maradni, csak önmagukból táplálkozhatnak” (KAFKA 2002d, 417). A „hitelesség” hangsúlyozására fel kell figyelniünk, annál is inkább, mert Kafka – éppúgy, mint Blei – ismételten foglalkozott az igazság kérdésével, amely számára a „nyelvi és képi kifejezés problémáját” jelenti, amelyet mély nyelvi szkepszissel kapcsol össze (STACH 2014a, 277). Ezekhez a gondolatokhoz Hugo von Hofmannsthal szolgáltatott fontos ösztönzést, aki a *Hyperion* első számában publikálta a *Das Bergwerk zu Falun* [A faluni bánya] című drámájának utolsó felvonását. Kafka és Blei is intenzíven foglalkozott Hofmannsthal Chandos-levelével, amelyben a modernség 1900 körüli válsága nyelvi krízisként jelenik

meg. Stach szerint Kafka különösen nagyra értékelte Hofmannstal *Gespräch über Gedichte* [Beszélgetés versekről] (1904) című versét, mert annak nyelvi egyszerűsége és pontossága miatt úgy vélte, hogy az „a valóság lényegét” fejezi ki (STACH 2014a, 311). Bleihez hasonlóan, akinek André Gide-hez fűződő barátságát Blei *Nietzsche en France* [Nietzsche Franciaországban] (1902) című esszéje alapozta meg, Kafka is már korán lelkesedett Nietzschéért, különösen a *Zarathustráért*, és az irodalom és filozófia határterülete általában is különös vonzerővel bírt számára (STACH 2014a, 277).

A modernizálás válsága az egyesülés, az egység minden formáját lehetetlenné tette; ez érinti a szubjektum fogalmát, amint azt Blei az esszéiben ismételtlen hangsúlyozta. Kafka már a *Szemlélődés* prózaminiatúráiban és *Az egy küzdelem leírásában* alkalmaz olyan irodalmi eszközöket, mint az Én fragmentálódása, a személyiséghasadás folyamata, amelyben az elbeszélő önmagát tárgyiasítja, s amelyben érzelmeket csak regisztrál, de érzelmi ingadozásokat egyáltalán nem fejt ki (STACH 2014a, 318). Ennek megfelelően hiba lenne, ha Kafka azon kijelentését, miszerint a *Hyperion* „felületességet” is vonzott, és „a »Hyperionban« még a legjobb közkeletű irodalom és művészet sem eredményezett tökéletes összhangozt”, úgy értelmeznénk, mintha az a szerkesztő és a kiadó ellen irányuló sajátos szemrehányás lenne, főképp mert Kafka úgy folytatja, hogy „ez nem tudta megzavarni a »Hyperion« élvezetét, mert már a kísérlet varázsa mindent feledtetett” (KAFKA 2002d, 418). A *Pan* 1895 és 1900 között még megcélozhatta az egységet, azaz hogy a szecesszió szócsöve legyen; ezzel szemben a *Hyperion* 1908 és 1910 között már az expresszionizmus küszöbén állt, de még ragaszkodott az *Insel* korszakának szerzőihez – részben személyes kapcsolatok miatt, részben pedig azért, hogy az *Amethist* és az *Opale* erotikus kísérletezései miatt az irodalmi életben elveszített jó hírnevét visszaszerezze. A folyóirat hiányzó egysége tehát egyrészt személyes indíttatásokból, másrészt pedig a modernség ellentéteiből fakadt, emiatt az egység és egységesség már csak kísérletként képzelhető el, de többé nem elérhető.

Gisela Bassermann-Jordan Blei 1907. szeptember 20-án Borchardtnak írott meghívóleveléből arra következtet, hogy Blei „Borchardt köré épülő folyóiratot” akart létrehozni, emiatt „a *Hyperion* kezdettől fogva elhibázott vállalkozás” volt (BASSERMANN-JORDAN 2019, 328), ez azonban nem kielégítő feltételezés. Egyrészt Borchardt Hofmannsthallal, Heymellel és Schroederrel a szerzők azon csoportjához tartozott, akik a szövegeiket már nem szerették volna az erotikus irodalom vagy művészet körében megjelentetni, ezért Blei a nekik szóló meghívóleveleket különösen hízalgőn fogalmazta meg, másrészt Blei sok általa becsült szerzőt hasonló szöveggel hívott meg közreműködésre, végül pedig a Borchardtnak írott levélben Blei nem nyilvánítja ki, hogy „köré épülő folyóiratot” tervez, csak annyit mond, hogy a *Hyperion* programját Borchardt 1902. szeptember 8-án Göttingenben tartott *Beszéd Hofmannstablról* című előadására alapozná. Ebben

az előadásban Borchardt az egység elvesztéséről ejt szót, amely a német kultúra klasszikus-romantikus korszakában még adott volt, és ezzel a veszteséggel esztétikai eszközökkel kíván szembeszállni. Az *Eine entschlafene Zeitschrift* című írásában Kafka erre a lehetetlenné vált kísérletre utal, miközben nem hagyhatók figyelmen kívül a nyelv válságáról szóló elmékedései, valamint az az igyekezete, hogy egy egyszerű, pontos nyelv segítségével egy mélyebb igazsághoz jusson el. Ezzel függ össze Kafka harca minden egyes szövegért, a tétovázása, hogy valamit publikáljon, valamint az is, hogy a megjelent szövegeket utólagos kritikával illette. Miközben a prózaminiatúrákkal nyilvánvalóan elégedett volt, utólag nagyon kritikusan nyilatkozott arról a két beszélgetésről, amelyek az *Egy küzdelem leírásából* 1910-ben a *Hyperionban* jelentek meg: a *Szemlélődés* könyvként való publikálása előtt, a kézirat összeállítása közben 1912. augusztus 7-én azt írta Brodnak, nem szeretné, hogy „világos fejjel valami rosszat engedjek kinyomtatni, amitől később annyira viszolyognék, mint a *Hyperion*beli két beszélgetéstől” (KAFKA 1999, 165). Feltehetőleg az is zavarta, hogy a *Hyperionban* kiadott szövegei után rövidprózaszerzőként, nem pedig regényíróként könyvelték el, és Robert Walserral keverték össze (STACH 2014a, 325–326).

Kafka mint irodalomkritikus

Irodalmi igényessége láttán meglepő, hogy Kafka egyáltalán írt zsurnalista szövegeket, így recenziókat is; ezekből négy maradt fenn, és három meg is jelent, amelyek vagy közvetlenül Blei egyik művével foglalkoznak, mint az említett „Eine entschlafene Zeitschrift”; vagy Blei legszorosabb környezetére vonatkoznak, mint amilyen az 1910. január 16-án a prágai *Bohemia* újságban publikált, Felix Sternheim *Die Geschichte des jungen Oswald* [Az ifjú Oswald története] című levélregényéről írott hosszabb recenzió (KAFKA 2002d, 413–415). Kafka első, 1909. február 6-án a Herwarth Walden szerkesztette *Der neue Weg* folyóiratban megjelent recenziója Bleire vonatkozott, a „nők breviáriumára”, a *Die Puderquastéra*, ezáltal (a példányszámokat tekintve) Blei egyik legsikeresebb művére. Kafka képi megfogalmazásokkal teli szövegét általában nem szorosabban vett kritikaként értelmezik, és zavarba ejtő olvasmányélménynek tartják. Jutta Heinz osztja Werner Hoffmann tézisét a „megfertőződés jelenségéről”, miszerint Kafka Blei esszékötetének laza felépítését és improvizált formáját *ültette* át a saját könyvismertetésére (HEINZ 2010, 134–135). A recenzió jellege mellett éppen olyan zavarba ejtőek Kafka szándékai recenziója publikálásakor. Egyrészt nagyon fontos lehetett számára, hiszen először a prágai *Bohemiának* ajánlotta fel, viszont január 21-én segítségkérően fordult Brodhoz, mert attól tartott, hogy elutasítják: „Nos, a visszautasítás nagyon fájna, nem is annyira a visszautasítás, hanem az ügy miatt” (KAFKA 1999, 96). Brod a szöveget nyilvánvalóan elküldte Herwarth Waldennek, aki azt

gyorsan kiadta. Ugyanakkor Kafka a megjelenés másnapján elnézést kér Bleitől a kisebb nyomdai hibák miatt, amelyeket a szerkesztőnek tulajdonít. Kafka megfogalmazása, miszerint „minden egyéb természetesen az én hibám” (KAFKA 1999, 97), úgy is olvasható, mint a kezdő recenzióíró megelőző mentegetőzése, hogy a tapasztalt, nemzetközileg ismert irodalmár esetleges kritikáját kivédje. Blei a rákövetkező napon megerősítette, hogy ez a félelem alaptalan, amikor röviden annyit írt Max Brodnak: „Amit Kafka a folyóiratban a P.Q.-ról írt, nagyon kitűnő”.³

Kafka a levelében rögtön két dolgot is mellékelte Bleinek: a recenzió újságkivágását, valamint az Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt biztosító 1907-i éves jelentését, amelybe Kafka egy név nélkül publikált fejezetet írt. A nem irodalmi szöveg küldését azzal a feltételezéssel indokolta, hogy Blei „nagy jelentőséget tulajdonított a cseh dolgoknak”, ez pedig összhangban van Blei és Brod Izraeli Nemzeti Könyvtárban őrzött levelezésével, amelyből kiderül, hogy Blei csehül is tanult. Kafka jó viszonyra törekvése is érthető, ha meggondoljuk, hogy a két recenzió (a *Puderquastéról* és Felix Sternheim levélregényéről) a *Hyperionban* kiadott két publikációja között jelent meg. Kafka nagy érdeklődéssel követte, ahogyan Blei ismételten támogatott fiatal szerzőket, és folyóirat-szerkesztőként és kiadói tanácsadóként nagy befolyást gyakorolt a német irodalmi életre. Hozzájárul ehhez, hogy Blei semmiképpen sem fogadott el mindent, amit Brod Kafkától Bleinek küldött: egy dátum nélküli levélben, feltehetően 1908. május végén visszautasította, hogy Kafka két rajzát kinyomtassa a folyóirat képeket közlő részében: „Kafka rajzai – másfajta, merészebb vonalvezetésre gondoltam, ezek nem tetszenek nekem”.⁴

Bleinek az akkori irodalmi életben betöltött szerepét jól megvilágítja az a körülmény, hogy Kafka *Hyperionban* kiadott nyolc prózaszövege fontos érv volt arra, hogy Ernst Rowohlt és Kurt Wolff a 18 prózaminiatúrára bővült könyvváltozatot felvette a kiadójuk programjába, és az 1912. december 10-én meg is jelent. A Kafka-kutatás mindeddig nem vette eléggé figyelembe Blei befolyását a kiadó Kurt Wolffra. Kafka *Szemlélődés* kötetének publikációja után nem sokkal a két kiadó megvált egymástól, Kurt Wolff pedig átvette a szerzőket. Ebben a szakaszban Blei az ifjú kiadó fontos tanácsadójává avanszált, aki ugyanúgy, mint a szerző, a könyvművészeti mozgalomból érkezett, kedvelte Paul Claudelt és a Prágai Kört, és protezsálta az expresszionizmus íróit. Blei nemcsak rendszeresen publikált az új kiadónál, hanem olyan szerzőket is közvetített neki, mint Robert Walser, Carl Sternheim, Robert Musil, valamint francia költőket is, végül pedig ő jelentette a kapcsolatot a milliomos örököshöz, Erik-Ernst Schwabachhoz, aki 300 ezer birodalmi márkával csendestársként szállt be a Kurt Wolff Kiadóba, amely azután ellenszolgáltatásként technikailag támogatta a *Die Weißen Blätter* Schwabach

³ Blei 1909. február 8-án Max Brodnak írott levele (National Library of Israel Max Brod Archive).

⁴ Blei dátum nélküli levele Max Brodnak az Izraeli Nemzeti Könyvtárban.

alapította kiadóját és magát a *Die Weißen Blätter* folyóiratot, emellett átvállalta az adminisztrációjának és a pénzügyeinek az intézését. Ezzel a figyelemre méltó pénzügyi biztonsággal a Kurt Wolff Kiadó a német könyvpiacra elsősorban a célzott reklámkampányaival keltett figyelmet: az újonnan megjelent könyveket a legfontosabb kortárs folyóiratokban széleskörűen reklámozták, és ügyeltek arra, hogy recenzálják őket; 1913-ban megalapították a „Der jüngste Tag” elnevezésű olcsó sorozatot, amely főleg a legfiatalabb költőket mutatta be, és olyan szerzők pályáját alapozta meg és ösztönözte, mint Kafka, Trakl, Sternheim, Brod és Werfel (WIDLÓK 2017, 58–59). Wolff célja volt az is, hogy a kiadónak saját folyóirata is legyen, ugyanakkor azonban a már 1912 nyarán Brod javasolta irodalmi évkönyv, az *Arcadia*, amely 1913 májusában Werfel, Blei, Tucholsky, a Janowitz-testvérek, Robert Walser és nem utolsósorban Kafka *Das Urteil* [Az ítélet] című elbeszéléssel jelent meg, nem érte el a remélt példányszámot, s ezért az első kötet után abba is maradt a kiadása (STACH 2014b, 382–383). A reklámozás ilyen módszerei mindenesetre nem voltak annyira újak, mint ahogyan azt Peter Widlok a Schwabachról írott életrajzában bemutatja, s ezek a módszerek vélhetően Franz Blei kézjegyét is viselik, aki előtte már az Insel Kiadónál és a Georg-Müller Kiadónál is javasolt hasonló módszereket.

Az átváltozás – a Weiße Blätter és a Fontane-díj

A *Die weißen Blätter* folyóirat 1913 szeptemberében jelent meg először. Az első világháború kitörése után szünetelt, majd 1915 januárjától folytatódott, mégpedig René Schickele szerkesztésével. A lap gyorsan az expresszionizmus jelentős folyóiratává fejlődött. Schwabachra Blei feltételezhetően még nagyobb befolyást gyakorolt, mind Kurt Wolffra – ez Else Lasker-Schülert arra a csípős megjegyzésre ragadtatta, hogy Schwabach „gyerekszéke mögött” Blei suttogott neki (LASKER-SCHÜLER 1925, 27). Schwabach és Blei együttműködése mindkettőjüknek előnyös volt: Bleinek egyre-másra csurrant valami a gazdag örökös vagyonából, amivel megvalósíthatta elképzeléseit – a Kurt Wolff Kiadó így átvette Blei *Der lose Vogel* című folyóiratát, bár végül mégsem tudta megmenteni (STACH 2014b, 461). Blei minden bizonnyal élvezte Schwabach számtalan meghívását a Sziléziában fekvő märzdorfi kastélyába, abban a régióban, ahonnan Blei szülei Bécsbe vándoroltak. Schwabach számára Blei nemcsak hozzáértő tanácsadó volt, hanem már befutott szerző is (Blei első életműkiadása 1911/1912-ben jelent meg Münchenben a Georg Müller kiadónál), így remélhette, hogy a saját publikációit közös publikációkkal teheti láthatóvá. Schwabach bizonnyal tudatában volt annak, hogy nincs irodalmi tehetsége – „Mi a helyzet az alkotásommal. Nem akar többé előrehaladni. Talán nem is volt soha egyéb gimnazista firkálmányoknál?”, adott kifejezést a kétségeinek 1914. szeptember 18-án a naplójában (WIDLÓK 2017,

176). Blei nyilvánvalóan értett hozzá, hogyan táplálja Schwabach írói karrier iránti reményeit. A legfontosabb közös vállalkozásuk a korábban említett együttes publikációjuk volt, a *Das Zauberbertheater. Von Medardus, Prokop und Sylvester* (1915) című drámagyűjtemény kiadása. A Blei bevezetőjével megjelent kötet öt-öt drámát tartalmazott Bleitől és Schwabachtól, a záródarabja pedig a Blei és Brod által közösen írt *Komödie auf Reisen* című operett volt (MEERT 2024).

Amikor Kafka 1913 végén, 1914 elején azzal a gondolattal játszott, hogy a biztosítótársaságnál meglévő biztonságos állását odahagyva megpróbálkozik azzal, hogy Berlinben szabadúszó íróként teremtsen egzisztenciát, készen állt arra, hogy *Az átváltozás* kéziratát, amelyet hosszú ideig nem tartott elég jónak (STACH 2014b, 460), nyomtatásban adják ki. Az elbeszélésnek *Az ítélettel* és *A fűtővel* együtt egy már Kurt Wolff által odaigért kötetben kellett volna megjelennie (STACH 2014b, 459). A közte, Blei és Brod közötti továbbra is szoros kapcsolat alapján és annak tudatában, milyen szerepet játszott Blei a *Die Weißen Blätternél*, Kafka 1914 januárjában azt remélte, hogy *Az átváltozás* gyorsan megjelenhet a folyóiratban (STACH 2014b, 461). Blei viszont azzal a magyarázattal utasította el a 77 oldalas kéziratot, hogy a szöveg terjedelme túlmegy a lehetséges kereteken.

Kafkának bizonytalanság több okból is csalódást okozott ez az elutasítás: amellett, hogy Kurt Wolff 1915-ig semmit sem szólt a neki megküldött könyvről, a visszautasítás megsemmisítette Kafka azon törekvését, hogy szabadúszó íróként működhessen. Blei levelezéséből látható, hogy bár mindig ügyelt arra, hogy a folyóirataiban sokféle cikket publikáljon és emiatt ne fogadjon el túl hosszú prózai szövegeket, mégis tett kivételeket, például Max Brod esetében, akinek az *Ein tschechisches Dienstmädchen* [Egy cseh cselédlány] című regényét 1907-ben az *Opale* egyik számában teljes terjedelmében kiadta, vagy Gustav Meyrink *Der Golem* [A gölem] című regényét folytatásokban jelentette meg a *Die Weißen Blätterben*, pont akkoriban, amikor Kafka is benyújtotta a kéziratát.

Nem járt sikerrel Kafka Robert Musilnál sem, aki éppen ekkor hagyta ott könyvtárosi állását a bécsi Technikai Főiskolán, hogy a *Neue Rundschau* egyik mellékletének lektoraként és szerkesztőjeként fiatal szerzőket toborozzon az S. Fischer Kiadónak (STACH 2014b, 463). A *Törless iskolaévei* publikálása (1906) óta Musil azon szerzők közé tartozott, akiket Blei intenzíven támogatott. Éppen ebben az időben igen erős volt Musil és Blei barátsága, mindkettőjüket ugyanazok a témák érdekelték, és új művészi utakat kerestek, különösen a forma központinak tartott problémája tekintetében, amelyet mindketten etikai megfontolásokkal kapcsoltak össze. Filozófiai kiindulópontjuk is közös volt, mégpedig Richard Avenarius és Nietzsche empiriokriticizmusa. A varázsától megfosztott világ ürességének drámáját belátó felismerés a forma akarásának, annak az óhajnak az alapja, hogy új esztétikai kifejezésre leljenek (BONNACCHI–FANELLI 1997; MITTERBAUER 2003, 74–91). Kafkához hasonlóan Musil is publikált a *Hyperionban*, a „Das verzauberte

Haus” [Az elvárásolt ház] című elbeszélése jelent meg ott a folyóirat első évfolyamának hatodik számában.

Amikor Musil 1914 februárjában elfoglalta hivatalát a *Neue Rundschau*-nál, részletes levélben „szoros együttműködést ajánlott” Kafkának (ALT 2023, 330), ezután Kafka visszakérte a kéziratát Bleitől, és Musil „minden teketória nélkül átment a Café des Westensbe”, ahol megtörtént a kézirat átadása (STACH 2014b, 464). Az 1914. április 18-án Felice Bauernek írott levelében Kafka meg volt győződve arról, hogy a *Neue Rundschau* elfogadta az elbeszélést, de a kiadó Samuel Fischer a terjedelme miatt megvétózta (ALT 2023, 330), ez pedig nagyon felbosszantotta Kafkát. 1914 júliusának elején azt írta Musilnak, hogy ez a döntés mindkettőjük számára igazságtalan, mert a kéziratot alaposan megvizsgálták, és „végülis feltétel nélkül elfogadták”. Most pedig azt követelik, hogy az elbeszélést egyharmadával rövidítse meg – ezt Kafka elutasította, mert barátilag megfogalmazott visszautasítást látott mögötte (KAFKA 2005, 97). *Az átváltozás* csak 1915 októberében jelent meg, mégpedig a *Die Weißen Blätter*-ben, amelyet viszont ekkor már René Schickele igazgatott.

Az átváltozás elutasítása megrendítette Kafka Bleihez való viszonyát, amint az egy 1915 tavaszán Max Brodnak írott leveléből is kiderül. Ebben Kafka azt kérdezi Brodtól, hogy „most, hogy Blei már nincs a *Die Weißen Blätternél*, nem lehetne-e megpróbálni ezt a történetet a *Die Weißen Blätterhez* vinni” (KAFKA 2005, 125). Ezt a neheztelést Blei akkor sem tudta eloszlatni, amikor 1915 őszén a Schwabach alapította Fontane-díj zsűritagjaként a díjat a barátjának, Carl Sternheimnek adományozta, azonban azt „tanácsolta” neki, hogy a díjjal járó pénzt Kafkának adja tovább – éppen ellenkezőleg, ez a szokatlan eljárás a kommunikáció hiánya miatt csak még jobban feldühíthette Kafkát.

Nem állapítható meg pontosan, kinek az ötlete volt mindez. Stach úgy sejtí, hogy „marketingakció” volt, amelyet az 1914 augusztusában háborús szolgáltatásra behívott Kurt Wolff serény ügyvezetője és helyettese, Georg Heinrich Meyer talált ki (STACH 2014c, 52). *Az átváltozás*nak a *Die Weißen Blätter*-ben való publikálása után közvetlenül Meyernek eszébe jutott, hogy Kafka 1912-ben a Wolff Kiadónak javasolt egy kötetet, amely három elbeszélést, *Az ítéletet*, *A fűtőt* és *Az átváltozást* tartalmazta volna (STACH 2014c, 47). 1914 augusztusában Meyer azt tanácsolta Kafkának, hogy *Az átváltozást* még abban a hónapban önálló könyvként jelentesse meg a *Der Jüngste Tag*-sorozatban, s ezt követően adja ki újra a *Szemlélődést* is (STACH 2014c, 51). A kiadás hirtelen sietősségét – a könyvet már kiszedték, mielőtt Kafka egyáltalán válaszolt volna – a Fontane-díj odaítélésének bizalmas közlésével indokolta, Kafka pedig teljességgel meghökkent, és úgy érezte, hogy nem vették figyelembe a szerzői jogait (STACH 2014c, 52).

A Fontane-díjjal kapcsolatban, amelynek csupán a pénzdíja került Kafkához, az irodalmi elismerést viszont Sternheim kapta, Kafka – amint a Meyernek 1915. október 15-én írott leveléből kiviláglik – attól tartott, hogy „a pénzt önmagában,

a díjban való részesedés nélkül semmiképp sem fogadhatnám el” (KAFKA 1981, 460). Amint azt Stach megállapítja, Kafkát lehangolta ennek a megtiszteltetésnek az érzéketlen kommunikációja és az, hogy Blei nem magyarázta meg neki ezt a különös eljárásmodot. Kafka végül az egyetlen irodalmi kitüntetést, amelyet valaha megkapott, mégiscsak elfogadta, sőt írásban még köszönetet is mondott Sternheimnek, de Bleinek nyilvánvalóan nem, bár ezt is fontolgatta (STACH 2014c, 54–55). Kafka tehát úgy sejtette, hogy Blei a háttérből irányította ezt a szokatlan eljárást. Emellett szól, hogy Blei nagy hatással volt tanácsadóként Schwabachra és a Wolff Kiadóra, valamint az is, hogy Blei és Brod az ugyancsak 1915-ben publikált *Das Zaubertheater* [A varázsszínház] című drámaantológia kapcsán is együttműködött Schwabachhal.

Végszó

Kafka és Blei kapcsolata észrevehetően hűvössé vált, miután Blei elutasította *Az átváltozást*, de ehhez a Fontane-díj körüli furcsa viselkedése és feltételezhetően az első világháború kitörése is hozzájárult; ennek ellenére megmaradt a két szerző egymás iránti kölcsönös nagybecsülése. Erről tanúskodik a Felice Bauernek 1916. szeptember 8-án írott levél egyik megjegyzése: ebben Kafka egy képeslapra utal, amelyet Blei küldött a barátainak. Ennek a képes oldalán Blei látható Otto Kausszal, akinek Dosztojevszkijről szóló könyvét Blei ismételten olvasásra ajánlotta, és amely Kafkának „már-már boldogságos órát” ajándékozott (KAFKA 2005, 217). És Kafka még 1923. december 17-én is azt mondja Brodnak, hogy számára Blei majdnem barátnak tekinthető (KAFKA 1975, 468).

Blei pedig az 1920-ban megjelent *Bestiarium literaricum*-ban külön bejegyzést szentel Kafkának, amelyet ő olyan találónak érez, hogy *A kastély* című regényében utal rá: „A Kafka egy rendkívül ritkán látott, kékesen derengő holdfényhez hasonló színű pompás egér, amely nem eszik húst, hanem keserű gyógyfüvekkel táplálkozik. A tekintete lenyűgöző, mert emberszeme van” (BLEI 1920, 19). *A kastély* 13. fejezetében Kafka azután a Blei által olyan találón megállapított fóbiáit és furcsaságait a főalak K.-ra ruházza: „Nos, neki, K.-nak vannak bizonyos orvosi ismeretei, s ami még többet ér, bizonyos tapasztalatai a betegápolásban. Nem egyszer boldogult már ott, ahol orvosok kudarcot vallottak. Odahaza gyógyító képessége miatt »gyógynövénynek« hívták” (KAFKA 1984, 396; vö. még STACH 2014c, 513.). Kafka részletes portréjával zárja Blei a *Zeitgenössische Bildnisse* [Kortárs képmások] című művét, a legutolsó publikációját, amely 1940-ben az Allert De Lange kiadónál jelent meg; ekkor Kafka már 16 éve halott volt, Blei pedig nyolc évi emigráció után még két nehéz évet élt.

Németből fordította Orosz Magdolna

Bibliográfia

- ALT, Peter-André (2023), *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*, 4., durchges. Aufl., München, C.H. Beck.
- BASSERMANN-JORDAN, Gabriele von (2019), „Eine entschlafene Zeitschrift (1911). Franz Kafkas Rezension der Zweimonatsschrift *Hyperion* (1908–1910) als frühe Poetik“, in *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 63, 313–333.
- BLEI, Franz (1910), „Abschied an den Leser“, in *Hyperion* II, H.11–12, 188–189.
- [BLEI, Franz] (1920), *Bestiarium Literaricum / das ist: / Genaue Beschreibung / Derer Tiere / des Literarischen Deutschlands / gefertigt / von Dr. Peregrin Steinhövel*, München, Knorr & Hirth.
- BLEI, Franz (1940), „Franz Kafka“, in Franz BLEI, *Zeitgenössische Bildnisse*, Amsterdam, Allert De Lange, 328–339.
- BLEI, Franz – André GIDE (1997), *Briefwechsel (1904–1933)*, bearb. von Raimund Theis, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- BONNACCHI, Silvia – Emanuela Veronica FANELLI (1997), „Ein nie gesättigtes Verlangen nach Geist...’: Zur Beziehung zwischen Franz Blei und Robert Musil“, in Dietrich HARTH (Hg.), *Franz Blei. Mittler der Literaturen*, Hamburg, Europäische Verlagsanstalt, 108–138.
- BROD, Max (1905/06), „Drei Gedichte: Von Küssen; Von einem Fläschlein; Die Solitüde oder von drei Rosenketten“, *Amethyst*, 82–84.
- BROD, Max (1907a), „Rezension zu Franz Blei, *Der dunkle Weg. Eine tragische Farce in drei Acten*“, in *Die Gegenwart*, Bd.71, H.6, 93.
- BROD, Max (1907b), „Launen des Eros. Ein skizzierter Roman“, *Opale* 1. Halbband, 17–21.
- BROD, Max (1907c), „Vier Gedichte: Das schöne Mädchen spricht; Erinnerung; Sehnsucht; Nächtliche Gesellschaft“, *Opale* 1. Halbband, 182–184.
- BROD, Max (1907d), „Das tschechische Dienstmädchen. Eine Geschichte“, *Opale* 2. Halbband, 39–82.
- DEUTSCH, Georg B. (2024), „Franz Blei und der Sozialistische Studentenklub“, in Helga MITTERBAUER (Hg.), *Franz Blei: Ideen – Werk – Netzwerk*, Berlin, Frank & Timme, 253–262.
- HEINZ, Jutta (2010), „Literaturkritische und literaturtheoretische Schriften“, in Manfred ENGEL – Bernd AUEROCHS (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart–Weimar, Metzler, 134–142.
- JELAVICH, Peter (2007), „Die ‚Elf Scharfrichter‘. Ein Münchener Vorbild für das Kabarett *Fledermaus*“, in Michael BUHRS – Barbara LESÁK – Thomas TRABITSCH (Hg.), *Kabarett Fledermaus. 1907 bis 1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstatt. Literatur. Musik. Tanz*, Wien, Brandstätter, 17–29.
- KAFKA, Franz (1908), „Betrachtung“, *Hyperion* I, 1. H., 91–94.
- KAFKA, Franz (1910), „Gespräch mit dem Beter“, „Gespräch mit dem Betrunkenen“, *Hyperion* II, 8. H., 126–133.

- KAFKA, Franz (1975), *Briefe 1902–1924*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag. (= Franz Kafka, *Gesammelte Werke*, hg. von Max BROD, Taschenbuchausgabe in acht Bänden).
- KAFKA, Franz (1981), *Naplók, levelek*, ford. ANTAL László, EÖRSI István és TANDORI Dezső, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.
- KAFKA, Franz (1984), *A per / A kastély*, ford. SZABÓ Ede és RÓNAY György, Budapest, Europa.
- KAFKA, Franz (1999), *Briefe 1900–1912*, hg. von Hans-Gerd KOCH, Frankfurt am Main, S. Fischer. (= Schriften – Tagebücher – Briefe. Kritische Ausgabe 1.)
- KAFKA, Franz (2001), *Briefe 1913–März 1914*, hg. von Hans-Gerd KOCH, Frankfurt/Main, S. Fischer. (= Schriften – Tagebücher – Briefe. Kritische Ausgabe 2.)
- KAFKA, Franz (2002a), *Das Schloß*, hg. von Malcolm PASLEY, Frankfurt am Main, S. Fischer. (= Schriften Tagebücher. Kritische Ausgabe, hg. von Jürgen BORN – Gerhard NEUMANN – Malcolm PASLEY – Jost SCHILLEMEIT).
- KAFKA, Franz (2002b), *Tagebücher*, hg. von Hans-Gerd KOCH – Michael MÜLLER – Malcolm PASLEY, Frankfurt am Main, S. Fischer. (= Schriften Tagebücher. Kritische Ausgabe, hg. von Jürgen BORN – Gerhard NEUMANN – Malcolm PASLEY – Jost SCHILLEMEIT).
- KAFKA, Franz (2002c), *Tagebücher. Kommentarband*, hg. von Wolf KITTLER – Hans-Gerd KOCH – Gerhard NEUMANN, Frankfurt am Main, S. Fischer. (= Schriften Tagebücher. Kritische Ausgabe, hg. von Jürgen BORN – Gerhard NEUMANN – Malcolm PASLEY – Jost SCHILLEMEIT).
- KAFKA, Franz (2002d), *Drucke zu Lebzeiten*, hg. von Wolf KITTLER – Hans-Gerd KOCH – Gerhard NEUMANN, Frankfurt am Main, S. Fischer. (= Schriften Tagebücher. Kritische Ausgabe, hg. Jürgen BORN – Gerhard NEUMANN – Malcolm PASLEY – Jost SCHILLEMEIT).
- KAFKA, Franz (2002e), *Drucke zu Lebzeiten. Apparatband*, hg. von Wolf KITTLER – Hans-Gerd KOCH – Gerhard NEUMANN, Frankfurt/Main, S. Fischer. (= Schriften Tagebücher. Kritische Ausgabe, hg. von Jürgen BORN – Gerhard NEUMANN – Malcolm PASLEY – Jost SCHILLEMEIT).
- KAFKA, Franz (2005), *Briefe April 1914–1917*, hg. von Hans-Gerd KOCH, Frankfurt am Main, S. Fischer. (= Schriften – Tagebücher – Briefe. Kritische Ausgabe 3.)
- KAFKA, Franz (2008), *Naplók*, ford. GYÖRFFY Miklós, Budapest, Europa.
- LASKER-SCHÜLER, Else (1925), *Ich räume auf. Anklage gegen meinen Verleger*, Zürich, Lago-Verlag.
- MEERT, Mathias (2024), „Maske – Marionette – Metadrama – Zur Intermedialität und Theatralität des Rollenspiels in Franz Bleis *Zaubertheater*“, in Helga MITTERBAUER (Hg.), *Franz Blei: Ideen – Werk – Netzwerk*, Berlin, Frank & Timme, 233–249.
- MITTERBAUER, Helga (2003), *Die Netzwerke des Franz Blei. Kulturvermittlung im frühen 20. Jahrhundert*, Tübingen–Basel, Francke.
- NEYMEYR, Barbara (2010), „Beschreibung eines Kampfes“, in Manfred ENGEL – Bernd AUEROCHS (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart–Weimar, Metzler, 91–102.

- RAABE, Paul (1965), „Franz Kafka und Franz Blei. Samt einer wiederentdeckten Buchbesprechung Kafkas”, in Jürgen BORN – Ludwig DIETZ – Malcolm PASLEY – Paul RAABE – Klaus WAGENBACH (Hg.), *Kafka-Symposion*, Berlin, Wagenbach, 7–20.
- STACH, Reiner (2014a), *Kafka. Die frühen Jahre*, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- STACH, Reiner (2014b), *Kafka. Die Jahre der Entscheidung*, 3. Aufl. Frankfurt am Main, S. Fischer.
- STACH, Reiner (2014c), *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, 2. Aufl. Frankfurt am Main, S. Fischer.
- WIDLAK, Peter (2017), *Erik-Ernst Schwabach (1891–1938). Verleger, Autor und Mäzen des Expressionismus*, Köln–Weimar–Wien, Böhlau.

Ekphrasztikus beszédmódok Franz Kafka regényeiben

„Mi, zsidók tulajdonképpen nem vagyunk festők. Nem tudjuk statikusan ábrázolni a dolgokat. Mindent folyamatnak, mozgásnak, változásnak látunk. Vagyis – elbeszélők vagyunk” (JANOUC 2008, 230). A Gustav Janouch által Kafkának tulajdonított megjegyzés egyszerre több olyan dichotómiára is ráirányítja a figyelmet, amely az ekphraszisszal kapcsolatos elméleti viták központi tárgyát képezi. Egyrészt megidézi a művészeti ágak Lessing által, az időbeliség és térbeliség kritériumai mentén felállított taxonómiáját, másrészt utal az *enargeia* – *energeia* fogalompárosra is mint a retorikai értelemben vett szemléletesség megvalósulásának két módozatára, azaz az ekphrasztikus beszédmód által megcélzott hatásra is.¹ A Kafka szájába adott, szinte apodiktikusnak ható megfogalmazás első megközelítésre olyan írói önértelmezésként is olvasható, amely a cselekményorientált narrációt favorizálja a deskriptív, tárgyleírásokkal operáló irodalmi beszédmóddal szemben, és így másodlagos jelentőségűnek tekinti például az ekphrasziszban rejtőző narratív potenciált. Bár Kafka látszólag kizárólag az elbeszélésnek tulajdonít energetikus hatást, ezt a benyomást árnyalja egy másik dialógusban a „dolgok

¹ Míg az *enargeia* inkább a megidézendő személyek (*prosopa*), hely (*topoi*), idők (*chronoi*) és események (*pragmata*) (Theon, Hermogenész, Aphthonios és Nikolaos egybehangzó ekphraszisz-definíciójához vö. WEBB 1999, 11) részletgazdag szemléltetésére utal, addig az *energeia* ugyanezen dolgok dinamikus megelevenítését jelenti, olyan eljárást, amely „mindent mozognak és élőnek ábrázol, a mozgalmasság pedig mozgás” (ARISZTOTELÉSZ 1999, 158). A két fogalom hasonlóságában is eltérő jelentését jól illusztrálja, ha egymás mellé állítjuk Quintilianus és Arisztotelész definícióit: „Ebből következik az *enargeia*, amit Cicero *illustration*nak és *evidentiának* nevez, amely nem annyira elmondani látszik a dolgokat, mint megmutatni, és olyan érzelmeket ébreszt, mintha személyesen jelen lennének” (QUINTILIANUS 2008, 417); „az az alakzat pedig, ami Cicero szerint *szem elé vetés*, akkor szokott előfordulni, amikor megtörtént dolgokról nem beszámolunk, hanem történésekben mutatjuk meg őket, nem általában, hanem részleteiben” (QUINTILIANUS 2008, 581); „azt állítom, hogy szemléletes hatást az kelt, ami a dolgokat mozgalmasságukban ábrázolja” (ARISZTOTELÉSZ 1999, 158). W. J. T. Mitchell, George Saintsburyre hivatkozva, „egy személy, hely, kép stb. elképzeltetését” (MITCHELL 2008, 195) célzó leírásról beszél. (Az eredetileg angol és német nyelvű idézetek magyar nyelvű fordításai a tanulmány szerzőjétől származnak.)

képszerű ábrázolásának” határozott igenlése, amelyet így erősít meg: „Ez helyes. Nem elég valamit elmondani. Élni kell a dolgokat. Ebben a nyelv lényeges közvetítő, valami élő, médium” (JANOUGH 1966, 341). Így tehát valamilyen módon mégis összekapcsolódik az energetikus az enargetikussal, mindez pedig egy elevenítő, az életbe átnyúló, azt átható művészi célnak rendelődik alá.² Emellett nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy Kafka köztudottan erős vonzódást érzett a képzőművészetek iránt,³ és önmaga is készített rajzokat. Ezeket hieroglifáknak, olyan „személyes jellegű képírásnak” nevezi, „melynek értelmét egy idő múlva én magam sem tudom megfejteni” (JANOUGH 2008, 200). Kafka maga állítja, hogy „túlságosan »vizuális« alkat vagyok” (JANOUGH 2008, 242),⁴ Hartmut Binder pedig az író levelezése és naplói alapján megállapítja, hogy a „diszkurzív-analitikus” kifejezőmód helyett „a képszerű-konkrét beszédet” (BINDER 1985, 17) részécsitette előnyben, csak a „megfogható” és „szemléletes-alakszerű” (BINDER 1985, 17) érzéki benyomásokat volt képes szellemileg át- és feldolgozni. A *Beszélgések Kafkával* egyik epizódjában *A fűtő* című elbeszélés kerül szóba, amely során Janouch megjegyzi, hogy az „ifjú Rossmann alakja, akárcsak a fűtőé, nagyon-nagyon eleven” (JANOUGH 2008, 59). Válaszában az író egyrészt ismét szembeállítja a plasztikus ábrázolást a történetmeséléssel, viszont a konklúzióban az ikonikushoz való visszacsatolásnak lehetünk tanúi: „Nem emberalakokat rajzoltam ott. Egy történetet meséltem el, ennyi az egész. Képek ezek, képek” (JANOUGH 2008, 59). A válasz többértelműsége – Kafka esetében cseppet sem meglepő módon – abban áll, hogy a „kép” fogalom vonatkoztatható az „emberalakokra”, de ugyanúgy a „történetre” is. Mindkét esetben az irodalmi absztrakció, amelynek referenciális síkja már eleve egy mediális reprezentáció (nem valós, hanem képi formában létező alakok, valamint a történet mint elbeszél kép), bizonyos fajta transzformációs folyamatot jelöl: szavakkal létrehozott/elmesélt képekről van szó.

A képeknek ez a fajta „kimondása” (KIRÁLY–SZERDAHELYI 1972, 1022), „a nyelv képjelenséget helyettesítő használata” (ZRINYIFALVI 2020/2021, 165) – másként fogalmazva, az ekphraszisz, illetve az ekphraszitikus beszédmód különféle formái és funkciói – képezik jelen tanulmány központi tárgyát. Első lépésként elkerül-

² Hasonló összefonódás vehető észre a *Világirodalmi Lexikon* szócikkében is, amely az ekphraszisz „személyek, tárgyak, tájak vagy időszakok szemléletességre és élményszerűsége törekvő jellemzőiként” (KIRÁLY–SZERDAHELYI 1972, 1023) definiálja.

³ „Úgy szeretném, ha tudnék rajzolni” (JANOUGH 2008, 200). Gustav Janouch Kafkával való beszélgetéseinek több alkalommal valamilyen képzőművészeti alkotás, festészeti kiállítás, de a fotográfia és a mozi is a tárgya. Ezek nemegyszer egyfajta miniatűr ekphrasziszokként is olvashatók, bár legtöbbször a leírás képelemzésbe megy át. Hartmut Binder felsorolja azokat a neves írókat és rajzművészeket Delacroix-tól Van Goghon át Ludwig Richterig, akik különös hatást gyakoroltak Kafkára (vö. BINDER 1985, 17).

⁴ Egy korábbi fordítás szerint: „A szem embere vagyok.” (JANOUGH 1966, 343). Hartmut Binder is a szem emberének („Augenschmensch”) nevezi Kafkát (BINDER 1985, 17).

hetetlen az ekphraszisz-fogalom heurisztikus célzatú, rövid, nem monografikus teljességre törekvő körüljárása az aktuális hazai és nemzetközi (angol és német nyelvű) szakirodalom segítségével. Ez annál is inkább feltétlenül szükséges, mivel – mint ahogy Stefanie Rentsch és Christina Schaefer megállapítja (vö. SCHAEFER–RENTSCH 2004, 140) – a legtöbb olyan elemzés, amely konkrét szövegekben kutatja az ekphraszisz jelenségét, adottnak és kiforrottnak tekinti a fogalmat, így vagy nem tart igényt arra, hogy önmaga számára definiálja azt, amit interpretációs eszközként használ, vagy egy divatosnak vagy általánosan elfogadottnak tűnő definícióból indul ki.

Egy fogalom alakváltozásai

Az ekphraszisz fogalmának irodalomtudományos megközelítései és (át-)értelmezései alapvetően három területre sorolhatók be⁵ attól függően, hogy e vizsgálódások és egy koherens narratíva megalkotása során a(z antik) retorikai hagyomány, a paragone tradíciójában (is) gyökerező intermedialitás vagy narratológiai szempontok kerülnek a fókuszba (vö. WANDHOFF 2003). Az antik retorikában a fogalom jelentése sokkal átfogóbb, mivel az ekphrasztikus beszédmód tárgya – mint azt az első lábjegyzet is illusztrálja – sokféle lehet, ezek között a műalkotások aránya pedig elenyésző (vö. WEBB 1999, 11; GRAF 1995, 145). Ugyanakkor hatásvezérelt beszédmódot jelöl, a retorikai meggyőzés eszköze, amelyet elsődlegesen a verbálisan generált minél élethűbb és elevenebb szemléletesség (*enargeia* és *energeia*) által igyekszik elérni. Az 1950-es évektől kezdődően az „ekphraszisz” jelentése leválik az eredetileg retorikai jelentésmezőről, és egy „új ekphraszisz-fogalom” (vö. WANDHOFF 2003, 2) alakul ki, amelynek a szakirodalomban számtalan egymást kiegészítő vagy éppen konkurens definíciója lelhető fel. Leo Spitzerre⁶ és Jean Hagstrumre⁷ vezethető vissza az ekphraszisznek olyan műfajként való definiálása, amely kizárólag képi vagy szobrászati műalkotások verbális leírására korlátozódik. Az effajta intermedialis megközelítések kórusába sorolható be mások mellett James A. W. Heffernan számtalanszor idézett, az ekphrasziszt egy „vizuális reprezentáció verbális reprezentációjaként” (HEFFERNAN 1993, 3) interpretáló meghatározása, amelyet Claus Clüver igyekezett pontosítani azáltal, hogy a „ver-

⁵ Egy ennél részletesebb, részben más kritériumrendszer szerinti magyar nyelvű áttekintéshez vö. MILLÁN-BOGYAI 2009, 63–120. Az 1990-es éveket követő irodalomtudományos ekphraszisz-diskurzusról ad átfogó kritikai áttekintést SCHAEFER–RENTSCH 2004. Az ekphraszisz antik gyökereivel kapcsolatban az egyik legtöbbet idézett tanulmány GRAF 1995.

⁶ „[P]oetic description of a pictorial or sculptural work of art” (SPITZER 1955, 207).

⁷ „[E]gy néma műtárgy megszólaltatása” vagy „egy művészeti alkotás retorikai leírása” (idézi MITCHELL 2008, 195. Vö. még WEBB 1999, 10).

bális reprezentációt” a „verbalizáció” kifejezésre cserélte ki: „Az ekphraszisz olyan valós vagy fikcionális szöveg verbalizációja, amelyet egy nem-verbális jelrendszerben fogalmaztak meg” (CLÜVER 1998, 49). Clüver tehát egy tágran értelmezett szövegfogalom mentén igyekszik kiiktatni a (mimetikus) reprezentációt mint premisszát az ekphrasziszról való gondolkodásból. Scott F. Grant, aki az intertextualitás paradigmájából indul ki, olyan „kreatív folyamatról” beszél, „amely egy vizuális művészeti tárgyat alakít át verbális műalkotássá” (SCOTT 1994, 1). Tamar Yacobi definíciója – „egy térbeli művészeti tárgy irodalmi megidézése” (YACOBI 1995, 600) – az ekphrasziszt szintén mediális transzferfolyamatként, átváltoztatóként kezeli, ugyanakkor az irodalmiság⁸ kritériumának hangsúlyozásával egy új esztétikai szempontot emel be a diskurzusba. Emellett igyekszik kitágítani az ekphraszisz-fogalom jelentésmezéjét azáltal, hogy ehhez a jelenséghez sorolja azokat az eseteket is, amikor az „irodalmi” szöveg nem egy konkrét egyedi – Walter Benjaminget idézve „aurikusnak” mondható – műalkotást, hanem egy „eleminek megszokott, hagyományos konfigurációja” (YACOBI 1995, 601) révén már toposszá vagy klisévé alakult vizuális modellt transzferál a nyelvi jelek közegébe. Amikor a tárgyleírás – Yacobi példáiból merítve – például „Mona Lisa mosolyával” vagy „egy Van Gogh-féle tájjal”, de akár egy stílusiránnyal vagy egy festőiskolával kapcsolja össze az ekphraszitikus tárgyat, azt Yacobi „modell-orientált” ekphraszisznak nevezi, azaz olyan leírásnak, amelynek alapját egy úgynevezett „piktoriális modell” (YACOBI 1995, 601) képezi. Ezen álláspontok között legtovább mégis Clüver megy, aki az ekphraszisz által megidézett szférába beemeli – a festészet és a szobrászat mellé – a nonfiguratív művészetet, az építészeti alkotásokat, de a tánc-, a zene- és a filmművészetből származó nonverbális „műtárgyakat” is. Itt döntő szempont, hogy a verbális szöveg funkcionális használati tárgyként kezeli-e, vagy esztétikai jelleggel bíró alkotásnak tekinti a referencia tárgyát (vö. SCHAEFER-RENTSCH 2004, 146–147).

A német nyelvű szakirodalomban Haiko Wandhoffnál konstatálható a Hefernan-féle formula erőteljes hatása (vö. WANDHOFF 2014, 298), aki ugyanebben a tanulmányban az ekphrasziszt végül „szavakkal megfestett láthatatlan képként” (WANDHOFF 2014, 300) értelmezi. Összegezve tehát megállapítható, hogy a fenti definíciók közös kiindulópontja az ekphraszisznak egy nemverbális alkotásra irányuló nyelvi hivatkozásként való tételezése (vö. SCHAEFER-RENTSCH 2004, 134). Eltérések legfőképp a forrásként szolgáló – anyagi valóságában megragadható vagy képzeletbeli, fiktív⁹ – tárgyi világ behatárolásánál mutatkoznak. A fősodortól

⁸ A „literary” kifejezésnek ezen olvasatát erősíti az a tény, hogy tanulmányában Yacobi többször használja – John Hollandert és Kibédi Varga Áront idézve – a „poetic description” (YACOBI 1995, 601) kifejezést.

⁹ John Hollandertől származik a „notional ekphrasis”, a „képzeletbeli” vagy „fogalmi” ekphraszisz kifejezés (HOLLANDER 1988, 209; vö. még WANDHOFF 2003, 3). Ezen álláspont kritikai elemzése

eltérően, amely az ekphraszisz szükséges feltételeként határozza meg a megidézett műalkotás beazonosíthatóságát, Yacobi ezt önkényes restrikciónak tartja, ráadásul azon eseteket is az ekphrasziszhoz sorolja, amikor egyszerre több vizuális forrás képezi egy vagy több verbális reprezentáció referenciáját. A jelen tanulmányban heurisztikus segédeszközként használandó ekphraszisz-fogalom utáni kutakodás számára, amely semmiképp sem jelenthet egy tetszés szerinti szelekciót a konkurens ekphraszisz-fogalmak közül, nem közömbös Murray Krieger álláspontja sem, aki a vizuális képekkel verbális egyenértékűsége való törekvésként definiált ekphraszisz nemverbális komponenseit nem szűkíti le a művészeti tárgyakra: „De a verbális művészet képalkotó képességei iránti érdeklődésnek nyitnia kell az ekphraszisz szélesebb körű értelmezése felé, amely magába foglalja bármely vizuális kép szavakban keresett megfelelőjét, legyen az művészi vagy nem-művészi” (KRIEGER 2019, 9). Szintén Kriegertől származik az a sokat kritizált „ekphraszitikus elv” is, amely az ekphraszitikus beszéd célját a megidézett műtárgy statikusságának, „a plasztikus kapcsolatok fagyos, elcsendesedett világának” (KRIEGER 2019, 265–266) újratereemtésében határozza meg. Kafkára vonatkoztatva ez azért lehet releváns, mivel történeteinek állóképszerűsége nem kis mértékben ilyen típusú ekphraszitikus beszédmód eredményének tekinthető.

Tovább vizsgálva a tudományos diskurzust, nem hagyhatók figyelmen kívül azok az álláspontok sem, amelyek a modern és posztmodern irodalomtudományban meghonosodni látszó új ekphraszisz-fogalmakat olykor kifejezetten heves kritikával illetik. Itt elsősorban Ruth Webb tanulmányát kell megemlíteni, amelyben a szerző számos forrás bevonásával rekonstruálja egyrészt az ekphraszisz antik jelentését és használatát, másrészt azt a folyamatot is, amelynek során egy, a művészeti tárgyak specifikus leírási módját jelölő új műfaj jön létre, amely elkülönül az ókori retorikai hagyománytól. Bár radikálisan nem kérdőjelezi meg az új fogalom használatának legitimitását, rámutat arra az önkényesnek tekinthető gyakorlatra, amely az ekphraszisz jelentését mindig egy adott kortárs intellektuális és esztétikai nézőponthoz, egy bizonyos, reprezentatívnak szánt szöveggörpuszhoz vagy a saját filológiai célkitűzéséhez igazítja. Ez vezetett szerinte a terminus széttartó értelmezéseihez, így „fennáll a veszély, hogy az ekphraszisz definíciója (hasonlóan

során pedig W. J. T. Mitchell megállapítja, hogy „bizonyos értelemben minden ekphraszisz fogalmi: mindegyik olyan jellegzetes képet akar létrehozni, amit – mint »bennlakó idegent« [*resident alien*] – csakis a szövegben és sehol másutt nem lehet megtalálni. Még az ekphraszisz olyan előfordulásai is, amelyek a leírt kép jelenlétében keletkeznek, arról a tendenciáról árulkodnak, hogy elidegenítsék vagy helyéből kimozdítsák a tárgyat, hogy eltüntessék azt az ekphraszisz által létrehozott textuális kép érdekében” (MITCHELL 2008, 199). Wandhoff megjegyzi, hogy ezek a „képzeletbeli *nyelvi* műalkotások [...] ugyan művészettörténetileg dokumentált képpformulákhoz igazodnak, viszont származási helyük az irodalom, és a bennük használt különleges ábrázolási módnak köszönhetően versenyre kelnek a vizuális művészettel” (WANDHOFF 2003, 3; kiemelés az eredetiben).

Keats vázájához) körkörös érveléssé¹⁰ válik” (WEBB 1999, 17). Webb nyomdokain haladva és számos új szövegkorpuszt is kiértékelve Raphael Rosenberg a 20. századot tekintve egy „divatosá vált tudományos fogalom inflációjáról” (ROSENBERG 2007, 275) beszél. Igyekszik kimutatni, hogy az ekphraszisznak az 1950-es évek óta meglévő diskurzusban tulajdonított három fő jelentés¹¹ egyike sem felel meg a fogalom antik korban használatos szemantikájának. Ellenérvei egyebek mellett arra irányulnak, hogy különbséget kell tenni a retorikai és a költői leírás között, mivel utóbbinak számos egyéb, nem ekphraszisznak minősülő formája is lehet, valamint arra, hogy a narrativitás szükséges, de nem elégséges feltétele, csupán egyik lehetséges eszköze az antik értelemben vett szemléletesség és mozgalmasság megteremtésének. Végül a fogalom bármely nyelvi leírásra való kiterjesztését azért helyteleníti, mert ez nem veszi figyelembe az antik ekphraszisz hatásvezérelt irányultságát. Álláspontja szerint megfelelőbb volna az ekphraszisz fogalmát kizárólag annak eredeti jelentéskontextusában használni (vö. ROSENBERG 2007, 278). „Az ekphrasziszok célja a befogadó fantáziájának serkentése, semmiképpen egy bizonyos kép megjelenésének precíz közvetítése. A retorikai ekphraszisz egy olyan beszéd, amely képeket generál” (ROSENBERG 2007, 280).

Harmadik területként a narratológia egy más perspektívából tekint az ekphrasziszra. Heffernan egy szülészeti/születési allegóriával élve azt hangsúlyozza, hogy ez a beszédmód „dinamikus és megtermékenyítő (»obstetric«), mivel a vizuális műalkotás termékeny (»pregnant«) pillanatát azzá az elbeszéléssé bővíti ki, amelyet a műalkotás mondanivalóként már magzati formában (»embryonically«) magában hordozott” (HEFFERNAN 1993, 113). A képleírás tehát egy kiterjesztett narratívaként működik, amelynek feladata a műalkotás által kimerevített termékeny pillanat kibontása. Egy másik fontos narratológiai megközelítés – erre utal mások mellett Wandhoff is – abból indul ki, hogy mivel a verbálisan megidézett nemverbális alkotások gyakran maguk is egy narratív struktúra mentén szerveződnek műtárggyá, ebből kifolyólag az ekphraszisz úgy is értelmezhető, mint egyfajta „elbeszélés az elbeszélésben” (WANDHOFF 2003, 7). Ezek a „mikro-” vagy „paranarratívák” (WANDHOFF 2003, 7; LENTZ 2020, 44) gyakran tükörfunkciót látnak el, amikor a főcselekmény *mise en abyme*-jaként funkcionálnak.

A fenti áttekintés alapján indokoltnak látszik a tanulmány címében is megjelenő terminológia használata. Az „ekphraszitikus beszédmód” formula alkalmasnak tűnik egyrészt arra, hogy elkerüljük a jelenségnek kizárólag egy szűk értelemben vett műfajként való kezelését, tekintettel a még képlékeny és ellentmondásos de-

¹⁰ Az eredetiben: „circular”. Arra utal, hogy a fogalmat önmaga definiálására használják, így egyfajta *hysteron proteron* vagy *circulus vitiosus* jellemzi az érvelést.

¹¹ A három definíció: „Az ekphraszisz a művészeti alkotások költői leírását jelenti”; „az ekphraszisz a művészeti alkotások narratív leírását jelenti” (ROSENBERG 2007, 276); „egy adott tárgy bármely nyelvi leírása ekphraszisznak tekinthető” (ROSENBERG 2007, 278).

finíciókra. Másrészt a formula lehetővé teszi a retorikai hagyomány figyelembevételét a szövegelemzés során. Az a tény, hogy az ekphraszisz számos műfaji definíciójában a konkrét műalkotásra való hivatkozás nem csupán szükséges, hanem kizárólagos kritériumként szerepel, látszólag azzal az előnnyel kecsegtet, hogy ez egyben differenciakritériumként is hasznosítható, amikor a jelenséget a leírás egyéb formáitól igyekszünk megkülönböztetni. Ez a megközelítés ugyanakkor háttérbe szorítja az ekphrasztikus leírás enargetikus jellegének szükségszerűségét, a beszédmód milyenségének a kritériumát – egyszerűen a jelenség „alakzatszerűségét” (MILIÁN-BOGYAI 2009, 7). A választott megnevezés jelezni kívánja továbbá, hogy nem ért egyet az ekphrasztikus beszéd tárgyának valós műalkotásokra való leszűkítésével, de az ekphraszisz kizárólag trópusként való kezelésével sem. Lényeges kritériumnak tekinti, hogy ekphrasztikus beszédnek az tekinthető, amely „eleven ábrázolás” révén éri el, „hogy valami testi mivoltában a szemünk előtt álljon” (BOEHM 1998, 31).

Kafka mint „ekphraszta”

Terjedelmi okokból a jelen tanulmány Kafka három regény(töredék)ére fókuszál, és csupán érintőlegesen utal az író egyéb írásaira, elbeszéléseire, levelezésére, naplójára.¹² Figyelemre méltó, hogy bár több tanulmány foglalkozik Kafka és a vizuális művészetek kapcsolatával, az ekphraszisz fogalma csak elvétve fordul elő ezekben az elemzésekben. Ez összefügghet azzal, hogy a regényekben – például *A per* Titorelli-epizódjában – szinte kizárólag fiktív műalkotások képezik a beszéd tárgyát, valós referenciát *Az elkallódott fiú* nyitányában leírt „szabadság-istennő szobrán” (KAFKA 2003, 5) kívül csak kevés esetben lehet megállapítani. Kafka szövegeinek plaszticitásáról, képi erejéről ugyanakkor konszenzus uralkodik a kutatásban, sőt – mint azt például Monika Schmitz-Emans megjegyzi –, számos nagy hatású jelenet „tablóképként” funkcionál, a figurák „statikus jelenetekbe vannak bezárva. Így nem véletlen, hogy Kafka írásaiban olyan ekphrasztikus szövegrészek találhatók, amelyek a képi és az irodalmi reprezentáció között fennálló rokonságra utalnak” (SCHMITZ-EMANS 2004, 485).¹³ A 2010-ben publikált *Kafka-Handbuch*ban, amely a Kafka-kutatás egyik legreprezentatívabb enciklopédiájának tekintendő, az ekphraszisz fogalma egyetlen alkalommal fordul elő: *A kastély* első fejezetében található Lasemann tímármesternél tett első látogatás jelenetének ábrázolás-

¹² Kafka levelezésében és naplójegyzeteiben több utalás található valós műalkotásokra (vö. BINDER 1972; FLIEDL-RAUCHENBACHER-WOLF 2011, 383–386). Ezenkívül a *Beszélgetések Kafkával*ban is számos vizuális művészeti alkotás válik beszédtémává.

¹³ A fenti idézetből látható, hogy Schmitz-Emans ekphraszisz-felfogása leginkább a reprezentációelméleti megközelítések közé sorolható.

módját Waldemar Fromm „egy Mária-kép ekphrasziszaként” (FROMM 2010, 306) interpretálja. Ez az interpretáció nagy fokú analógiát mutat Yacobi „pictorial model”-koncepciójával, mivel a megidézett szféra ebben az esetben sem egy konkrét műalkotás, hanem Szűz Mária ikonográfiai ábrázolásának egy elterjedt típusa. E helyen meg kell említeni még a *Handbuch der Kunstzitate* című lexikont, amelynek rövid Kafka-fejezete szintén számba vesz néhány példát a képzőművészetnek az író szövegeiben tetten érhető hatására (vö. FLIEDL–RAUCHENBACHER–WOLF 2011, 383–386). A „Kunstzitat” kifejezés összekapcsolható Yacobi általános ekphraszisz-koncepciójával, amely szerint a vizuális tárgy nyelvi ábrázolása egyfajta „idézet”, „re-prezentáció” (vö. YACOBI 1995; SCHAEFER–RENTSCH 2004, 154).

A továbbiakban a szűk értelemben vett képleírások mellett olyan példákat szeretnék felvillantani és azokra reflektálni, amelyek részben az ekphraszisz határeseleinek tekinthetők, vagy legfőképp a retorikai ekphraszisz fogalomköréhez kapcsolódó fogalmak segítségével (*enargeia*, *szem elé vetés*, *evidentia* stb.) írhatók le. Tekintettel arra, hogy a Kafka-regények képleírásai legtöbb esetben átítatódnak az észlelés pszichológiai aspektusainak elemzésével, valamint az affektív befogadás tárgyalásával, ezek az ekphrasztikus ábrázolások túlmutatnak az adott tárgy minél pontosabb megragadásának szándékán. Fő kérdésként az ekphrasztikusnak tekintett szövegrészek funkciója merül fel, valamint az is, hogy azok miképpen fejtik ki enargetikus hatásukat.

Az „átírt” Szabadság-szobor

A szakirodalomban visszatérő motívumként van jelen az a felfogás, miszerint az ekphraszisz a poetológiai önreflexió tere is egyben, mivel benne visszatükröződik vagy az adott irodalmi szöveg struktúrája, vagy általában véve minden művészeti vagy irodalmi alkotás mesterségesen létrehozott artefaktumjellege. Ennek egyik kifejeződési formája a „Bildeinsatz”-nak (WANDHOFF 2014, 299) nevezett jelenség, amelynek lényege, hogy az ekphraszisz a történet elején „megszólítja mind a fikatív néző, mind az olvasó/hallgató emlékezetét, mintegy összefoglalva a követhető mű fő cselekménymozzanatait, azt festett vagy faragott, hímzett vagy mozaik jellegű képek halmazának tünteti fel” (Mary Carruthers-t idézi: WANDHOFF 2014, 299). Kafka *Amerika* – újabb fordításban *Az elkallódott fiú* – című regénye ezt a már antik irodalomból ismert eljárást idézi:

Amikor a tizenhat éves Karl Rossmann, akit szegény szülei Amerikába küldtek, mert elcsábította egy cselédlány, és gyereket szült tőle, a már lassuló hajón megérkezett New York kikötőjébe, a szabadság istennő szobra, melyet már jó ideje figyelt, egyszerre tündöklő napsütésben tárult eléje. Kardot tartó karját mintha csak az imént lendítette volna magasba, és alakja körül szabadon fúj a szél. „Milyen

magas!”, mondta magában Karl, és ahogy nézte, s eszébe sem jutott szedelőzködni, a hordárok egyre sűrűsödő, mellette nyomakodó tömege egészen a fedélzet korlátjáig sodorta. (KAFKA 2003, 5)

Monika Schmitz-Emans is kiemeli, hogy a regényben mind a történet, mind a történetmondás szintjén központi szerepet játszanak a vizuális érzékelés folyamatai, annak főszereplője „gyorsan mozgó és változó képek világában” (SCHMITZ-EMANS 2010, 96) találja magát. Az optikai jelenségek egyben a regény makrostruktúrájának tükörképei is. A regény egyes fejezetei különálló lapokra festett képként – úgynevezett „Bilderbogen”-struktúrában – követik egymást (vö. SCHMITZ-EMANS 2010, 96), ráadásul azok ugyanazon alapséma (betagozódás egy közösségbe – normaszegés – elűzetés a közösségből) variációi (vö. ENGEL 2010, 178). Achim Geisenhanslüke interpretációja szerint a fenti leírásban egy kettős „képtörés” (GEISENHANSLÜKE 2005, 43) valósul meg, amelyet katakézisnek is nevezhetünk: egyrészt a fáklya karddal való helyettesítése egy (szándékos) képzavarnak, hamis leírásnak minősíthető, másrészt prolepszis-funkcióval bíró allegóriaként is dekódolható, mivel előrevetíti Rossmann sorsát, akinek Amerikában szabadság helyett büntetés lesz a része (vö. GEISENHANSLÜKE 2005, 43).¹⁴ Kafka vélhetően tudatosan alkalmazza az említett szimbolikus cserét, mivel az istennő szobra esetében egy közismert alkotásról van szó, így várhatóan azonnal feltűnik az olvasónak a „tévedés”, ez pedig szükségszerűen elindíthatja az értelmezés folyamatát. Egy Glenville Downey-től kölcsönvett fogalommal élve „ekphrasztikus szimbolizmusként” (DOWNEY 1959, 940) is leírható a szövegrészben fellelhető retorikai stratégia.¹⁵ Ennek eredményeképpen a szobor a regény „vizuális emb-lémájaként, valamiféle jelentésösszpontosító *synecdoché*jaként” (BAZSÁNYI 2010; kiemelés az eredetiben) új funkcióval bővül.

A Szabadság-szobrot, de általában a Kafka szövegeiben megjelenő szobrokat Hartmut Binder a folyamatosan úton levő és céltalanul kóborló figurák ellenképeként értelmezi (vö. BINDER 1972, 636–637) Kafka számára – így Binder – a

¹⁴ A két szimbolikus tárgy felcserélése további lehetséges értelmezéseket is felvet: elképzelhető, hogy az elbeszélő más attribútumokat szeretett volna tulajdonítani a szabadságistennőnek, ezért a szabadságot és megvilágosodást jelképező fáklya helyett a (harcias, büntető) kardot helyezi a kezébe. A csere által egy lehetséges metamorfózis valósul meg: a szabadság istennője Justitiává változik. Más interpretáció szerint a kép az ószövegségi kerubokra és a tüzes kardra utalhat, akik/amely a Paradicsomból való száműzetést követően őrzi(k) az élet fájához vezető utat (vö. ENGEL 2010, 184). Hartmut Binder egy további értelmezésre hivatkozik, eszerint a kard az otthoni elnyomás folytatódását szimbolizálja, amely elől Rossmann Amerikába menekült. Ugyancsak ő említi, hogy Kafkát lenyűgözték azok a – legtöbbször szobor formájában megörökített – figurák, amelyek kardot vagy szablyát viseltek (vö. BINDER 1976, 86). Azt, hogy Kafkánál nem ritka a klasszikus motívumok, mitológiai alakok „deformációja”, Dietrich Krusche igazolta egyik tanulmányában (vö. NICOLAI 1986a, 52).

¹⁵ A szobor alakjának eltérő interpretációiba ad betekintést NICOLAI 1986a, 50–55.

szobor egyszerre művészeti és gondolati forma, és megtestesíti az általa favorizált narratív módot, amely gyors fordulatok helyett „lassan és organikusan vezet be mindenfajta változást” (BINDER 1972, 631). A gyorsan pergő filmkockákkal ellentétben a szobrok mozdulatlansága, térbeli kiterjedése valós jelenlétet és megfoghatóságot sugall, így alkalmas az alapvető emberi pszichés állapotok szemléltetésére (vö. BINDER 1972, 632). Tovább elemezve a leírást, feltűnik annak rövidege és az intradiegetikus figura nézőpontjának domináns jellege. A *brevitas* retorikai elve az ókori ekphrasziszok bevett jellemzője, a szubjektív perspektíva az olvasói azonosulást, a Rossmannra kifejtett hatás mélyebb átélését célozza, akit oly mértékben elbűvöl a különleges fényviszonyok között előtűnő látvány, hogy megfélemedezik a külvilág egyéb részleteiről. Ez az allegorikus ekphraszisz nem az elbeszélés egyik digresszív díszítőeleme, hanem annak szerves része, és, mint a fentiekből is kiviláglik, mind strukturálisan, mind szimbolikájában egy tudatos elbeszélői stratégia szolgálatában áll. Amennyiben az ekphrasziszra a szemléletes beszédmód különleges formájaként tekintünk, nélkülözhetetlenné válik – ahogy arra Arisztotelész is rámutat – olyan retorikai alakzatok és trópusok használata (metafora, megszemélyesítés), amelyek „élettelen dolgokat élővé tesz[nek]”, és ezáltal „mozgalmasságot sugall[nek]” (ARISZTOTELÉSZ 1999, 158). A Rossmannban kiváltott vizuális hatás leírásában az élettelen szobor az éppen magasba lendülő kar említése – tehát egyfajta prosopopeia¹⁶ – által válik élővé. Karlban ez az elképzelt mozgás – így Ralf R. Nicolai – egy neki szánt személyes üdvözlés érzését kelti. A szcéna eleveenségét nem csupán a mozgást sugalló igék („fűjt”, „sodorta”) generálják, hanem a „figyelt” ige is, mivel – amint azt Nicolai szintén levezeti – az eredeti szövegben szereplő „beobachten” ige maga is egy folyamatra utal, míg az „eléje tárult” formulával fordított „erblicken” e folyamat váratlan lezárulását jelenti (vö. NICOLAI 1986a, 50).

A regény itt tárgyalt nyitóképének ekphrasziszként való besorolását – az eddig említett argumentumok ellenére, amelyek elsősorban a nyelvi megvalósulás módozatát érintik – bonyolítja az a tény, hogy Hartmut Binder kommentárjából kiindulva az ekphraszisz referenciája egyértelműen beazonosítható, de mivel a leírás nem személyes tapasztalaton alapul, felvetődik a vizuális inspirációs forrás eredetének kérdése. Binder kritikai kommentárja szerint a „(tündöklő) napsütés”, a szobor magasságára való utalás és a kard motívumai Arthur Holitscher *Amerika heute und morgen. Reiseerlebnisse* című, 1912-ben Berlinben megjelent útleírásából származnak (BINDER 1976, 85–86):

¹⁶ „[E]kphrasis is prosopopeia” (HEFFERNAN 1993, 111).

Egy kis sziget úszik felénk Staten Island irányából; olyan, mint egy kis, szeszélyesen cikcakkozott vékony takaró, amelyet laposan kiterítettek a tengerre. Egy roppant méretű emberi alak vert gyökeret rajta, öltözékének zöld redőiben bujkáló napfény – ez a Liberty Island, a Szabadság-szobor, amely az Új Világ kapujánál áll [...]. (HOLITSCHER 1912, 38–39)

A két szövegrész összevetéséből is kitűnik Kafka intenciója, hogy az „eredeti” szöveget saját mondanivalójának rendelje alá. Ugyanakkor, amennyiben elfogadjuk Rentsch és Schaefer álláspontját, miszerint ekphrasziszról csak abban az esetben beszélhetünk, ha megvalósul egy intermediális transzfer (vö. SCHAEFER–RENTSCH 2004, 135), akkor *Az elkallódott fiú* nyitánya elsősorban intertextuális átiratként, nem ekphrasziszként lenne besorolható. Valójában éppen fordított a helyzet. Holitscher leírása azért nem minősülhet ekphraszisznak, mivel könyvének 11. oldalán megjelenik a szobor fényképe is, ezzel ellentmond annak a feltételnek, hogy ekphraszisz esetén a megidézett műtárgy látható formában nem lehet jelen a szövegben. Kafka regényében a Holitscher könyvében közölt fotó viszont a láthatatlan nemverbális komponens tesztelését szolgálja. A regény nyitóképének helyszíne az ekphraszisszal kapcsolatos diskurzusban járatosabb olvasó emlékezetébe idézheti, hogy James A. W. Heffernan éppen New York egy másik emblemikus építményét, a Brooklyn hidat használja argumentumként kettős reprezentációs elemétének igazolására: „Amit az ekphraszisz szavakkal reprezentál [...], annak önmagának is *reprezentációnak* (»*representational*«) kell lennie. A Brooklyn hidat lehet ugyan műalkotásnak tekinteni és számos szimbolikus jelentést tulajdonítani neki, de mivel nem azért hozták létre, hogy reprezentáljon valamit, egy olyan vers, mint Hart Crane *The Bridge* című költeménye nem ekphrasztikusabb [William Carlos] Williams »The Red Wheelbarrow« című poémájánál” (HEFFERNAN 1993, 4). A szakirodalom időközben ugyan számos ellenérvet fogalmazott meg a mimitikus reprezentáció abszolutizálásával szemben, a Kafka-regény szobor-ekphraszisa még Heffernan kritériumát is teljesítené, mivel a hídtól eltérően nem funkcionális használati tárgyként született. Közismertségéből kifolyólag egy részletes és precíz leírás tautologikusnak bizonyulna, és különösebb enargetikus hatást sem keltene, ehelyett az elbeszélő, illetve Kafka által használt energetizáló, allegorizáló és elidegenítő stratégiák kerülnek a figyelem középpontjába.

„Ez mind kitalálás” – *A Per* festett bírőalakjai

Kafka 1914–1915-ben keletkezett regényében két olyan fikatív kép szerepel, amely – legalábbis azok leírása szerint – „feltűnően hasonlít” (KAFKA 1975, 182) egymásra. Mind a Huld ügyvéd feltételezett dolgozósobájában meglehetősen sötét fényviszonyok mellett felbukkanó, mind a Titorelli műhelyében egy hirtelen

mozdulattal leleplezett festmény „egy férfit ábrázolt bírói talárban” (KAFKA 1975, 135), valamint „nyilvánvalóan egy bíró arcképe volt” (KAFKA 1975, 182). Mindkét esetben az ábrázolt alak tárgyi-allegorikus attribútuma a talár mellett a magas trónszék, amelyről „mintha a következő pillanatban hevesen s talán fölháborodva akarna felugrani, hogy valami döntő szót mondjon, vagy ítéletet hirdessen” (KAFKA 1975, 136), és „épp fenyegetően akart fölemelkedni” (KAFKA 1975, 182). A leírás alapján, amely K. szubjektív olvasatát rögzíti, mindenképpen bizonyosnak tűnik, hogy a két regénybeli festmény a Lessing által definiált termékeny pillanat elve szerint készült. A leírás alapján a férfialakok testtartása arra utal, hogy az ebben kifejeződő, retorikai értelemben vett affektus még nem érte el tetőpontját, így megmarad a képzelőerő számára az a mozgástér, amelyben kiegészítheti az ábrázolt pillanatot megelőző és az azt követő eseményeket. A két identikusnak tűnő leírás közti nüanszyi eltérést a „mintha” szó képezi: miközben az előbbi esetben Josef K. mint szövegbeli megfigyelő lehetőségként fogalmazza meg a kép olvasatát, Titorellinél már bizonyosságként vetíti rá a férfialakra a fenyegető pózt. Ebben az ekphrasztikus szövegrészben Josef K. kettős szerepben jelenik meg, mivel egyrészt ő a kép intradiegetikus befogadója, ugyanakkor közvetíti is az extradiegetikus olvasó felé a látvány által benne kiváltott enargetikus hatást. A verbális közlés médiumszerpe abban áll, hogy éreztesse a szöveg befogadójával a fikciós történetben a figura által átélt közvetlen vizuális jelenlétet. Ennek hatása fokozatosan bontakozik ki, ahogyan K. egyre inkább felismeri a részletekben a saját sorsának allegóriáit.

A mindkét jelenetben dialógusok formájában elhangzó képleírás ekphrasztikus jellege a szakirodalom alapján is igazolható, mivel minden bizonnyal Michelangelo *Mózes*-szobra szolgáltatta hozzá az előképet, a leírás kulcsszavai pedig Freud egyik, a szoborról írt tanulmányából származnak (vö. NICOLAI 1986b, 182).¹⁷ Míg állítólag Michelangelo „elcsavarta”¹⁸ Mózes fejét, addig Kafka „kettőbe vágja” a szobor leírását, és csak a második jelenetben említi a szakállt, amely végül egy-

¹⁷ Nicolai elemzése rekonstruálja a festmény hátterét, de ő maga nem használja az ekphrasztikus fogalmát. Mózes tekintete, testtartása, a kéz és a fej pozíciója, a szoborban kifejezésre jutó indulat számos művészettörténeti elemzés tárgya. Ezekből Freud is hosszasan idéz, mielőtt rátérne a szobor pszichoanalitikus értelmezésére. E tanulmány szempontjából Freud szoborleírása az érdekes, amely tömören így hangzik: „Michelangelo ülő alakként ábrázolta Mózesét; törzse előredől, feje, a hatalmas szakállal, valamint a tekintete balra fordul, jobb lába a talajon nyugszik, a bal felemelkedik, úgyhogy csupán lábujjai érintik a földet, jobb keze és a szakállának egy része a törvénytáblákon; balja az ölében nyugszik. Ha pontosabb leírást akarnék adni róla, úgy elébe kellene vágnom a később elmondandóknak” (FREUD 1987, 217–218). Vö. még: „Barátomtól Leo Lederertől kaptam egy képes Michelangelo-monográfiát. Franz Kafka, amikor megmutattam neki a könyvet, hosszan elidőzött az ülő Mózes szobránál. – Ez nem vezér – mondta. – Ez egy bíró, még hozzá szigorú bíró. De hát az ember csak a szigorú, kérlelhetetlen bíraskodás által képes vezetni is” (JANOUGH 2008, 169–170).

¹⁸ Vö. ehhez https://mult-kor.hu/20011029_michelangelo_elcsavarta_mozes_fejet (2024. 01. 30.).

értelművé teszi a megidézett műtárgyat. Ugyanakkor közvetett módon az auratikus szobor egyfajta dekonstrukciója is megtörténik a „konyhaszék” és az „ócska lópokróc” (KAFKA 1975, 136) Leni által történő hozzárendelése révén.

Egy további eltérés a két arckép között az anyaghasználattal kapcsolatos, mivel „amaz a kép olajfestmény volt, ez viszont halvány és elmosódott paszttel készült” (KAFKA 1975, 182). Ez az eltérés ugyanakkor mégsem eredményez eltérő befogadási körülményeket, ugyanis míg Huldnál a holdfény által alig megvilágított szoba opacitása, addig Titorellinél a pasztellszínek materialitásából fakadó elmosódottság vezet oda, hogy „ebből a képből nem lehet megítélni a viselet és trón részleteit” (KAFKA 1975, 183). A legpregnánsabb különbség mégsem a két alak ábrázolásában érhető tetten, hanem a Titorelli tablóján „a trón háttámláján” (KAFKA 1975, 182) megjelenő, a festő szerint még kidolgozatlan figura említésében. Ezen a ponton az ekphraszisz már nem egy kész műalkotás leírását szolgálja, hanem átvált az alkotási folyamat jelen idejű ecsetelésébe, ezáltal közvetlenebbé és elevenebbé válik mind a leírt tevékenység, mind annak eredménye: a festő „fölemelt az egyik asztalkáról egy pasztellkrétát, s egy kicsit kihúzogatta vele a figura körvonalait, de K. számára ettől sem vált érthetőbbé az alak” (KAFKA 1975, 182–183). A kéz mozgásait a festő kommentárja kíséri, így az elbeszélésben egybeesik a generatív és az ekphrasztikus mozzanat. A szöveg mindkét momentumot „a kép látványa” (KAFKA 1975, 184) által kiváltott hatásra vezeti vissza. Ez a festőben „mintha felebbresztette volna munkakedvét, fölgyúrte ingujját, kezébe vett néhány krétát, és K. csak nézte, amint a kréták remegő hegye alatt vöröses árnyék képződik a bíró feje körül, s a kép szélei felé is szétsugárzik” (KAFKA 1975, 184), ő maga pedig kelleetlenül veszi észre magán, hogy a „festő munkája jobban vonzotta [...], mint ahogy akarta” (KAFKA 1975, 184). K. egy „árnyjátékként” (KAFKA 1975, 184) aposztrofált, ezáltal a chiaroscuro technikán alapuló metamorfózisnak válik tanújává, mely során a festő az allegorikus figurát kezdetben úgy keretezi, mint „az igazság és a győzelem istennője egy személyben” (KAFKA 1975, 183), végül a festmény egyetlen „világos foltjából” úgy „ugrik ki a figura”, hogy „alig [...] emlékeztetett már az igazság istennőjére, de a győzelemére sem, most inkább szakasztott olyan volt, mint a vadászat istennője” (KAFKA 1975, 184). A jelenet érdekessége – hasonlóan a New York-i szabadságistennőhöz –, hogy az intenzív fényviszonyok közé helyezett allegorikus istennőfigurát Titorelli Iustitiával, Victoriával vagy Dianával asszociálja, miközben „a sarkán [látható] szárnyak” (KAFKA 1975, 183) akár Hermész figuráját is megidézhetnék. Az mindenképpen megállapítható, hogy a bíró mögött egyfajta felettes hatalomként megjelenő alakban „különböző [...] figurák, tulajdonságok és toposzok fonódnak egybe” (LENTZ 2020, 81). A festményen így egy olyan úgynevezett „kompozit-figura” vagy „metamorfotikus hibrid” (LENTZ 2020, 81)¹⁹ jelenik meg, amelynek identitása – min-

¹⁹ Michael Lentz *Schattenfroh. Ein Requiem* című ekphrasztikus regényének egyik főszereplőjét, a „Schattenfroh”-nak hívott alakot nevezi így az utólag megjelentetett saját értelmezésében.

denféle hermeneutikai erőfeszítés és ekphrasztikus szemléletesség ellenére – mégis homályban marad.

A történet belső koherenciája egyrészt legitimálja a kép referenciájának nőnemű alakokra való szűkítését, hisz Josef K., hasonlóan *A kastély* főszereplőjéhez, elsősorban a női figurákon keresztül igyekszik közel férkőzni valamilyen elérhetetlen instanciához vagy entitáshoz. Ugyanakkor a Titorelli-jelenetben K. a vizuális tárgy „érthetőbbé” (KAFKA 1975, 183) tételének szükségessége vagy kényszere következtében egy hermeneutikai jellegű problémával szembesül. Titorelli saját alkotásának értelmezése során a hermeneuta szerepét ölti magára, viszont kérdéses marad az általa megnyitott értelmezési horizont adekvátsága és hasznossága K. számára, aki a saját ingatag egzisztenciális perspektívájából – „nem jó társítás [...] az igazságnak nyugalom kell, különben inog a mérleg” (KAFKA 1975, 183) – „olvassa” az eléje táruló festményt.

Az ekphrasztikus beszédmód tárgya ez esetben is legfőképp a műtárgyak affektív, stimuláló hatása, a részletek feltárásának folyamata. Ezt a dinamizmust erősíti az ekphrasztikus beszédmód performatív jellege, az a mód, ahogy az ekphraszisz részben keletkezésében írja le a műalkotást. Az eljárás mód ilyenfajta explicit tárgyalása és szem elé tárása önreflexív jelleget kölcsönöz az ekphrasztikus beszédnek. A képek szemlélése – itt elsősorban a második arckép kap ilyen funkciót – működésbe hozza K. képmemóriáját, előhívja a Huldnál látott, időközben már belső képpé vált festmény emlékét, ez pedig további részletek felkutatására ösztönzi. Ebben az esetben is igaz, hogy a „kép szemlélése során olyan módon rakódhat egymásra több kép is, hogy már nem csak egy másik, korábbi képet látok bele az aktuálisan szemlélt alkotásba, hanem az egyik már nem szemlélhető a másik nélkül” (LENTZ 2020, 222). Ez az analeptikus szerkezet ismételten láthatóvá teszi a Kafka szövegeire oly jellemző narratív struktúrát, amely motívumok és szöveghelyek hálószerű, előrevetítő vagy visszautaló összekapcsolódásán alapul.

A mesterségesség, a mimetikus ábrázolástól való eltávolodás jut kifejezésre a Titorelli-fejezet végén felbukkanó három „pusztai táj[at]” ábrázoló „keret nélküli kép” (KAFKA 1975, 204) esetében is. Nem csupán a bírók arcképei készülnek „pontos előírás” (KAFKA 1975, 183) – tehát egy „megelőlegezett ekphraszisz” – szerint, hanem az egymástól „semmiben sem különböző” három festmény is, amelyeken „merőben ugyanaz a pusztai táj” (KAFKA 1975, 204) jelenik meg. Az ezúttal a képi elemek leltárszerű, szinte semlegesnek és távolságtartónak²⁰ ható felsorolására szorítókozó leírás – „A kép két csenevész fát ábrázolt, messze egymástól, sötét fűben. A háttérben tarka naplemente” (KAFKA 1975, 204) – generál ugyan egyfajta szemléletességet, viszont ez nem valamilyen klasszikus esztétikai szépség megjelenésén alapul, hanem rávetül az elvileg végtelen szerialitás, a technikai

²⁰ Wallace Stevens *Anekdota a korsóról* című versének hangnemére W. J. T. Mitchell által használt jelzők (vö. MITCHELL 2008, 207).

reprodukáltság mint alkotói vezérelv, a benjamini értelemben vett aura megszűnésének felismerése (vö. GEISENHANSLÜKE 2005, 45). Míg Titorelli festményén a bírót körülvevő allegorikus nőalakok és fényviszonyok egy erőteljes „energetikus konstellációba” (LENTZ 2020, 54) rendeződnek, ez a fajta retorikai értelemben vett „mozgalmasság” és „elevenség” hiányzik a tájképekből. Achim Geisenhanslüke értelmezése szerint a három pusztai tájkép az alantasabb, középszerű esztétikai értéket, míg a három istennőt ábrázoló festmény a fennköltet jelképezi, így Josef K. döntése a tájképek megvétele mellett a saját egzisztenciális helyzetének felismerésére utal (vö. GEISENHANSLÜKE 2005, 46). Ezt a megközelítést árnyalhatja az a tény, hogy a festő munkája során a három istennő identitása is labilissá válik – „alig is emlékeztetett már az igazság istennőjére, de a győzelmére sem, most inkább szakasztott olyan volt, mint [...]” (KAFKA 1975, 184 – kiemelés S. L.) –, referenciájuk végső soron a fiktív szemlélő figurák szubjektív asszociációin, a mobilizált belső emlékképeiken múlik. Hasonlóan a tájképekhez nem beszélhetünk a női alakok esetében sem „ellentétes változatokról” vagy „ellenképekről”, talán inkább olyan ábrázolásról, amely hasonló az elsőhöz, és annak kiegészítőjeként teszi azt egésszé,²¹ mivel végül a nőalakok is egy hibrid figurában olvadnak össze a verbalizálás során. Ebben a tekintetben figyelemre méltó Ralf R. Nicolai magyarázata, aki szerint K.-val ellentétben mégis Titorellinek van igaza: lehet, hogy az első két tájkép mégis egymás „ellenképe”, mivel elképzelhető, hogy a második nem naplementét, hanem napfelkeltét ábrázol, viszont K. számára „Kelet és Nyugat már megkülönböztethetetlen” (NICOLAI 1986b, 186). A struktúrájában az antiklimax retorikai alakzatát követő három képleírás – a harmadik képnél csak annyi áll, hogy „pusztai táj” (KAFKA 1975, 204) – azonos szókészlete is a különbségeket elfedő látásmód, az azonosság látszata mögé behatolni képtelen tekintet lenyomata.

Egy „bűvölet” „felismerési fázisai” – *A kastély* mint „ekphrasztikus jelenet”

A továbbiakban – és egyben a tanulmány zárófejezeteként – megkísérlem a W. J. T. Mitchelltől kölcsönvett fenti fogalmak segítségével *A kastély* cselekményét és a fiktív személyek viszonyrendszerét egy ekphrasztikus folyamat elemeiként leírni.

Kafka történeteivel kapcsolatban már közhelynek számít, hogy a legtöbb figura valamilyen elérhetetlen vagy megmagyarázhatatlan cél, magasabb, átláthatatlan értelem vagy végtelen (nek hitt) instancia bűvöletében élve keresi az ehhez vezető utat, miközben labirintusszerű terekben és szövevényes emberi viszonyok

²¹ Az eredeti szövegben a „Gegenstück” többértelmű kifejezés szerepel.

foglyaként végül vagy bénult mozdulatlanságra ítéltetik, vagy tehetetlenül sodródik a saját végzete felé. Mitchell sokszor idézett, *Az ekphraszisz és a Másik* című tanulmányának egyik lábjegyzetében utal arra, hogy az esszében felvázolt hármas folyamatséma – az „ekphrasztikus szkepszis”, az „ekphrasztikus remény” és az „ekphrasztikus félelem” – nem kizárólag művészeti alkotások leírásainak vizsgálatára szolgálhat, hanem kiterjeszhető minden olyan szituációra, amelyek során valamilyen vizuális jelenség vizsgálata, értelmezése történik. Példaként „az álomfejtés pszichoanalitikus folyamatát” említi, amelyet olyan „ekphrasztikus jelenetként” értelmez, „ahol az álom manifeszt vizuális tartalma alkotja az ekphrasztikus tárgyat, az analizált az ekphrasztikus beszélőt, az analitikus pedig az olvasót/értelmezőt” (MITCHELL 2008, 205). Elmékedése végén már az irodalom és általában a művészet, de a társadalmi folyamatok működésének megértésére is alkalmas kulcsként látatja az ekphraszisz, mivel az „a reprezentáció társadalmi struktúráját a hatalom/tudás/vágy működéseként és relációjaként fedi fel” (MITCHELL 2008, 221). Mitchell olvasatában az ekphraszisz mélystruktúráját hatalmi viszonyok determinálják, amelyben a „vizuális” a nyelv „másikaként” tételeződik – „felszámolandó fenyegetésként”, „egy potenciális majdnem-ugyanazként”, végül „egy mégsem ugyanazként” (MITCHELL 2008, 205). Shelley Medúza-versének elemzésekor említi, hogy az ekphraszisz egy „kísérlet”, amely arra irányul, „hogy a nyelv grafikai Másikját elfojtsa vagy »uralja«, miközben az „elfojtott kép [...] a bosszúállás szándékával inceleg velünk” (MITCHELL 2008, 214).

A „kastély” Kafka regényében is inkább rémkép formájában jelenik meg (vö. MÜLLER 2003, 256), illékony, délibábszerű képződményként „incselkedik” K.-val és az olvasóval. Kevésbé a maga fizikai valóságában, térben behatárolható, konkrét topográfiával rendelkező épületként, annál inkább a hozzá társított képzetek, legendák, paradox leírások formájában létező, teljhatalmúnak hitt absztrakt és „kibogozhatatlan” (KAFKA 2009, 262), de hatásában mindent átjáró instanciaként vettül a szemünk elé: „a nagy kastélyt a leghalványabb fény sem jelezte. K. sokáig állt a fahídon, mely az országútról a faluba vezetett, és föl nézett a semmibe” (KAFKA 2009, 5). A „semmiként”, nemlétezőként recipiált „kastély” bevehetetlenségéből, leírhatatlanságából, megjeleníthetetlenségéből²² fakad K. egzisztenciális szorongása, mivel identitása és szociális státusza a/egy „kastély” létezéséhez kötött: „Milyen faluba tévedhettem? Hát van itt valami kastély?” (KAFKA 2009, 6). Ez az entitás képezi a diegézis „ekphrasztikus tárgyát” – mind fizikai megjelenésének későbbi leírásai, mind a különböző figurák rá vonatkozó közlései az ekphrasztikus beszéd variációinak tekinthetők. A cselekmény folyamán a kezdetben vizuális jelenvalóságában megragadni kívánt „kastély” egy absztrakciós folyamatnak rendelődik alá, így mindinkább verbális vagy másodfokú vizuális reprezentációk

²² A kiemeléshez vö. MITCHELL 2008, 194.

tárgyává válik, konkrét materialitása pedig lassan feledésbe merül. E folyamat során a „semmi” másnap reggel tűnik fel „látható jelenlétként” (MITCHELL 2008, 194), de ekkor még inkább kétdimenziós rajzként, mint háromdimenziós térként: „A ragyogó levegőben most meglátta fönt a kastélyt, éles vonalait még jobban kirajzolta a hó, mely vékony rétegével minden részletét belepte” (KAFKA 2009, 13). E látvány ellenpárja a kocsmából elmenőben megpillantott „sötét keretes, sötét arckép” (KAFKA 2009, 12). Kezdetben K. számára itt sem nyilvánvaló, hogy a „hátsó papírlemez” (KAFKA 2009, 12) helyett valódi képet lát. Amennyiben az e helyen egymást követő két ekphrasziszt párhuzamosan olvassuk, feltűnik, hogy azok tárgya mindkét esetben egy lassú ráközelítés és egy enargetikus szándék vezérelte részletezés eredményeként válik láthatóvá mind a belső, fiktív, mind a külső, extradiegetikus szemlélő számára: „de messze volt tőle, nem tudta jól kivenni” (KAFKA 2009, 12), valamint „ahogy a messzeségben megmutatkozott [...], ahogy közelebb ért” (KAFKA 2009, 14). A fogadóbeli portré leírása számos hasonlóságot mutat a Titorelli által festett arcképpel, mivel ezúttal is a testrészek (a lecsukló fej, az alig látható szem, a magas homlok, az erős, horgas orr, a körszakállas áll, a dús hajba beletűrő kéz) és egy szokatlan testtartás leírásával állunk szemben. A kastély leírása ennél részletezőbb, és a városleírások klasszikus mintáit követi, amennyiben alaposan számba veszi a lakóépületeket, azok architektúráját, a főépületet, de belesző belső emlékképeket is. Figyelemre méltó a kastélyt megjelenítő beszédmód belső struktúrája, amely egyrészt a távol-közel antitezisén, másrészt az önismétlő, ugyanakkor adjekciós kiegészítés eljárásain alapul. A kastély közelképe által kiváltott csalódás legpregnansabb vizuális megtestesítője az egyetlen torony által kiváltott hatás, amelyet a szemlélő figura a „jellegtelen”, „sivár”, „eszélős”, „bizonytalan, szabálytalan, töredezett” (KAFKA 2009, 15) jelzőkkel ír le. Szürreálisnak, illetve irreálisnak ható megjelenése K.-ban a gyerekrajz asszociációját ébreszti, végül pedig – hasonlóan a Szabadság-szobor leírásához – egy megszemélyesítő gesztussal válik mozgalmassá a verbális kép a tetőt áttörő „nyomott kedélyű lakó” (KAFKA 2009, 15) odaképzelt alakjában. Már ebben a korai leírásban is visszatükröződik Mitchell sémájának két alapmozzanata: a messzeségben megtekintett kastély még „nagyjában megfelel K. várakozásának” (KAFKA 2009, 14), azaz „egy potenciális majdnem-ugyanaz” (MITCHELL 2008, 205), de „ahogy közelebb ért, csalódást érzett”: az „állítólagos kastély” (KAFKA 2009, 14) „mégsem ugyanaz” (MITCHELL 2008, 205), mint amire előzetes tapasztalata („eszébe jutott szülővároskája”; KAFKA 2009, 14) alapján számított. Ebben az ekphrasziszban ugyancsak benne van az „ellenszegülés vagy az ellenállás [...] mozzanata” is, amely abból az „ekphrasztikus félelemből” fakad, hogy „a verbális és vizuális reprezentáció közötti különbség eltűnőben van” (MITCHELL 2008, 196). Ha lehetséges lenne tehát a vizuális tárgyat a maga hézagmentes vizualitásában megszövegezni, aminek feltétele a tárgy részletes láthatósága lenne, akkor eltűnne a különbség, „megszűnne a játék” (MITCHELL 2008, 196) lehetősége. Kafka egyik ismert naplójegyzete is erről szól:

Mintha adott lett volna számomra is, mint bárki másnak, a kör középpontja, mintha nekem is, akárcsak minden embernek, az lett volna a dolgom, hogy végigmenjek a meghatározó rádiuszon, és aztán megvonjam a magam szép körét. Ehelyett minduntalan nekirugaszkodtam ugyan a rádiusznak, de mindannyiszor azonnal meg kellett torpannom [...]. A képzeletbeli kör középpontjában összetorlódnak a rádiuszkezdemények, nincs többé hely új kísérletnek [...], a kísérletezés feladása a véget jelenti. (KAFKA 2008, 658)

Josef K. próbálkozásai – „Női segítőtársakat toborzok” (KAFKA 1975, 137) –, akár csak K. nekirugaszkodásai a „kastély” meghódításának – „a szem mégis életet kívánt, és sehogy sem akarta túrni ezt a néma mozdulatlanságot” (KAFKA 2009, 142) – mind olyan „rádiuszkezdemények”, amelyekbe bele van kódolva a megtorpanás, de a kiolthatatlan újrakezdés, kísérletezés vágya is. A „szkepszis”, „remény” és „félelem” háromszögében zajló „játék”²³ egyik fő vezérelve a „K.-nak a többi figurához fűződő viszonyában tetten érhető kifejezett utilitarizmus” (MÜLLER 2003, 265), feszültsége pedig az ellenfelek hallgatólagos megállapodásából ered: „a kastélyban [...] felmérték az erőviszonyokat, és mosolyogva fölvettek a harcot” (KAFKA 2009, 10). A „játék” verbális síkon zajlik, és kizárja a közvetlen szembenézést. Ennek motívumai a fogadó falán lógó képen a fejét lehorgasztó, szemét elleplező férfi, a falusiak hasonló görnyedt testtartása, a hivatalnokok aluszékonysága, az idegenek látását elviselni képtelen kastélybeli urak, Klamm láthatatlansága, látványának állítólagos elviselhetetlensége, másrészt ugyancsak Klamm állítólagos iszonya mások látványától. A vizuális jelenségek fizikai szemlélésének lehetetlenségét a kastély épületének harmadik és egyben utolsó ekphraszisa domborítja ki: „körvonalai már kezdtek föloldódni [...], a megfigyelő pillantása nem bírt megállapodni rajta, és minduntalan lesiklott róla” (KAFKA 2009, 142–143). Ezért válnak K. számára a női alakok, a falu és a kastély alkalmazottai – de leginkább

²³ „A különbség csak annyi, hogy korábban semmi reményed sem volt, most viszont úgy véled, bennem megbízható eszközt találtál ahhoz, hogy valóban és hamarosan, sőt fölényesen eljuthass Klammig” (KAFKA 2009, 221); „Legfőbb kívánságom, voltaképpen egyetlen kívánságom, hogy ügyeimet rendbe hozzam a hatóságokkal. És ebben Barnabás a segítségemre van, részben órá építem reményeimet” (KAFKA 2009, 241); „Mennyire ki kell használnunk mindent, ami bármi kicsi reménnyel is kecsegtet? Ez az asszony a kastélyból való [...]. Mi kézenfekvőbb, mint tanácsot vagy akár segítséget kérni tőle [...], ez az asszony [...] valószínűleg ismeri az utat [Klammhoz – S. L.], hiszen ő maga is azon jött le” (KAFKA 2009, 229); „De egy Barnabás-féle tanulatlan legényt, aki még sohasem járt faluja határán túl, mégsem szabad egyszeriben a kastélyba küldeni, aztán hiteles tudósításokat kívánni tőle [...]. Persze én is hagytam, hogy megtévesszen, akárcsak te; s építettem rá reményeket is [...], de mindkettő pusztán csak a szavain alapult, tehát úgyszólván alaptalan volt” (KAFKA 2009, 259); „[...] amikor végérvényesen belátod, hogy Klammhoz fűződő reményeid hiába valóak” (KAFKA 2009, 229).

azok beszámolóí, leírásai – a hiányzó vagy hiányos közvetlen vizuális élmény szinekdochikus pótlékaivá.

A „kastély” ilyenfajta verbális reprezentációi körébe sorolhatók egyrészt az egyre inkább dagályossá és körkörösé váló dialógusok, háttértörténetek, másrészt a kastélyt helyettesítő figurák külső és belső jellemzőinek verbális leírásai is. A másodfokúnak nevezett reprezentációra plasztikus példaként a Barnabás által kastélybelinek vélt iroda vagy előszoba, valamint az abban folyó tevékenység – valójában kommunikációhiány – Olga általi részletezése említhető, amely szintén egy kiterjedt ekphrasztikus beszéd, egy verbális és vizuális reprezentáció, egy labirintusszerű allegorikus tér (re-)verbalizálása: „Barnabás gyakran leírta, sőt le is rajzolta nekem” (KAFKA 2009, 252). Ebben a terjedelmes dialógusban felismerhető a Mitchell által említett „ekphrasztikus remény”, legfőképp abban a módban, ahogyan K. továbbgondolja Olga „kastély-leírását”. Az Olga leírását *peroratio* formájában lényegileg megismétlő és szintetizáló K. igyekszik átfordítani Olga érvelését. Ennek eszközül egy anaforikus struktúrájából kifolyólag emfatikusnak ható beszéd szolgál – „valami ... valamit mégiscsak ... valamit mégiscsak ... valamit mégiscsak ... valamilyen ... valami azért csak ...” (KAFKA 2009, 260) –, de az remény helyett mégis inkább reménytelenségről és kétségbeesésről tanúskodik. Ez ugyanúgy csalódáshoz és a „játék” újrakezdéséhez vezet, mint a kastély közelebbi látványakor megtapasztalt illúzióvesztés vagy a kastély metonímiájaként funkcionálizált figurák instabilitása: „Klamm-mal beszél, de valóban vele beszél-e? Nem csupán olyasvalakivel, aki valamennyire hasonlít Klammra? [...] S egy annyira vágyva vágyott, de oly ritkán elért férfiú, amilyen Klamm, könnyen ölt különféle alakokat az emberek képzeletében. [...] Így szedik rá az emberek saját magukat” (KAFKA 2009, 257).

Összegzésül tehát elmondható, hogy ugyan körvonalalaiban létezik egy bizonyos „kastély”, de mind a kifejezés, mind az azzal kapcsolatos képzetek, mendemondák, „ekphrasziszok” referenciája – hasonlóan Kafka saját képirásához²⁴ – egy olyan „hieroglifa, amelynek értelmezése egy végtelen folyamatot jelent” (BRASAT-SQUIRE 2017, 82). A K. által maga köré gyűjtött figurák leírásai olyan nyelvi konstrukciók, amelyek nem valóság-hű képeket közvetítenek, hanem nagyon különböző nézőpontokból szemlélik és értelmezik az ekphrasztikus tárgyat. Ez nyilvánvalóan ellentmondásos értelmezésekhez vezet, azonkívül érvényes rájuk Gerhard Neumannak Conrad F. Meyer képleírásairól megfogalmazott állítása, hogy azok „inkább az álcázás és az elidegenítés költői habitusának, mint a vizuális-térbeli jelenlét verbális megteremtésének eszközei”. Így az ekphraszisz – Kafka *A kastély* című regényében annak tágabban értelmezett formája is – „a többszörsően megtört érzékelés eszközévé válik” (idézi WANDHOFF 2003, 12). Vissza-

²⁴ Az eredeti szövegben: „unleserliche Hieroglyphen” (JANOUGH 1968, 58).

kanyarodva a fejezet kiindulópontjaként szolgáló álomfejtés-allegóriához, egyértelművé válnak a szerepek: a manifeszt vizuális tartalom a sokértelmű „kastély”, az ekphrasztikus beszélők a vele kapcsolatban álló figurák, K. pedig az analitikus szerepéhez illeszthető. Utóbbi emellett – és ez a másik két regény főszereplőjére, de végső soron Kafkára mint íróra is érvényes – egy periegeta²⁵ is, aki belső és külső képeken, vizuális jelenségeken vezeti végig az olvasóját azzal a céllal, hogy azok enargetikus hatása révén belemerítse történetekbe, kép(zet)ekbe és mentális belső terekbe. Kafka szövegeinek méltán híres immerzív hatása jórészt ennek az ekphrasztikusnak is tekinthető beszédmódnak tulajdonítható.

Bibliográfia

- ARISZTOTELÉSZ (1999), *Rétorika*, Budapest, Telosz.
- BAZSÁNYI Sándor (2010), „Kép – leírás – szépirodalom”, *2000 Irodalmi és Társadalmi havi lap* 22: 3, o. n. <https://ketezer.hu/2010/03/bazsanyi-sandor-kep-leiras-szepirodalom/> (2024. 01. 25.)
- BINDER, Hartmut (1972), Kafka und die Skulpturen, *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 16, 623–647.
- BINDER, Hartmut (1976), *Kafka-Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater*, München, Winkler.
- BINDER, Hartmut (1985), „Anschauung ersehnten Lebens. Kafkas Verständnis bildender Künstler und ihrer Werke”, in Wendelin SCHMIDT-DENGLER (szerk.), *Was bleibt von Franz Kafka? Positionsbestimmung Kafka-Symposion Wien 1983*, Wien, Braumüller, 17–41.
- BOEHM, Gottfried (1998), „A képleírás”, ford. RÓZSAHEGYI Edit, in THOMKA Beáta (szerk.), *Narratívák 1. Képleírás. Képi elbeszélés (Képelemzés)*, Budapest, Kijárat, 19–37.
- BRASSAT, Wolfgang – Michael SQUIRE (2017), „Die Gattung der Ekphrasis”, in BRASSAT, Wolfgang (szerk.), *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, Berlin–Boston, De Gruyter, 63–87.
- CLÜVER, Claus (1998), „Quotation, Enargeia, and the functions of Ekphrasis”, in Valerie ROBILLARD – Els JONGENEEL (szerk.), *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam, VU University Press, 35–52.
- DOWNEY Glanville (1959), „Ekphrasis”, in Theodor KLAUSER (szerk.), *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der Antiken Welt, Bd. 4*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 921–944.

²⁵ Az ekphraszisz és a *periegetikos* motívumának összefüggéseire vö. LENTZ 2020, 40. Az ekphraszisz „körüljárásént”, „körbevezetésént” való értelmezése az antik retorikára nyúlik vissza. Ezek szerint az ekphraszisz olyan „speech which leads one around (*periegetikos*), bringing the subject matter vividly (*enargos*) before the eyes” („olyan beszéd, amely körbevezet (*periegetikos*) és a tárgyat élénken (*enargos*) a szemünk elé tárja.”; ford. S. L.) (WEBB 1999, 11).

- ENGEL, Manfred (2010), „Der Verschollene”, in Manfred ENGEL – Bernd AUEROCHS (szerk.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 175–191.
- FLIEDL, Konstanze – Marina RAUCHENBACHER – Joanna WOLF (szerk.) (2011), *Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne, Band 1 A–K*, Berlin–Boston, De Gruyter.
- FREUD, Sigmund (1987), *Mózes. Michelangelo Mózese. Két tanulmány*, ford. KERTÉSZ Imre, F. OZORAI Gizella, Budapest, Európa.
- FROMM, Waldermar (2010), „Das Schloss”, in Manfred ENGEL – Bernd AUEROCHS (szerk.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 301–317.
- GEISENHANSLÜKE, Hans (2005), „Bildverbot: Kant – Lyotard – Kafka”, in Dieter HEIMBÖCKEL – Uwe WERLEIN (szerk.), *Der Bildhunger der Literatur. Festschrift für Gunter E. Grimm*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 37–49.
- GRAF, Fritz (1995), „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike”, in Gottfried BOEHM – Helmut PFOTENHAUER (szerk.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München, Wilhelm Fink, 143–155.
- HEFFERNAN, James A. W. (1993), *Museum of words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago–London, Chicago University Press.
- HOLITSCHER, Arthur (1912), *Amerika heute und morgen. Reiseerlebnisse*, Berlin, S. Fischer.
- HOLLANDER, John (1988), „The Poetics of Ekphrasis”, *Word & Image* 4: 1, 209–217.
- JANOUC, Gustav (1966), Beszélgetések Kafkával. Részletek, ford. BOLDOG Balázs, *Híd. Irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat* 30: 3, 335–346.
- JANOUC, Gustav (1968), *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen*, Berlin, S. Fischer.
- JANOUC, Gustav (2008), *Beszélgetések Kafkával*, ford. TANDORI Dezső, Budapest, Kairosz.
- KAFKA, Franz (1975), *A per*, ford. SZABÓ Ede, Budapest, Európa.
- KAFKA, Franz (2003), *Az elkallódott fiú*, ford. GYÖRFFY Miklós, Budapest, Palatinus.
- KAFKA, Franz (2008), *Naplók*, ford. GYÖRFFY Miklós, Budapest, Európa.
- KAFKA, Franz (2009), *A kastély*, ford. RÓNAY György, Budapest, Európa.
- KIRÁLY István – SZERDAHELYI István (szerk.) (1972): *Világirodalmi Lexikon 2. kötet*, Budapest, Akadémiai.
- KRIEGER, Murray (2019), *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore–London, Johns Hopkins University Press.
- LENTZ, Michael (2020), *Innehaben. Schattenfroh und die Bilder*, Frankfurt, Fischer.
- MILLÁN-BOGYAI Réka Orsolya (2009), *Az ekphraszisz fikciói. Elméleti, történeti és diszciplináris áttrendeződések az ekphraszisz teoretikus diszkurzusaiban*, PhD-értekezés, Szeged, Szegedi Tudományegyetem.
- MITCHELL, W. J. T. (2008), *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*, szerk. SZÖNYI György Endre – SZAUTER Nóra, 3., jav. kiad., Szeged, JATE Press.
- MÜLLER, Michael (2003), „Das Schloß”, in uő (szerk.), *Interpretationen. Franz Kafka. Romane und Erzählungen*, Stuttgart, Philipp Reclam, 253–283.
- NICOLAI, Ralf R. (1986a), *Kafkas Amerika-Roman »Der Verschollene«*. *Motive und Gestalten*. 2. kiad., Würzburg, Königshausen & Neumann.
- NICOLAI, Ralf R. (1986b), *Kafkas »Prozess«*. *Motive und Gestalten*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

- QUINTILIANUS, Marcus Fabius (2008), *Szónoklattan*, Pozsony, Kalligramm.
- ROSENBERG, Raphael (2007), „Inwiefern Ekphrasis keine Bildbeschreibung ist”, in Joachim KNAPE (szerk.), *Bildrhetorik*, Baden-Baden, Valentin Koerner, 271–282.
- SCHAEFER, Christina – Stefanie RENTSCH (2004), „Ekphrasis. Anmerkungen zur Begriffsbestimmung in der neueren Forschung”, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 114: 2, 132–165.
- SCHMITZ-EMANS, Monika (2004), „Kafka in European and US Comics. Inter-medial and intercultural transfer processes”, *Revue de littérature comparée* 312: 4, 485–505.
- SCHMITZ-EMANS, Monika (2010), *Franz Kafka. Epoche – Werk – Wirkung*. München, C.H. Beck.
- SCOTT, Grant F. (1994), *Sculpted word. Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*, Hanover, New Hampshire, University Press of New England.
- SPITZER, Leo (1955), The „Ode on a Grecian Urn’, or Content vs. Metagrammar”, *Comparative Literature* 7: 3, 203–225.
- WANDHOFF, Haiko (2003), *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*, Berlin – New York, De Gruyter.
- WANDHOFF, Haiko (2014), „Ekphrasis in der Literatur des Mittelalters”, in Claudia BENTHIE – Brigitte WEINGART (szerk.), *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, Berlin–Boston, De Gruyter, 287–303.
- WEBB, Ruth (1999), „Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre”, *Word & Image* 15: 1, 7–18.
- YACOBI, Tamar (1995), „Pictorial Models and Narrative Ekphrasis”, *Poetics Today*, 16: 4, 599–649.
- ZRINYIFALVI Gábor (2020–2021), „A kép útja a vizuális-nyelvi komplexitás felé 1.”, *Enigma*, 27: 103, 134–175.

Franz Kafka (újra)felfedezett rajzai

Szöveg és kép Kafkánál

Kafka hagyatéka – szerteágazó történet

Franz Kafkának, a 20. század, illetve a modern irodalom egyik legnagyobb alakjának recepciója sajátos utat járt be: 1924 júniusában bekövetkezett halálakor nem volt már ismeretlen író, de műveinek igen nagy része még nem jelent meg nyomtatásban, és kéziratos szövegei saját szándéka szerint nem is válhattak volna ismertté. Kafka 1921 telén, majd 1922 novemberében is levélben rendelkezett írásai sorsáról barátjának, Max Brodnak: a korábbi rendelkezésben azt kérte tőle, hogy minden megjelent és meg nem jelent írását, naplóját, levelét, rajzát égesse el, semmisítse meg a halála után, a második végrendeletben viszont a már nyomtatásban megjelent írásokat mentesítette ez alól, csak a kéziratos írásaira, naplóira, leveleire vonatkozott ez az intézkedése (KILCHER 2008, 72sk.). Brod azonban, aki ifjúkoruk óta kísérté figyelemmel Kafka pályáját, próbálkozásait, egyengette egyes publikációinak útját,¹ nem hajtotta végre Kafka végrendeletét, sőt Kafka műveinek legfőbb kiadójává, népszerűsítőjévé vált, s „[Kafka] kívánságát az ellentétébe fordítva – vagyis azzal, hogy a rákövetkező 30 évben Kafka összes szövegének szinte teljes kiadását gondozta – Kafkát posztumusz módon mindmáig elismert világirodalmi szerzővé tette” (LIT 2021, 98sk.).

A Kafka-hagyatéka igen sokfelé ágazó utat járt be: Max Brod elévülhetetlen érdeme, hogy nem semmisítette meg a hagyatékat, hanem megőrzésére, megismertetésére, gondozására törekedett, saját írói tevékenységét is háttérbe szorítva.² Rögtön Kafka halála után elkezdte megjelentetni a három regényt (*A per* [1925], *A kastély* [1926], *Amerika* [1927]), majd a (korábban publikált és addig publiká-

¹ Brod közvetített például Kafka első nyomtatásban megjelent rövid szövegei, a *Szemlélődés* (Be-trachtung) egyes darabjai esetében: ezek a Broddal ekkoriban intenzív munkakapcsolatban álló irodalmár, Franz Blei által kiadott *Hyperion* folyóiratban jelentek meg 1908-ban, majd könyv formában 1912 decemberében (vö. KILCHER 2008, 30).

² Ezt viszont némileg árnyalja, hogy Brod, bár életében ismert szerző volt, irodalomtörténetileg kevésbé kiemelkedő életművet alkotott; a Kafka-művek kiadása, gondozása mintegy pótolja a saját szövegeivel szereshető elismerést, bár ez a tevékenysége is meglehetősen ellentmondásosnak tekinthető, s a szövegekkel való önhatalmú bánásmódja sok kritikát váltott ki a Kafka-filológiában.

latlan) elbeszéléseket, az 1930-as években pedig Kafka műveinek összkiadásába fogott,³ de ezt a náci Németországban nem lehetett folytatni. Brod 1939-ben Prágából Palesztinába menekült, és magával vitte Kafka írásos hagyatékának nagy részét is (LIT 2021, 103). A második világháború után az főként Kafka örököseinek, a világháborúban elpusztult nővérei gyermekeinek tulajdonába került, akik azt Oxfordban, a Bodleian Libraryben helyezték el. Igen érdekes a Brodnál maradt hagyaték rész további sorsa, amely egészen máig hatóan befolyásolta a Kafkáról és munkásságáról alkotott képünket; Brod ugyanis még életében, 1947-ben, majd 1952-ben két ajándékozási iratban a titkárnőjének, Ilse Ester Hoffénak a tulajdonába adta a birtokában lévő Kafka-hagyatékot, ugyanakkor – mint később kiderült – ezt az ajándékozást jogilag nem megfelelően rendezte. Brod 1968-ban bekövetkezett halála után a Kafka-hagyaték Ilse Ester Hoffe tulajdonában volt, aki annak bizonyos darabjait eladta, s azok magángyűjteményekbe és különféle intézmények – így többek között a marbach-i Deutsches Literaturarchiv – tulajdonába kerültek (vö. LIT 2021, 104). Ilse Ester Hoffe 2007-ben meghalt, s halála után a lányai léptek fel az örökségükért, azonban az Izraeli Nemzeti Könyvtár – Brod végrendeletére hivatkozva – saját tulajdonának tekintette Brod iratait és a korábban Brod által gondozott Kafka-hagyatékot is. Hosszas pereskedés után végül 2016-ban az izraeli Legfelsőbb Bíróság a könyvtár javára döntött, s a Kafka-hagyaték darabjai 2019-ben az Izraeli Nemzeti Könyvtárba kerültek, jelenleg is ott vannak, kutathatók és hozzáférhetőek (LIT 2021, 105–108).⁴ Ez a hagyaték tartalmazta nemcsak Kafka – és Brod – szövegeit, hanem Kafka rajzait is, amelyekről az utókor tudott ugyan, de éppen a rendezetlen hagyatékozással és emiatti hozzáférhetetlenségük miatt nem ismerhette őket teljes egészében; itt 150 rajzról van szó, amelyek közül néhányat Brod korábban közzétett (KILCHER 2021b, 25).

Kafka életműve: írás és rajz kettőssége

A Kafka-szövegek, az életében megjelent és halála után kiadott irodalmi művek, levelek, naplók a Max Brod-féle kiadások és az őt követő publikációk nyomán napjainkra kritikai kiadásban férhetőek hozzá (BORN – NEUMANN – PASLEY – SCHILLEMET 1982skk.), azonkívül Roland Reuß szerkesztésében folynak a történeti-kritikai Kafka-kiadás munkálatai is (REUSS – STAENGLE 1997skk.). A Kafka életművével (irodalmi műveivel, leveleivel, naplóival) foglalkozó szak-

³A Brod által kezdett összkiadás részletesebb bemutatásához vö. KILCHER 2008, 74sk., LIT 2021, 102sk.

⁴Az Izraeli Nemzeti Könyvtárban lévő Kafka-hagyaték „open access” keretében a következő linken érhető el: <https://www.nli.org.il/en/discover/literature-and-poetry/authors/franz-kafka> (2024. 02. 17.)

irodalom rendkívül gazdag és szinte áttekinthetetlenül szerteágazó, igen sokféle megközelítésre nyújt lehetőséget. Ezek nagyrészt Kafka írásaira, irodalmi alkotásaira, irodalmi jelentőségére koncentráltak, amelyet Kafka maga is táplálhatott egyes kijelentéseivel; így többször idézik azt a mondatát, amely a Felice Bauernek 1913. augusztus 14-én írott levelében olvasható, miszerint „[b]ennem nem irodalmi érdeklődés van, hanem magam vagyok irodalom, nem vagyok semmi más, és más nem is lehetek” (KAFKA 1981, 320). Jellemző Kafka életművének erre a megközelítésére egy új könyv, Rüdiger Safranski munkája, amely deklaráltan „Kafka életében egyetlen nyomot követ, az egyetlen kézenfekvőt: az írást magát és az érte vívott harcát”, mert szerinte „Kafka az írás eksztatikus állapotaiban érezte magát igazán élőnek. [...] Ezért védte meg a saját írását az élet minden egyéb követelményével szemben” (SAFRANSKI 2024, 9).⁵ Így azután Safranski eszmevuttatásaiiban egyáltalán nem esik szó Kafka rajzairól.

A Kafkáról szóló szakirodalom sokáig valóban alig vett tudomást Kafka rajzairól, illetve amennyiben említette, mellékesnek tartotta őket az irodalmi műveihez képest,⁶ és csak lassan következett be ebben változás. Ugyanakkor maga Max Brod is hozzájárult ehhez, mert bár már igen korán úgy nyilatkozott, hogy Kafka rajzai is saját értéket képviselnek, és ő maga még Kafka életében gyűjtötte őket (akár Kafkától magától kapta, akár kiszedte a papírkosarából), ezáltal részben hozzájárult megmaradásukhoz (vö. BOKHOVE 2006, 91). Ugyanakkor Brod valamilyen formában hátráltatta, akadályozta is, hogy Kafka rajzos hagyatéka ismertté váljon. Ő maga néhány rajzot nyilvánosságra hozott – ezek gyakorta Kafka-kiadások borítójára kerültek vagy illusztrációként használták őket (vö. BOKHOVE 2006, 97),⁷ és néhány rajz megtalálható Wagenbach képekkel illusztrált Kafka-könyvében is (vö. WAGENBACH 2008). Brod többször is hajlandónak mutatkozott arra, hogy Kafka rajzait kiállítsák, katalogizálják, így például eleinte egyetértett egy (akár nemzetközi) kiállítással, amelyet már az 1950-es évek elején javasolt a szintén Prágából származó és Kafkát az ifjúkorukból személyesen is jól ismerő Paul Josef Hodin, aki akkoriban a londoni Institute of Contemporary Arts kutatási és könyvtári igazgatója volt; Brod azonban a későbbi évek során egyre inkább elhatárolódott ettől a tervtől, úgyhogy a kiállítás végül nem jöhetett létre (vö. KILCHER 2021b, 19skk.). Hasonló próbálkozások arra, hogy Kafka rajzait közzé-

⁵ Safranski hangsúlyozza, hogy „Kafka lenyűgöző példa arra, mit jelenthet extrém esetben az írás az élet számára, mennyire alárendelhető neki minden” (SAFRANSKI 2024, 10).

⁶ Jellemző mozzanat ezzel kapcsolatban, hogy Kilcher, aki 2021-ben kiadta a Kafka rajzait tartalmazó kötetet, amelyben tanulmányt is szentel a rajzoknak, a 2008-ban megjelent Kafka-monográfiájában maga sem ír róluk (vö. KILCHER 2008).

⁷ Bokhove és van Dorst könyve azonban, amint arra Kilcher is rámutat (KILCHER 2020, 120), még nem adhatta közre a Kafka-rajzokat, hanem azok közül csak az oxfordi Kafka-hagyatékból és a Brod által korábban publikált könyvekből hozzáférhetőeket tartalmazza.

tegyék, szintén nem jártak eredménnyel, s amint időközben rekonstruálhatóvá vált, részben azért is, mert Brod a jogokat közben Ilse Ester Hoffénak engedte át.⁸

Emiatt nem annyira meglepő, hogy a Kafka-kutatás az irodalmi szövegekre koncentráldott, és ismeretlenségük vagy igencsak korlátozott ismertségük miatt csupán elvétve foglalkozott a rajzokkal, azt is inkább a 2000-es évektől kezdve, gyakorta az irodalmi szövegelemzések alátámasztására, mintegy Kafka kiegészítő jellemzésére. Moser-Verrey például Kafka írásmódjának vizsgálatakor a „cirkusz” mint a modern művész és művészet metaforikus értelmezéséből kiindulva Kafkát ennek reprezentánsaként említi, akinek „írásmódja rendkívül vizuális, amely állandó reflexióra szolgáltat anyagot” (MOSER-VERREY 1996, 43); fejtegetései során pedig a „cirkusz” mint tematikus elem elemzéséhez hivatkozik Kafka 1910-es naplóbejegyzésére, amely akrobatákat és trapézművészeket említ, s amelyhez egy rajz is társul, így a nyelvi kifejezés grafikus kifejezéssel egészül ki” (MOSER-VERREY 1996, 47). A Kafka-rajzok hozzáférhetősége határozza meg részben Sudaka-Bénazéraf munkáit is, aki kifejezetten Kafka rajzait vizsgálja, mégpedig elsősorban a naplókban megtalálhatókat, bár azokról is tud, amik könyve megjelenése idején „láthatatlanok és megakadályozzák a kritikusokat abban, hogy [Kafka] életművében felismerjék »éltető erejét«” (SUDAKA-BÉNAZÉRAF 2001, 12sk.).⁹ Egy 2019-ben megjelent könyvében szintén a Kafka naplóiban található rajzokat elemzi a naplóírás tágabb történeti kontextusába helyezve, arra a kérdésre keresve a választ, hogy „Kafkát író-rajzolóknak tarthatjuk-e”, s úgy véli, „ezt a kérdést nem válaszolhatjuk meg anélkül, hogy rajzait a leírás, az illusztráció, a művészi és irodalmi rajz hagyományába állítanánk” (SUDAKA-BÉNAZÉRAF 2019, 17). Az irodalom és a rajz kapcsolatát vizsgálja Fellner is abból a szempontból, amelynek révén „felismerhető [Kafka] rajzos vázlatainak helyiértéke az írása számára”, s elemzésében az írás kerül előtérbe, mivel úgy véli, „ezek [a rajzok] irodalmi folyamatokba engednek bepillantást” (FELLNER 2014, 9). Fellner 2014-ben még „Kafka eddig ismert mintegy 40 rajzára” támaszkodik tézise kifejtésében, tehát nem veheti figyelembe az ebben az időben még nem hozzáférhetőket, amelyekkel azok 2021-es megjelentetése után Kilcher foglalkozott behatóan.

⁸ Érdekes adalék Brod ellenállásához, hogy Brod meglehetősen önkényesen és gondatlanul bánt a nála található Kafka-hagyatékkal, néhány rajzot durván kitépett vagy kivágott az azokat tartalmazó füzetekből vagy letakarta egyes részeit, így tarthatott attól, hogy egy publikáció esetén mindez kiderülne (KILCHER 2021b, 22).

⁹ Sudaka-Bénazéraf ugyanakkor megemlíti, hogy Tel-Avivban találkozott Hofféval, és megnézhette azt az 50 rajzot, ami akkor Hoffe birtokában volt (SUDAKA-BÉNAZÉRAF 2001, 23).

Kafka és a képzőművészet – Kafka rajzai

A korlátozott hozzáférhetőség és a hagyatékért folytatott jogi huzavona okozta sajátos helyzet magyarázhatja, hogy mindeddig kevesebb figyelem jutott arra, hogy Kafka – különösen élete egyes szakaszaiban – intenzíven foglalkozott képzőművészettel, és maga is sokat rajzolt. Az, hogy a rajzokat kevésbé vették figyelembe, részben – mint látható – Brod hozzáállására vezethető vissza, aki végső soron hosszú évekig lehetetlenné tette különösen a korai rajzok megismerését, jelentőségük felismerését. Más „tanúságtételek”, hitelesnek tetsző dokumentumok is sokáig abba az irányba mutattak, mintha Kafka maga sem tartotta volna igazán fontosnak a rajzoló tevékenységét, a saját rajzait. Ebből a szempontból kiemelkedik Gustav Janouch könyve, amely a Kafkával folytatott beszélgetéseit eleveníti fel. Janouch Kafka egyik biztosítótársaságbeli kollégájának irodalmi érdeklődésű fia volt, aki 1920 körül, 17 évesen gyakran beszélgetett Kafkával, majd a második világháború után e beszélgetéseket felidézve – Brod közvetítésével – könyvben jelentette meg. Janouch itt emlékezetből foglalja össze a párbeszédeket, Kafka kijelentéseit, így megbízhatóságuk erős fenntartásokkal kezelendő.¹⁰ Janouch leírja az egyik beszélgetést, amikor Kafka irodájában meglátta egyik rajzát, s érdeklődése hallatán Kafka összegyűrte és a papírkosárba dobta azt, majd hozzáfűzte: „De ezek nem olyan rajzok, amelyeket bárkinek is megmutatnék. Ezek csak egészen személyes és ezért olvashatatlan hieroglifák” (JANOUGH 1968, 58). Janouch még többször is látta Kafkát rajzolni, aki minden alkalommal „a papírkosárba dobta »firkálmányát«, ahogyan a rajzait nevezte, vagy gyorsan az íróasztala középső fiókjába rejtette őket” (JANOUGH 1968, 58). Janouch értelmezése szerint Kafka elégedetlen volt önmagával, jöllehet, amint mondta,

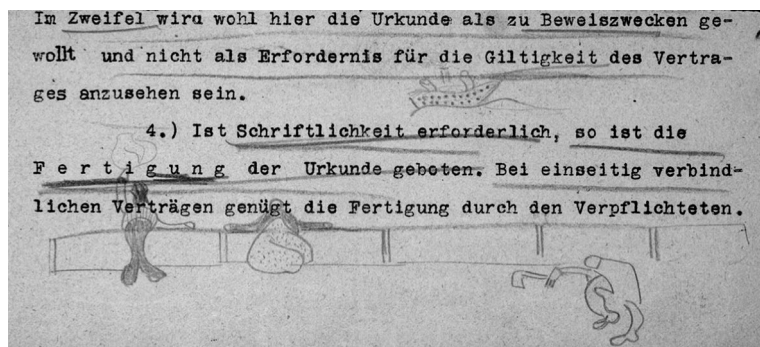
[a] rajzok egy régi, mélyen gyökerező szenvedély nyomai. Ezért akartam elrejteni őket. [...] Mindig is arra vágytam, hogy rajzolni tudjak. Látni akartam és a látottat megragadni. Ez a szenvedélyem. [...] A látottakat egészen sajátos módon próbáltam körülhatárolni. A rajzaim nem képek, hanem egy privát jelírást jelentenek. (JANOUGH 1968, 59sk.)

Kafka ezen Janouch által emlékezetből visszaadott kijelentései azután a Kafka-kutatásban hosszú ideig dokumentumként funkcionáltak, „amelyeket – részben korlátozás nélkül autentikusként, részben némi fenntartással fogadva – Kafka saját

¹⁰ Janouch túlzásait, megbízhatatlanságát, misztifikálását, sőt hamisításait értékelve Wagnerová arra a megállapításra jut, hogy „Gustav Janouch szélhámos, hazug és csaló [volt], de egyúttal tragikus alak is. Már-már egy Kafka-regény szereplője lehetett volna” (WAGNEROVÁ 2006).

rajzaira vonatkozó önértékelésének forrásaként idéztek” (KILCHER 2020, 117),¹¹ amikor a rajzok, illetve a rajzolás helyét igyekeztek megállapítani Kafka pályáján.

A teljes számban korlátozás nélkül elérhető rajzok, valamint az azokat katalógusszerűen, tanulmányokkal kiegészítve feldolgozó kötet lehetővé teszi, hogy pontosabb képet kapjunk Kafka ilyen irányú érdeklődéséről, tevékenységéről, s ezáltal megszűnhet az a helyzet, hogy „mindeddig Kafka hagyatékának éppen az a része volt évtizedekig teljesen hozzáférhetetlen, amely rajzai nagy részét tartalmazta” (KILCHER 2021b, 8). A megnyílt hagyatékból egyértelműen kiderül, hogy Kafka már igen korán, nagyjából egyetemi tanulmányai kezdetétől, azaz az 1900-as évek elejétől élénken foglalkozott képzőművészettel, és egyidejűleg intenzíven rajzolt is különféle módokon, egyetemi jegyzeteiben, papírlapokon, majd levelekben, naplói-ban is közbeszúrt rajzok mutatják ezt (lásd 1. kép¹²); 150 vázlat született és maradt fenn Kafka e korszakából. Maga Brod is előbb ismerte meg (és kezdte el gyűjteni) barátja rajzait, mintsem kiderült volna számára, hogy Kafka ír is.¹³



1. kép

Kafka érdeklődése a képzőművészet iránt már gimnazista korában, de elsősorban egyetemi éveitől nyomon követhető (KILCHER 2021c, 214); ebben nagy szerepe volt gimnáziumi osztálytársa és barátja, a későbbi reneszánsz- és barokk-kuta-

¹¹ Ezek között említhető például Wolfgang Rothe írása (ROTHE 1979) vagy Sudaka-Bénazéraf tanulmánya (vö. SUDAKA-BÉNAZÉRAF 2001, 15), de akár még Fellner is, aki ugyan megállapítja, hogy Janouch feljegyzéseit „csak igen korlátozottan lehet Kafka autentikus állításaiként felhasználni” (FELLNER 2014, 12), mégis – ha ilyenfajta fenntartásokkal is – meglehetősen részletesen idézi a Janouch-féle Kafka-kijelentéseket saját nézetei kifejtésekor (vö. FELLNER 2014, 12sk.).

¹² A rajz Kafka jogi egyetemi jegyzeteiben található, 1902–1906 között keletkezett, „a horizont-vagy akár hullámszerű aláhúzások mellett egy óceánjáró vehető ki. Lejjebb a vonal egy korlát rúdja lesz, ami mellett három alak látszik” ([NLI, ARC. 4* 2000 5 80]; SCHMIDT 2021, 303sk.).

¹³ Kilcher említi ezt a tényt Brod Kafkáról szóló életrajzára hivatkozva (KILCHER 2021c, 239). Stach is kiemeli, hogy „Brod csak évek múltán és meglehetősen mellékesen tudta meg, hogy Kafka irodalmi szöveg írásával próbálkozott” (STACH 2014, 313).

tó Oskar Pollak hatásának, így Kafka az 1901-ben megkezdett jogi tanulmányai mellett mellékszakként egészen 1905-ig művészettörténeti és irodalomtudományi tanulmányokat is folytatott, amelyek „valódi szenvedélye tárgyát jelentették” (KILCHER 2021c, 218). Emellett rendszeresen olvasta a *Kunstwart* című művészeti folyóiratot, de más kortárs művészeti kiadványokat, művészeti könyveket is, valamint belépett a prágai német egyetemisták olvasó- és vitakörébe, és aktívan részt vett ennek tevékenységében. Nagy hatással volt Kafkára a prágai festő-grafikus Emil Orlik 1902-es kiállítása, s erősen „inspirálta Orlik »japanizmusa«, [...] az a művészeti esztétika, amely markáns alternatívája volt a *Kunstwart* esztétikájának” (KILCHER 2021c, 221) – ez a hatás Kafka rajzaiban is felismerhető (vö. KILCHER 2021c, 223).

Irodalmi és képzőművészeti tájékozódásában fontos szerepet játszott Max Brod, aki ebben az időben nemcsak Kafka, hanem egy sor „fiatal szerző (Kafka előtt név szerint Franz Werfel) és fiatal képzőművész támogatójaként lépett fel” (KILCHER 2021c, 226). Fontos szerepet töltött be Brod abban is, hogy Kafka 1907-ben megismerkedett a „Die Acht” („Osma” = „Nyolcak”) tagjaival, azaz a nyolc német és cseh művész alkotta festőcsoporttal, amelynek tagjai „a modernség új, európai változatát képviselték” (KILCHER 2021c, 227). Kafka „művészeti horizontja azonban hamarosan túlterjedt Prágán” (KILCHER 2021c, 228), 1903-ban Münchenben kiállításokat látogatott, majd a Broddal közösen tett 1911-es svájci, itáliai és párizsi utazása (egyfajta „tanulmányútja”) is hozzájárult művészeti tájékozódásához; ennek lenyomatai az utazás alatt vezetett naplóbejegyzéseik, valamint rajzaik is (vö. BROD – KAFKA 1987). Fontos hatása volt annak is, hogy Kafka 1911-ben megismerkedett két kortárs művésszel, Alfred Kubinnal¹⁴ és Kurt Szafranskival; Kafkára mély benyomást tett Kubin groteszk-fantasztikus képi világa, valamint Szafranski könyvillusztrációi, mindkettőjüket saját képi és irodalmi látásmódjával hasonlóan látta (KILCHER 2021c, 235). A „Nyolcak” csoportjából kiemelendő többek között Willy Nowak vagy Friedrich Feigl; mindketten a párizsi, franciaországi modern festészet felé tájékozódtak, és társaikkal együtt kiállítottak Prágában is.¹⁵ A csoport tagjai eltérő nézeteket vallottak, különféleképpen tájékozódtak (egy részük a kubizmussal, mások az expresszionizmussal rokonszenveztek [vö. KILCHER 2021c, 242sk.]), s Kafkát is hasonlóan értékelték; Feigl például Kaf-

¹⁴ Kubin nemcsak képzőművészként, hanem íróként is jelentős: *A másik oldal* című könyve, amelyet saját rajzai illusztrálnak, a fantasztikus irodalom fontos alkotásának tekinthető (vö. FREUND 1999) – e tekintetben rokonítható Kafkával, aki szintén két művészeti ágban alkotott (Kubin és Kafka fantasztikumáról vö. RHEIN 1977, valamint FEDERMAIR 2012, CERSOWSKY 1983).

¹⁵ Kafkának ezeket a sokrétű művészeti kapcsolatait említi Bokhove is (vö. BOKHOVE 2006, 96). Kafka és a prágai kulturális élet kapcsolatához vö. még MIHÁLY 2021, 72sk.

ka rajzait az expresszionizmussal rokonítja, de a kubizmussal és a szürrealizmussal is összekapcsolja (KILCHER 2021c, 243).¹⁶

Kafka többnyire igen groteszk, néhány vonással ábrázolt rajzai elég markáns képi világot mutatnak, amely valóban összevethető a kortárs művészeti törekvésekkel, irányokkal, amint ezt főleg a Kafka rajzait taglaló, már a grafikus hagyaték legalább részbeni ismeretén alapuló újabb tanulmányok hangsúlyozzák is. Sudaka-Bénazéraf, aki nagy írók (így például Victor Hugo, Émile Zola, Stendhal vagy Paul Valéry) rajzait vizsgálja, Kafkát is az író-rajzolók közé sorolja, amikor a kézírataiban fellelhető rajzokat elemzi, kiemelve szokatlanságukat, mert „[Kafka] legszemélyesebb rajzai nem vesznek tudomást a műfaj nyelvtanáról, a perspektíva törvényeiről, nem keresik a megfelelő léptéket” (SUDAKA-BÉNAZÉRAF 2019, 19), s Paul Klee ekkoriban rajzolt grafikai alkotásaihoz hasonlítja őket (SUDAKA-BÉNAZÉRAF 2019, 21), azt hangsúlyozva, hogy „Kafka rajzai, amelyek közel állnak Paul Klee művészeti elméleteihez, nem megmutatják a láthatót, hanem láthatóvá teszik azt” (SUDAKA-BÉNAZÉRAF 2001, 259). Kafkát „kora inkább német, mint prágai művészeti irányzataival, például az expresszionizmussal, a »Blaue Reiter« képviselőivel, az absztrakt művészettel” (SUDAKA-BÉNAZÉRAF 2001, 16) rokonítja, és mély vizualitást tulajdonít neki, amely irodalmi szövegeiben is fellelhető. Ebből a szempontból különösen fontosnak tartja, mert éppen ezt a vizualitást állítja középpontba, hogy Kafka *Betrachtung* (a magyar fordításban *Szemlélődés*) címet viselő első kötetének a francia fordításában először *Méditation* volt a címe, amelyet Claude David az új változatban *Regard*-ra [Tekintet] módosított (SUDAKA-BÉNAZÉRAF 2001, 9). Kilcher viszont úgy véli, hogy Kafkát mindezen kapcsolatok ellenére sem lehet egyértelműen bizonyos irányzatokhoz vagy kortársakhoz hasonlítani, és a rajzait „nem szabad művészettörténetileg elsielve osztályozni” (KILCHER 2021c, 254), mert azok ennél jóval több rétegűek, és nem sorolhatók egyértelműen irányzatokhoz, legfeljebb azok metszéspontjaiban helyezhetők el.

Intertextuális, intermediális kapcsolatok. Groteszk-fantasztikus rajz és szöveg: Kafka és E. T. A. Hoffmann

Kafka útkeresése során a korai szakaszában¹⁷ sokfelé tájékozódott, erről tanúskodnak első írásai mellett képzőművészeti kontaktusai, tevékenységei és rajzai is.

¹⁶ Hasonlóan jár el Belobratow is, aki az idevágó szakirodalom áttekintése alapján jut ilyen megállapításokra Kafka expresszionizmussal, kubizmussal és részben futurizmussal való összekapcsolhatóságát illetően (vö. BELOBRATOW 2004).

¹⁷ Ez a korai (első) alkotói szakasza Kilcher áttekintése szerint 1912 szeptemberéig, *Az ítélet* című elbeszélése megírásáig tart. Az időszak fontos írásai a *Betrachtung* [Szemlélődés]-kötet darabjai és a *Beschreibung eines Kampfes* [Egy küzdelem leírása] (vö. KILCHER 2008, 80). Kafka mintegy 150,

Ugyanakkor ez a kapcsolódás nem szűkíthető le a kortárs és Kafka által megismert művészekre, hanem időben is tágabb kört fog át: így éppen Kafka rajzainak sajátos egyéni jellemzői alapján – melyek nem függetlenek irodalmi szövegeitől, jellegzetességeitől, alkotásmódjától – párhuzamokat lehet találni Kafka és a romantika, így Kafka és E. T. A. Hoffmann között. Mindketten „kettős/többes talentumok”:¹⁸ Hoffmann ír, rajzol, zenét szerez, s emellett jogászként is megállja a helyét, Kafka pedig szintén jogászként dolgozik, s emellett ír és rajzol is, s rajzainak maga is nagy jelentőséget tulajdonít, amint az a Felice Bauerhez 1913. február 11-ről 12-re virradóra írott leveléből kiviláglik: „Azokban a rajzokban nagyobb örömem telt annak idején, évekkel ezelőtt, mint akárki másban” (KAFKA 1981, 252).

Kafka rajzai sajátos látásmódú világot jelenítenek meg, gyakran vázlatosnak tűnnek, „jellegzetesen öntörvényűek” (KILCHER 2021c, 255), elrajzoltak, „aránytalanok, laposak, törekenyek, karikatúraszerűek, groteszkek, karneváliak” (KILCHER 2021c, 254).¹⁹ A rajzok ezen jegyei rokoníthatják Kafkát E. T. A. Hoffmann-nal, aki szintén sok karikatúrát, karikatúrisztikus rajzot készített, és irodalmi szövegeiben is számos groteszk, fantasztikus jellemző fedezhető fel, amint azt az önmagáról, ismerőseiről, a fiktív Kreisler karmesterről vagy különös eseményekről készült grafikai igazolják (lásd 2. és 3. kép).



2. kép: Tűzvész a színházban

mára elérhetővé vált rajza is főleg ebben az időszakban született, így az irodalmi szövegek és a rajzok látásmódjuk tekintetében legalábbis közvetett kapcsolatba hozhatók.

¹⁸ Németül – igen találóan – a „Doppelbegabung” vagy „Mehrfachbegabung” kifejezést használják erre a jelenségre.

¹⁹ A „karneváli” kifejezés itt alapvetően a bahtyini értelemben érthető.



3. kép: Kreisler karmester

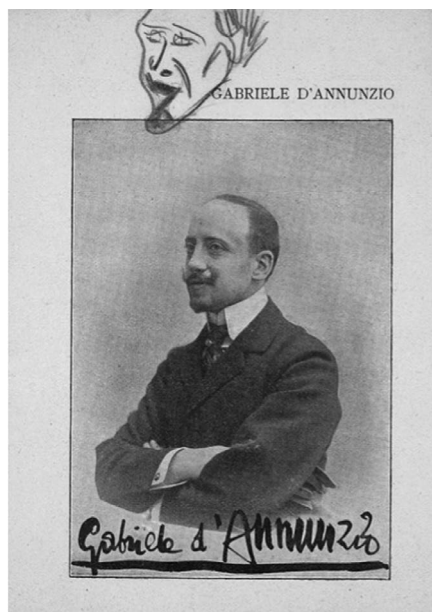
Hoffmann is karikatúrisztikusan ábrázol alakokat (saját magát is, amint az az egyik levelében aláírásként szereplő önkarikatúrájában látható [4. kép]); hozzá hasonlóan rajzol meg Kafka is egyes alakokat, ismert személyeket, ezt mutatja például a Gabriele d'Annunzióról készült karikatúrája is (5. kép).

Nem véletlen, hogy újabban a szakirodalom is felvetette Kafka és Hoffmann lehetséges kapcsolatait, mindaddig elsősorban az irodalmi szövegeikre vonatkozóan. Hoffmann írásmódjára alapvető ambivalencia jellemző, amely állandó ide-oda mozgást, ingadozást jelent ellentétek között, így a narratív struktúra minden síkján, minden elemében jelen van, s egy oszcilláló, fantasztikus elbeszélte világot eredményez.²⁰ Kaffkánál is láthatók hasonló ambivalens mozzanatok, groteszk és fantasztikus elemek, bár Kafka nem sorolható a „klasszikus”, a 19. században virágkorát élő hagyományos fantasztikus irodalomhoz, hanem annak sajátos, neofantasztikus változatát, akár a fantasztikummal való (metaforikus) játék lehetőségét reprezentálja (vö. MARTÍNEZ 2002, 124skk.; OROSZ 2021, 33sk.).

²⁰ Hoffmann írásainak átfogó elemzéséhez vö. például OROSZ 2006.



4. kép: Hoffmann önarcképe



5. kép: Kafka rajza d'Annunzióról

Barbara Neymeyr is kiemeli Kafka és a romantika összekapcsolhatóságát, az irodalmi fantasztikum jelenlétét, mivel fantasztikumuk „korszakokon átívelően olyan ábrázolásmódként jellemezhető, amely a valóság és az irreális irritáló szintéziseit alkotja meg” (NEYMEYR 2007, 112), így „érintkezési pontokat, párhuzamokat és hasonlóságokat” (MIHÁLY 2020, 87) mutat; a romantikus szerzők közül pedig „Hoffmann áll legközelebb Kafkához” (MIHÁLY 2020, 88). Életrajzi (jogi tanulmányai és pályájuk), esztétikai-irodalmi koncepcionális párhuzamosságok és „többes tehetségük” mellett éppen egyes műveik világának fantasztikus-groteszk elemeiben, struktúrájában minden eltérés, a fantasztikum eltérő megjelenési formái mellett is találhatóak érintkezések, intertextuális – sőt, intermediális – vonatkozások, amint ezt Neymeyr Kafka *Egy küzdelem leírása* című művének elemzése alapján kimutatja, ahol szerinte Kafka „romantikus mintákat avantgardisztikus módon alakít át” (NEYMEYR 2007, 113). Neymeyr úgy véli, hogy ez az 1904 és 1907 között íródott elbeszélés igen jelentős párhuzamokat mutat Hoffmann-nal. A műnek két változata és meglehetősen bonyolult kiadástörténete van: az első változathoz kisebb részek jelentek meg 1909 júniusában a Franz Blei szerkesztette *Hyperion* folyóiratban (vö. KILCHER 2008, 80), majd 1909–1910-ben Kafka egy második változaton is dolgozott (STACH 2014, 314sk.). A novellát azonban Kafka életében nem adták ki, Max Brod pedig eléggé megkérdőjelezhető módon önkényesen összevonta a két változatot, és 1936-ban kiadta ezt a szöveget (NEYMEYR

2010, 91); csak jóval később, 1993-ban jelent meg a két változat külön-külön egy kötetben (vö. KAFKA 1993).²¹

Neymeyr úgy véli, hogy az *Egy küzdelem leírása* „máig Kafka »legrejtélyesebb« szövegei közé tartozik, és már régóta a Kafka-kutatás »döntő problémája«” (NEYMEYR 2007, 113), amely jól reprezentálja Kafka olyan jellegzetességeit, amelyek későbbi műveiben is jelen vannak. Kafka 1910. november 15-én kelt egyik naplő-bejegyzése mintegy saját küzdelmét implikálja, amelyet az írás jelentett számára: „Nem engedek a fáradtságnak. Beleugrom a novellámba, ha szétszabdolja is az arcom” (KAFKA 2008, 44). A novella²² – a romantikus hagyományok és Hoffmann problematikáját tovább artikulálva – „az identitás modern válságát fogalmazza meg, amikor különböző alakokat mint az én-elbeszélőről lehasadt figurákat jelenít meg” (NEYMEYR 2007, 114), sőt az egész cselekmény és a figurák bonyolult akciói is „belső folyamatok metaforikus megformálásának” (NEYMEYR 2007, 115) tekinthetők. Ezek sajátos fantasztikus világot teremtenek, amely „zavarbaejtően intenzív képek felidézésével különleges hatást kelt” (NEYMEYR 2007, 115), s „a képi megjelenítés intenzitása zavarba ejti az olvasót, ami megfelel az elbeszélő megszállott zaklatottságának” (NEYMEYR 2007, 116). Ebben is affinitás van Kafka és Hoffmann között, mert mindketten „elsősorban belső állapotok és folyamatok képi-szuggesztív kifejezési lehetőségeit keresik” (NEYMEYR 2007, 117), s műveikben az identitásválságok központi szerepet játszanak (NEYMEYR 2007, 117)²³ – ez Kafkánál a „menthetetlen én” Mach és Bahr általi tételezésének századfordulós kortársi problematikáját is felidézi, és a töredezettséget a nyelvi kifejezés és megformálás akadályának, lehetetlenségének is láttatja, s „a dolgok nyelv által közvetített tapasztalásának lehetetlensége komoly nyelvi krízissé növekszik itt” (KILCHER 2008, 81).

Bár a szakirodalomban igen eltérő, sőt ellentétes vélemények találhatók az *Egy küzdelem leírásáról*, a régebbi megnyilatkozások kiforratlan útját kereső szerző írásának tekintik, az újabb fejtegetések viszont felismerik benne Kafka későbbi főbb témáit, eljárásait.²⁴ Neymeyr egy tágabb összefüggésbe, a századfordulós

²¹ A következőkben, részben Neymeyr fejtegetéseire és érvelésére támaszkodva, az *Egy küzdelem leírása* első változatáról lesz szó.

²² Stach szerint Kafka e szövege nem tekinthető teljes mértékben novellának, jóllehet maga „[Kafka] ezt a prózaképződményt »novellának« nevezte, és ezzel a műfaj fogalmát, amint annak maga is bizonyosan tudatában volt, a valószínűség határain messze túlmenően kitágította” (STACH 2014, 316).

²³ A hoffmanni figurák, az elbeszélő világ és a narratív diszkurzus ambivalenciáinak átfogó elemzéséhez, különösen az identitásválság és a „hasadt” identitás kérdéséhez vö. OROSZ 2006, 27–70.

²⁴ Neymeyr rövid áttekintést ad erről a 2010-ben megjelent *Kafka-Handbuchban*, vö. NEYMEYR 2010, 93sk.

romantika- és Hoffmann-recepció,²⁵ valamint a kor kulturális, filozófiai, esztétikai kontextusába állítja Kafka e korai szövegét, amikor összeveti Hoffmann-nak a *Fantáziadarabok Callot modorában* című ciklusában szereplő *Szilveszteréji kalandok* című művével; úgy véli, Kafka jellemző módon éppen „E.T.A. Hoffmann egyik szövegét választotta irodalmi modelljének”, s ez szerinte nem véletlen, hanem megfelel „a Fin de siècle idejében a korabeli identitásválság következtében látható érdeklődésnek a személyiség-hasadás iránt” (NEYMEYR 2007, 120). Neymeyr strukturális megfeleléseket lát a két szövegben, amelyek keretes szerkezetűek, és a keretek „több művészien egymásba illesztett beágyazott történetet fognak közre” (NEYMEYR, 2007, 123),²⁶ majd mindkét szövegre vonatkozóan megállapítja, hogy „a projekció pszichés folyamatát narratív módon formálják meg, [...] és mindkét esetben az én-elbeszélő hasad szét hasonmásszerű alakokra” (NEYMEYR 2007, 122).

Ez a „projekció” igen erőteljes jelenetekben, képekben jelentkezik az *Egy küzdelem leírásában*, és a bizonytalan identitású figurák és az én-elbeszélő (illetve elbeszélő instanciák) bizonytalan körvonalaiiban, átmeneteiben ragadható meg, amennyiben a „komplementáris elidegenítés irodalmi stratégiája a dolgok perszónifikációja és személyek eldologiasítása révén kettős irritációt generál” (NEYMEYR 2010, 95). A „képi elidegenítés” (NEYMEYR 2010, 95) ilyen technikája révén a szöveg egyes helyei nem illusztrációszerűen, hanem mintegy közvetetten utalhatnak Kafka ez idő tájt (1901 és 1907 között) keletkezett rajzaira, amelyek hosszú évtizedek után váltak hozzáférhetővé; így itt most a szöveg és kép közötti lehetséges intermediális kapcsolatok néhány mozzanatát mutatom be anélkül, hogy a szöveg teljes elemzésére törekednék, emellett a teljesség igénye nélkül csak néhány lehetséges kép-szöveg kapcsolatot idézek fel.²⁷

A bevezető keretben az én-elbeszélő az „újdonsült ismerősével” (KAFKA 1973, 267) távozik egy vendégségből, az én-elbeszélő pedig elgondolja, mit mond az ismerős, amikor „elbeszélget majd Anna kisasszonnyal” (KAFKA 1973, 271), s elképzeli szavait, amelyekkel az ismerős az én-elbeszélőt írja le, megfordítva ezzel a szerepeket: „A külseje – hogy is írjam le –, olyan az egész ember, mint egy

²⁵ Talán nem egészen véletlen, hogy a századfordulón és a 20. század elején megfigyelhető „Hoffmann-renezánsz” során, a Hoffmann-művek újradakadásában is némi szerepet játszó Franz Blei éppen Kafka első szövegeinek publikálását segítette elő a *Hyperionban*, s ezzel mintegy Kafka írói indulását támogatta (Franz Blei és a Hoffmann-recepció kérdéséről vö. OROSZ 2024).

²⁶ Stach ebben a vonatkozásban „többlépcsős struktúrát” említ, amelyet Kafka „háromtagú [al] címeikkel támaszt alá” (STACH 2014, 317).

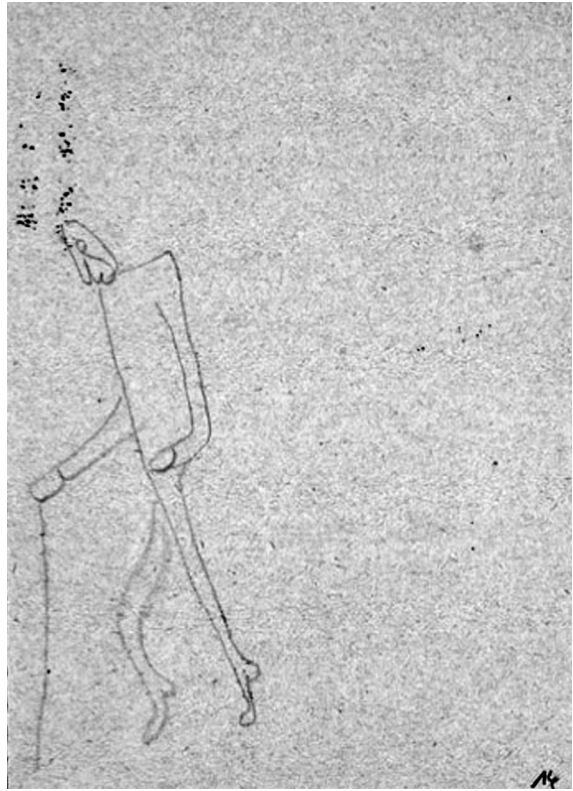
²⁷ Fontos kiemelni, hogy Hoffmann *Szilveszteréji kalandok* című szövege szintén sokrétű intermediális mozzanatot idéz fel, amennyiben a burjánzó vizuális megformáláson túlmenően konkrét képi, képzőművészeti utalásokat tartalmaz (a képek intermediális alkalmazásáról, fajtáiról Hoffmann-nál vö. OROSZ 2006, általánosabban OROSZ 2002).

imbolygó pózna, kissé ügyetlenül felszúrva rá egy sárgás bőrű, fekete hajjal benőtt koponya” (KAFKA 1973, 272). Az eltúlzott testkép groteszk benyomást kelt, s részben felidézi Kafka egyik, 1901 és 1907 között (bár fekete-fehériként) keletkezett rajzát, amely szintén eltúlzott, már-már karikírozott alakot mutat (6. kép).

Hasonló testérzékelést ír le az én-elbeszélő az általa felvett groteszken görnyedt tartásról, amelyre az ismerőse a szándékot fel nem ismerve reagál:

[f]ájdalmasan arra gondoltam, nem kellemetlen-e neki magas alakom, nem látszik-e mellettem parányinak. [...] Olyannyira kínozott, hogy begörbítettem a hátam, míg a kezem a térdemet súrolta járás közben. Hogy azonban ismerősömnek fel ne tűnjön igyekezetem, lassanként, nagyon óvatosan változtattam csak testtartásomon [...].

Ő azonban hirtelen felém fordult, s azt mondta elnézően: – De hát miért jön így? Egészen összegörnyed, és majdnem akkora csak, mint én! (KAFKA 1973, 273)



6. kép: „Imbolygó pózna”

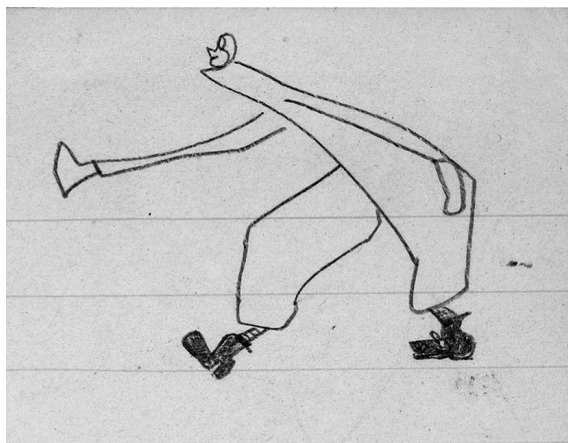
Kafka rajzai sokféle furcsa, groteszk testtartást, járást, mozdulatot ábrázolnak, gyors, odavetett vonalakkal, akár elmosódottan-elrajzoltan is, így a fenti szöveghelyhez is található akár több hasonló helyzetet felidéző rajz is (lásd 7. kép). Hasonlóan, a kövérségét kiemelve, aránytalan fejjel és orral rajzolt meg Kafka egy szintén 1901 és 1907 között készült rajzon egy alakot, amely „az irdatlan kövér férfi” (KAFKA 1973, 284) figurájára emlékeztethet (8. kép), de korántsem tekinthető illusztrációnak, ráadásul a szövegben a kövér férfi mintegy a táj – legalábbis gondolati-képzleti – alakítójaként is megjelenik.

A Kafka-szöveg ugyanakkor bővelkedik átmenetekben, egyes alakok közötti szerepcserékben, képzelet, álom és valóság egymásba áttünésében, melyek groteszk, fantasztikus, szó szerint szürreális jelenetekben, jelenésekben nyilvánulnak

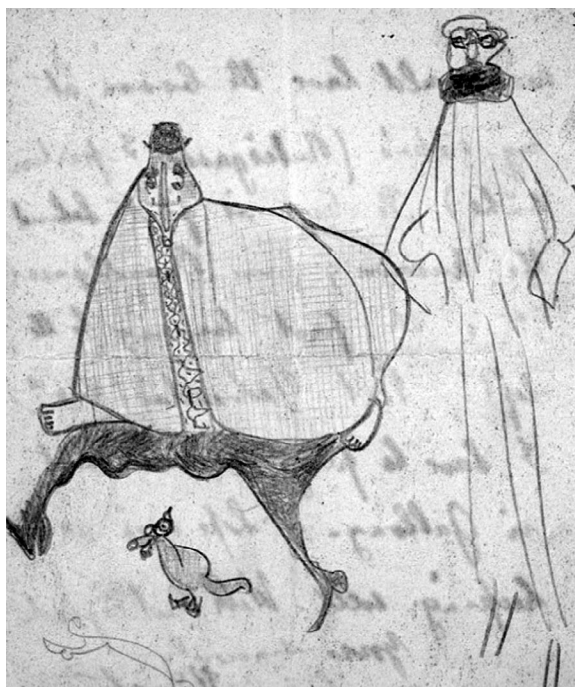
meg: ilyen többek között az a bizarr lovaglójelenet, amikor az én-elbeszélő az ismerősén lovagol, s közben mintegy a tájat is maga alakítja:

És már ugrottam is meglepő ügyesen ismerősöm nyakába, s öklömet bordái közé nyomva könnyű ügetésre serkentettem. Sikerült, így aztán elég hamar megérkeztünk egy jókora, de még nem teljesen kész táj belvidékére, ahol már esteledett.

Az országút, amelyen lovagoltam, köves volt, és jócskán meredek is, de épp ez tetszett nekem, ezért hát tettem róla, hogy még kövesebb és meredekebb legyen. Valahányszor ismerősöm megbotlott, hajánál fogva a magasba rántottam, s ha sóhajtott, fejbe öklöztem. (KAFKA 1973, 278)



7. kép: Groteszk testtartású alak



8. kép: A kővér férfi

Kafka rajzai között több is található, amely lovaglást, lovas figurákat ábrázol, s akad olyan is, amely olyan „túlzott méretű, meghatározhatatlan”, különös „állatfigurát” (SCHMIDT 2021, 306) mutat, amelyen mintegy lovaglást imitál a rajta ülő „bizonytalanul lovagló emberi alak” (SCHMIDT 2021, 306), s ez szinte felidézheti a szövegbeli groteszk-fantasztikus jelenetet (9. kép).

Az idézetből az is kiviláglik, hogy az én-elbeszélő a vizuális környezetet, a tájat is az általa érzékelték, a külső és belső világ oszcillációja közepette „alakítja”, hívja elő, sőt hívja létre, mintegy megelevenedő, antropomorfizált fantasztikus világként:

Könnyű szívvel indultam tovább. Mivel azonban, gyalogos lévén, aggasztott a meredek út kaptatója, gondom volt rá, hogy egyre síkabb legyen, s a messzeségben völgynek lejtjen.

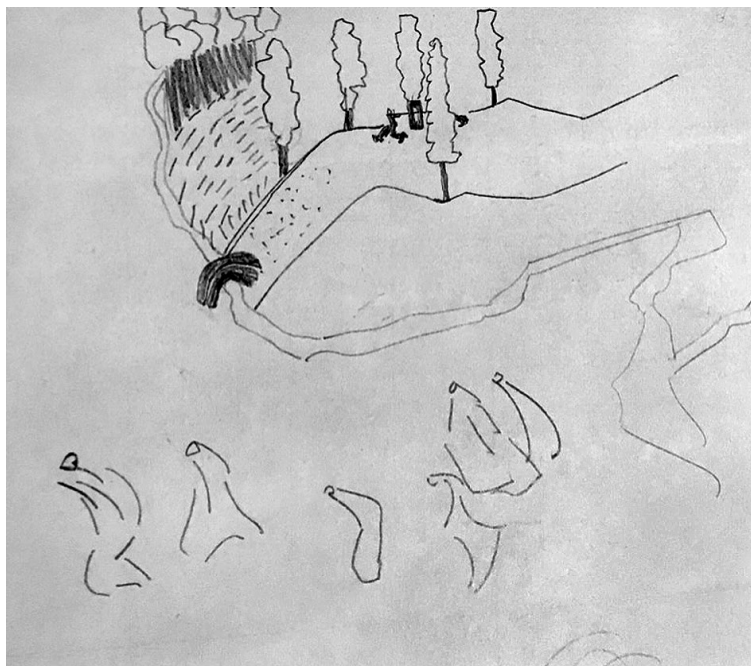
A kövek eltűnedezték kedvemre, a szél lecsendesedett, belesimult az estébe. [...] Kedvelem a fenyőerdőt, abban haladtam tehát, s mert szívesen nézek fel szóttanul a csillagos égre, lassan feljöttek a kedvemért a tágas-messzi égen a csillagok: szép nyugodtan, ahogy szoktak. (KAFKA 1973, 279sk.)

Ez a tájázbrázolás sajátosan karkai, eltávolodik a „ténylegesen” látottaktól, s a belső világot, képzeleti elemeit vetíti ki a környezetre a külső és belső közötti projekciós folyamatokban; Kafka rajzai, amennyiben valamilyen formában táj jelenik meg rajtuk, néhány vonásból állnak, s a szubjektív észlelést, a képzelet képeit ragadják meg (10. kép).

Az *Egy küzdelem leírása* heterogén elemeket egyesít, sajátosan groteszk-fantasztikus világot hoz létre, amely az identitás, az ábrázolás, az elbeszélés és a nyelv romantikus apóriáit viszi tovább intertextuális és intermediális kapcsoló-



9. kép: „Lovaglás”



10. kép: Képzelt táj

dásokkal; a romantikus modelleket pedig a kortárs esztétikai kontextusba integrálja, s ezáltal Kafka e korai művével olyan narratív eljárásokat próbál ki, amelyek a fantasztikum sajátos változatát is képviselik. Kafka az elbeszélés modern, önmagán túlmutató lehetőségeit kipróbálva lesz a 20. századi német nyelvű irodalom képviselője – rajzai mintegy ennek a szövegvilágnak a születését anticiálják, kísérik, s intermediális kapcsolatokat teremtve engednek bepillantást a karkai szöveg univerzumba.

Bibliográfia

- BELOBRATOW, Alexander W. (2004), „Kafka und die künstlerische Avantgarde”, *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* Nr. 15, https://www.inst.at/trans/15Nr/05_09/belobratow15.htm [2024. 05. 17.]
- BOKHOVE, Niels (2006), „Zu den Zeichnungen [Erläuterungen]”, in Uő – Marijke VAN DORST (Hg.), *’Einmal ein großer Zeichner’. Franz Kafka als bildender Künstler*, Furth im Wald, Vitalis, 89–110.
- BOKHOVE, Niels – Marijke VAN DORST (Hg.) (2006), *’Einmal ein großer Zeichner’. Franz Kafka als bildender Künstler*, Furth im Wald, Vitalis.

- BORN, Jürgen – Gerhard NEUMANN – Malcolm PASLEY – Jost SCHILLEMEIT (Hg.) (1982ff.), *Franz Kafka. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag.
- BROD, Max – Franz KAFKA (1987), *Eine Freundschaft. Reiseaufzeichnungen*, hg. Malcolm PASLEY, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag.
- CERSOWSKY, Peter (1983), *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der „schwarzen Romantik“ bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka*, München, Fink.
- FEDERMAIR, Leopold (2012), „Das leere Zentrum der Macht. Kubins *Andere Seite* und Kafkas *Schloss*“, *Weimarer Beiträge* 58: 2, 181–194.
- FELLNER, Friederike (2014), *Kafkas Zeichnungen*, Paderborn, Wilhelm Fink.
- FREUND, Winfried (Hg.) (1999), *Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik*, München, Fink.
- JANOUCHE, Gustav (1968), *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag.
- KAFKA, Franz (1973), „Egy küzdelem leírása“, ford. TANDORI Dezső, in Franz KAFKA, *Elbeszélések*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 267–311.
- KAFKA, Franz (1981), *Naplók, levelek*, szerk. GYÖRFFY Miklós, ford. GYÖRFFY Miklós – ANTAL László – TANDORI Dezső, Budapest, Európa, <http://mek.oszk.hu/00400/00417/html/02.htm> (2024. 05. 07.).
- KAFKA, Franz (1993), *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, hg. von Malcolm PASLEY, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- KAFKA, Franz (2008), *Naplók*, fordította, az előszót és a jegyzeteket írta GYÖRFFY Miklós, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.
- KILCHER, Andreas B. (2008), *Franz Kafka*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- KILCHER, Andreas (2020), „Bilder/Schrift. Zeichnen und Schreiben bei Franz Kafka“, *Yearbook for European Jewish Literature Studies* 7: 1, 117–146.
- KILCHER, Andreas (Hg.) (2021a), *Franz Kafka. Die Zeichnungen*, München, C. H. Beck Verlag.
- KILCHER, Andreas (2021b), „Einleitung: Überlieferung und Bestand“, in Uő (Hg.), *Franz Kafka. Die Zeichnungen*, München, C. H. Beck Verlag, 7–28.
- KILCHER, Andreas (2021c), „Zeichnen und Schreiben bei Kafka“, in Uő (Hg.), *Franz Kafka. Die Zeichnungen*, München, C. H. Beck Verlag, 211–276.
- KOCH, Hans-Gerd (2019), „Franz Kafka. Der unbekannte Aktenberg“, *Süddeutsche Zeitung*, 6. Dezember 2019. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kafka-bundesarchiv-gestapo-akten-1.4711090> (2024. 02. 17.).
- LITT, Stefan (2021), „Franz Kafkas Teilnachlass an der Israelischen Nationalbibliothek“, *Geschichte der Philologien* 59/60, 98–109.
- MARTÍNEZ, Matias (2002), „Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz“, in Brigitte FORSTER – Hans-Harald MÜLLER (Hg.), *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*, Wien, Sonderzahl, 107–129.

- MIHÁLY Csilla (2020), „E. T. A. Hoffmann és Franz Kafka. Strukturális rokonság a romantika jegyében?”, *Filológiai Közöny* 66: 4, 87–99.
- MIHÁLY Csilla (2021), „A bábeli torony avagy *A város címere*. Irodalmi szöveg és történeti kontextus”, *Filológiai Közöny* 67: 1, 70–81.
- MOSER-VERREY, Monique (1996), „Kafka au cirque de l'écriture”, *Études littéraires* 28:3, 43–54.
- NAGEL, Bert (1983), *Kafka und die Weltliteratur. Zusammenhänge und Wechselwirkungen*, Darmsadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- NEYMEYR, Barbara (2007), „Phantastische Literatur – intertextuell. E.T.A. Hoffmanns *Abenteuer der Sylvester-Nacht* als Modell für Kafkas *Beschreibung eines Kampfes*”, *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch* Bd. 15, 112–128.
- NEYMEYR, Barbara (2010), „Beschreibung eines Kampfes”, in Manfred ENGEL – Bernd AUEROCHS (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart–Weimar, Metzler, 91–102.
- OROSZ, Magdolna (2002), „Images and Pictures as Models and Metaphors in Literary Narratives”, in Attila KISS – Márta BARÓTI-GAÁL – György SZÖNYI (eds.), *The Iconography of the Fantastic*, Szeged, JATEPress, 213–231.
- OROSZ Magdolna (2006), „*Az utánzott idegen nyelvű kézírás*”. *Mű és alkotás E. T. A. Hoffmann elbeszéléseiben*, Budapest, Gondolat.
- OROSZ Magdolna (2021), „Hibrid világok, (át)változások: variációk a fantasztkumra”, *Filológiai Közöny* 67: 1, 21–40.
- OROSZ Magdolna (2024), „Romantik-Rezeption bei Franz Blei”, in Helga MITTERBAUER (Hg.), *Franz Blei: Werk – Netzwerk – Ideen*. Berlin, Frank & Timme, 159–179.
- REUSS, Roland – Peter STAENGL (Hg.) (1997ff.), *Franz Kafka. Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte*, Frankfurt am Main – Basel, Stroemfeld.
- RHEIN, Philip H. (1977), „Two Fantastic Visions: Franz Kafka and Alfred Kubin”, *South Atlantic Bulletin* 42: 2, 61 – 66.
- ROTHER, Wolfgang (1979), „Zeichnungen”, in Hartmut BINDER (Hg.), *Kafka-Handbuch*, Bd. 2. *Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart, Kröner, 562–568.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2024), *Kafka. Um sein Leben schreiben*, München, Hanser Verlag.
- SCHMIDT, Pavel (2021), „Beschreibendes Werkverzeichnis”, in Andreas KILCHER (Hg.), *Franz Kafka. Die Zeichnungen*, München, C. H. Beck Verlag, 295–353.
- STACH, Reiner (2014), *Kafka. Die frühen Jahre*. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag.
- SUDAKA-BÉNAZÉRAF, Jacqueline (2001), *Le regard de Franz Kafka. Dessins d'un écrivain*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- SUDAKA-BÉNAZÉRAF, Jacqueline (2019), *Le „Journal” de Franz Kafka. L'impasse de l'écriture et le dessin de l'acrobate*, Lormont, Éditions le Bord de l'eau.
- WAGENBACH, Klaus (2008), *Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben*, Berlin, Wagenbach.
- WAGNEROVÁ, Alena (2006), „Als Janouch mir entgegenkam”, *Neue Zürcher Zeitung*, 04.11. <https://www.nzz.ch/articleE5VPZ-ld.383227> (2024. 04. 27.).

A képek forrásai:

A Kafka-rajzok forrása (1., 5., 6., 7., 8., 9., 10. kép):

The National Library of Israel Max Brod Archive – NLI, ARC. 4* 2000 5 80 – <https://www.nli.org.il/en/discover/literature-and-poetry/authors/franz-kafka> (2024. 01. 26.)

A Hoffmann-rajzok forrása (2., 3., 4. kép): Staatsbibliothek Berlin – <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/digitale-sammlung/> (2024. 02. 15.)

A „vidék” álomszerű képi világai

*Egy falusi orvos az újabb vizuális ábrázolások tükrében*¹

A „vidék” valós, képzeleti és művészileg újraalkotott világai

A vidéki világ irodalmi ábrázolásai nem csak tényszerű tapasztalatokon alapulnak, mint például személyes-életrajzi élményeken és benyomásokon, mások szóbeli, írásbeli, fotográfiai vagy filmes dokumentációin vagy általánosan hozzáférhető topográfiai, történelmi és kulturális információkon. Erősen támaszkodnak más forrásokra is, jóllehet az egyes forrástípusok megkülönböztetése nehéz, és az empirikus tapasztalatok világos elkülönítése a képzeleti mintáktól problematikus lehet: ezen más, nagy hatással bíró forrásokhoz tartoznak a német „Land”-fogalom egyéni-személyes és kollektív képzetei a „falu”-hoz, „táj”-hoz, „paraszt”-hoz stb. kapcsolódó asszociációs mezőkkel együtt – tehát sokrétű kulturális hagyományok, történetek és elképzelések egy kitalált, diszkurzívált és imaginárius „vidékről”.² A vidékről (Land) alkotott kép erősen igazodhat konvencionális kollektív gondolatokhoz és fantazmagóriákhoz, szemantizációkhoz és (elő)ítéletekhez, de formálódhat egyéni módon is, megfelelő a személyes észlelési és értelmezési mintáknak. A rurális térként ténylegesen megtapasztalt és az elképzelt „vidék”-képek között feszültségteli kölcsönhatás áll fenn. Az egyik mindig befolyásolja és szennyezi a másikat – egyik sem „tisztá”: nincs „kép”, nincs fogalom tapasztalat nélkül, nincs „tapasztalat” az azt szervező sémák nélkül. A vágyak, félelmek, projekciók, de a tudatos konstrukciók is összekapcsolják egymással az érzékelt és az elképzelt „vidéket”.

Figyelembe kell venni egyébként a német „Land” szó többértelműségét asszociatív potenciáljaival együtt is. Nemcsak élőhelyekre, domborzati viszonyokra és helyleírásokra utal, hanem a föld szinonimája is, amelyet megművelnek, táplálja az embereket, és a „földet a földnek” megfogalmazás szerint végül visszaveszi azt, ami hozzá tartozik. (Kafka szövegei okot is adnak arra, hogy ilyen jelentéslehe-

¹ A tanulmány eredeti változatát lásd SCHMITZ-EMANS 2024; a fordítás a német nyelvű kézirat alapján készült.

² A származási országok (többnyire) politikailag és földrajzilag meghatározott, világosan megkülönböztetett entitások, míg a „szülőföld” (többnyire) szemantikailag diffúz töltetű, a „vágyott világok” pedig projekciók vagy fantáziák.

tőségekre gondoljunk.) A rurális térben, közkeletű felfogás szerint, az emberek különösen ki vannak téve a keletkezés és az elmúlás körforgásának; az évszakok és az éghajlat erősen meghatározzák az életet. A hideg és a sötétség több következménnyel jár itt, mint a városban; az emberek és állatok halála jobban látható. A hegyek, a vizek, az erdők és a táj más megjelenési formái többet jelentenek a mérhető, térképen rögzíthető és megismerhető térnél; a „vidék” különböző területeinek mind megvannak a maga „szellemei”. Egy másik gyakori toposz szerint „vidéken” gyakran elszigetelt, kis közösségekben élnek, kulturálisan elmaradottak, „idejétmúltak”; az órák itt másképp járnak, a tér fogalma másképp szerveződik, mint a városi világban. Az (állítólag) „egyszerű” vidéki élet kétértelműnek tűnik: egyrészt a rousseau-i koncepciók által befolyásolt modernitás számára a vidéki világ és vidéki élet autentikusabb, természetközelibb, egészségesebb és kevésbé megterhelő a komplex, nyüzsgő városi élethez képest, akár a pihenés és a lehetséges gyógyulás helyeként (mint nyaraló- vagy gyógyfürdőhely) tekintenek rá. Másrészt a vidék furcsa, olykor akár nyugtalanító is, különösen a városlakók, de egy elvontabb szinten mindenki számára: a tudat által uralt énben éppen ebben az atavisztikus vidéki világban törnek felszínre olyan mozzanatok, amelyek kivonják magukat az intellektuális kontroll alól, és az atavisztikus impulzusok, az ösztönök olyan idegen belső világát hozzák létre, amelyet archaikus voltában nem vagyunk képesek egészében felfogni. Az otthonos és a fenyegető oszcilláló viszonyban állnak egymással. Kafka gyakran erőteljes nyelvi képei és jelenetei a „vidéki” motívumok használatakor is annak többértelműségére játszanak rá, amit felidéznek. „Vidéki” figurái sokszor különösek, és különös dolgok kísérik őket.

A 19. század óta a „vidékről” alkotott elképzelések egyre inkább összekapcsolódnak az ősi és a preracionális diskurzusaival, amint az a mesékben, a mítoszokban, valamint a népi hiedelmek és babonák jellegzetes formáiban megnyilvánul. *Először* is, a vidéki világok az áthagyományozott történetekben a csodálatos világokkal rokonságban lévőkként jelennek meg; a meseszerű, a varázslatos és a titokzatos vidéki helyeken található, távoli kastélyokkal és ritkán lakott területekkel képzettársítják őket. Itt szereplőkként találkozhatunk állatokkal (akik néha beszélni is tudnak, vagy természetfeletti erővel rendelkeznek), boszorkányokkal, varázslókkal, szörnyekkel, kísértetekkel és mindenféle átmeneti lényekkel az élők és a holtak között. *Másodszor*, a „vidéki” lakosság eleve hajlamosabbnak tűnik arra, hogy a mesebeli, csodaszerű dolgokat valóságosnak lássa, és higgyen azok erejében; a „vidéki” ember babonás, különös kultuszokat és rituálékat, védő és elhárító varázslatokat végez, képzeletbeli erőkkkel és lényekkel „él” együtt, a természeti világ „életre kel” számára.³ Ezenfelül szűkszavú, zárkózott,

³ A babonás „paraszt” a felvilágosodás, a romantika és a késő romantika népszerű diskurzusainak toposza. Vö. DAXELMÜLLER 1986, xxxi: „[...] a felvilágosodás (...) a középkor leküzdendő maradványát látta benne [a babona kifejezésben] [...]. A szellemileg a középkorban megragadt, jó-

és megtartja magának a titkait. A preracionális (mint objektív és pszichológiai kategória) a vidéki világban nagyobb mértékben él tovább, mint a felvilágosult, modernizált városban – így hangzik egy olyan diszkurzív toposz, amely a felvilágosodás gondolkodásmódjára vezethető vissza, és a növekvő urbanizáció jegyében egyre nagyobb jelentőséget nyer.

A 20. század eleji irodalom és művészet „vidéki” képeiről

A 19. század végén és a 20. század elején a néprajz, az etnológia, a filológia és a pszichológia egyre inkább a mesék és mítoszok képzeletvilága felé fordult, gyakran a preracionális elképzelések és gondolkodási minták „vidéki” továbbélésére összpontosítva. Az úgynevezett atavisztikus, premodern, anonim módon áthagyományozott, „népi” tudás iránt új kulturális érdeklődés bontakozott ki, gyakran az áthagyományozott motívumok és meggyőződések mélyebb „igazságának” hipotézise jegyében. A 19. században egyre több mesét gyűjtöttek, a 20. század első felében pedig összeállították a *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (A német babonák kézikönyvtára) című könyvet.⁴ Az olyan népies motívumok, mint a dopplgänger (hasonmás), a vámpír, a boszorkány, a kísértet és a farkasember ebben a tekintetben jelentős átkódoláson mennek keresztül: A felvilágosodásban babonás ostobaságként elvetett, majd a 19. században már hiteles „népi” örökségként felértékelte régi alakok és történetminták a pszichoanalízis révén új perspektívát nyertek. A tudatalatti elméletei a mese, a mítosz és az álom képzeletvilágait egy preracionális nyelv összetevőiként fedezik fel, a tudat küszöbét megelőző struktúrák (egyéni vagy kollektív) szimbólumaiként, az álmzónák üzeneteiként. Ezen a

százi betegsége ráolvasó »rusticus«, a vénasszonyok, [...] és a dajkamesék [...] a felvilágosodás gondolkodói számára elég indokot adtak ahhoz, hogy elkötelezetten fellépjenek az ilyen pogány, nonkonformizmusból eredő maradványok ellen. / De a 19. századtól kezdve ettől az »etnikumtól« a mitológiák és a népi babonakutatás felé való lépés már nem volt nagy. Már csak a »nép« romantikus átértékelésére volt szükség, mint a régi, sőt ősi, messze a kereszténység előtti időkbe visszanyúló tudás hordozójára. Jacob Grimm [...] ismerős vizeken evez [...], amikor a babonásságot a parasztnak tulajdonítja: (...) a földművelés és az állattenyésztés messzi őskorba nyúlik vissza, és az ezekhez kapcsolódó babonákhoz köthető szokások sokasága hosszú évszázadokon keresztül változatlanul fennmaradt. [...] a babona úgyszólván vallást képez a legegyszerűbb házi használatra.” (Idézet GRIMM 1981, II, 960.)

⁴Kafka már nem olvashatta a *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* című könyvet, mivel csak 1925-ben kezdtek el dolgozni rajta. Ez a mű azonban korának és annak érdeklődésének terméke. Konceptióját tekintve ma már nem aktuális; információi történelmileg elavult módszertani feltételezéseken és fogalmakon alapulnak (vö. HÖFIG 2009, 130; FENSKE 2011, 117; HARMENING 2009, 19). Ettől függetlenül továbbra is sok érdekességet tartalmaz. Különösen azonban a „néprajz” önképe manifesztálódik benne a könyv keletkezésének idejében.

ponton nem tudunk kitérni arra, hogy Kafkánál milyen sokféle visszhangra lelnek a „vidékkel” kapcsolatos képzetek, beleértve azok szemantizációját és asszociációs potenciáljait; valamint arra sem, hogy ezek milyen perspektívákat nyitnak Kafka műveire. Hangsúlyozni kell azonban, hogy a „vidék” nem csupán olyan hely, ahová az emberek sétálni járnak, ahol zöldséget ültetnek, jobb levegőt szívnak vagy undorodnak az egerektől – és amikor a szövegekben az áll, hogy ilyesmi történik, akkor nemcsak tényekről van szó, hanem elképzelt dolgokról is.

A 19. században felerősödő tudományos érdeklődés a meseszerű, a premodern és atavisztikus elemek, a rituálék és az álomképek iránt 1900 körül és az azt követő évtizedekben lendületet adott az irodalomnak, a képzőművészetnek és a filmnek.⁵ A fantasztikus irodalom az 1900 körüli évtizedekben fénykorát élte. A doppelgängerok, az állatemberek, a „mágikus” praktikák és helyek új népszerűsége tetek szert, hogy pregnáns jelekben és történetekben megragadható legyen az, ami racionálisan nem érthető meg. Az életre keltett képzetek gyakran a „vidékhez”, a távoli, félreeső tájakhoz és a paraszti világhoz köthetők, mint például a vérfarkas és a vámpír esetében. A csodálatos átváltozások és átmeneti lények (ember és állat, ember és növény, élő és dologszerű között) különösen a szürrealizmus képi nyelvére jellemzőek.⁶ Az irodalom és a filmek az elfojtottról, a marginálisról, a sötétségből érkező alakokról mesélnek, így például a vámpírról, aki vidékről jön, betör a városba és az emberi testekbe, lelkekbe. Mindez nyomot hagy Kafka szövegein is, amelyekre különösen jellemző a (több értelemben is visszatérő) képzetek többértelműsítése és ambiguitásának.

A még fiatal modernség irodalmában és filmjeiben a rejtélyes alakok és terek iránti érdeklődéssel szoros kapcsolatban áll a bizonytalan tekintet narratív és filmművészeti ábrázolása – és ez Kafka írására is kihat: a holtak és az élők, a statikus és a mozgó különbségének megszüntetésével a tárgyak, alakok és helyek gyakran már nem azonosíthatók egyértelműen. Vizualisan átalakulnak, elmosódnak, szétfoszlanak, kivonják magukat az értelmezői meghatározás alól. A vidéki terek, amelyek sötétebbek, mint az árammal nagyrészt ellátott városok, különösen alkalmasak az ilyen diffúziótapasztalatok ábrázolására. A szél, az eső, a hó és a sötétség éppen ezt a vidéki világot teszi gyanússá, és az ember útját a bizonytalanság kiváltójává, a felfoghatatlan támadási pontjává változtatja.

A fent vázoltak alapján még egy tézis Kafka „vidéki” szövegeiről: a vidéki terek, azok lakóinak és az utazók vidéki élményeinek ábrázolásai nemcsak a konkrét életrajzi tapasztalatok, a tényleges vidéki tartózkodások és az ott szerzett benyo-

⁵ A „primitívhez”, valamint a „primitivizmusokhoz” való diszkurzív és esztétikai viszonyokat itt csak említem, de nem tárgyalom részletesen.

⁶ A szürrealizmus művészete és irodalma példászerűen dokumentálja ezeket a tendenciákat. Itt válik különösen nyilvánvalóvá a képek jelentősége, a preracionális szférák és a képi nyelvek rokonsága.

mások összefüggésében olvashatók, hanem a „vidékről” és annak lakóiról alkotott komplex szemantizációk kontextusában is. „Vidék”: ez (egyben) álomország, meseország, ismeretlen, félelmetes terület. Kafka olyan vidéki tereket beszél el, amelyek racionálisan nem dekódolhatók, melyeknek jelenségei elveszítik éles kontúrjaikat, és irritáló változékonyságot és dinamizmust mutathatnak, valamint szólásajátságos állatokról, dolgokról vagy éppen utakról. Ahol Kafka a „vidékről” mesél, ott zűrzavarról, dezorientációról és szélhámoságról van szó, amelyeket nem tárgyilagosan ír le, hanem nyelvileg és stilisztikailag úgy ad elő, hogy azok ránk is vonatkozhatnak. Legendák és mondák motívumai, valamint az azonosíthatóság alól kibújó „vidéki” világ képei mindenféle változatban megjelennek – de általában elmosódva, utalásszerűen. Elég, ha *A kastélyra* emlékeztetünk, amelynek első jelenete egy diffúz vidéki, téli világba vetett pillantás; ez a jelenet előrevetíti a főhős – és mindazok, akik a regényt olvassák – későbbi dezorientációját. A szereplők furcsa tapasztalatokat szereznek „az országúton”. „Az elkallódott fiú”⁷ mint az országúti csavargó variációja, az (állítólagos) „földmérő”, akinek nincs mit mérnie, de a sétát tevő városlakó is egyaránt érintett.⁸ *Az Egy falusi orvos* és *Az országúton* mozgó, különösen „beazonosíthatatlan” alakokat és tárgyakat ábrázolnak; a *Lakodalmi készülődés falun* rejtélyes folyamatokról szól – és mindezt olyan stílusban, amelyet „hinta-diskurzusként” jellemeztek (vö. KREMER 1998, 154).

Egy falusi orvos

Az elbeszélés címe, az *Egy falusi orvos* több, mint egy vidéken praktizáló, anonim orvos ártalmatlan foglalkozásmegnevezése; egyfelől a „vidék” sajátos, történelem nélküli világát, másfelől a városi tudás szféráját idézi, ahol a tudományos titulusok viselőik társadalmi hierarchiában elfoglalt helyére is utalnak. A falusi orvos idegen a parasztok számára; felsőbbrendűségi érzése megrendül; ha kezdetben segítséget kérnek is tőle egy beteg ellátásához (látszólag tiszteletben tartva orvosi tekintélyét), később homályban marad, de kétségtelenül nem racionális okokból őt magát is ágyba dugják, és a megjelenő kórus dala is megerősíti az orvos lenézését. A főszereplő, úgy tűnik, nem ismeri ki magát saját vidéki birtokán; „háziúrként” a szolga fosztja meg hatalmától. A birtokán egy disznóól utal az állatokkal való együttélésre; itt két ló található (amelyeket maga a falusi orvos sem tud irányítani, ahogyan a megfagyott ló sem akar neki engedelmeskedni). A meglepő módon felfedezett lovak erejükben és fékezhetetlenségükben az ösztönösség szimbólum-

⁷ A mű első címe *Der Verschollene* (*Az elkallódott fiú*) volt, korai kiadásai azonban Max Brod javaslata alapján *Amerika* címmel jelentek meg. (A fordító megjegyzése.)

⁸ Kafka irodalmi „vidéki jelenetei” nem neveznek meg konkrét helyeket vagy régiókat, nem utalnak bizonyos tájak és lakosságuk regionális sajátosságaira; e tekintetben is bizonytalanok maradnak.

maiként jelennek meg. A halál metonímiái a beteg sebében lévő férgek, amelyeket az orvos szintén képtelen legyőzni; látványukra beletörődően, egy sokféleképpen értelmezhető fütyüléssel reagál, azaz egy inkább állati, mint emberi hanggal. Öszszességében az ember és az állat közötti különbségtétel már nem lehetséges: a férgek a beteg testében vannak, a lovak uralkodnak a falusi orvos felett, a szolga olyan, mint egy jószág, Rosa pedig a szexuális vágy tehetetlen tárgya.

Az ábrázolt események vidéki környezetben játszódnak, ahol a házak távol helyezkednek el egymástól, a zord időjárás viszonyok és a közlekedési eszközök hiánya megnehezíti az utazást (ahol azonban a közelség és a távolság relativizálódik), és diffúz fény- és időviszonyok uralkodnak. Archaikusnak tűnik az orvos kvázi rituális és egyben funkcionális-rejtélyes elhelyezése a beteg ágyában, annak otthonában: vajon a gyógyulásnak kontaktus által kell történnie? Az orvosnak bűnbakként magára kell vennie a páciens betegségét? Az orvos feláldozása körvonalazódik? A gyerekek éneke annak megerősítéseként, hogy az orvost megfosztják hatalmától, az antik tragédiák kórusára emlékeztet.

A lovak hirtelen felbukkanása a történet elején a kívánságok mesebeli motívumát idézi, amelyek varázslatos módon teljesülnek, ha kimondjuk őket. Magukhoz a titokzatos és félelmetes lovakhoz is rengeteg hagyományos történet fűződik, amelyekben gyakran démonikusnak tűnnek, természetfeletti erők, sötét jelenelekben való baljós megjelenés és a halál asszociációja kapcsolódik hozzájuk.⁹ Mese szerű az is, hogy az állatokat a falusi orvos a saját birtokán fedezi fel, ahol korábban (mint egy titkos kincs) rejtve maradtak.¹⁰ A „rémisztően” gyors utazás egy legendamotívum, ahogyan az a „kísértetlovaglásban” is előfordul, például Gottfried

⁹ A lómotívumhoz lásd többek között a *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* „Ló” szócikkét. 6. kötet, 1598–1652. hasáb: A ló „az istenség egy eredeti megnyilvánulása” (1609. hasáb). Poszeidon ló formájában viszi az embereket a birodalmába (1609. hasáb). A „démon ló alakban” hasonló funkciót tölt be, akárcsak a „Hádész szekere” előtt álló fogat (1609. hasáb). Wodan/Wotan isten (a halottak istene, 1610. hasáb, egy „szélistenből” származtatva, 1614. hasáb) a „Ló” szócikkben egy ló alakú, állati démonból származik. A szócikk számos példát tartalmaz egy „ló alakú, állati haláldémon képzetére való utalásra”; vö. például 1617. hasáb. A „vihar és a halál lova kombinációjáról” lásd a HWA „Ló” szócikkét, 6. kötet, 1611. hasáb. Állítólag arra is található példák, hogy „a halott megjelenési formájában váltakozik az állati és emberi alak” (HWA, „Ló” szócikk. 6. kötet, 1615. hasáb.).

¹⁰ Rosa megjegyzése a talált lovakról – „Sohasem tudhatja az ember, miféle dolgok akadnak a tulajdon házában” (KAFKA 2009, 224) – kommentárra készített. Peter-André Alt felidézti Freud (az *Egy falusi orvossal* egy időben írt 1917-es *A pszichoanalízis egy nehezűségéről* című írásának) azon megjegyzését, „hogyan az én nem úr a saját házában” (FREUD, 2003, 451; erről ALT 2005, 503). A jelenethez vö. még KREMER 2003, 197–214, itt 204. Az olyan titkos helyek, mint a disznóól, *A per* című regényben a lomtár és más helyek (köztük az íróasztal, amelynek „titkos rekesze van, ahol a régi, befejezetlen dolgok undorító állatokként tolonganak” – KAFKA 1999, I. kötet, 348, Felicéhez, 1912. december vége) mind „Kafka gondolatvilágához tartoznak, amelyben a képzeletbeli a mindennapi életben is jelen van” (ALT 2005, 504). – Kafka 1922. január 27-i naplóbejegyzése szerint „meglepetések” ér-

August Bürger *Lenóra* című versében vagy egy Eliasberg által lejegyzett haszid legendában, amely Kafkának valószínűleg alapul szolgált.¹¹ A „gyors utazás” maga varázslatosnak tűnik – egyúttal azonban a tér-időbeli rendszerek relativitásának és változékonyságának konkretizálása is (amelyek így elveszítik orientáló erejüket).

A mesékre gyakran jellemző körköröség és ismétlődések határozzák meg a cselekmény szerkezetét,¹² szorosan kapcsolódva a doppelgänger-párokhoz (a két ló, az orvos és a beteg mint egy „pár” az ágyban) mint az „ismétlődés” egy másik dimenziójához. Az elbeszélés az éjszakai csengővel kezdődik, amely metonimikusan a vészhelyzetekre, de a lélekharangra is utal – és az ezután következő cselekmény kiváltójának tűnik (ez később be is igazolódik). Az ábrázolt eseményeket nem lehet orientáló jelleggel kronológiailag és kauzálisan értelmezni. Csak egy dolog biztos: a halál már megjelent a betegben, akihez a falusi orvost hívják – ahogy a sünn is mindig ott van a nyúl előtt, bármennyire gyorsan mozog is az. A téli évszak a halál ideje; ahogyan a télnek, úgy a falusi orvos utazásának sem látszik a vége. A szöveg mitikus legendaszerűsége már abban megmutatkozik, hogy a falusi orvos Ahasvérus- és Krisztus-figuraként is értelmezhető, bár ez két nagyon különböző alak konnotációját jelenti.

Kafka szövegében a „vidéki” világ általában véve több szempontból is közties és átmeneti tér: az „állati” és az emberi, az élet és a halál között. Az orvos és a beteg álomszerű módon alakul át: az előbbi tekintélyes emberből áldozattá, az utóbbi egészségesnek tűnő fiúból halálos beteggé. Saját, „álomszerűnek” tűnő logika határozza meg az események egészét: a lovak felbukkanása egy vágyra válaszul, az úti cél rejtélyesen gyors elérése, a szorongás fokozatos növekedése a beteg házában, az orvos kontrollján kívül eső távozás.¹³

hetik az embert, hiszen „a tapasztalat szerint a semmiből is jöhet valami, a düledező disznóólból előmászhat a kocsis a lovakkal” (KAFKA 2008, 662; lásd ALT 2005, 503).

¹¹ Alt az *Egy falusi orvos* egyik forrására utal: „A lovak csodás tempóban húzzák őt – Alexander Eliasberg haszid legendagyűjteményének egy motívuma” (ALT 2005, 504; vö. ELIASBERG 1916, 182sk; ehhez még ALT 2005, 719. lábjegyzet a függelékben) –, és az út egy sötét tájon vezet keresztül, „miközben szem[é]t, fül[é]t betölti a valamennyi érzék[é]t egyszerre elnyomó sűvöltés” (KAFKA 2009, 225).

¹² Alt arra utal, hogy Kafka az *Egy falusi orvos*-ban egy mítoszt „dolgoz fel”: „a bolygó zsidó, Ahasvérus keresztény hagyományát, aki arra kárhoztatott, hogy megváltás nélkül idegen földeken kóboroljon [...]” (ALT 2005, 501). „Ebben az utazás toposza, ahogyan azt az *Amerika* című regényből ismerjük, összekapcsolódik a körkörös időtapasztalat motívumával, amelyben az egyén egy alakatlan, diffúz valóság látszólagos közömbösségével találkozik” (ALT 2005, 502). Ahasvérusról vö. szintén ALT 2005, 505.

¹³ Alt a szöveg „sokkszerű álomdramaturgiájáról” beszél (ALT 2005, 503).

Jürgen Bernhard Kuck képekönyve az *Egy falusi orvoshoz*

Jürgen Bernhard Kuck grafikusművész 2017-ben megjelent könyve („Graphic Novel”¹⁴ műfajmegjelöléssel) az *Egy falusi orvos* motívumai alapján készült képsorozatból áll, amelyet több szöveg keretez: Ralf Sudau elemzése az *Egy falusi orvos*ról (amely többek között egy *Traumbhaftes inneres Leben: Der surreale Charakter* [Álomszerű belső élet: A szürreális karakter] című fejezetet is tartalmaz), valamint egy Kuck és Sudau közötti beszélgetés nyomtatott változata; Kafka szövege teljes terjedelmében szintén szerepel a kötetben.

A nem elhanyagolható mennyiségű szöveg ellenére a kötet mindenekelőtt képekönyv, amely sajátos módon jeleníti meg a falusi orvos történetét. Oldalról oldalra egy-egy képet mutat be. Ezek mellett (azaz a képeken kívül) szövegsorok állnak, idézetek Kafka szövegéből, melyeket a művész először kézzel írt le, majd a nyomtatott könyvben faksimileként jelentetett meg. Kuck kommentárjában hangsúlyozza, hogy Kafkát szabadon közelíti meg, de korrekten idézi; a másoktól származó szövegrészletek felhasználását szokásos és legitim művészi és irodalmi gyakorlatnak tekinti.¹⁵

Ha a graphic novelt egy hosszabb, szöveges, képregénystílusú elbeszélésként értelmezzük, akkor az alcímben szereplő műfaji megjelölés kezdetben zavaró lehet. A képi nyelv nem tűnik „képregényszerűnek”, még akkor sem, ha a grafikák képregénypanelekhez hasonlóan szekvenciálisan vannak elrendezve;¹⁶ nincsenek szövegbuborékok, sem képregényekre jellemző jelek, és egy oldalon csak egy panel található. A kísérszöveges részben Kuck állást foglal a műfaji kérdésben, egyfajta közömbösséget jelezve a műfaji megnevezésekkel kapcsolatban (és ezzel egyben az alcím bizonyos fokú esetlegességére is utal), ugyanakkor rámutat azokra a

¹⁴ A grafikus részt (KUCK 2017, 5–89) követi a szöveges rész. Kuck képei szignálva és dátumozva vannak („14” = 2014). A könyv címlapján, a borítótól eltérően, két szerzőt nevez meg: Jürgen Bernhard Kuck/Ralf Sudau: *Franz Kafka: Ein Landarzt. Graphic Novel, Interpretation, Werkstattgespräch, Textausgabe* (Franz Kafka: Egy falusi orvos. Graphic novel, elemzés, műhelybeszélgetés, szövegkiadás). A grafikus részben két címváltozat található: „Jürgen Bernhard Kuck: Franz Kafka. Ein Landarzt. Graphic Novel”, valamint „[...] képekben elbeszélve / Jürgen B. Kuck által. MMXVII”. – Kuck más irodalmi művekhez is készített elbeszéléseket/képekonyveket, például Szophoklész (*Antigoné*), Goethe (*Faust*), Edgar Allan Poe (*Bice-Béka*), Wagner (*Tannhäuser*) és Kierkegaard (*A csábító naplója*) műveire. Lásd a művész honlapját: <https://www.jbkuck.de> (2024. 08. 27.).

¹⁵ Kuck szerint a Biblia is „kőbányává vált”; a prózai színházban „a szövegek rövidítése mindig is gyakori volt” (KUCK 2017, 118). „Kafka szövegének egy kicsit több mint a felét használtam fel a képregényemben. Követem az elbeszélés fonalát, és minden oldalon megőrzöm a szavak eredeti sorrendjét” (KUCK 2017, 118).

¹⁶ Sudau a „képes történet” kifejezést javasolja; Kuck úgy gondolja, hogy művét „képregénynek” vagy „graphic novel”-nek is nevezhetnénk; a döntő tényező „a szöveg és a kép egymástól függő viszonya” (KUCK 2017, 117).

szempontokra is, amelyek alapján könyve a képregényekhez (és a graphic novel-hez) közelít. Kuck nem az egyes képeket tekinti az *Egy falusi orvos* értelmezése kompozíciós egységének, hanem a dupla oldalakat, azaz a képpárokat. Ezzel kapcsolatban arra is emlékeztet, hogy Scott McCloud képregény-teoretikus számára a képregény egy narratív, szukcesszív módon ábrázoló médium, melynek magját két egymást követő kép alkotja. Kuck ennek megfelelően a kétoldalas elrendezéseit szukcesszív ábrázolásokként magyarázza. Megvilágító példa az az általa említett két egymást követő oldal, amely a fiú azon kívánságát ábrázolja, hogy az orvos hagyja őt meghalni – és a jelenet démoniságát egy olyan „démonnal” vizualizálja, amely mintha képről képre átalakulna.

A 36. oldalon a fiú azt mondja: *Doktor, hagyj meghalni*. És akkor az orvosnak ez a köpcös, nehézkes alakja előrehajol, és a fiú a fülébe sugdos. [...] És a háttérben látod ezeket a nagy szemeket, amelyek valami démonit, démoni erőt jeleznek. És ez a démoni erő a 137. oldalon egyfajta plasztikus mellszoborként látható egy távoli táj előtt. [...] A mellszoborról lehúzták a leplet, a bőrt, a maszkot (Kuck 2017, 119).

A „graphic novel” kifejezéshez Kuck a szekvenciális, azaz az időt idéző képek gondolatán túl, úgy tűnik, mindenekelőtt egy olyan önálló képzőművészeti alkotás gondolatát társítja, amely nem illusztratív, tehát „másodlagosan” viselkedik a meglévő szöveg alaphoz képest, hanem egy alapul szolgáló történetre visszautalva – a pretextus által inspirálva, de nem determinálva – saját történetet mesél el.

[...] én nem illusztrálok Kafka szövegét. A képeim nem a szöveget „szolgálják”. Ellenkezőleg: Kafka szövege „szolgálja” az én képeimet: utalásként, magyarázatként vagy értelmezési megközelítésként, de inspirációként vagy irritációként is – hasonlóan egy képcímhez. Képeim a szöveggel párbeszédben mesélik el saját történetüket. Ezt a történetet Kafka *Egy falusi orvos*a ihlette, és nagyrészt megfelel az általa megfogalmazott cselekménynek, de ez egy új történet, amelyet képekben és Kafkától kölcsönzött szövegrészekben mesélek el. Tehát megfordítom a kép és a szöveg közötti kapcsolatot. Nem szövegillusztrációkat készítek, hanem a szöveg illusztrálja a képeimet (Kuck 2017, 117).

Sudau kérdésére, miszerint nem „önhittség”-e Kafka szövegét ilyen értelemben saját céljaira használni, Kuck azt válaszolja: „Nem” – és Kafka „belső képeire” utalva, amelyeket ő maga nem akar feltárni, a szöveget egyfajta szerkezetként jellemzi, amely képeket generál azokban, akik olvassák, azaz saját maga, Kuck belső énjében is.

(Kuck:) Éppen ellenkezőleg, azt tartanám önhittnek, ha Kafka belső képeit akarnám feltárni. Kafka szövege sem kommentár, sem értelmezésre nem szorul. Önmagáért beszél. De minden olvasó egyéni és különböző értelmezést alakít ki a szövegről. És

mindenki, aki ezt a szöveget olvassa, csak a saját képeit vetítheti ki rá, amelyekben tudatosan vagy tudat alatt az általa látott idegen képek és egyéni élettapasztalatai egyaránt befolyásolják (KUCK 2017, 117).

Kuck a művét a „belső”, a psziché láthatóvá tételének tekinti – de a saját belső képei megjelenítésének, amelyek nem egyeznek Kafkáéval: „A művészi ábrázolás – és nevezhetjük így az én folyamatomat [...] – az egyén belső képeit teszi láthatóvá mindenki számára. Tehát minden egyes ábrázolással mindig valami teljesen új lép a világba [...]” (KUCK 2017, 117).¹⁷

Az *Egy falusi orvos* történetének vizualizációja így fordítási lépések sorozatának részeként jelenik meg: ha Kuck számára Kafka szövege a szerző láthatatlan (belső) képein alapul, akkor a szöveg képekre való fordítása olyan, ugyancsak belső képek (ezúttal Kuck képei) láthatóra fordítása, amelyeket a szöveg az olvasóban stimulált.

Sudau szerint „a képi ábrázolás szürrealis és kiszámíthatatlan jellege” Kafkára emlékeztet, és ez analóg az olyan „álomszerű elbeszélésekkel”, mint az *Egy falusi orvos* (KUCK 2017, 122).¹⁸ Itt felidéződik a láthatóvá tett álomképek szürrealista jellegű esztétikája, amely a tulajdonképpeni esztétikai üzenetet alkotja – olyan üzenetet, amely mintha töredékekből állna. Különös hibrid lények, különböző dolgok közötti szokatlan átmenetek és egyes pillanatok önmagukra nem vonatkozatható konstrukciói jellemzik a szürrealista képi nyelvet – nincs ez másképp Kucknál sem. Meztelen figurái, akárcsak Delvaux és Magritte jól ismert alakjai, állandó átalakulásoknak vannak kitéve; a terek és a térbeli viszonyok is változni látszanak. Kuck falusi orvos figurája különleges hibrid lény; a művész honlapján található fotóval összevetve egyértelműen látható, hogy Kafka ezen alakjának saját arcvonásait adta.¹⁹

Egy jelentős stílusjegy, amelyet maga Kuck is hangsúlyoz a kísérőszövegben, a kinyomtatott színes képek gyártási technikáján alapul. A rajzok és a színekompozíciók külön-külön készültek, majd digitális keverési eljárással egyesítették őket – ez

¹⁷ Annak ellenére, hogy graphic novelként címkézi képregényét, Kuck rámutat egy eltérésre egy olyan stílusjeggyel kapcsolatban, amelyet a képregények gyakran használnak: míg a képregényekben gyakori, hogy különböző formátumú képeket kombinálnak (a képregénypanelek gyakran eltérő méretűek és formájúak), addig az ő képeinél ez másképp van. „A képregény főleg az egyes képek különböző formátumaival operál; az ember azzal próbál innovatív lenni, hogy egy oldalon több panelt egymásba vagy egymás fölé illeszt [...]” – amit ő saját állítása szerint nem tesz meg (KUCK 2017, 118). Ezt az egységes formátumot és képeinek általános stílárís homogenitását úgy is értelmezhetnénk, mint annak indikátorait, hogy a képeket egy bizonyos művész, nevezetesen Kuck belső képi világa határozza meg.

¹⁸ Kuck magyarázataiban többek között Max Ernstre (KUCK 2017, 145) és Meret Oppenheimra (KUCK 2017, 148) hivatkozik.

¹⁹ Lásd <https://www.jbkuck.de> (többek között Kuck portréja) (2023. 08. 11.).

életlenséget eredményezett, mivel a színmezők és a körvonalak gyakran nem fedik pontosan egymást. A rajzokból és színfelületekből komponált képek nem kézzel készült, grafikusán létrehozott eredetiként, hanem csak digitálisan és nyomdakész formában léteznek – és elmosódott kontúrjaikkal egyértelművé teszik, hogy rétegzésekből születtek. Ezek mintegy láthatóvá teszik a pszichén belül végbemenő rétegződési folyamatokat, amelyek, Kuck modellje alapján, a szövegek recepcióját, az általuk stimulált képalkotást és az ilyen képek recepcióját létrehozzák – és szándékolt életlenségekhez vezetnek.

Akárcsak Kafka *Egy falusi orvos*ának, Kuck képsorozatának is a ló az egyik központi motívuma. A lovak Kuck művében képek egész sorában megjelennek, egyenként és megkettőzve is (KUCK 2017, 40, 22, 24, 41). Sudau egy szuggesztív megjegyzéssel kommentálja a beteg házába benéző, várakozó lovakat ábrázoló grafikát: itt a két ló „sorsistenségként jelenik meg kis elveszett emberek fölött” (KUCK 2017, 152). A lófejek mintha a falon lógnának a házban; Sudau szerint az ötlet a humoros és a démoni között ingadozik.²⁰ A művész egy másik értelmezési irányt jelöl ki: a grafika egy képzőművészeti inspirációs forrására utal – Maurizio Cattelan festőművész egy újabb installációjára, azaz egy példaképére a szürrealista művészetből, amelyről azt mondja (a véletlen szürrealista esztétikában betöltött jelentőségére való tekintettel, talán nem minden hátsó szándék nélkül), hogy „véletlenül” találkozott vele.²¹

A YouTube platformon megtalálható egy Kuck graphic noveljéről készült rövidfilm, amely *Ein Film zur gleichnamigen Graphic Novel von Jürgen Bernhard Kucks* (Egy film Jürgen Bernhard Kuck azonos című graphic noveljéről) címmel az *Egy falusi orvos* képeit mutatja be sorban,²² kétoldalasan; a történet nyugodt tempóban halad előre, mediálisan hangsúlyozva a képek egymásutániségét. A képek alatti szövegsorok (Kafka-idézetek) jól olvashatók. A filmet zene kíséri, narráció nincs.

²⁰ Sudau: „A lovak képe a 40. oldalon kissé humorisztikusnak tűnik, míg a 22. és 24. oldalon lévő lovak inkább démonikusnak. Humort akartál belevinni?” (KUCK 2017, 152.)

²¹ Kuck válasza szerint a képmotívumot „tulajdonképpen kevésbé” humorisztikusnak szánta: „Az ötlet Maurizio Cattelanon alapul: az »Art Basel 2013« kiállításon öt preparált lovat mutat be, amelyek átmennek a falon. Amikor fél évvel ezelőtt véletlenül felfedeztem ezeket egy katalógusban, azt gondoltam, ez illik ide. [...] Talán [...] Maurizio Cattelan is Kafka ihlette [...]. Így a 40. oldalon visszavinném az ötletet Kafkához” (KUCK 2017, 152). Cattelan öt lovat bemutató alkotásának kiállítását lásd (képpel) <https://www.schweizer-illustrierte.ch/style/trend/culture-file/fuenf-pferde-und-ein-fragezeichen> (2023. 08. 10.).

²² Vö. https://www.youtube.com/watch?v=7ULRthP_yKU (7:42; lehvívás: 2023. 08. 11.).

Koji Yamamura *A Country Doctor* című animációs filmje

2007-ben Kafka *Egy falusi orvos* című szövege alapján készítette el Koji Yamamura az *A Country Doctor* című animációs filmet (animét).²³ Az eredetileg japán nyelvű film angol és német változatban is elérhető; a film képeit kísérő feliratokat ennek megfelelően fordították le, vagy fordították vissza németre.²⁴

Kafka elbeszélése rövidített, de nagyrészt átvett formában kíséri a film képeit, méghozzá két formában – feliratként megjelenő szövegsorokként és felolvasott, azaz hallható szöveggként. A film tehát a némafilmre jellemző eszközök (feliratozás) és a hangosfilm eszközeinek (hangsáv) hibridje; a hangosfilm „újabb” technológiája a feliratozás révén bizonyos értelemben a némafilm „régőbbi” technológiáját szimulálja. A némafilm korszakának emlékei a trükkfilm folyamatosan „villódzó” képeiben is megmutatkoznak, amelyek sajátos mozgása és életlensége számunkra a korai filmekből ismerős. A technikailag még szerény felvételi folyamatok, valamint később gyakran a fennmaradt, mára már előregedett filmkópiák rossz anyagminősége miatt a régi némafilmekben a fényviszonyok instabillnak tűnnek, és a bemutatott jeleneteknek a kontúrozás és dekontúrozás közötti saját atmoszférát kölcsönöznek. Yamamura a legújabb animációs technológiával szándékosan „villódzóvá” teszi filmjét, és ezzel egy némafilmet imitáló metafilmet hoz létre. A jelenetek többnyire a némafilmekre jellemző félhomályba merülnek. Bár a film színes (ellentétben a korai némafilmekkel), mégis többnyire a sötét, barnás tónusok dominálnak. Az egész animefilm egy olyan vidéki téli világba enged

²³ Koji Yamamura (forgatókönyv, filmre vitel, rendezés): *A Country Doctor* (film, 21 perc, eredeti nyelv: japán, eredeti cím: *Inaka Isha*; szinkronizált [feliratos] változatban németül és angolul is), bemutató: 2007. október (Ottawai Nemzetközi Animációs Filmfesztivál); a film nem sokkal később Japánban is megjelent. Zene: Hitomi Shimizu. A produkcióban közreműködtek a Sensaku Shigeyama vezette színházi társulat tagjai – egy színházi csoport, amelynek előadásai a hagyományos japán kjógen színházat követik. A társulat tagjai kölcsönzik hangjukat az anime szereplőinek és narrátorának. További közreműködők: hangszeresek (ondes martenot és hegedű), valamint a Froebel Boys' Choir (az *Egy falusi orvos* gyermekkórusaként). Az 1964-ben született Yamamura számos eredeti és független animeprodukciót készített, például a 2003-as *Atama-yama* (angol változatában *Mount Head*) című filmet, amelyet Oscar-díjra jelöltek. Az *Inaka Isha* (Kafka *Egy falusi orvos* című műve alapján) elnyerte az Ottawai Nemzetközi Animációs Filmfesztivál és a Hirosimai Animációs Filmfesztivál fődíját, valamint az Ofuji Noburo-díjat és a Stuttgarti Animációs Filmfesztivál fődíját. Kawashima életművét lásd: https://myanimelist.net/people/6065/Koji_Yamamura (2023. 08. 10.).

²⁴ Az angol nyelvű változat a YouTube-on tekinthető meg: <https://www.youtube.com/watch?v=zBOLSY3sX9g> (2023. 08. 10.). Szintén online elérhető az anime létrejöttéről készült dokumentumfilm, amelyet Yamamurával és színészekből, zenészekből, gyermekkórusból és technikusokból álló csapatával forgattak: <https://www.youtube.com/watch?v=8XZYSEk9NT0> (10:41; Making of Franz Kafka: „A Country Doctor”) (2024. 08. 27.).

bepillantást, amely nem teszi lehetővé az egyértelmű megfigyeléseket, és minden látható többértelművé válik.

Átmenetiség, vizuális hibriditás és időbeli átmenetek határozzák meg a film stílusát. A nyugati és japán elemek ötvözése is jellemző *A Country Doctor* című filmre; a vidéki házak komorrá torzult Disney-házaknak hatnak a korábbi évtizedek animációs filmgyártásából. Ehhez még hozzájárul a nem japán változatok kétnyelvűsége (nyugati felirat és japán hangalámondás) és a kettős írásbeliség (japán szövegelemek és nyugati írásmód működik együtt).

A falusi orvos történetét Kafka (egyrészt lerövidített, másrészt epizódokkal kibővített) szövege mentén meséli újra a film. A tanácstalan orvos fogat hiányában kezdetben egyedül van egy barátságtalan tájban, mint egy kis növény, amelyet a szél mindig újra meghajlít (KAWASHIMA 2019, 3). A kocsis, egy riasztó alak négykézláb mászik elő az istállóból, és beleharap Rosa arcába. A szereplők gesztusai és mozdulatsorai az animációs filmekre jellemző módon túlzóan kifejezőek, de alkalmazkodnak Kafka számos szereplőjének jelbeszédéhez is, amely nagy gesztusokkal és lendületes mozdulatokkal néha a tragikus és komikus hatások között ingadozik. Yamamura vidéki világát a törekenység, a szegénység és a pusztulás jellemzi; így egyes jelenetekben kis, ferdén épített házak tűnnek fel nagy tetőkkel, magas kéményekkel, gyakran jól látható ablakokkal, nem mindig világos szerkezetű, félhomályos belső terekkel, sok szimbolikus, de egyben többféleképpen értelmezhető bútorral és egyéb tárggyal berendezve, amelyek időnként mintha önálló életet élnének. A beteg sebében lévő férgek egyrészt nehezen ismerhetők fel, vizuálisan alig rögzíthetők, másrészt viszont félelmetesen élőnek tűnnek; nagyításban mutatva közelebb jönnek hozzánk. A lovak változó alakjuk, mozgásuk és váltakozó perspektívából láttatásuk miatt különösen irritálónak és titokzatosnak tűnnek; az emberi alakokat a testi deformációkra való hajlam jellemzi, különösen a falusi orvost, akit Yamamura sokszor aránytalanul nagyra tűnő és feltűnően deformált fejjel (amely néha a képmezőt is kitölti), természetellenesen nagy, gyakran kidülledő szemekkel, akrobatikus testmozgással ábrázol.²⁵ A beteg családja árnyékszerűen komor, de feltűnően mozgékony, aszott, szinte rovarszerűen mozgó alakokból áll. A Kafkánál fellépő gyermekkórus Yamamuránál is megjelenik – ezzel egyrészt az ókori kórusra (mint Kafkánál), másrészt rajzfilmfigurák magas hangú éneklésére is emlékeztet.

Az animációs film időnként továbbszövi a Kafka által leírtakat. Az orvos egy belső monológjának visszaadásához (aki azon töpreng, hogy mit tegyen ebben a végtelen télben) Yamamura Kafka szövegéhez képest néhány új képet és átváltozási jelenetet talál ki: az orvos kezével elkapja a holdat, a hold kötéllel válik, és ezzel a kötéllel az orvos felakasztja magát; majd lóvá alakul, amely a kötél

²⁵ Yamamura *Mount Head* című filmjének központi motívuma egy túlméretezett fej, amely az évszakokkal együtt változik, és szabad idejüket töltő embercsoportok szórakozóhelyévé alakul.

lóg. A Yamamura által a cselekménybe beillesztett két kerek, léggömbyszerű alak, amely már a film elején megjelenik, később pedig a vidéki orvost kíséri, és „belső hangjaként” szólal meg, Kafka *Blumfeld, az öregedő agglegény* című történetének reminiscenciájaként is értelmezhető. A helyszíneket a házon belül vagy a természetben soha nem látjuk teljességükben; inkább egy változó, mozgó, világos koordináták nélküli tér képzetét erősítik. Különösen az orvos útját jellemzik a gyors, egymást követő képsorok.

Az ábrázolás stílusát jelentős mértékben a mesék és legendák világára emlékeztető képek és motívumok határozzák meg. A vidéki házak például, amelyek görbe kéményeikkel kissé olyanok, mint a mesebeli boszorkányházak, nemcsak az expresszionista grafikákra, hanem Walt Disney mesevilágára is emlékeztetnek. A beteg szobájába benéző lovak ábrázolása, amelyek test nélküli fejeknek tűnnek, többek között a *A libapásztorlány* című Grimm-mesét idézi, amelynek központi motívuma a lefejezett Falada ló beszélő feje.²⁶ Amikor Yamamura a két nagy fehér szemű, fekete ló párosát ábrázolja, akkor ez Füssli *Rémálmom*-festményeit idézi (ahol a fehér szemgolyójú ló és az éjszakai kísértet párként jelenik meg).²⁷ Ha az ablakon keresztül benéző fekete lovak, a levágott, test nélküli fejek, az üres szemek a helyszín sötétségével együtt a halálra utalnak, akkor ezek valamennyien a seb és a férgék motívumegyüttesében sűrűsödnek össze.

Yamamura Kafka szöveg- és képi világát a japán kjógen színház elemeivel ötvözi.²⁸ A szereplők hangját – Rosa kivételével – a Shigeyama színtársulat tagjai a színház sajátos beszédstílusában, magas hangfekvésben, szinte éneklő artikulációval szólaltatják meg.²⁹ Ezek a beszédhangok, valamint a kórus és a hangszerek hangjai a szöveg grafikus „hangjának” pandanjaként jelennek meg. A Kafka világa és a népies, gyakran burleszkszerűen humoros kjógen színház világa közötti kapcsolat emlékeztet Kafka érdeklődésére a populáris színház, az akciódús, burleszkszerű előadások, a mimikájában és gesztusaiban kifejező játékmódor iránt, ahogyan ez az író szövegeiben ábrázolt gesztusokban és interakciókban is kifejezésre jut.

Yamamuránál az írott szöveg is mozgékony és eleven, megint csak oly módon, amely Kafka ötleteinek visszhangjaként is felfogható (vö. KREMER 1998). Az írott szöveg magától kitörlődő feliratként jelenik meg a főcímben és a kép terében

²⁶ Vö. *A libapásztorlány* című mesét a Grimm testvérek *Gyermek- és családi mesék* című művében (KHM 89, GRIMM 1999, 443–453).

²⁷ Johann Heinrich Füssli: *A rémálmom* (1781-es és 1802-es változatok).

²⁸ „A kjógen a japán komikus színház hagyományos formája, amely a mindennapi, világi és humoros motívumokkal játszik, ellentétben a noh színházzal (amellyel együtt a kjógen-t is gyakran játsszák), amely a metafizikai, magasztos és komoly témákra összpontosít. A kiotói Shigeyama Kyogen társulat híres a kísérleti műveiről” (KAWASHIMA 2019).

²⁹ Sensaku Shigeyama: falusi orvos, Shime Shigeyama: szolga, Shigeru Shigeyama és Douji Shigeyama: a falusi orvos belső hangjai (kerek, fekete jelenségek), Ipei Shigeyama: a fiú.

folyamatosan gyorsan futó feliratozásban, amely az orvos gyors utazásának feleltethető meg. Yamamura egyébként egy Kafka-idézetet választott látható és hallható (elmondott) mottónak, amely a megbotlásról szól, és két szempontból is a „vidékkel” kapcsolatos asszociációkat vált ki: „Az igaz út egy olyan kötélen vezet, melyet nem a magasba, hanem közvetlenül a föld színe fölé feszítettek ki. Mintha arra szolgálna inkább, hogy elbotoljunk benne, nem hogy járjunk” (KAFKA 2000, 23). (A film kezdetén hangzik el; látható „beszélőként” a két léggömb alakú fekete figura jelenik meg.) Implicit módon a film maga is egy különös kötélrancot mutat be, közel a talajhoz, a földhöz, a „vidékhez”. Cselekményén belül a falusi orvos által írt recept egy kanyargó vonalat formál a papíron, és magát az írást is megelevenedettnek látta.

Kentaro Kawashima Yamamura *A Country Doctor* című filmjének elemzésében a rajzfilm „animációs” jellegét hangsúlyozza mint az átváltozás elvével való rokonságot³⁰ – és ezzel az animációs film alkotójának Kafka iránti érdeklődése egyik fontos okára utal: „animációkról” mint átváltozásokról van szó,³¹ amelyek számos rajzfilm tartalmát (a motívum- és cselekményszintű animációkat) összekötik annak sajátos medialitásával; az önmagukban merev képek, melyeknek nincs megfelelő „élő” előképük (ellentétben a hagyományos játékfilmekkel, ahol a szereplőket lefilmezik), mozgónak és életre keltenek tűnnek.

A film utolsó jelenetében két árnyék válik láthatóvá az orvos házánál; az egyik magáé az orvosé lehet. De ki az a másik, aki a film árnyékvilágába vetíti az árnyékát? (KAWASHIMA 2019, 6.) Vagy talán ez Kafka árnyéka? Lehetséges, hogy a film vagy maga a mozi allegóriájáról van szó – vagy Murnau *Nosferatu*-jából mint a korai film egyik fő művéből vett idézetről. Talán a korai filmtörténet több szelleme is feltámad Yamamuránál.³² (A falusi orvos arckifejezése és kidülledt szemei halványan Alfred Bassermannra emlékeztetnek egyik doppelgänger szerepében).

A mozifilmek képei sötétben születnek, sötétség veszi őket körül; a szereplő alakok csak test nélküli árnyképek, ugyanakkor mozgók és „megindítóak”, mint a

³⁰ „Yamamura valószínűleg azért választotta ezt a történetet, mert a metamorfózis számos olyan mozzanatot tartalmazza, amelyet animációjával vizuálisan is be tudott mutatni” (KAWASHIMA 2019).

³¹ „Yamamura számára a metamorfózis nem csupán egy motívum, hanem egy olyan produktív folyamat, amely magát a filmet is formálja” (KAWASHIMA 2019).

³² Zischler Victor Klemperer egy híres mondását idézi: „És a film mégsem lélektelen cirkuszművészetet kínál, hanem a mozgó testekben lelkek rejtőznek, a nézőnek kell kitalálnia őket, magának kell megírnia a képszöveget, és az, hogy képzelete beindul és társalkotásra kényszerül, magyarázza egyúttal a mozilátogató szenvedélyes részvételét. [...] [Az egyszerűbb emberek] a kibontakozó képeket teljes illúzióban valós fizikai életként fogadják el. A műveltek tudják, hogy árnyékokkal van dolguk, és örülnek ennek.” (V. Klemperer: „Das Kino im Urteil bekannter Zeitgenossen”, *Der Kinematograph*, 1912. 09. 25., idézi ZISCHLER 1998, 18.)

szellemek. Yamamura filmje kifejezetten erre emlékeztet a nyitójelenettel: a sötétben villódzó effektekkal, amelyekből aztán elillanó, átmeneti írás formálódik – egy fantomszerű szöveg egy fantomképekből álló világhoz.

Visszatekintés és következtetés

Az *Egy falusi orvos* című elbeszélést Kafka „vidéki” szövegeinek kontextusában kell vizsgálni, amelyek különös hangsúlyt fektetnek a terekre, a szereplőkre, valamint az átmenet és az elkülöníbtethetlenség folyamataira. Kafka „vidéki” világa több szempontból is köztes teret képez a civilizáció előtti szféra és a vidékiek kultúrája, az „állati” és az emberi, a groteszk komikum és a halálos komolyság, a föld és az ég, valamint az állandó változás és ismétlődés között.

Az *Egy falusi orvos* a „vidék”-szemantizációk figyelembevételével értelmezhető, amelyek jellegzetesek voltak a 19. és a 20. század elejének különböző diskurzusaira; a vidékről nem mint valós léteiről van szó, hanem az elképzelt „vidék”, „vidékképek”, mesékben és álmokképekben megnyilvánuló preracionális elképzések és jelentések közötti konnotatív kapcsolatokról.

A „vidék” mint az álomszerű, mitikus és meseszerű alakok és események tere Kuck és Yamamura számára hivatkozási alapot képez – előbbi számára a szürrealista álmokképekre és azoknak a mitikushoz és meseszerűhöz való kapcsolódására összpontosítva, utóbbi számára pedig azért, mert a Disney-korszakban (és utána) az anime különösen alkalmasnak tűnik a meseszerű motívumok, alakok és események ábrázolására – egy olyan filmműfaj, amely már a nevében is hordozza az „életre keltést” (animáció), és már Kafka idejében elkezdődött története során sokféle, gyakran meseszerű, fantasztikus, távoli világokban játszódó, gyakran gyorsan lefolyó eseményekkel, állandó átváltozásokkal és villódzó fényviszonyokkal jellemezhető világot hozott létre. A vizuális művészet két képviselője Kafkával való foglalkozása során az őket jellemző medialitás keretein belül deríti fel e művészeti ág lehetőségeit, különös tekintettel azokra a fogásokra és trükkökre, amelyek Kafka írásmódjára (is) emlékeztetnek, a „hinta-diskurzusokra”, mestersegesen keltett irritációkra, szövegkötelekre, amelyek a padló fölött feszülve megbotlásra invitálnak.

Németből fordította Kora Karina

Bibliográfia

- ALT, Peter-André (2005), *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*, München, C.H. Beck.
- BÄCHTOLD-STÄUBLI, Hanns, – Eduard HOFFMANN-KRAYER (Hg.) (1987), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, 10 Bände, Neudruck, Berlin – New York, De Gruyter.
- DAXELMÜLLER, Christoph (1987), „Vorwort“, in Eduard HOFFMANN-KRAYER – Hanns BÄCHTOLD-STÄUBLI (Hg.), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 1, Berlin – New York, De Gruyter, v–xl.
- ELIASBERG, Alexander (1916), *Sagen polnischer Juden*, hg. und übers. Alexander ELIASBERG, München, Georg Müller.
- FENSKE, Michaela (2011), „Kulturwissenschaftliches Wissen Goes Public. Einblicke in den Aktionsraum von Wissenschaft und Öffentlichkeit am Beispiel volkskundlicher Enzyklopädien“, *Historische Anthropologie* 19: 1, 112–122.
- FREUD, Sigmund (2003), „A pszichoanalízis egy nehézségéről“, in uő, *Válogatás az életműből*, vál. és jegyz. ERŐS Ferenc, Budapest, Európa Könyvkiadó, 444–452.
- GRIMM, Jacob (1981), *Deutsche Mythologie*, Bd. 2, Frankfurt am Main – Berlin – Wien, Ullstein.
- GRIMM, Jacob und Wilhelm (1999), *Kinder- und Hausmärchen. Vollständige Ausgabe*. 19. Auflage, Düsseldorf–Zürich, Artemis & Winkler Verlag – Patmos Verlag.
- HARMENING, Dieter (2009), *Wörterbuch des Aberglaubens*. 2., durchgesehene und erweiterte Auflage, Stuttgart, Reclam.
- HÖFIG, Willi (2009), „Rezension zu: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hrsg. unter besonderer Mitwirkung von Eduard Hoffmann-Krayer und Mitarbeit zahlreicher Fachgenossen von Hanns Bächtold-Stäubli, Bd. 1–10. Berlin, de Gruyter 1927–42. CD-ROM (Digitale Bibliothek 145): Berlin, Directmedia 2006“, *Fabula* 50: 1–2, 128–131.
- KAFKA, Franz (1999), *Briefe 1900–1912*, hg. von Hans-Gerd KOCH, Frankfurt am Main, Fischer.
- KAFKA, Franz (2000), A nyolc oktávfüzet, ford. TANDORI Dezső, Budapest, Cartaphilus Kiadó.
- KAFKA, Franz (2008), *Naplók*, ford. GYÖRFFY Miklós, Budapest, Európa Könyvkiadó.
- KAFKA, Franz (2009), „Egy falusi orvos“, ford. GÁLI József, in Franz KAFKA, *Elbeszélések*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 223–231.
- KAWASHIMA, Kentaro (2019), Metamorphosis as Origin – Koji Yamamura’s Short Animation ‚Franz Kafka’s A Country Doctor‘, *Arts* 8: 54. <https://www.mdpi.com/2076-0752/8/2/54> (2023. 10. 08.).
- KREMER, Detlef (1998), *Kafka. Die Erotik des Schreibens*, Frankfurt am Main, Philo.
- KREMER, Detlef (2003), „Ein Landarzt“, in Michael MÜLLER (Hg.), *Interpretationen. Franz Kafka. Romane und Erzählungen*, Stuttgart, Reclam, 197–214.
- KUCK, Jürgen Bernhard – Ralf SUDAU (2017), *Franz Kafka: Ein Landarzt. Graphic Novel, Interpretation, Werkstattgespräch, Textausgabe*, Wrocław, o. V.
- SCHMITZ-EMANS, Monika (2024), „Traumhafte Bilderwelten vom ‚Lande‘. Ein Landarzt im Spiegel neuerer visueller Inszenierungen“, in Marc WEILAND – Manfred WEIN-

BERG (Hg.), *Landvermessungen. Franz Kafka und das Landleben*, Bielefeld, transkript (előkészületben).
ZISCHLER, Hanns (1998), *Kafka geht ins Kino*, Reinbek, Rowohlt.

Internetes források

Jürgen Bernhard Kuck weboldala: <https://www.jbkuck.de> (2023. 08. 10.)
Film Jürgen Bernhard Kuck *Ein Landarzt* című graphic noveljéhez:
https://www.youtube.com/watch?v=7ULRthP_yKU (7:42), (2023. 08. 10.)
Információs oldal Koji Yamamura filmjeiről: https://myanimelist.net/people/6065/Koji_Yamamura (2023. 08. 10.)
Koji Yamamura: *A Country Doctor*: <https://www.youtube.com/watch?v=zbOLSY3sX9g>
(20:35; angol nyelvű felirattal) (2023. 08. 10.)
Making of Franz Kafka: *A Country Doctor*:
<https://www.youtube.com/watch?v=8XZYSEk9NT0> (10:41) (2023. 08. 10.)

Az utas és Bella Block

Kafka novellája mint bűnügyi történet

Kafka világának távlatait a távlattalanság adja. Valamiféle mégis lappangó lehetőség sejtetése, bizonyosság nélküli jelenvalósága. Kimondatlan feltételezése annak, hogy az életnek céljai lehetnek. Ezért Kafka művészete sohasem az action gratuite abszurditását mutatja. Mert a cél és a hozzá vezető út megkérdőjelezése sokkal inkább a reménytelenség groteszk iróniájára utal. Arra a képtelennek tűnő kintásra, amely az életmű egészének sorsszerű történéseit meghatározza.¹ De miként a végső célt kereső ember nem jut át haláláig a törvény kapuján (*A törvény kapujában*), ugyanúgy a legfelsőbb üzenet sem éri el soha az arra várakozót (*A császár üzenete*).² A műfaji különbségek ennek az egzisztenciális élménynek a meghatározottságán nem változtatnak, mert a regények epikus összetettsége ugyanúgy az egyén önmagába zárt kiúttalanságáról tanúskodik, mint a rövid próza sorsteli epizódja.³ Csak a megközelítések és szituációk eltérőek, amelyek viszont a kiteljesedés nélküli lét különböző szintjeit és módozatait ábrázolják. A bizonytalanság és az önmagával szemben is szüntelenül átélt bizalmatlanság, a „vendég-lét” szorongása visszatérő témája a Kafka-szakirodalomnak, gyakran közvetlenül az íróra is vonatkoztatva.⁴

Az utas című prózaminiatűr mintegy in medias res felütéssel egyetlen szituációra fókuszál, és ezt is egyetlen, az elbeszélő én perspektívájából jeleníti meg. A villamoson utazó jelenetkezése epizódnak is kevésnek tűnhetne, ha rögtön az első mondat nem tágítaná a jelentéktelen mozzanatot létállapot-vallomássá. „Állok a villamoskocsi peronján, és tökéletesen elbizonytalanodom, mi is a helyem ezen a világon, ebben a városban, családom körében” (KAFKA 2009, 29). Így válik maga az

¹ Ezt jelzi Klaus Hoffer megállapítása is: „Kafka mindig igyekezett az élet elvárásainak megfelelni” (HOFFER 1986, 83).

² A két parabola részletes elemzését lásd SZENDI 2010, 335–348.

³ „Kafka nyelvi zegzugossága, a klausztofobikus terek körülményes bejárásának kényszere” (BERTA 2011, 66).

⁴ Lásd ROBERT 1987. A félelem Kafka művészetének központi magja, „amelyet az író különböző oldalról kísérli legyőzni, ezért újból és újból ábrázolja és mindig másként” (HONEGGER 1975, 5).

utazás a külső világ jelképévé, melyben az én magánya teljes elidegenedést mutat. Ezért meghatározó a mozgás statikája, hiszen az elbeszélő az élet forगतagának mindig csak passzív szemlélője marad. Meurer kiemeli *A híd* és *A per* című művekben a kommunikációs képtelenséget, amely azonban sok más Kafka-műre, így *Az utasra* is jellemző. „Az ember idegen marad és ismeretlen” (MEURER 1984, 70). Az utas a kapcsolatok nélküli léthelyzetének okát (látszólag) nem kutatja, így azt sem tudja, „miféle jogos igényeket [támaszthatna] ebben-abbban a vonatkozásban” (KAFKA 2009, 29). A személyiség elszigeteltsége az én számára természetesnek tűnik, vagy legalábbis elfogadottnak. Magából a reflexióból mindössze ez a közömbösség vagy inkább beletörődés olvasható ki, amikor az elbeszélő a körülötte látott emberek mozgását kommentálja: „Senki nem is kíván tőlem ilyesmit, ez azonban már mindegy” (KAFKA 2009, 29).

Merőben mást mutat azonban a következő rész; amely az eredeti szövegben a szövegszerkezet formai elkülönítésével is önálló fejezetet képez a műben, amely egy leszálláshoz készülődő lány megpillantásával kezdődik. Az elbeszélőnek rögtön az első megjegyzése eleven élményről vall: „Olyan élesen magam előtt látom, mintha érintettem volna” (KAFKA 2009, 29). Az érzéki vonzást már nem is titkoló mondat a lány külsejének részletes leírásával folytatódik. A közvetlen erotikus utalások mellett (feszés blúz, „tömerdek” haj) a legkisebb részletekre is kitérő megfigyelés önmagában is élesen ellenpontozza az első szakasz elidegenült és elidegenítő világát. Mert az elbeszélő itt a nőalak látványának bővületében szinte mindent „leltároz”, a ruha ráncaitól kezdve az árnyékot vető fülkagylóig.⁵ Mégis, még az én belső világát is megnyitni látszó érzéki erő sem képes megszüntetni az én statikus bezártságát és elkülönülését. Mert a befejező részként értelmezhető zárómondat⁶ mintegy kilép a látvány élményvilágából, és reflexiójával – ha magasabb szinten is – visszatér az én feloldhatatlan magányához,⁷ méghozzá azzal, hogy még gondolatban sem az én közelít az idegen lány személyéhez, hanem azt önmagához hasonítaná: „Azt kérdezem magamtól akkor: hogyan lehetséges, hogy ő nem csodálkozik magán, hogy a szája nem nyílik ki, és nem mond effélekét?” (KAFKA 2009, 30) Reiner Stach e mű értelmezése előtt részletesen idézi Kafka 1911. november 8-i naplóbejegyzését, amely pontosan megvilágítja az „utas” helyzetét. Azt a paradox állapotot, hogy az orvosra várakozó én, miközben annak asszisztensnőjét figyeli, rájön: a rá gondolással messzebb került a lánytól, „mintha kisujjával szoknyáját érintette volna” (STACH 2004, 101). Az „utas” – ér-

⁵ Az erotika szerepét Kafka életművében monografikus részletességgel tárgyalja Rainer Stach 1987.

⁶ Ellentétben Brigitte Flach értelmezésével, a novella szerkezete funkcionális szempontból négy helyett három részre tagolható (FLACH 1987, 51).

⁷ Itt is messzemenően érvényesül az elbeszélő monoperspektivikus látásmódja, amelyről Kessler Kafka regényei kapcsán beszél (KESSLER 1983, 29).

telmezi immár a művet magát is a tanulmányíró –, „akinek a pupillája nagyítová tágult, még nem értette meg, hogy megöli azt, amit elevenként vél magába szívni” (STACH 2004 102). Jürg Amann, aki szintén meghatározó önéletrajzi vonatkozásra hivatkozik, Kafka Felicének 1913 augusztusában írt leveléből idéz, melyben az író legyőzhetetlen félelméről vall, boldogságtól való félelemről, mely az öröm és parancs magasabb céljából gyötri (AMANN 1983, 100).

Amann joggal látja ebben a menekülésben Kafka művészi létének fenntartását.⁸ A *Bella Block* című krimisorozat egyik epizódja, *Az utas és a lány* Kafka *Az utas* című rövid novellájára épül (1. kép). Már a kibővített cím is jelzi azonban, hogy itt nem az utas az egyedüli központi alak, mert lényegében a lány az, akinek különös sorsa a magányos fiú életét akaratlanul is kriminalizálja. A bűnügyi történet párhuzamos kezdéssel rögtön összekapcsolja a film két cselekményszálát. A 30 évvel korábbi gyilkosságot egy bankrabló követi el, aki lelövi büntetettének vétlen tanúját, egy fiatal lányt. A következő képsor pedig már közvetlenül a történet jelenébe vezet, amelyben három ittas fiatal autózás közben felelőtlen bűnténybe keveredik. A nyomozás során hamarosan kiderül, hogy a pisztoly, amellyel a lány (Jana Winter) vaktában lövöldözött, és egy hajléktalant megsebesített, azonos a hajdani gyilkos fegyverével. Az államügyész Bella Block nyugállományba vonuló nyomozót kéri fel az eset felderítésére. Bella Block igyekszik minél közelebb kerülni a három diákhoz, és így ismeri meg a tanulók fiatal tanárnőjét, Mariam Brücknert is, akiről később megtudjuk, hogy az egykori rablógyilkos lánya. Rögtön első találkozásukkor kiderül, a tanárnő egy jórészt improvizált darab színrevitelét irányítja, amelynek az alapját Kafka novellája képezi. A jelenet, melybe bepillantást nyerhetünk, látszólag nem az egyedülletet mutatja, hanem éppen ellenkezőleg, egy diákcsoport teljesen kaotikus, lármás gesztusait, melyekben azonban a kitörni vágyó agresszió is fontos szerepet játszik. Az én hiábavaló célkeresésének a kétségbeesése. „*Az utas és a lány* a teljes elveszettség érzéséről beszél ebben a felgyorsult világban. Nincs megállás, nincs többé biztonságérzet” – írja a film egyik kritikusá.⁹

Innentől kezdve a miniatűr történet a filmben – különböző formában és hangsúllyal – mindvégig jelen van. Leglátványosabban akkor, amikor Bella Block a teljes szöveget hangosan felolvassa, amelyből később gyakori idézetek vagy pusztá utalások kerülnek elő. Nem pusztán az eredeti műre, hanem az abban megjelenő elidegenült világ eltorzult modern változatára is. Ez leginkább a három diák egyikének, Lenny Gravertnek sorsában mutatkozik meg, aki mintegy azonosul

⁸ „A félelem, a félelem lényegének megőrzése – bármennyire is paradoxonnak tűnik –, egészen egyszerűen az identitáson nyugszik” (AMANN 1983, 101). Kafka kisepikájának vizsgálatakor Schröter részletesen ír az elbeszélő személyének különböző változatairól (SCHRÖTER 2017, 132). Walter Falk a *Boldogtalanság* című korai novellát elemezve kiemeli az elbeszélő én végtelen magányát, amely végül egy sikolyban oldódik fel (FALK 1990, 166).

⁹ WYDRA (2012).



1. kép

a novella utasával, mivel teljességgel átéli az elbeszélő én létélményét, végletes magányát. Nem véletlen, hogy a darab rendezésében és szövegének alakításában aktívan is részt vesz. Az amatőr színjáték témájával és a „közös rendezés” élményével egyaránt mind közelebb viszi a fiút tanárnőjéhez, akiben saját magányát is megérzi.¹⁰ Ennek végzetszerűségét pedig már a hajdani bűntény gyanakvó megsejtésében fogalmazza meg: „Az egyetlen igazság, hogy minden megismétlődik, bármit is teszünk.” És nem véletlen a tanárnő helyeslő megjegyzése: „Minden új csak illúzió – jó gondolat”.¹¹

Ezek a rejtett összekapcsolódások is elvezetnek a fiú későbbi agresszív cselekedeteihez, amikor például a tanárnő apját, majd a történet legvégén a tanárnőt magát is pisztollyal fenyegeti. A film számos mozzanata kiemeli a fiú és tanárnője különös kapcsolatát, amely leginkább abban nyilvánul meg, hogy Lenny a tanárnőjének szinte minden mozdulatát követi és filmre veszi. Betegessé torzuló vonzalmának egyik legfeltűnőbb jele az, amikor a tanárnőt az iskola dísztermében megalázza, és térdre akarja kényszeríteni. Mariam is felfigyel már korábban tanítványára, igaz, más okból. Érdeklődését minden bizonnyal a megsejtett magányrokonság kelti fel.

¹⁰ Lásd még <https://de.wikipedia.org/wiki/Bella_Block:_Der_Fahrgast_und_das_M%C3%A4dchen> (2023. 11. 09).

¹¹ <<https://www.tittelbach.tv/programm/reihe/artikel-1809.html>> (2023. 11. 15.).

Míg azonban a Kafka-novella lényegét az elbeszélő én és az előtte álló nő közötti teljes ismeretlenség jelenti, addig a film hasonlóan szcenírozott jelenetében a nő sejti, amikor pedig a fiú megérinti haját, már tudja is, ki van mögötte.

A Kafka-mű és a film közötti egyik alapvető különbséget önmagában a terjedelmi eltérések is mutatják, hiszen a novellaszöveg rövid, minimálisra tömörített reflexiója, egyetlen mozzanatra szűkített leírása a filmben számtalan epizóddal terebélyesedő eseménysorozattá alakul. De különbséget látunk a közös alapként felmutatott magánytudatban is. Ez jórészt a műfaji különbözőségből is fakad. Míg ugyanis a prózaminiatúr egy sajátos léthelyzet filozófiai és lélektani összefüggésére összpontosít, addig a film összetett cselekményhálózata a bűnügyi történet izgalmát fokozza, feltárva ugyanakkor annak konkrét lélektani hátterét is, a diák és a tanárnő családi sérülését. Az utóbbi esetben az elhagyott és rettenetes bűnét rejtegető apa traumája kárhoztatja lányát fájdalmas magányra, a tanuló gyermek-és ifjúkorát pedig szintén a családi elhagyatottság kínozza.

Hasonlóan a klasszikus művekhez, a bűnügyi történetek filmre vitele is igen gyakori; mégpedig úgy, hogy a film alkotói mindkét esetben többnyire megőrzik az eredeti mű regiszterműfaját. Több példáját is láthatjuk azonban olyan átlépéseknek, amikor a kriminálfilm klasszikusokra utal, legtöbbször csak egy-egy rövid idézés vagy említés formájában. Az is előfordul, hogy ez az „esztétikai gesztus” mintegy visszatérő eleme valamely bűnügyi filmnek. A *Soko Weimar* sorozatban például az intelligens nyomozó szinte minden történetben idéz egy híres klasszikust, a hely szellemének megfelelően legtöbbször Goethét. Irodalmi utalásai azért nem tűnnek erőltetettnek, mert illenek gondolkodó személyiségéhez. Ugyanakkor itt is, mint minden más esetben a klasszikusok idézésének – akár ironikus módon is – szintemelő funkciója és hatása van. Önmagában már azzal is, hogy a szövegeket változatosabbá teszi, sőt adott esetben el is mélyítheti.

Az utas és a lány alapjaiban eltér ezektől a szövegfelhasználás-változatoktól, mivel itt a két regiszter szorosan kapcsolódik egymáshoz, mégpedig úgy is, hogy eltérő műfaji jellemzőikkel kiegészítik egymást. A film egyik kritikája ugyan megjegyzi, hogy a Kafka-novella a befelé forduló létélmény ábrázolásával aligha alkalmas megfilmesítésre,¹² a film alkotói megcáfolni látszanak ezt a véleményt. Ugyanakkor külön tanulmányt érdemelne annak vizsgálata, mennyiben lehetséges két, műfaji jellegzetességeiben ennyire eltérő alkotás összevetése. Magának a legitimitásnak a problémáját a művészi kvalitás kérdése veti fel – még akkor is, ha korunk esztétikai elméletei merőben új szempontokból vizsgálják és értékelik a hagyományos és a modern, valamint a klasszikus és a triviális kultúra alkotásait. Kafka művének filmfeldolgozása több szempontból is eltér a bűnügyi filmek sztereotip konstrukcióitól. Önmagában már a nyomozás jellege is mutat-

¹² <<https://www.kino.de/film/bella-block-der-fahrgast-und-das-maedchen-2011/>> (2023. 11. 20.).

ja az egyértelmű különválást a szabvány eljárásoktól. Bella Blockot arra kéri az államügyész, hogy ne mint vizsgálatot folytató nyomozó jelenjen meg az iskolában, hanem mint társadalmilag veszélyes bűnesetek bemutatója. Bár hamarosan kiderül tényleges szerepe, és ezért az iskola igazgatója távozásra szólítja fel, ekkorra már megismerkedik mindhárom gyanúsított diákkal és tanárnőjükkel, így a továbbiakban is figyelemmel kísérheti őket. De még ekkor sem változik magatartása, melyben a megismerés és megértés vágya elválaszthatatlan egymástól. Nem büntetni, hanem segíteni akar. Így ellentétben a klasszikus krimikkel, amelyekben a tárgyi és eseményrészletek kimerítően alapos vizsgálata mindig a bűnfelderítést szolgálja, itt elsősorban a sorsfeltárások eszköze marad.

Annak ellenére, hogy ez a film legtöbb részletében messze meghaladja a műfaj alkotásainak átlagos színvonalát, nem mentes néhol a stílusterésektől – paradox módon például akkor, amikor a didaktikusnak tetsző mozzanatok előtérbe kerülnek, leginkább pedig az egyik utolsó jelenetben, ahol Bella Block, mint egy igazi tanár, már-már rövid előadást tart arról, hogy a Kafka-mű elidegenült világa nem azonosítható a szerzői világképpel, hiszen az író élete végén, még betegen is, igyekezett – többek között szerelme révén – megszabadulni korábbi életének szorongásaitól. A film zárójelenetében azonban Bella Block rezignáltan ismeri el kudarcát, mivel nem sikerült megmentenie Lennyt, aki a felszólítás ellenére sem teszi le fegyverét, ezért a kommandósok lelövik. Hogy a fiú halálos sebet kapott-e, már nem tudjuk, csak azt, hogy a nyomozónő visszaadja igazolványát. Ez a befejezés, akárcsak a film egésze, eltér a bűnügyi filmek zömének sablonjaitól. Nincs készen kapott megoldás, nyitottságában az a fájdalom rejlik, amely Kafka novellájában – a látzólag minden érzelemtől tartózkodó közlésmód ellenére is – szintén jelen van.

Hogy mennyire központi szerepet játszik Kafka életművében a magány és a férfi-nő kapcsolat hiánya, arról legközvetlenebbül a fiatalkori írásai tanúskodnak, amelyek közé *Az utas* is tartozik. Az itt kiemelt következő két példa pontosan megvilágítja nem csupán a létállapottá váló élethelyzeteket, hanem azok abszurd vagy legalábbis groteszk szituációkban történő feloldását és ennek távolságtartó gesztusát. *Az agglégény balsorsa* egyetlen hosszú periódusból és egy zárómondatból áll (KAFKA 1970, 13). E különös retorikai szövegstruktúrájának nem csupán esztétikai, hanem pszichológiai jelentősége is van. Mintha a magányos férfi szerencsétlen, megalázó sorsát egy panaszáradat tudná leginkább érzékeltetni. A befejező mondat pedig – az egyes szám harmadik személyű közlés ellenére – személyessé válik a groteszk vallomással, hogy „az ember valóságban ma vagy később maga is itt áll majd, testtel és valóságos fejfel, tehát homlokkal is, hogy kezével rácsaphasson” (a szerző fordítása). Ez utóbbi gesztus feltehetőleg a kései ráébredést gúnyolja, de mindenképpen szatirikus csattanó.

Még inkább maró gúnnyal telített *Az elutasítás* című, első személyben előadott vallomás és fiktív dialógus. A bevezető szituáció az elbeszélő én képzelt találkozását jeleníti meg egy szép lánnyal, akit a férfi megszólít, de az figyelemre sem

méltatja. A szarkasztikus stílusú folytatás elképzeli, hogy a lány mit gondol – minden szempontból tökéletesen karikírozott vágykép az „igazi” férfiről. Ugyancsak gondolatban már kész is az önérzetében megsebzett férfi bosszút nem mellőző gunyoros válasza, amely emlékezteti a nőt arra, hogy sem helyzete, sem pedig külseje nem olyan csábító, hogy hódolók serege követné. Az ironikus választ bár bizonyára a lány mondja, de inkább a figyelemre sem méltatott férfi nevében gondolhatja: „Igen, mindkettőnknek igaza van, és hogy ezt megcáfolhatatlanul ne tudatosítsuk magunkban, nemde, inkább mindegyikünk menjen haza egyedül” (a szerző fordítása). A Kafka-művek „gesztikus és szcenikus” vonatkozásaira leginkább Mihály Csilla hívja fel a figyelmet: „A narráció az elbeszélte világot mintegy színházi struktúráként hozza létre, melyben a főhős nem csupán rendezőként lép fel, hanem maga játssza az egész színházi társulat és a nézők szerepét is.”¹³

Ez utóbbi két szöveg is bizonyítja, hogy a gyöttrő magány végső vagy legalábbis meghatározó oka a társ hiánya. A céltalan egyedüllét kudarcát itt a karikírozó perspektíva éppúgy nem képes elfedni, miként *Az utas* elbeszélőjének távolságtartó beszédmódja. Mivel a film világának alapvető kiinduló létélményét is ez a távlatlanság határozza meg, a bűnügyi történet – számos műfaji sajátosság megőrzése mellett is – Kafka elbeszélőjének sorsszerű reménytelenségét hitelesen ábrázolja, e tragikus létélményt egyben ki is tágítja. Mert *Az utas* elbeszélőjének én-vallomása ugyan metafizikai mélységet rejt, de mégiscsak az egyén zárt világán belül marad, miként Kafka életművének szinte minden központi férfialakja.¹⁴ A filmben az utasnak a tanárnő személyében ugyan már képzeletbeli társa is van, de e vonzalomban is a magányérzet a meghatározó. Sőt, az ő tágabb körük kapcsolataiban is ez látható. Ezt bizonyítja a zárójelenetben Bella Block búcsúgesztusa is fiatalabb nyomozótársától. Mert az elsősorban képek nyelvén megjelenített világ a modern kor elidegenült és elidegenítő létélményének részleteiben is a súlytalanító kiábrándultságot általánosítja, és ez válik a bűnügyi történet igazi drámájává.

Bibliográfia

- AMANN, Jürg (1983), *Franz Kafka. Eine Studie über den Künstler*, München–Zürich, R. Piper.
 BAUMER, Franz (1989), *Franz Kafka*, Berlin, Colloquium Verlag.

¹³ MIHÁLY 2023, 12.

¹⁴ Számos értelmezés szerint az író esetében is „a külvilág messzemenően az érzékelési tartományon kívül maradt” (MEURER 1984, 8). Ugyanakkor az önéletrajzi vonatkozásokat Kafka művészetében sem szabad abszolutizálni. Erre figyelmeztet Franz Baumer, aki Max Brodra hivatkozva írja, hogy „Kafka emberi hatása messze nem volt olyan depresszív, melankolikus és kétségbeesett, miként arra könyvei és önvallomásai alapján következtethetnénk” (BAUMER 1989, 42).

- BELLA BLOCK 31 *Der Fahrgast und das Maedchen*, <https://www.youtube.com/watch?v=dB-PammwNzQw> (2023. 09. 20.).
- BERTA, Ádám (2011), „Lidércfém”, *Műút* 56/27, 65–67.
- FALK, Walter (1990), *Franz Kafka und die Expressionisten im Ende der Neuzeit*, Frankfurt am Main, Lang.
- FLACH, Brigitte (1987), *Kafkas Erzählungen. Strukturanalyse und Interpretation*, Bonn, Bouvier Verlag.
- HOFFER, Klaus (1986), *Methoden der Verwirrung. Betrachtungen zum Phantastischen bei Franz Kafka*, Wien–Graz, Droschl Verlag.
- HONEGGER, Jürg Beat (1975), *Das Phänomen der Angst bei Franz Kafka*, Berlin, Erich Schmidt Verlag.
- KAFKA, Franz (1970), *Sämtliche Erzählungen*, Hrsg. von Paul Raabe, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.
- KAFKA, Franz (2009), „Az utas”, ford. TANDORI Dezső, in uő, *Elbeszélések*, Budapest, Európa Kiadó, 29–30.
- KESSLER, Susanne (1983), *Kafka – Poetik der sinnlichen Welt. Strukturen sprachkritischen Erzählens*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- MEURER, Reinhard (1984), *Franz Kafka. Erzählungen. Interpretation*, München, Oldenbourg Verlag.
- MIHÁLY Csilla (2023), *Franz Kafka virtuális színháza. Az ítélet, A fegyencgyarmaton, A per és az Álom jelentésvilága*, Budapest, Ráció Kiadó.
- ROBERT, Marthe (1987), *Einsam wie Franz Kafka*, aus dem Französischen von Eva MICHEL-MOLDENHAUER, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.
- SCHRÖTER, Kai (2017), *Textanalyse und Interpretation zu Franz Kafka. Erzählungen und kurze Prosa*, Hollfeld, Bange Verlag.
- STACH, Reiner (1987), *Kafkas erotischer Mythos. Eine ästhetische Konstruktion des Weiblichen*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.
- STACH, Reiner (2004), *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.
- SZENDI, Zoltán (2010), „Über die Botschaft, die nie ankommt. Zur Deutung von zwei Parabeln Franz Kafkas”, in Vesna Kondrič HORVAT (szerk.), *Franz Kafka und Robert Walser im Dialog*, Berlin, Weidler Buchverlag.
- WYDRA, Thilo (2012), „Der Fahrgast und das Mädchen in einer unheilvollen Welt”, *Die Welt*, 2012. 02. 11. <https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article13862735> (2024. 01. 12.).

A kép forrása

<https://www.zdf-studios.com/de/programmatalog/international/drama/collections/crime-suspense/bella-block/der-fahrgast-und-das-madchen-folge-31> (2024. 07. 05.).

Inspirációk a kastélyból

Kapcsolódási pontok Franz Kafka *A kastély* és Raphaela Edelbauer *Das flüssige Land* című regénye között

1. Bevezető

Talán nem túlzás állítani, hogy Franz Kafka a világirodalom egyik legnagyobb hatású szerzője, sőt a német „kafkaesk” jelző a műveire jellemző légkört, a paradoxonokon alapuló struktúrát és a nyomasztó világot egy szóba sűrítve írja le.

Az osztrák irodalomban is nyomon követhető Kafka hatása, sokan hivatkoznak rá és idézik őt műveikben. Így tesz Raphaela Edelbauer is, aki 2019-ben robbant be az osztrák irodalmi köztudatba *Das flüssige Land* [*Folyékony föld*] című első regényével, amely azonnal felkerült a Német és az Osztrák Könyvdíj hosszú listájára. A döntést többen kritizálták, de a recenzensek többsége pozitívan fogadta a művet,¹ amelyet azóta több nyelvre lefordítottak, a regény dramatizált változatát pedig a bécsi Burgtheater mutatta be. Edelbauer 2021-ben írt *DAVE* című disztópikus sci-fi-je megkapta az Osztrák Könyvdíjat. Az író nő 2023-ban megjelentetett egy újabb regényt: a *Die Inkommensurablen* [*Az összemérhetetlenek*] az első világháború kitörésének előestéjén játszódik Bécsben. Edelbauer egy 2020-ban készült interjúban azt nyilatkozta, hogy nagy példaképeinek Elfriede Jelineket és Kafkát tartja, utóbbit főleg dialógusai miatt.² Több recenzióban említik Kafka érezhető hatását a *Das flüssige Land*-ban,³ amely jelen tanulmány központi témája is. Különböző aspektusokból azt vizsgálom, milyen módon idézi a *Das flüssige Land* Kafka utolsó, fragmentumként fennmaradt regényét, *A kastélyt*.

Mivel Edelbauer könyvét nem fordították le magyarra, szükségesnek tartom a meglehetősen szövevényes cselekmény összefoglalását. A mű központi alakja a gyógyszerfüggő Ruth Schwarz, a harmincas éveiben járó fizikus, aki éppen az eternalizmus elméletéről szóló habilitációján dolgozik, amikor arról értesül, hogy szülei autóbalesetben meghaltak. Szülőhelyükön, Groß-Einlandban akarja eltemettetni őket, de ő maga sosem járt ott, nem ismeri a várost, azt sem tudja, hol keresse. Felhívja a tudakozót, de ott közlik vele, a város nem szerepel semmi-

¹ A recepcióhoz lásd <https://www.perlentaucher.de/buch/raphaela-edelbauer/das-fluessige-land.html> (2024. 02. 12.).

² <https://www.youtube.com/watch?v=rNESxVs2w5Y> (2024. 08. 29.).

³ Vö. például ZOIDL 2020, 3; KOHLICK 2019; DIXON 2022, 71.

lyen hivatalos nyilvántartásban és egyetlen térképen sem. Ruth napokon keresztül bolyong Alsó-Ausztria és Stájerország határán, szülei elbeszélései alapján próbálja betájolni, merre lehet a település. Egy benzinkútnál véletlenül kihallgatja két ember beszélgetését, akik egyike Groß-Einlandban lakik. Autójával követni kezdi, de lemarad, és úttalan erdei utakon átküzdve magát végül rábukkan a városra. Ott megtudja, hogy az Knapp-Korb-Weidenheim grófnő magántulajdona, ezért nem szerepel a hivatalos nyilvántartásokban. A grófnő magához hivatja Ruthot, és munkát ajánl neki. Azt a feladatot kapja, hogy kísérletezzen ki egy olyan töltőanyagot, amellyel megállítható a talaj süllyedése. Évszázados ellenőrizetlen bányászati tevékenység folytán ugyanis Groß-Einland alatt hatalmas üreg keletkezett, amely bármikor magába szippanthatja a teljes várost. Miközben a töltőanyagon dolgozik, Ruth számára kiderül, hogy tudtán kívül szülei rendszeresen megfordultak szülővárosukban, ahol annak történetét kutatták. Maga is érdeklődni kezd a város múltja iránt, és megtudja, hogy a második világháború idején a föld alatti üregekben a grófnő apjának repülőgép-alkatrészeket előállító üzeme működött, mely a mauthauseni koncentrációs tábor része volt, és oda vezényelt zsidó rabok dolgoztak benne. 1945-ben, röviddel a háború vége előtt sosem tisztázott körülmények között néhány ór egészen rövid idő alatt benzininjekciókkal és tarkólövessel tömegesen végzett ki kényszermunkásokat, és holttestüket a város alatti lyukba dobták. Vizsgálódása során Ruth arra is rájön, hogy apja révén zsidó származású, valamint hogy a város lakói aktívan közreműködtek az ott élő zsidók elűzésében, vagyonuk elrablásában és később a kényszermunkások holttesteinek eltüntetésében, akiknek a megölésében vélhetően segédkeztek az öröknek. A grófnő azért vásárolta fel Groß-Einlandot, hogy a nyomozás megakadályozásával elrejtse a kollektív bűn nyomait.

A hosszú idő után elkészült benzinalapú töltőanyagot Ruth először saját kertjében próbálja ki, ám mivel az rendkívül mérgező, a befecskendezés után rövidesen a földben élő összes állat és növény elpusztul. A grófnő ennek ellenére sem enged a feltöltési tervből. Ruth kutatásai mellett bizonyítékokat gyűjt a grófnő és a város ellen, és ezeket a töltőanyag befecskendezésére szervezett nagyszabású ünnepély megnyitóján akarja a nyilvánosság elé tárni. De az utolsó pillanatban mégis meggondolja magát, a dokumentumokat a lyukba dobja, és menekülésszerűen elhagyja a várost.

2. Paradoxonok

Kafka *Kastélya* abban a tekintetben tökéletesen illeszkedik a szerző életművébe, hogy alapvető szerepet kap benne a paradoxon és helyenként az abszurd. Nem csupán azért érzi az olvasó abszurdnak a cselekményt, mert valaki földmérőnek adja ki magát, és az erről mit sem tudó kastélyt ezt látszólag elfogadja, de nem en-

gedi magához közelebb kerülni K.-t – hanem azért is, mert a figurák cselekedetei gyakran illogikusak, jóllehet az egyes motiválatlan cselekedetekből mégis valami saját logikát követő koherencia jön létre. A szereplők motivációjáról szinte semmit sem tudunk meg, vagy ha mégis, akkor a fenti sajátos logika érvényesül, amely ellentmond az olvasó logikájának. Mivel minden és mindenki a kastély szabályai szerint működik, a falu lakói mindent elfogadnak, ami a kastély irányából érkezik, legyen az bármennyire illogikus is. Változtathatatlanak tartanak bizonyos dolgokat, holott a kastélyból erre nézve semmilyen utasítást vagy indoklást nem kaptak. Nem is kaphatnak, mert a kastély szabályai sem nem világosak, sem nem nyilvánosak. Leginkább az jellemzi a faluban élőket, hogy nem próbálnak változtatni. Az olvasó az illogikus lépések által provokálva érzi magát, de közben bele is kerül abba a világba, amelyben minden és annak az ellenkezője is magától értetődő. Egy ponttól kezdve tehát az olvasó is elfogadja e világ abszurditását. Egyedül K. kísérli meg újra és újra a szabályok kijátszását, áthágását vagy éppen figyelmen kívül hagyását, de ez idővel felemészti energiáját.

Hasonlóan működik Edelbauer regénystruktúrája, melyben szintén nagyon sok az ellentmondás, ahogyan a város lakóira is jellemző a változással szembeni alapvető averzió. Kimondatlan konszenzus van abban, hogy a városka lakói elfogadják a hazugságot saját múltjukról, úgy tesznek, mintha a föld nem készülne beomlani alattuk, és igyekeznek folyamatosan valamilyen idillfélét fenntartani, amelyről pontosan tudják, hogy csak látszat. A minden változást ellenző várost azonban egyre kevésbé figyelmen kívül hagyható változások sújtják. A föld alatti mozgások miatt az épületekben és utcákban keletkezett repedések és károk már alig palástolhatók.

A kastélyból jövő utasítások, rendelkezések sok esetben ellentmondásosak, és nem javítanak a kialakult helyzeten. A Groß-Einlandba érkező Ruth Schwarz K.-hoz hasonlóan kívülállóként csöppen a közösségbe, ennek megfelelően csodálkozik és értetlenkedik az ott élők reakciórendszerén. K.-t többször figyelmeztetik, hogy a falu nem látja szívesen az idegeneket, Ruth ezzel szemben gyorsan megtalálja a hangot a helyiekkel, úgy tűnik, könnyen beilleszkedik, de amikor a múltra vonatkozó kérdéseket tesz fel, azonnal hallgatásba ütközik.

A *Das flüssige Land*ban mintha megfordulna *A kastély*: Ruth nem csak bebecsátást nyer oda, egyenesen a grófnő hívja, hogy munkát adjon neki. Tehát nem a nő állítja magáról, hogy a kastély alkalmazásában áll, hanem a kastély hívja magához, hogy megoldást találjon a mindenkit foglalkoztató problémára, az omlásveszélyre. Eleinte nem is veszi komolyan a megbízást, a grófnő sürgetésére kezd csak el a tömítőanyaggal kísérletezni. Annak ellenére, hogy a grófnő bevonja a várost érintő ügyekbe, nem jut közelebb a megismerni kívánt titkokhoz és rejtélyekhez. A grófnő megbízottjaként hiába vesz részt a tanácsuléseken, csak azt látja világosan, hogy a grófnő és a város mindenáron el akarja titkolni a valós helyzetet, és ezért bármilyen megoldást elfogad, legyen az mégoly káros és mérgező is, mint éppen a Ruth által kikísérletezett töltőanyag.

Amint megpróbál választ kapni egyre több kérdésére a szüleivel és azok múltjával kapcsolatban, a grófnő azonnal falakat emel maga köré, megtagadja az erről való beszédet, és azok is hasonlóan viselkednek, akik a városban információk birtokában lehetnek. A hivatalos brosrákban ugyan szerepel, hogy a város alatt tátongó lyuk különböző korokban milyen célokat szolgált, sőt még az is, hogy a háborúban mauthauseni kényszermunkások dolgoztak és haltak meg a mélybe telepített gyárban végzett munka során, de az nem áll benne, hogy a repülőgép-szerelőüzem a grófnő családjáé volt. Ruthnak sok részletet csak titokban végzett kutatómunkája révén sikerül kiderítenie. Apja zsidó származását is csupán kikövetkezteti, de végső bizonyítékot nem kap rá, ahogyan arra sem, hogy a falu lakói annak idején kifosztották az elűzött zsidó lakosok házait, valószínűleg segédkeztek a kényszermunkások kivégzésében és a holttestek eltüntetésében.

Ruth erőfeszítései azért is hasonlítanak K. igyekezetére, mert mindkét esetben a kastély testesíti meg a rejtély középpontját; ám Edelbauer regénye a paradox elemeken túl szürreális és fantasztikus részletekkel egészül ki: a folyékony föld nem csak metaforikus jelentéssel bír, hanem Ruth érzékelésének megfelelően változtatja is konzisztenciáját.

Fantasztikus elemnek tűnik az utazó ügynök figurája, akivel Ruth kezdeti bolyongása egyik állomásán, egy vendéglőben találkozik. A férfi álarcokat árul, és filozofikus beszélgetésbe vonja Ruthot, melynek során elmondja, hogy hosszabb időt töltött Arnheimlandban, ahol az ausztráliai őslakosok között megismerte az álomidő fogalmát:

A szellemi és testi világ egy örök teremtséjelenben, az álomidőben egy olyan helyre kapcsolódik össze, ahol őseinkkel kapcsolatba léphetünk. Az ősök cselekedeteik által befolyásolják világunkat, mi pedig megváltoztathatjuk az álomidőt azáltal, amit teszünk. (EDELBAUER 2019, 38)⁴

A maszkáros állítása szerint a kapcsolat a tájon (Landschaft) keresztül valósul meg, mert amit eleink az álomidőben tesznek, formálja a minket körülvevő tájat. Hegyeket és folyókat teremt, miközben mi magunk is változunk, méghozzá olyan sebességgel, hogy azt gondoljuk, a táj mindig is olyan volt, mint amilyennek ismerjük (vö. EDELBAUER 2019, 39). Ezt a mitikus összefüggést az ősök és a táj között a férfi a Ruth által kutatott eternalizmus hozza kapcsolatba: „Tehát az Ön elméletéhez nagyon hasonlóan létezik egy kozmikus háló, amely egy topográfia köt az időhöz, csakhogy az ausztrál őslakosoknál ezt a tényleges táj viszi véghez” (EDELBAUER 2019, 39). Ugyanebből a monológból tudhatjuk meg, hogy az álomidőben a fizikai világ már eleve a szellemi és a testi kapcsolódásából áll, a minket

⁴A műből vett idézeteket saját fordításban közlöm – R. Sz.

körülvevő táj ugyanúgy mozgásban van, mint az érzékelésünk; „ebből pedig az következik, mondja az árus, hogy az egész világ, benne mi magunk is, tulajdonképpen metafora” (EDELBAUER 2019, 39). Majd a rejtélyes alakról váratlanul kiderül, hogy az egész mitikus történet csupán az eladási stratégia része. Ám amikor azt hinnénk, hogy a maszkáros alakja csak egy jól felépített tréfa a regényben, a cselekmény végén újra felbukkan.

Ruth elmondja neki, mekkora hatással volt rá az álomidő gondolata, mert a városban töltött öt év alatt úgy érezte, mintha mindvégig csak ősökkel és nem hús-vér emberekkel beszélt volna (vö. EDELBAUER 2019, 342). Ebből a monológból világossá válik, hogy az eternalizmus elméletének, miszerint a három idősík egymástól elkülönülve egyszerre létezik, ellentmond Ruth tapasztalata, aki azt érzi, hogy része annak a múltnak, amely kihatással van a jelenére. A maszkárussal folytatott párbeszédben fogalmazza meg azt is, hogy életében először ebben a pusztulás fenyegette kisvárosban érezte úgy, hogy otthonra talált és gyökeret vert.

Ezt az összegzést ironikus fordulat szakítja meg, a maszkáros ugyanis kineveti Ruthot, és bevallja, maszkjai hamisítványok, sosem járt az őslakosoknál, a filozofikus fejtegetéssel pedig csupán a vásárlási kedvet akarta fokozni. A rejtélyességét hirtelen elvesztő figurában Ruth egy teljesen hétköznapi embert pillant meg, akinek az arcán egy réteg olcsó festék látszik a napsütésben. Az elborzasztó látvány hatására pánikszerűen elrohan, és az összegyűjtött dokumentumokat a lyukba dobja, majd autójával elhagyja a várost.

Érdemes megjegyezni, hogy a maszkáros alakját Edelbauer egy kedvenc számítógépes játékból emelte át.⁵ Az interjúban, amelyben erről beszélt, kitért arra is, hogy generációja írói számára a számítógépes játékok ugyanolyan viszonyulási és hivatkozási rendszert alkotnak, mint másoknak az irodalmi szövegek.

3. Narráció

A narráció módja a két regényben, bár első pillantásra különbözik, sok tekintetben mégis hasonló. Kafkánál egyes szám harmadik személyű, Edelbauernél én-elbeszélő számol be az eseményekről. Ám Max Brodtól tudjuk, hogy Kafka eredetileg egyes szám első személyű narrátort szándékozott alkalmazni, csak később döntött a heterodiegetikus elbeszélő mellett.⁶ Az azonban teljesen K.-ra fókuszál, amint azt Eva Sabine Wagner Friedrich Beißnerre támaszkodva írja: „mindent, amit elbeszélnek, a főszereplő lát vagy tapasztal; semmit sem beszélnek el nélküle, ellenére vagy távollétében” (WAGNER 2020, 418). Mivel K. folyamato-

⁵ Vö. erről Carina Zacharias 2020 júniusában Raphaela Ederbauerrel készített interjút: <https://www.youtube.com/watch?v=rNESxVs2w5Y> (2024. 03. 12.).

⁶ Vö. még: KLEINWORT 2013, 98.

san álmoossággal és álmatlansággal küzd felváltva, érzékelése is ennek hatása alá kerül. Amit tehát rajta keresztül az olvasó tapasztal vagy megtud, semmiképpen sem megbízható információ. K. álmatlansága és növekvő fáradtsága megnehezíti számára a racionális döntéseket (DUTTLINGER 2013, 229) és a cselekvést. Carolin Duttlinger a regény struktúráját felbomlasztó tendenciaként értelmezi a határok, identitások és kategóriák felpuhulását, szétfolyását (DUTTLINGER 2013, 233). A hatodik *Kastély*-füzetre hivatkozva, melyben K. fáradtságát részletesen elemzi a névtelen elbeszélő, Duttlinger úgy véli, hogy az aprólékos, ugyanakkor struktúra-vesztett regénystílus valójában a fáradtság tüneteként funkcionál (DUTTLINGER 2013, 235). Az elbeszélő úgy tünteti fel K. fáradtságát, hogy abban nem csak külső okok játszanak közre, hanem K. maga is felelős (DUTTLINGER 2013, 235). Kafkánál van ugyan egy K.-tól eltérő elbeszélő, de mivel az végig K.-ra fókuszál, minden, amit közöl, K. szubjektív érzékelésén alapszik.

Edelbauer egyes szám első számú elbeszélője súlyos gyógyszerfüggő, nyugtatókon él, és saját elmondása szerint is ébrenlét és ájulásszerű állapotok között oscillál. A gyógyszerek és az időről időre elfogyasztott alkohol bevallottan befolyásolják érzékelését. Így tulajdonképpen szintén maga felelős mind a valóságvesztésért, mind a kialvatlanságért és a fáradtságért. És így az én-elbeszélés miatt nincs más forrásunk, csak a megbízhatatlan elbeszélő maga.

A retrospektív, múlt idejű narráció távolságot indikál az elbeszélt cselekmény és az elbeszélés ideje között, mégsem egyértelműsíti a cselekmény időtartamát, mert végig megmarad két, egymásnak ellentmondó állítás arról, hogy Ruth összességében mennyi időt töltött Groß-Einlandban. Bécsben élő nagynénje szerint hat év telt el, Ruth pedig hol három, hol öt évet említ. A szöveg utolsó mondata, „Semmi sem maradt tisztázatlan” (EDELBAUER 2019, 350), már az időtartam szempontjából sem állja meg a helyét, de ezen felül ellentmond minden addig elbeszéltnek. Hiszen legfeljebb Ruth számára váltak bizonyos múltbeli részletek világossá, a nyilvánosság továbbra sem értesül az egész osztrák múltat szimbolikusan megtestesítő Groß-Einlandban történekről. Valójában minden tisztázatlan marad.

Ruth azzal indokolja a bizonyítékok megsemmisítését, hogy nem akarja ott élő barátai életét tönkretenni, akik a lyuk feltöltésével egy új kezdetre kapnak lehetőséget. Az új kezdetet azonban nehéz pozitívan értékelni, mert a mérgező anyag a talajba juttatás után minden életet elpusztít, a holtakat pedig körülvieszi és megtartja. Az új kezdet alapja tehát a pusztulás és a bűn konzerválása. Döntésével Ruth a bűnök eltemetését mint a múlt feldolgozásának adekvát módját hagyja jóvá.

Kafkát szokás kiemelni az irodalomtörténeti áramlatokból és korstílusokból mint egy azokhoz alig kapcsolódó és kapcsolható szerzőt. Nem osztja például a 19–20. század fordulójára jellemző kételyt az elbeszélhetőség iránt, és szövegeiben megteremtett egy látszólag egyszerű, de közelebbről vizsgálva rendkívül komplex elbeszélési módot, amelyet kisebb variációkkal egész életművében kö-

vetkezatosan alkalmazott.⁷ Edelhauer eddigi regényeiben nem beszélhetünk ilyen visszatérő technikáról, témáinak sokfélesége és egyedi narratív megoldásai a bonyolult történetmesélést a posztmodernből ismert megoldásokkal párosítják.

Az itt tárgyalt regényében is találunk intertextuális utalásokat, megjelenik a megbízhatatlan elbeszélő, a valós és a fiktív vendégszövegek integrálása, játékos keverése. Utóbbiak kiemelt szerepet játszanak a regénystruktúrában. Az egyes szám első személyű narráció kiegészül olyan, nagyrészt fiktív tudományos szövegrészekkel, amelyek Ruth rehabilitációs dolgozatának részeiként valós, az idő fizikai fogalmát vizsgáló szakkönyvekből és tanulmányokból vett idézeteket tartalmaznak. Kommentár nélkül, önálló fejezetrészként szerepel a lyuk története, melyből megtudhatjuk, hogy már a 19. század végén meszet termeltek ki belőle burgenlandi és magyar bér munkások, akik hetente kétszer menetoszlopban 24 kilométert gyalogoltak a legközelebbi vasútállomástól és vissza. A második világháborúban megismétlődik a helyzet, de akkor már kényszermunkával lőszert gyártottak a bányában. Ezenkívül az elbeszélő részleteket közöl a helyi krónikából, amely szerkezetében ugyanolyan szerteágazó és szövevényes, mint maga a föld alatti bányarendszer. A krónika tartalmazza Groß-Einland mitikus alakjának, Pergerhansnak a történetét is, akin úrrá lett az ezüstart, és elsőként kezdett járatokat ásatni a város alatt.

A negyedik, Ruth állítása szerint változatlan formában közölt szöveg a szállásadó nőjétől kapott mappa, amely az 1945 húsvétján elkövetett tömeggyilkosságot írja le. Ennek az adja a jelentőségét, hogy indirekt módon felhívja Ruth figyelmét a város kollektív bűnösségének alapját képező rejtélyre.

Minden ál-vendégszöveg egy, a regény szövegétől eltérő betűtípussal van szedve, és az egyes vendégszövegek betűtípusai is eltérnek egymástól. A Pergerhansról szóló történet például külön egységként jelenik meg a krónikán belül, ezt az eltérő betűtípusok is jelölik. Így egy olyan autentikusnak ható montázs jön létre, mely egyértelműen fiktív dokumentumokból tevődik össze.

4. Megérkezések

A Kafka-szakerődalom nagy figyelmet szentel a regény kezdetének, azaz K. megérkezésének a faluba.⁸ K. este, sötétben ér oda, és felnéz a kastélyhegyre: „Késő este volt, mikor K. megérkezett. A falu vastag hó alatt pihent. A várhegyet nem

⁷ Bár Kafka az 1913. február 18-ról 19-re virradó éjszaka Felice Bauerhez írt levelében nem tűnik szkeptikusnak az irodalmi ábrázolhatóságot illetően: „Nem hiszem, hogy az embernek ne volna bármikor ereje tökéletesen megfogalmazni azt, amit valóban meg akar mondani vagy írni. Nagy hiba a nyelv esendőségére hivatkozni vagy a szavak korlátosságát és az érzelmek határtalanságát szembeállítani egymással” (KAFKA 2009, 271).

⁸ Vö. például VOGL 2013; STEFFENS 2020.

lehetett látni, köd és sötétség vette körül, a nagy kastélyt a leghalványabb fény sem jelezte” (KAFKA 2004, 5). Ruth egy hétig tartó utazás után éri el Groß-Einlandot, amely valahol Alsó-Ausztria és Stájerország között fekszik a hegyekben. Megérkezését közvetlenül megelőzi egy egyre szürreálisabbá váló átkelés egy erdőn, amely küszöbélményként funkcionál, hiszen a reális világból vezet a teljesen valószínűtlen, első látásra meseszerűen idilli kisvárosba. A hely nem evilági jellegét erősíti, hogy az erdőn való átkelés közben, délután három órakor sűrű félhomály borítja, és a talaj „a tér minden irányába elmozdult” (EDELBAUER 2019, 51). Az átkelés időtartama bizonytalan: „Lehetetlen volt kideríteni, mennyi idő telt el az erdőben való elmerülés és az út elérése között” (EDELBAUER 2019, 52).

Ezt követi egy másik átkelés. Ruth áthajt egy kőhídon, hasonlóan K.-hoz, aki egy fahídon állva néz fel a kastélyhegyre, ahol a látványt felhő és köd takarja el. Wilko Steffens három jelentésmezőt tulajdonít a híd motívumának: egyfelől K. idegenségének topográfiai paraméterére utal azáltal, hogy az átkelés váltást jelöl a világrendekben, így jelezve K. idegenségének kulturális aspektusát (STEFFENS 2020, 47). Másfelől előre jelzi, hogy mi vár K.-ra az idegen faluban. A kastély láthatatlansága annak korlátlan hatalmára, egyben a megismerés lehetetlenségére utal (STEFFENS 2020, 47). Harmadsorban kijelöli K. pozícióját későbbi tartózkodási helyén, hiszen a Brückenhofban, a hídhoz címzett fogadóban lakik a regény elején (STEFFENS 2020, 48).

Ha összevetjük a két megérkezés motívumát, egy alapvető különbség dacára mindkét esetben domináns az idegenség. Ruth is sötétben érkezik meg, de ő K.-val ellentétben azonnal meglátja a kastélyt, mert az a horrorfilm és a számítógépes játék vizualitására emlékeztetve látványosan kirajzolódik az éjszakában: „egy sziklaszirten négytornyú, kivilágított kastély meredt büszkén a magasba” (EDELBAUER 2019, 54). A hídon áthaladva a makett vagy egy modell benyomását keltő városka központjának rendezettsége mintaszerű, színes és barátságos; Ruthot, aki elmondása szerint egy hete nem járt nagyobb helyen, felvidítja az elé kerülő látvány.

K. egy behavazott esti faluba ér, ahol a települést uraló kastély rejtve marad előle, és mindig csak fénypontok által megvilágított szűk kivágásokat lát. Ruth ezzel szemben azonnal egy nagytotál jellegű benyomást szerez, mindent egyszerre lát, mintha csak egy képeslapot nézne. Groß-Einland látszólagos tökéletessége azonban gyanús, egyáltalán nem reális. Végképp szürreális a középkori, alabárdos éjjeliőr felbukkanása, aki ugyanakkor gázlámpát tart a kezében. Ruth először azt gondolja, a turisták kedvéért jelmezbe öltözött rendőrrel áll szemben, és úgy érzi, nem csak egy másik helyre, hanem egy másik időbe is csöppent. Az éjjeliőr eklektikus és anakronisztikus alakja azonban előrevetíti az egész város ellentmondásos jellegét.

Kafka regényéhez hasonlóan itt is engedélyhez kötött az éjszakázás. Ruth ugyanabban a helyzetben találja magát, mint K., akinek éjszaka kellene engedélyt kapnia a görftől. Mindkét esetben azonnal életbe lép a bürokrácia abszurditása:

ahhoz, hogy Ruth aznap éjjelre szállást találjon, vissza kell datálni a bejelentkezést – ehhez azonban egy másik hivatalos dokumentumra is szükség van, amely a visszatérést engedélyezi. K. esetében pedig telefonon történik az engedélyezés úgy, hogy a kastély egyik hivatalnoka váratlanul elismeri K.-t földmérőként.

Groß-Einland képeskönyv jellege már az első séta alkalmával megtörik, mert a festői ház- és boltsorokban oda nem illő funkciójú kirakatok találhatók, mint például céllövölde, éjfél bolt, amely éjféltől egy óráig tart nyitva, majd felbukkan az első hiányzó aszfaltdarab: „A járda ehhez a láthatatlanul feketébe vesző ponthoz vezetett le, mintha csak a föld alól egy óriási száj elszívta volna az utca szilárdságát” (EDELBAUER 2019, 57).

Ruth megállapítása, miszerint „Csak a sör volt kétségtelen” (EDELBAUER 2019, 58), jelzi, hogy a város szinte mindenben eltér a megszokottól. A kommunikáció módja is szokatlan és ellentmondásos. *A kastély* ellentmondásai és paradoxonjai ebben a regényben is teljesen természetesk: a fogadó recepcióján először azt állítják, hogy nincs szabad szobájuk, majd amikor Ruth az éjjeliőrre hivatkozik, a recepciós teljes természetességgel mondja az ellenkezőjét, miközben arckifejezése is az ellentétébe vált át. A kötényén „Frau Erna” feliratot hordó nő Dorotheeként mutatkozik be, Ruth kérdésére azonban azt válaszolja, nem őt, hanem a fogadót hívják Frau Ernának. Amikor Ruth rákérdez, hogy nem „Pension zum Fröhlichen Kürbis”-e (Panzió a vidám tökhöz) a neve, minden további magyarázat nélkül azt válaszolja, „De, de” (EDELBAUER 2019, 59). A grófnő ellentmondásos viselkedésében kicsücsösödő paradoxonok folyamatosan nehezítik Ruth előrejutását a város titkának kiderítésében. A város úrnője olyan megbízásokat ad, melyeket másnap letagad, lovaglás közben pertut ajánl, melyet azonnal vissza is von, beavatja Ruthot a várost fenyegető veszélybe, de akadályozza is a talajvizsgálatokat.

Míg *A kastély* elején éppen a látvány hiánya szembeötlő (vö. VOGL 2013, 24) – „K. sokáig állt a fahidon, mely az országútról a faluba vezetett, és fölnezett a semmibe” (KAFKA 2004, 5) –, addig Groß-Einlandban minden a látványról, illetve a látszatról szól. A látszat azonban Kaffkánál is meghatározó, mert minden csak *tűnik* valaminek és valamilyennek anélkül, hogy kiderülne, mi az, és milyen is valójában. Ez a bizonytalanság összeköti a két művet, mert Edelbauer regényében a talajvesztettség konkrét és átvitt értelemben is dominál. Ahogy Joseph Vogl *A kastély* kapcsán írja: „A kastély terének nincs szilárd talaja vagy alapja és nem rendelkezik a rend és helymeghatározás tág terének állandó jegyeivel” (VOGL 2013, 26).

Edelbauernél a hegyen trónoló kastély az egyetlen, ami nem mozdul, az alatta lévő szikla szilárdan áll. Minden más, ami a kastély területén kívül esik, mozgásban és folyamatos süllyedésben van. Ám itt is érvényes Vogl megállapítása, miszerint „Kafka átmeneti vagy küszöbként működő tereiben benne foglaltatik, hogy úgynevezett *atopos*-t hozzanak létre, amely sem egy bizonyos hely, sem egy nem-hely, hanem egy helyétől megfosztott hely, egy térbeli pozíció, amely minden meghatározott helyet megingat és elcsúsztat” (VOGL 2013, 26).

Groß-Einland szimbolikus süllyedése, a helység alatt elterülő bizonytalan méretű, de óriási „lyuk” térbeli metaforája az osztrák társadalom múltbeli bűneit látatja, azok szőnyeg alá söprését, illetve ez esetben a mindent elnyelő lyukba dobásukat. A város a cselekmény idejében kezd drasztikusan süllyedni, ez pedig arra utal, hogy a feldolgozatlan náci bűnök a következő nemzedék lába alól is kihúzzák a talajt, és számukra is életveszélyes fenyegetést jelentenek.

5. Térbeli kapcsolatok

A kastély alaphelyzete leginkább novellaszüzsére emlékeztet, melyet a szerző regénnyé tágított. A cselekményt számos figurával felduzzasztotta ugyan, de ez nem igazán szélesítette ki a nagyon szűk kiindulóhelyzetet, inkább csak a mű horizontját látszólag tágító koncentrikus körökkel vette körül. A koncentrikusságot mint Kafka szövegeinek alapvető strukturális jellemzőjét Matthias Schuster is kiemeli:

Kafka szövegeiben a stagnálás abban áll, hogy újra és újra visszaesnek kiinduló helyzetükbe – még akkor is, ha vannak kisebb variációk és helyszínváltások. A fejlődést és a megismerési folyamatokat Kafka húzásai már-már kínos gondossággal szüntetik meg. [...] Kafka szövegei és főszereplői koncentrikus köröket írnak le, miközben egyre nő a terjedelem (az oldalszám is) anélkül, hogy a progresszió értelmében vett előrehaladás kivethető volna. (SCHUSTER 2012, 15)

A probléma és a regény terjedelmessége végig pontszerű marad, s ez csupán az eleve és induláskor is meglévő kilátástalanságot erősíti fel és teszi egyre nyomasztóbbá.

Kafka művének labirintusszerű regény- és topografikus szerkezete horizontálisan szerteágazó, de nem előremutató. A labirintus nem jelöl ki teret, hanem abban az értelemben punktuális marad, hogy az út nem egy kezdő- és egy végpont között húzódó folytonos vonal, hanem, ahogy Vogl fogalmaz, a vonal labirintusa, amely minden egyes pontján elágazik és megszakad (VOGL 2013, 27). Edelbauer regénystruktúrája ugyanolyan labirintusszerű, mint Kafkáé, azzal a különbséggel, hogy a föld alatt lévő lyuk, a város és a kastély között vertikális irányú a kapcsolat. Ezt az irányváltást Edelbauer központi témája, a múlt feldolgozásának elmaradása indokolhatja: az ismeretlen kiterjedésű és mélységű lyuk, melyben minden bűn elfér, az elfojtás metaforikus megnyilvánulása.

Ezzel a labirintus térbelisége időbeliséggé is válik. Az időgyenesen történő haladás itt függőleges mélyfúrás és hátrafelé végzett mozgás, amely azonban szintén nem folytonos, mert a múlt eseményei maguk is más további eseményekhez kapcsolódnak, ezért csak egyenként és csak részben tárhatók fel, teljességükben sosem.

A kastély Kafka regényében egyszerre centrum és periféria, hiszen hol kastélynak, hol pedig egymás mellett sorakozó falusi házak sokaságának tűnik:

A kastély, ahogy a messzeségben megmutatkozott, nagyjában megfelelt K. várakozásának. Nem volt se ódon lovagvár, se pazar újsütetű palota, kiterjedt épülettömeg volt, néhány kétemeletes, és sok, egymásra zsúfolódó alacsony házzal, aki nem tudta, hogy kastély, azt hihette volna, valami városka. [...] Ám ahogy közelebb ért, csalódást érzett: ez a kastély valójában mégiscsak nyomorúságos városka volt, falusi házakból összerakva, s azoknál legföljebb annyiban kiválóbb, hogy itt alighanem minden kőből épült, de a festés már rég lepattogzott a falakról, s úgy látszott, a kövek is málladoznak (KAFKA 2004, 11sk.).

Mégis uralkodik a falu felett, amelyről időnként elhangzik, hogy a kastély része. Ahogy Kafkánál a falu a kastély tulajdonában áll (vö. KAFKA 2004, 6), úgy Groß-Einland is Korb-Knapp-Weidenheim grófnő magántulajdona.

A *kastélyban* működő bürokrácia kiszámíthatatlansága és döntéseinek esetlegessége is megjelenik Edelbauer regényében. A grófnő hol szeszélyei szerint, hol egyszerűen a józan észnek és észérveknek ellentmondóan dönt mindenről, ami a városban történik. Döntései logikusságának megkérdőjelezése felesleges, mert ő az utolsó instancia, az ő akarata érvényesül. Szándékai nem átláthatók, egyetlen vezérelve a város megóvása a katasztrófától, azaz az elsüllyedéstől. Ennek érdekében minden eszközt felhasznál, hiszen a város, ezzel pedig saját léte azon múlik, sikerül-e a múltat továbbra is titokban, azaz a föld alatt tartani. Ruth idegensége összefügg a megbízásával a talajszilárdító anyag kifejlesztésére: a grófnő számára fontos, hogy ne ismerje sem a lyuk eredetét, sem annak tartalmát, s így elkerülhetőbbnek tűnnek a kellemetlen kérdések is.

Ugyanakkor Ruth is kiszámíthatatlanul cselekszik, mivel gyógyszerfüggősége miatt nem mindig ura tetteinek. Szülei kötődését Groß-Einlandhoz először csak kegyeleti okokból kezdi kutatni, de amikor K.-hoz hasonlóan egyre több megmagyarázhatatlan adatra és részletre bukkan, megpróbál azok végére járni. K.-val ellentétben azonban ő nem csak köröz a titok körül, hanem annak egyes elemeire rá is jön, ugyanakkor mégsem kap végső bizonyosságot, sőt úgy dönt, hogy az addig megtudottakat sem hozza nyilvánosságra.

A két regényt összekapcsolja az állandóság és a stabilitás hiánya. Viszonyok, emberek, helyek, tárgyak, jelentések – minden mozgásban és változásban van. A veszélyes és instabil folyékony föld hasonló szerepet tölt be, mint *A kastélyban* mindenhol jelenlévő hó, amelyben nehéz előrehaladni, csúszik, alattomos és mindent elnyel.

A két falu és kastély elhelyezkedése is hasonló: „Az mindenesetre biztos, hogy a kastély és a falu – bipolaritásuk ellenére is – zárt rendszert alkotnak. Mindkettő, már topografikusan is – az országtúttól távol fekszik és csak egy hídon át érhető

el – el van zárva a világ többi részétől” (ENGEL 2013, 179). Szinte ugyanez igaz Groß-Einland városára és a kastélyra, amelyek szimbiózisban léteznek, és az erdő által elzárva, egyetlen úton közelíthetők meg, melyet csak a helyiek ismernek. Erre utal Ruth érkezése, aki nem találja meg az aszfaltozott bekötőutat, hanem az erdőből bukkan elő.

6. Idő

A kastély K.-val szinte egybeolvadó elbeszélője (vö. WAGNER 2020, 418) által közvetített időérzeelés meglehetősen eltér a megszokottól. A regényben sporadikus utalásokat találunk az idő múlására, melyek szembemennek az olvasó által érzékelt idő tartamával. Újra és újra kiderül, hogy K. csak néhány napja, egy hete, tíz napja stb. tartózkodik a faluban, miközben szálláshelyet vált, összeköltözik Friedával, munkát vállal az iskolában, ahonnan hanyagság miatt már el is küldik, és eközben többször megkísérel bejutni a kastélyba. Ami az elbeszélő utalásai alapján egészen rövid időként jelenik meg, az olvasó érzékelésében sokkal hosszabbnak tűnik. Ennek egyik oka az előrehaladást akadályozó körkörös mozgás és K. orientációvesztése. K. folyamatos fáradtsága miatt is lassúnak tűnik a haladás, de, amint Steffens erre felhívja a figyelmet, egy helyben toporgását nem a túl nagy fizikai megterhelés okozza, hanem az, hogy képtelen megtalálni a helyes irányt, és ezt minden egyes új ismeretsége csak erősíti (vö. STEFFENS 2020, 129).

Edelbauer regényében Ruth célja – hogy megismerje szülei történetét és fényt derítsen a zsidó rabok megölésének körülményeire – a múltra irányul. Ez ütközik a Ruth által kutatott eternalizmus elméletével, mely szerint múlt, jelen és jövő egyszerre és egyformán létezik. A város lakói számára azonban a lezárt és fizikai értelemben is eltemetett múltnak nincs helye a jelenben. Ruth időérzeelése sem szokványos: részben az állandóan szedett nyugtatók, részben a múlt jelenbe való betüremkedése miatt maga sem tudja pontosan, mennyi idő telik el a városban. A regény még egzakt időmegjelöléssel kezdődik, „2007. szeptember 21-én, a kora reggeli órákban körülbelül 200 ml kávét öntöttem rá idegesítően csengő mobilomra” (EDELBAUER 2019, 5), majd Groß-Einland felé közeledve egyre kevésbé lehet pontosan meghatározni, végül a városba érkezés után teljesen szétfolyik az idő. Ruth még útközben, rokonai gyakori hívásaitól idegesen egy szakadékba hajítja mobilját, amely alkalmas lett volna az idő mérésére és a külvilággal való kapcsolattartásra. A városba érkezve pedig úgy érzi, új időzónába csöppent. Ottléte alatt egyre inkább elhatalmasodik rajta a múlt, amely azonban a hiányos információk és adatok miatt nem képez folytonos egységet, ugyanakkor, mint a lyuk a város titkait, beszippantja a jelent.

Ebben a regényben is az elbeszélés módja irányítja az időérzeelést, hiszen, ahogyan már említettem, Ruth megbízhatatlan elbeszélő, aki a gyögyszerek ha-

tása miatt nem tud az eltelt idő hosszáról pontosan számot adni. A regényben kronotoposz-szerűen kapcsolódik össze tér és idő. A múltra mint időre vonatkozó kutatások konkrét helyekhez és terekhez kötődnek, mint a föld mélye, a kastély irattára vagy az emlékhely az erdő szélén. Az idő metonimikus viszonyban áll a térrel, mert a múltbeli bűnök fizikai valójukban, holttestek formájában a föld alatt fekszenek. A bűn a halottakban testesül meg.

7. A jelenkor kérdései

Kafka hatása Edelbauer regényében sok szempontból igazolható. Szót kell azonban ejteni arról is, hogyan reflektál a *Das flüssige Land* a 21. század íróit és olvasóit foglalkoztató aktuális problémákra. A regény egyik, ha nem a legfőbb témája az osztrák műtfeldolgozás módja és mértéke. A folyékony föld metaforája ebből a megközelítésből az emlékezet lyukacsosságára, a psziché elfojtásra való hajlamosságára, a bűnök föld alá temetésére is utal. A kastélyban lakó grófnő pedig felettes énként működik, amely kontrollál, elnyom, és nem engedi felszínre az elhallgatott bűnöket.

Az osztrák vidék mélyén, az idilli táj közepén elhelyezkedő kisváros a felszínen kedélyes és joviális, de mélyen romlott emberek elhallgatott bűnei az anti-Heimatliteratur hagyományában lokalizálják a regényt. Edelbauer a korábban már említett interjújában egyértelműen ebben az irodalmi vonalban helyezi el magát. A rendkívül népszerű *Heimatliteraturra*, valamint a későbbi *Heimatfilmre* reagál, amely a biedermeiert idéző eszközökkel az alpesi idillt helyezi előtérbe. Ez a második világháború után azt a célt szolgálta, hogy Ausztria elterelje a figyelmet a háborúban és a holokausztban betöltött szerepéről, és erősítse a „Hitler első áldozata” narratívát. Az otthonként szolgáló „ártatlan” természet mintegy megszabadítja a benne élő embert az emlékezés szükségességétől (RABENSTEIN-MICHEL 2008, 158). Az 1945 után ezzel szemben kialakuló *anti-Heimatliteratur* kritikusan viszonyul a kellemetlen múlt tabusításához, egy rég meghaladott és történelmileg lejáratott „Heimat”-fogalom reflektálatlan használatához és a romlatlan természet kliséjéhez (RABENSTEIN-MICHEL 2008, 158). Edelbauer úgy véli, a természet valóban „ártatlan”, és csak elszenvedi, hogy hamis azonosulási mintaként használják.

A természet és a környezet károsítása, a klímaváltozás és a társadalmi felelősség, valamint az etikus viszony a bolygóhoz a kortárs irodalom egyik legkurrensebb témája, amely a *Das flüssige Land* háttérében is megjelenik. A süllyedő város nem csak a műtfeldolgozás elmaradásának, hanem az ember romboló tevékenységének a szimbóluma is (vö. WISMEG-KAMMERLANDER 2022, 331). A természeti kincsek tömeges, profitcélú kitermelése hosszú távon az ebből a nyereségből épített civilizációt veszélyezteti, és a keletkezett kár elhárítása adott esetben csak

olyan drasztikus módszerekkel oldható meg, amelyek a természet és a környezet teljes tönkretételével járnak, mint a regényben a mérgező kötőanyag föld alá pumpálása. A várost fenyegető katasztrófa a természet válasza a meggondolatlan és mohó kizsákmányolásra. A kánikula és az özönvízszerű esők természeti jelenségei ómenszerűen jelzik a küszöbön álló pusztulást.

8. Végek

A kastélyhoz fűzött előszavában Max Brod azt írta, hogy Kafka nem engedte volna K.-t bejutni a kastélyba, az engedélyt már csak halálos ágyán kapta volna meg. Keresése és próbálkozásai tehát – a rendelkezésünkre álló szöveg alapján – sikertelenek maradtak. Ugyanúgy, ahogyan Ruthnak a város megmentésére irányuló kísérletei és az igazság nyilvánosságra hozatala is kudarcba torkollanak. A kötőanyag ugyan megvan már, de megmérgezi majd a természetet, és szó szerint becementezi a lyukban lévő emberi és nem emberi maradványokat. Az igazság tehát rejtve marad, és ez arra is utal, hogy az osztrák tudatban olyan mélyen megcsontosodott az elhallgatás és a múlt eltitkolása, hogy még az is megfutamodik a viszonyok felrúgásától, akinek erre lehetősége és – úgy tűnik – elszántsága is lenne. Ezen túl pedig azt is mutatja, milyen erősen hatnak az elkendőző narratívák, mert a kívülről jövő, aki úgy érzi, otthonra lelt a városban, végül maga is árulásnak tartja a múlt feltárását. Csak addig van lehetőség a bűnök felszínre hozására, amíg a föld folyékony; amint megszilárdul, az esély elmúlt. Ezt jelzi Ruth megállapítása is, hogy a betonútra kijutva és az erdőt maga mögött hagyva úgy érezte, a föld megszilárdult az autó kerekei alatt. Indoklása, miszerint nem szabad bolygatni Groß-Einland lakóinak életét, mert a feltöltéssel egy új kezdetre kapnak lehetőséget, így nem csak önfelmentésnek hat, de egyben a tettesek oldaláról gyakran hangoztatott érvelést ismétli meg.

A Das flüssige Land ambivalens módon végződik, hiszen Ruth képes kiszakadni a mérgező közösségből, ugyanakkor elvész az a kezdeti határozottsága, amellyel nem csak a lakosokat akarta konfrontálni az elkövetett gyilkosságokkal, hanem erről a külvilágot is kötelességének érezte informálni. Dolgavégezetlen hagyja el a várost, gondolatai pedig már előre, bécsi megérkezésére irányulnak.

Raphaela Edelbauer meglátásom szerint innovatív módon használ első regényében több síkon is kafka eszközöket saját kora és generációja problémáinak érzékeltetésére. Kafka megidézésével egyszersmind az is világossá válik, hogy az elmúlt száz évben mit sem csökkent a világ abszurditása.

Bibliográfia

- DIXON, Oliver (2022), „Raphaela Edelbauer: *The Liquid Land*”, *World Literature Today*, March/April 2022, 71–72.
- DUTTLINGER, Carolin (2013), „Schlaflosigkeit. Kafkas Schloss zwischen Müdigkeit und Wachen”, in Malte KLEINWORT – Joseph VOGL (szerk.), „*Schloss*”-*Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment*, Bielefeld, transcript, 219–243.
- EDELBAUER, Raphaela (2019), *Das flüssige Land*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- ENGEL, Manfred (2013), „Polyperspektivisch und polyfunktional. Annäherungen an Kafkas Schloss”, in Malte KLEINWORT – Joseph VOGL (szerk.), „*Schloss*”-*Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment*, Bielefeld, transcript, 175–194.
- KAFKA, Franz (2004), *A kastély*, ford. Rónay György, Budapest, General Press Kiadó.
- KAFKA, Franz (2009), *Levelek Felicének*, ford. Antal László és Rác Péter, Budapest, Palatinus.
- KLEINWORT, Malte (2013), „Das Schloss zwischen Buch und Handschrift”, in Malte KLEINWORT – Joseph VOGL (szerk.), „*Schloss*”-*Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment*, Bielefeld, transcript, 85–108.
- KOHLICK, Anne (2019), „Eine unschuldige Heimat gibt es nicht”, *Deutschlandfunk Kultur*, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/raphaela-edelbauer-das-fluessige-land-eine-unschuldige-100.html> (2024. 03. 02.).
- RABENSTEIN-MICHEL, Ingeborg (2008), „Bewältigungsinstrument Anti-Heimatliteratur”, in *Germanica* 42/2008, 157–169, <http://journals.openedition.org/germanica/525> (2024. 03. 02.).
- SCHUSTER, Matthias (2012), *Kafkas Handschrift zum Schloss*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.
- STEFFENS, Wilko (2020), *Schreiben im 'Grenzland zwischen Einsamkeit und Gemeinschaft': Franz Kafkas Schloß als 'Contact Zone'*, Bielefeld, Aisthesis Verlag.
- VOGL, Joseph (2013), „Am Schlossberg”, in Malte KLEINWORT – Joseph VOGL (szerk.), „*Schloss*”-*Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment*, Bielefeld, transcript, 23–32.
- WAGNER, Eva Sabine (2020), *Narrativity, Coherence and Literariness. A Theoretical Approach with Analyses of Laclos, Kafka and Toussaint*, Berlin–Boston, De Gruyter.
- WISMEG-KAMMERLANDER, Rebecca (2022), „Nature and femininity in Raphaela Edelbauer's *Das flüssige Land* — Fluid concepts in a liquid land”, *Oxford German Studies* 51/3, 321–334.
- ZOIDL, Veronika (2020), „*Das flüssige Land* von Raphaela Edelbauer”, *medienimpulse* 58/1, 1–6.

Gregor Samsa utazása *Metamorphosis*ba(n).

Transzmediális történetvilágok a Kafka-univerzumban

A következő tanulmány témája a *Metamorphosis* (2020) című – Franz Kafka elbeszélései által inspirált – független fejlesztésű¹ videójáték, amely a lengyel Ovid Works stúdió munkája. A fejlesztők saját közlése alapján ezzel a videójátékkal az irodalmi történetmesélést és az interaktív játékelményt szerették volna egymáshoz közelebb hozni (OVID WORKS 2020). A *Metamorphosis* jelzett módon létesít kapcsolatot Kafka elbeszéléseivel figurákon, eseményeken és helyzeteken keresztül, azonban a történet és annak üzenete első látásra távol esik az elbeszélések értelmezésétől. Tanulmányomban egy elméleti megközelítés segítségével megpróbálom tisztázni a videójáték és az elbeszélések viszonyát, és amellet érvelek, hogy a narratívák nemcsak hasonlóságokat mutatnak, hanem azonos elemeken osztoznak.

A *Metamorphosis* a Franz Kafka művészete nyomán született videójátékok közül talán az eddigi leginnovatívabb kalandjáték, amely elsősorban *Az átváltozás* és *A per* történetének elemeit integrálja. A játékcelekvések és a szabályrendszer (*gameplay*) szempontjából a játék műfaját tekintve egy mászó-szimulátor (INFINITYWALTZ 2020), amelynek jellegzetessége az első személyű szubjektív perspektíva; ez a mászás révén folyton változik, így a játékos térbeli orientációját és irányérzékét is próbára teszi. Egy még pontosabb műfaji definíció szerint a játék *first person parkour*, azaz egy nagy kiterjedésű és több szintű akadálypályán kivitelezett virtuóz „rohanás”, amely sok-sok ugrással és irányváltással, fel- és lefelé „futással” valósítható meg. A játékos célja, hogy kreatív módon megtalálja a járható útvonalakat, és kitartó mászással túljusson az előtte tornyosuló fizikai akadályokon. Ehhez fel kell ismernie a játékvilágban elhelyezett információkat, például a tinfojtokat és a lecseppent mézcseppeket, amelyekbe belegázolva még a függőleges mászásra is képessé válik. A történet a figura hosszú bolyongását jeleníti meg, amelynek vége a halálos ítélet vagy az attól való megmenekülés – ennek kulcsa a játékos kezében van.

¹ A független (indie) játékok nagy kiadók támogatása nélkül, általában kevés fejlesztővel és viszonylag alacsony költségvetéssel készülnek.

Transzmediális történetvilágok

Franz Kafka művészetének egyediségét és népszerűségét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy az ismert filmes adaptációkon túlmenően számos populáris és művészi igényű kísérlet született ezeknek az elbeszéléseknek és regényeknek az értelmezésére, továbbírására és megújítására. A Kafka-művek nyomán született alkotások mind hozzájárulnak a szerző nevével fémjelzett univerzum gazdagításához. A „kafkai” univerzum egy absztrakt elképzelés, amely a Kafka által teremtett fikcionális világok közös sajátosságait egyesíti, ugyanakkor összemosódik a szerző biográfiájának elemeivel és a művek későbbi átdolgozásaival.

A Kafka világát imitáló alkotások általában a szubjektum kiszolgáltatott küzdelmét ábrázolják egy embertelen elnyomó hatalmi struktúrával szemben, amelyhez hozzátartozik a túlterjeszkedő bürokratikus eljárások embertelensége, az önálló életre kelt gigantikus és személytelen hivatali apparátus, a hatalom felső operatív szintjeinek láthatatlansága, a döntéshozókkal folytatott közvetlen kommunikáció lehetetlensége, a hatalom pókhálószerűen szétterjedő topológiája, a megfigyelők mindenütt érzékelhető jelenléte stb. A „kafkai” világok sötét, kísérteties, rémálomszerű víziókat idéznek, amelyek a szubjektumok bolyongását jelenítik meg végtelennek tűnő irodák és irattároló kabinetek labirintusaiban. A szerző nevével jelölt fiktív univerzum a történetmesélés több szintjét felöleli, mindenekelőtt az elbeszélés álomszerűségét, valamint a fent említett tematikus és atmoszférikus elemeket, amelyek sokszor csak asszociatív módon kapcsolhatók az eredeti fikciókhoz.² Természetesen ehhez az univerzumhoz nemcsak toposzok tartoznak, hanem emblematikus figurák és események is. Ez utóbbiak a Kafka-művek és az általa inspirált alkotások között nemcsak analógiákat, hanem valamilyen szintű azonosságot is létesítenek.

A *Metamorphosis* „kafkai” jellegének a feltárása a médiumokon átívelő kapcsolódások folytán kihívást jelent, és egy olyan elméleti megközelítést kíván, amely nem korlátozódik sem csak a szövegekre, sem csak a történetekre. Opcióként kínálkozik a már említett világfogalom, amely a történetnél tágabb értelemben használható, és elméleti szempontból is alaposan feltérképezett. Egy jól definiált világmodellt nyújt a lehetséges világok elmélete, amely egy adott szöveg szemantikájából kiindulva vizsgálja a narrátor, a lírai én vagy a karakterek által tett kijelentéseket és az ezekből levezethető igaznak tekinthető tényállásokat. Ez az elmélet a szövegvilág tényállásaiból egy lehetséges világot létesít, és leírja a szövegvilág

²A kafkai világokhoz sok sztereotípiá és közhely kapcsolódik, amelyek esetlegesen ellentmondásban állnak az eredeti szövegek értelmezésével. Elterjedt az a szemlélet, hogy *A per* az embertelen hatalom elnyomását és az ellene harcoló ártatlan szubjektum kiszolgáltatottságát jeleníti meg. Hasonló sztereotípiák merülnek fel *Az átváltozás* kapcsán is, amelyet egyoldalúan az emberléttől való megfosztottsággal és kívülről jövő erőszakkal is társítanak.

konstrukciós szabályait is (lásd Csúri 1990), sőt még az intertextuális viszonyrendszerek vizsgálatára is kiterjeszhető, azonban az inter- és transzmediális történetek leírását a szövegközpontú módszertan révén nem teszi lehetővé.

Az említett nehézségre tekintettel az alábbi vizsgálatban a posztklasszikus narratológiákhoz tartozó történetvilágok (*storyworld*) elméletére támaszkodom, amelyet az 1990-es évektől kezdve Marie-Laure Ryan dolgozott ki a lehetséges világok elméletei alapján. A „történetvilág” előnye, hogy nemcsak a szövegek alapján létesíthető világmodellekre, hanem az összes (narratív) médiumra – a magas- és a popkultúra termékeire egyaránt – kiterjeszhető. Az elmélet azon az előfeltevésen alapul, hogy bár a történetvilágok első lépésben általában szövegek által létesülnek, médiumtól függetlenül is elgondolhatók, és egyéb médiumokban is kiterjeszhetők. Ez azért lehetséges, mert a történetvilág egy olyan absztrakció vagy mentális reprezentáció, amelyet több médium is közvetíthet (RYAN 2019, 64). A történetvilágok az egyéni involválódás és a tapasztalatok közösségi kommunikációja által is formálódnak, ezért többet foglalnak magukban, mint ami egy-egy szöveg tényállásai által megragadható (RYAN 2019, 81).

A történetvilágok változásokat előidéző eseményeket és helyzeteket ábrázolnak, ezért nem statikus, hanem narratív konstrukciók. Nincs köziük a szerző vagy a heterodiegetikus elbeszélő perspektívájához, csak a karakteréhez. A karakter a történetvilág része, ennek ellenére világából kiszakítható és más világokba is át-helyezhető. Ez a gyakorlat az intertextualitás elméletén túllépve a transzfikcionalitás elképzelésével ragadható meg. Az intertextualitás szövegek idézésének és átfőmálásának gyakorlatát írja le, ellenben a transzfikcionalitás a fikció elemeit megújító narratív operációkat vizsgálja.

A transzfikcionalitás képlékeny fogalmát 2005-ben elsőként Richard Saint-Gelais vezette be az elméleti diskurzusba. Saint-Gelais olyan szövegeket sorolt egy csoportba, amelyek jellemzője, hogy szereplőiken vagy az ábrázolt eseményeken keresztül ugyanarra a fiktív univerzumra vonatkoznak. A transzfikcionalitás mint fogalom tehát azt jelöli, hogy történetek meghatározott elemei narratív dinamikájuk révén újabb narratívák forrásává válnak. A transzfikció mint „műfaji” típus mindig túlmutat saját magán, és migrált elemein keresztül más szövegekre (a „szöveg” itt tág értelemben értendő) irányítja rá a figyelmet (MARCINIAK 2018, SAINT-GELAIS 2011).

A történetvilág fogalma jól összeegyeztethető a transzfikcionalitás elképzelésével azáltal, hogy több szövegre és médiumra is kiterjeszhető. A történetvilág integritása nem szövegekben ábrázolt történeti és szociális kontextusokon, nem központi témákon és nem is a szerző által képviselt világnézeten alapul (RYAN 2014, 32). Nem a szerző teljes művére épül, hanem egy-egy narratívára, amelyet a karakterek, események, tárgyak, továbbá elhelyezés (*setting*) jellemez – ezalatt azt a geográfiát és időszakot értjük, amelyben a karakterek és a tárgyak el vannak helyezve. A történetvilágokban végbemenő események (fizikai, természeti, morális)

törvényeknek engedelmeskednek, amelyek meghatározzák, hogy az adott történetvilágban mi történhet meg és mi nem. Fontos kritérium továbbá a történetvilág távolsága a „valóságos” világtól, amely ontológiai szabályokkal írható le. Ezek kiterjednek a tér- és az időkonstrukciókra, a geográfiai meghatározottságokra, a fizikai és biológiai törvényszerűségekre, valamint a szociális szabályokra és értékrendekre (RYAN 2014, 36).

A transzmediális, azaz médiumokon átívelő történetvilágok esetében kulcsfontosságú kérdés, hogy a közöttük felállítható viszonyrendszer adaptációként vagy transzfikcionalitásként értelmezhető-e. Ennek elhatárolása viszonylag egyértelmű, mert transzmediális adaptációról akkor beszélünk, ha az egyes művek közötti különbségek főként a különböző médiumokra jellemző kifejezés- és elbeszélés módokból adódnak, és az általuk megjelenített történetvilág azonosnak tekinthető (RYAN 2013, 368). A transzfikcionalitás esetében két vagy több fikció osztozik bizonyos történetelemeken – főként karaktereken, elhelyezésen, helyszíneken vagy eseményeken –, ugyanakkor a történetvilág ontológiája, idő- és térbeli viszonyai, előtörténete stb. különbözhetnek.

Transzfikcionalitás Saint-Gelais és Ryan elmélete alapján többféle operáció eredményeképpen jöhet létre: egyrészt kiterjesztéssel (*extension*), amely új történeteket illeszt a fikcionális világhoz, de tiszteletben tartja a történetvilág integritását, azaz nem módosítja azokat a tényeket és szabályokat, amelyeket az eredeti történet lefektet. Ilyen kiterjesztésnek tekinthető a legtöbb transzmediális nagy elbeszélés, mint *A gyűrűk ura*, *Csillagok háborúja* stb.³

Transzfikcionalitás másodsorban létesülhet módosítás (*modification*) révén is, amely megváltoztatja az eredeti történetet: például az más befejezéssel zárul, vagy megjeleníti a történet tényellenes változatát, például *A kis hableány* Disney-adaptációja. Ez az operáció logikai inkonzisztenciát és egy új történetvilágot eredményez, amelyben valamilyen mértékig ellentmondások is megférhetnek egymás mellett. A harmadik operáció az áthelyezés (*transposition*), amely a történetet egy másik időbe vagy geográfiába helyezi át (például *West Side Story*), és ezáltal ez is új történetvilágot hoz létre. A transzfikcionalitás operációihoz Ryan még hármat hozzáilleszt, negyedikként a *crossover*t, amely megengedi, hogy különböző történetekből importált figurák egyazon fikcióban „tartózkodjanak”, ezáltal hibrid történetvilág létesül (például ilyen a *Simpson*aként elhíresült *Simpsons*-epizód, amelyben a *Futurama* karakterei is megjelennek). Ötödikként a *mash-up* a törté-

³ Carlos Alberto Scolari a kiterjesztés több alosztályát is megkülönbözteti: a belső/köztes történeteket (*interstitial stories*), amelyeknél az adott történet egy olyan időszakaszról szól, amely a már ismert történetek között húzódik; a párhuzamos történeteket (*parallel stories*), amelyek ugyanabban az időben játszódnak, mint az eredeti történet; valamint a perifériális történeteket (*peripheral stories*), amelyek az eredeti történethez perifériálisan csatlakozó „szatellit” jellegű történetek (RYAN 2013, 369; SCOLARI 2009, 598).

netvilágot távoli, idegen elemekkel „fertőzi meg” (például *Büszkeség és balítélet meg a zombik*). Végül a hatodik operáció a beágyazás (*embedding*), amelynek során egy történetvilág nem valóságként, hanem fikcióként integrálódik egy másikba, például egy film szereplője egy másik filmet néz (RYAN 2019, 71).

A *Metamorphosis* transzfikcionális elemei

A *Metamorphosis* transzfikcionális szempontból *crossover*, lévén hogy *Az átváltozás* és *A per* karaktereit és eseményeit egy hibrid történetvilágban egyesíti, amelynek középpontjában az emberi környezetben féregként bolyongó apró Gregor áll. A történetben Gregor legjobb barátja, Josef lakásának egyik szobájában ébred, és egy rövid sétát követően átváltozik. Ezután féregként kezd bolyongani Josef lakásában, majd újabb helyekre keveredik, és útja során több tucat ízeltlábúval (köztük az apjával, Titorellivel, Lenivel, az Éhezőművésszel) találkozik. Tőlük újabb részletekről és a helyzetének megoldását hátráltató nehézségekről értesül. Átváltozásának okát nem firtatja,⁴ de bolyongásainak nem titkolt célja, hogy megtalálja a kommunikáció lehetőségét azzal a titokzatos felső hatalommal, amelytől visszaalakulását reméli.

Útja Josef lakásából szellőzőnyílásokon, szennyvízcsatornákon és föld alatti járatokon át vezet el végül Toronyhoz,⁵ amely a játékban szereplő rovarok közlései alapján a hatalom rejtélyes központjaként működik. A rovarok rendre névelő nélkül, tulajdonnévként említik Tornyot – ez arra utal, hogy Torony a szemükben egy tekintélyes kollektív instancia. Az apró Gregor felfedezőútja folyamán szem- és fültanúja lesz Josef letartóztatásának, első vizsgálati meghallgatásának, az ügyvéddel folytatott beszélgetésének és végül elítélésének. Ez utóbbinak nemcsak nézőjévé, hanem aktív részesévé is válik. A történet utolsó fázisában (Toronyban) ugyanis arról értesül, hogy visszaalakulásának feltétele Josef halálos ítéletének aláírása. Josef elítélése, valamint Gregor át- vagy visszaalakulása végül a játékos döntésének függvényében alakul.

Az átváltozás szabályait, egyrészt a gyors átalakulást, másrészt az emberi tudat megtartását a *Metamorphosis* is érvényben tartja, de *Az átváltozással* szemben Gregor a játékban apró bogárrá zsugorodik, akit az emberek észre sem vesznek. Átváltozását követően Gregor elhagyja a szobát, és barangolásai során – Josefet leszámítva, akivel az ítélokamrában beszél – kizárólag rovarokkal kerül kapcsolatba, így utazása egy, *Az átváltozástól* elhajló történetvilágot létesít. Az elbeszélés

⁴ *Az átváltozásban* is ugyanez a helyzet: sem Gregor, sem családtagjai nem tartják irreálisnak Gregor féreggé alakulását, és nem kutatják az okát sem (vö. SZABÓ 2022, 8).

⁵ A bábeli torony és a toronyépítés problémája erősen foglalkoztatta Kafkát, erről írta *A város címere* című elbeszélését, lásd bővebben MIHÁLY 2021, 75sk.

releváns elemei, például a családtagok meg sem jelennek a játékban, kivéve az apát, akit Gregor Torony portásaként ismer fel. A *Metamorphosis* több ponton: a figura, a központi esemény és az elhelyezés által is kapcsolódik az eredeti fikcióhoz, ezek az elemek azonban csak a *Metamorphosis* történetvilágának az alapját rakják le, a további bonyodalmaknak már nincsen közükhöz *Az átváltozáshoz*.

A *perrel* fennálló transzfikcionális relációk már jóval összetettebbek, ezeket Josef alakja és a jogi útvesztőkben folytatott „barangolása” alapozza meg: a kiútkeresés és az ügymenetek utáni kutakodás narratív szinten azonosítható elemek. Josef K. és a játékvilágbeli Gregor tanácstalan bolyongásuk révén „összekapcsolódnak”: mindkettejük célja a rehabilitáció – a teljes körű felmentés, valamint az emberi alak visszaszerzése –, amelynek sikere a történetek vége felé egyre inkább kétségessé válik. Mindkét történet egy folyamat és egy utazás formáját ölti, amely a szóban forgó figurák nézőpontjából tekintve külső befolyás alatt áll, ezért Josef és Gregor is a procedúra alávetettjeként éli meg új helyzetét.

Azonosítható elem Josef K. térbeli érzékelésének zavara és egyensúlyvesztése. A *per* történetvilága elsősorban bizarr társadalmi normáiban és szociális tereinek idegenszerű szerveződésében tér el a „valóságos” világban megszokottól. Amikor Josef K. pere ügyében akar eljárni, csak megközelítőleg tudja, hova kellene eljutnia. A bíróság irodáiban és folyosóin klausztrófia gyötri, bukdácsol, elszédül, egyensúlyát veszíti (KAFKA 1986, 57–67). A tér szokatlannak tűnő transzformációi szubjektív érzékelési perspektívára utalnak.

A *Metamorphosis* játékvilága átülteti ezeket a térbeli topológiákat, amelyeket itt is a figura szubjektív nézőpontja tükröz. A játék perspektívája első személyű, a játékos Gregor szemszögéből érzékeli a világot: főleg mozgásirányban lát, és hosszú fekete ívelt lábai mozognak a „szeme” előtt. A nagylátószög által közvetített perspektívában a használati tárgyak óriási méretűvé és alig felismerhetővé torzulnak. Gregornak ezeket a tereptárgyakat (felfelé, lefelé, oldalt stb.) kell megmásznia, valamint ezek között kell megtalálnia az alagutakat, titkos ajtókat és járható ösvényeket (1. kép).

A játék Josef K. történetének több fontos eseményét megjeleníti, és ezeknek Gregor észrevétlen módon tanúja lesz. Annak ellenére, hogy Gregor megpróbálja barátja figyelmét magára irányítani (elindítja a zenedobozt, aktiválja az ébresztőórát), ez nem sikerül neki, így Josef történetének csak az ítélelhozatal pillanatában tud részesévé válni. A *per* emblematikusnak számító drámai helyzetei (letartóztatás, első vizsgálat) helyes időrendben, eredeti szövegezésben kerülnek be a játékba, és a játékos számára egy párhuzamos történetet jelenítenek meg. Mire Gregor Josef lakásából rovarvárosra át eljut Toronyba, Josef pere is a végső, ítélelhozatali szakaszába kerül. A két történet a kezdeti közös *setting* utáni szétágazást követően együtt halad előre a végkifejletig, és ekkor újra összefonódik. Gregor eljut Torony nagyhatalmú Adminisztrátorához, aki felvilágosítja, hogy egy rovarkollektíva látja el az igazságszolgáltatás feladatait:



1. kép

Gregor: Mit csinál Torony?

Adminisztrátor: Ítéleteket hozunk. Egy olcsó vállalkozást működtetünk. A bogarak nagyszerű teljesítményt nyújtanak a dokumentumok kézbesítésében. Sosem haboznak.

Gregor: Tehát Önök döntenek az ügyekben?

Adminisztrátor: Így könnyebb és olcsóbb. És statisztikailag ugyanazokat az eredményeket produkálja. De te semmit sem tudsz ezekről az esetekről, kedves Gregor. A rendszer nem tökéletes, tudom, de te éppen ezért vagy itt.

[...]

Gregor: Miért nekem kell aláírnom az ítéletét?

Adminisztrátor: Mert a barátja vagy. Ez az emberi tényező, érted? Vagy a rovar tényező. Mindegy... Senki sem vádolhat minket lelketlenséggel, azzal, hogy érzéketlen gépezet vagyunk, ha az ítéleteket az alperesekhez legközelebb állók írják alá. Csak így tudsz segíteni a barátodon.⁶

A játéktörténet illeszkedik *A per* történetvilágához, mivel az átváltozott rovarokból álló kolónia tevékenysége teljes egészében integrálódik Josef K. történetébe, és kitölti azokat az „üres” szegmenseket, amelyeket az elbeszélés homályban hagy: jelen helyzetben ez a per, amely Josef K. esetében nem nyilvános. A rovarok hivatali munkája észrevétlenül folyik az urbánus terek peremén: porózus épületszekben, a föld és a fapadló alatt, szellőzőnyílásokban és szennyvízcsatornáknban.

⁶ A játék szövegét saját fordításomban közlöm – Sz. J.

A *Metamorphosis* interaktív történetvilága

Amennyiben elfogadjuk azt a kiindulópontot, hogy történetek médiumtól függetlenül léteznek, joggal feltételezhetjük, hogy minden egyes történet bármelyik médiumba átültethető. Ez a gyakorlatban nincs így, mert a médiumok eltérő kifejezőrendszeréből adódóan az egyik történet az egyik médiumban, a másik pedig egy másikban jut inkább érvényre. Ryan megközelítésében minden médiumnak és műfajnak vannak preferált történet- és karaktertípusai (RYAN 2001). Természetesen a *Metamorphosis* kapcsán is felmerül az a kérdés, hogy a játék milyen formában és milyen narratív operációk révén idézi meg *A per* és *Az átváltozás* történetvilágait.

Erre a kérdésre nehéz válaszolni, mert a videójátékok interaktív narratívákat működtetnek, amely a történet és az elbeszélés hagyományos fogalmait képlékennyé teszi. A történet a játérendszer és a játékos interakciójából épül fel, és ebből több dolog is következik: az individuális játékmenekek folytán nincs két egyforma történet, emellett a történet többnyire valós idejű – azaz az elbeszélő funkció részben, de akár teljes egészében is hiányozhat. Az elbeszélő funkciók egy részének azonban van játékspecifikus megfelelője. Hangsúlyos szerepet tölt be a vizuális perspektíva, amelyet a játékos és az avatár pozícióinak (a nézőpontoknak és a cselekvések kiindulópontjának) egymáshoz viszonyított távolsága határoz meg. *A per* történetvilágát az elbeszélő függő beszéde jeleníti meg; ennek a játékban első személyű szubjektív nézőpont felel meg, amely az elbeszélő pozícióját nem ülteti át. Ez azonban a transzfikcionalitás szempontjából lényegtelen, lévén hogy a heterodiegetikus elbeszélő nem része a történetvilágnak (RYAN 2019, 64).

A játékos az avatárja – azaz játékvilágbeli képviselője – által gyakorol hatást a játékvilágra. Az avatár a játékmechanika eleme, de többnyire megtestesít egy figurát, amely egy elemi vagy éppen nagyszabású történet szereplője. A játékos a figurával (a perspektíva, a műfaj, a figuradizájn függvényében) differenciált kapcsolatot tud kialakítani, amely széles spektrumot fed le a figura pusztá eszközként való kezelésétől a vele való nagyfokú azonosulásig. A *Metamorphosis* esetében a játékos és a figura kapcsolata nagyon szoros. A játékos a szubjektív perspektíva folytán adaptálja a figura nézőpontját, és magáévá teszi a rovar korlátolt cselekvési lehetőségeit. Az irányítás is a közvetlenséget támogatja, hiszen minden cselekvés az avatárból mint a középpontból indul ki, az akciók pedig (mászás, gépi mechanikák működtetése) konkrétak és jól irányíthatók. Az azonosulást és a játékelményt a figuradizájn is erősíti. A játékos az első személyű nézőpont folytán Gregor testét és fejét sosem látja, viszont nagyon sokszor hallja. Gregor rovarnyelven kommentálja az eseményeket, és szívesen elegyedik beszédbe. A rovarnyelv morgást idéző groteszk akusztikája, és indulatokat kifejező intonációja komikusan hat és távolságot teremt, de nem taszító. Stílusos és a játék kompozíciójához igazodó megoldás, hogy a játékos Gregor megnyilvánulásait hallás után nem érti meg, így rá

van utalva a feliratokra. A közbeékelte kommunikációs szint azonban újra és újra megtöri a figurával való azonosulást.

Hasonlóképpen távolságot teremt a játék lineáris és kötött szerkezete, amely korlátozza a játékos cselekvőképességét (*agency*). A történet szintjén ezt a kötöttséget Toronyba való eljutás szükségessége igazolja. Gregor többször kinyilvánítja, hogy Toronyba igyekszik, és Torony hangja is arra biztatja, hogy szerezze vissza elzálogosított emberi alakját. Az alkalmanként megnyilvánuló elbeszélői funkció a játékost korlátozott döntési lehetőségeire emlékezteti, miszerint nem tud letréni a számára kikövezett útról. Ez a kettősség kifejezésre juttatja Gregor és Josef pozícióit eredeti történetvilágaikban. Helyzetüket mindketten diszkomfortosnak érzik, Josef többször kifogást is emel, de aztán ő is belenyugszik. Gregor karakterének módosítása (cél tudatos figurává formálása) egyértelmű ellentmondásba kerül *Az átváltozás* történetvilágával, hiszen a tehetetlen Gregorral ellentétben az agilis Gregor útnak indul, és minden akadállyal megküzd. Ez a módosítás a videójáték szabályrendszerét tekintve motivált, hiszen cselekvőképes figura nélkül egy kalandjáték aligha képzelhető el. A transzfikcionalitás koncepciója megengedi ezt az ellentmondást: a tulajdonnév szemantikája a karakterek erős kontrasztja ellenére is azonosítja a két Gregor-figurát.

A videójátékok élvezhetősége sűrű ritmusban egymásra következő interakciókon alapul, amelyek a történet szintjén motivált cselekvéseket szimulálnak. A *Metamorphosis* sok kalandjátékhoz hasonlóan egy utazás történetét eleveníti meg, rejtélyeket és akadályokat állít a játékos elé, amelyeket annak egyre magasabb nehézségi szinten kell megoldania. A kielégítő játékélmény és az élvezhetőség megkívánja az akadályok felett aratott győzelmet és a nehéz *parkour* teljesítését, amelyek szerves részét képezik Gregor odüsszeájának.

Médiumokból felépülő játékvilág

A *Metamorphosis* a médiumok szerepét – főként a papír, az írott betű és a film hatalmát – központi jelentőségűvé avatja a történet és a világ felépítésében. A médiumok nemcsak az ábrázolt világ esztétikáját, hanem a térbeli topológiát is uralják azáltal, hogy összekapcsolják az akadálypályákat, így a történet helyszíneit is. A játékos úgy tud újabb szintekre eljutni, hogy médiumokba merül – nem metaforikus, hanem szó szerinti értelemben.

Gregor a történet elején Josef szobáját elhagyva egy addig ismeretlen folyosón találja magát, amelynek fala tele van aggatva Josef fotóival. Gregor néhány fotón magát is felismeri, például látja magát első munkanapján – a feje helyén egy iker-szelvényes csápjával (2. kép).

Ezután Josefet pillantja meg első napján a bankba menet, kerékpáron. Josef fején egy hernyó ül, hasából pedig négy pókláb kandikál ki. Gregor látja fiatalkori



2. kép

barátait, mindegyikük arcán felismerhetők az átváltozás jelei – ez azonban Gregornak nem tűnik fel. Gregor folyton azt kérdezi: „Miért tartja itt Josef ezeket a fotókat?” A folyosó egy szekrényajtóban végződik, és Gregor ugyanabba a szobába jut, ahol felébredt. Az átváltozást ábrázoló fotók tanulmányozása elindítja Gregor átváltozását, amely már a szoba látványában is kiütközik: „ez a szoba bizarr” – jegyzi meg Gregor, aki most már bogárként járja be a helységet.

A szobából Gregor egy szellőzőnyíláson keresztül egy lebegő tárgyakkal teli helyiségbe szalad, és itt kúszva-mászva közelebb férkőzik az asztalon fekvő levélhez, melyben a következő üzenet áll: „Mivel tudomásunk van jelenlegi szomorú helyzetéről, szeretnénk Önnek felajánlani egy lehetőséget. Jöjjön és dolgozzon velünk Toronyban. A felvételi eljárás megkezdéséhez kérjük, kövesse jelképünket.” Gregor a szóban forgó ikonra lépve hirtelen belesüpped a levélbe, amelynek sűrű közegében egymás hegyén-hátán lebegnek a betűk. Gregor egyik betűről a másikra ugrik, miközben a felsőbb hatalom hangja instruálja:

Kedves Gregor! Bogárrá változott az ágyában? Kényelmetlenül érzi magát új bőrében vagy exoszkeletonjában? Minden kísértetiesnek és bizarrnak tűnik? [...] Több Önhöz hasonló, rovarrá változott ember is van, aki talpra állt és még munkát is talált! [...] Torony modern hivatal, amely becsületos és jól fizetett munkát kínál a bogárrá változott embereknek! [...] A legjobb alkalmazottak számára az emberi alak visszaállítható!

„Tudtam, hogy van mód arra, hogy mindent helyrehozzak!”, morogja Gregor, aki a betűkőn átvergődve Josef íróasztalának kihúzott fiókjában találja magát.

Egy későbbi szekvenciában Gregor eljut a rovarvárosba, amely a Toronyfeszti-vál lázában ég. A résztvevők Titorelli mester – akiről kiderül, hogy Torony egyik igazgatója – legújabb mozgóképének premierjére várakoznak, melyet több akadály is hátráltat. Gregor az elakadt kinematográf megjavítását követően a vetítésen keresztül jut el Toronyba. Ezt, akárcsak a levél betűin keresztül történő transzportot, szó szerint kell érteni: Gregor a vetítógép által projektált ködben lebegő kőkockákon sétál be a Tornyt ábrázoló filmbe, amely Toronyba teleportálja (3. kép).



3. kép

Gregor egyik médiumból a másikba tévedve – metaforikusan és szó szerint is – egyre magasabbra jut a játékvilágban. Az a bennfoglalás logikájára épül: a játék interaktív médiuma integrálja az analóg médiumokat és berendezéseket, ez utóbbiak biztosítják az egyes játékszintekre történő belépést: a játékos immerziója a történet dimenziójában fotókba és levelekbe való elmerüléssel kezdődik, ezt követi a zene, végül a film. A játék tehát a történet szintjén is utal multimédiális jellegére és a mediális kommunikáció világépítő jelentőségére.

A játékvilág tele van könyvekkel, feljegyzésekkel, levelekkel, amelyek a világban zajló történéseket szabályozzák. A szükséges iratok megszerzése elengedhetetlen feltétele az utazásnak: államvizsga-bizonyítvány nélkül Gregor el sem tud indulni rovarvárosba, a halálos ítélet aláírása nélkül pedig nem tudja elhagyni Tornyt. Ez utóbbi egy falanszterhez hasonlít, és központi iratkabinetként működik, ahol halmban állnak a papírok, amelyeket a rovarok rendkívüli gyorsasággal dolgoznak fel (4. kép).



4. kép

A játékvilág másik jellemzője, hogy mind a játékesztétikát, mind a játékmechanikát látványos gépészeti megoldások uralják. A missziók egy része meghibásodott gépek javításával teljesíthető: Gregor rotációval indítja be a nyomdagépet és a filmvetítőt, és ezzel a forgatással a történetet is egy újabb szakaszába „görgeti át”. A lenyűgöző gépi mechanikák alapozzák meg az iratok sokszorosítását és az ítélezés automatizálását is. Előfordulnak hibák is (akárcsak *A fegyencgyarmaton* című elbeszélésben), ezért a gépek működését rovarok felügyelik, és a hibás berendezéseket is ők javítják. Amikor Gregor az államvizsga-bizonyítványát akarja megszerezni az ügyvéd irodájában, tanújává válik Josef és az ügyvéd beszélgetésének, amelynek során az ügyvéd (*A per* szövegét idézve) az első beadványok fontosságáról beszél, miközben Gregor ironikus módon egy rovtól arról értesül, hogy az ügyvéd nem is tud kiállítani iratot, mert mindent a gép csinál helyette. Ha a gép dolgozik, akkor minden megy a maga útján.

Rovarak hierarchikus társadalma ellenőrzi a nyomdagépeket, a hidraulikus iratkézbessítő berendezést, az irattároló kabinetet és az ítélelhozatali kamrát. A történet kulcsjelenete Torony gépészített irodájában játszódik, ahol Gregor és Josef egy kémlelőlyuk egyik és másik oldalán protokolláris módon folytatnak le egy felesleges párbeszédet. „Kamráink kívülről olyanok, mint egy hivatali ablak kukucskálóllyukkal, az alperesek azt gondolják, hogy a másik oldalon levő hivatalnokkal beszélnek.” A másik oldalon azonban egy rovar, jelen esetben Gregor ül, akinek a beszédét a kamra mikrofonja emberi hanggá transzformálja. Ez az alperessel folytatott beszélgetés az ítélelhozatal automatizált folyamatának kötelező eleme.

Gregor: Kérjük, jöjjön vissza holnap, hogy megkapja az ítéletről szóló értesítést.

Josef: Holnap?

Gregor: Még nincsen készen.

Josef: De akkor miért jöttem ma ide? Hogy megtudjam, hogy holnap kell visszajönnöm?

Gregor: Pontosan.

Josef: Ennek nincsen semmi értelme.

Gregor: Ez az eljárás.

Josef: De mi az ítélet? Maga biztosan tudja!

Gregor: Nem fedhetek fel ilyen információt. Ez az eljárás.

Josef: Maguk és az eljárásaik. Tudja, az egyik barátom eltűnt. Attól tartok, hogy valami történhetett vele. De miért is gondolok rá éppen most?

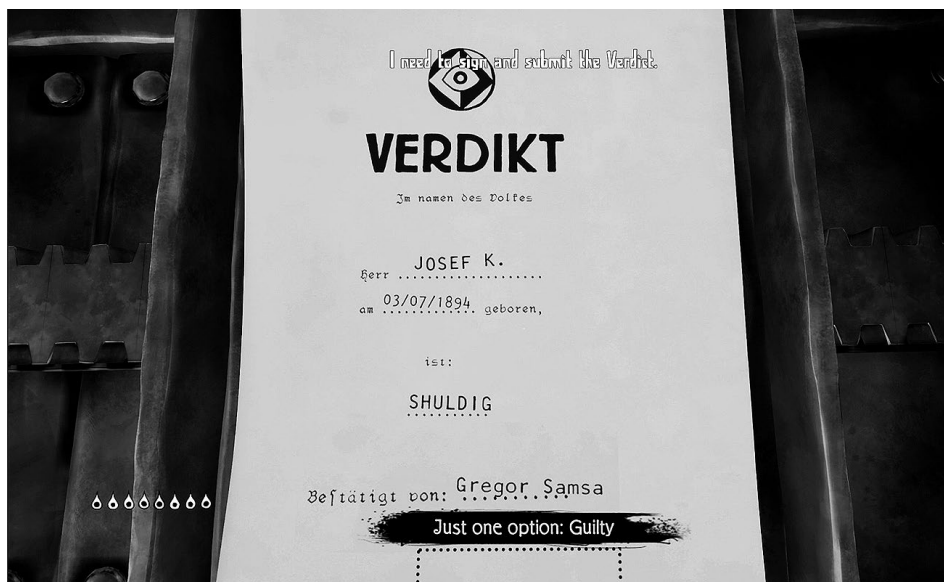
Gregor: Még felbukkanhat.

Josef: Gregor segített volna nekem ebben a perben. Mindig nagyon tetterős volt.

Tudja, az emberekkel. Meg tudta őket győzni... Ő egy született ügynök.

Gregor: Kérem, hogy holnap jöjjön vissza az ítéleti értesítőért.

A félautomata ítélkezési protokollba iktatott párbeszéd a történet egyik legironikusabb momentuma. Az egymásért aggódó barátok összetalálkoznak egy elidegenített kommunikációs helyzetben: Gregor Josef halálos ítéletét készíti elő (5. kép), miközben Josef odaadó barátja eltűnését panaszolja.



5. kép

Az ítélőkamarába menet Gregor újra találkozik Lenivel – mint ahogyan rendre a nagyobb talányok megfejtése előtt –, aki elmondja neki, hogy halálos ítéletet fog aláírni. Leni azt javasolja neki, hogy Josef megmentése érdekében rombolja le Tornytot.

Gondolkodj a kamrán túl. Ha megszeged a szabályokat, lehet, hogy börtönbe küldenek [...] A börtönből könnyen elpusztíthatod Tornytot. [...] Torony erősnek tűnik, de a börtönben van egy mechanizmus, amely hibás, annak folytán, hogy Torony befejezetlen maradt. A konstrukciót sosem fejezték be. Ez az oka annak, hogy néhány hibát elnéztek. [...] Vicces tény: Torony építésének félbehagyása volt az építési engedély eredeti feltétele.

A *Metamorphosis* kétféle végkifejletet is lehetővé tesz. Gregor – a hatalom szemszögéből tekintve – mindenképpen bűnössé válik, és börtönbe kerül, ahol egy másik rab segítségével (a már idézett konstrukciós hibát kiaknázva) felrobbantja Tornytot. Az egyik kimenetelben Gregor aláírja a halálos ítéletet, és ezt követően megvádolják, hogy hamis államvizsga-bizonyítvánnyal jutott el Toronyba.

Gregor: Mi történt?

Adminisztrátor: Most derült ki, hogy a bizonyítványod hamis volt.

Gregor: Hamis? De hát vártak engem.

Adminisztrátor: Ez nem jogosít fel, hogy megszegd a törvényt. Nagyot csalódtam benned.

Gregor: Nézze, megkaptam a bizonyítványt, senki sem mondta, hogy hamis.

Adminisztrátor: Nos, kiderült, hogy az.

Gregor: Azt sem tudom, hogy mire kellett.

Adminisztrátor: Nem vagyok meglepve. Úgy tűnik, hogy vannak fontosabb dolgok is számodra, mint a törvény betűje. Bíróság elé fogsz állni a kötelességeid elhanyagolása miatt.

Az első befejezés szerint Gregor Torony felrobbantását követően egy átmeneti térbe kerül, és visszasodródik abba a szobába, amelyben az átváltozás reggelén felébredt. Az ágyból már emberként kel fel, és az íróasztalon megtalálja Josef ellen tett, saját aláírásával ellátott vallomását, miszerint látta Josefet a büntett színhelyén. Már is kopogtatnak az ajtón, és ugyanaz a két őr jelenik meg, aki Josefet letartóztatta. A története az ajtó kinyitásával félbeszakad.

A másik kimenetelben Gregor nem aláírja, hanem tintával olvashatatlaná teszi az ítéletet, és így szabotálja az ítélelhozatali protokollt. Torony felrobbantását követően Leni szobájába sodorja egy légörvény. A visszaváltozás nem történik meg, de Lenivel egymásra talál. A történet ezen a ponton végződik.

A játékos csak az egyik kimenetelt viheti véghez, mert a mentést követően a játékmenetet már nem tudja megismételni. Ha a másik kimenetelt is ki akarja próbálni – amelyről csak külső forrásból, például a közösségi médiából tájékozódhat –, újra kell kezdenie a játékot. A történet ilyenformán egy ironikus gesztussal zárul: ha Gregor aláírja a halálos ítéletet, nem tudja meg, hogy más lehetőség is adott lett volna számára. Ha pedig összefirkálja az ítéletet, akkor nem bizonyosodhat meg arról, hogy visszaváltozhatott volna emberré.

A történetvilág a játék kötött szabályrendszerén alapul, amely a *Metamorphosis*-ban csak egyetlen döntést tesz lehetővé a játékos számára: a halálos ítélet aláírását vagy szabotálását. Az egyik befejezés arra utal, hogy a per újraindul, a másik kimenetel pedig kilátásba helyez egy új életet a rovarkolóniában Leni oldalán. A hatalom Gregor mindkét választását bűnösnek nyilvánítja (hamis a bizonyítvány vagy érvénytelen az ítélet), de ami ennél fontosabb, Gregor mindkét kifejtésben átveszi Josef helyét. Ez a végjáték nem áll távol *A per*nek azoktól az értelmezéseitől,⁷ amelyek Josef K. alapfiguráját a többi szereplőben is felfedezik, és azonosítják ezekkel a figuravariánsokkal. Erre a *Metamorphosis* is lehetőséget nyújt azáltal, hogy „transzfikcionálja” Kafka elbeszéléseit: fellazítja *A per* és *Az átváltozás* fikcióinak zártságát, és egy új hibrid fikciót létesít. Az új történetvilág párhuzamos történetként szervezi újra az eredeti történetvilágok elemeit, és a végponton összevezeti őket. A végjátékban Gregor Joseffé változik, így a két figura egymás variánsaként azonosítható, vagyis Gregor és Josef a hibrid történetvilágban lehet egy és ugyanaz a személy.

Bibliográfia

- Csúri Károly (1990), „Lehetséges világok vizsgálata mint műértelmezés”, in BERNÁTH Árpád – Csúri Károly (szerk.), *A műértelmezés helye az irodalomtudományban* (= Studia Poetica 9), Szeged, JATE Bölcsészettudományi Kar, 9–21.
- INFINITYWALTZ (2020), „Metamorphosis Review. A Truly Kafkaesque Platforming Adventure”, *Indiegamereviewer.com*, <https://indiegamereviewer.com/metamorphosis-review-a-truly-kafkaesque-platforming-adventure> (2024. 03. 06.).
- KAFKA, Franz (1986), *A per*, ford. Szabó Ede, Budapest, Európa.
- MARCINIAK, Pawel (2015), „Transfictionality”, *Forum Poetyky* 2, 80–85.
- MIHÁLY Csilla (2021), „A bábeli torony avagy A város címere”, *Filológiai Közöny* 57: 1, 70–81.
- MIHÁLY Csilla. (2023), *Franz Kafka virtuális színháza. Az ítélet, A fegyencgyarmaton, A per és Az álom jelentésvilága*, Budapest, Ráció Kiadó.

⁷Mihály Csilla igazolja, hogy a Josef K. történetét létesítő jelenetek és figurák szoros motivikus viszonyrendszert alkotnak, amely alapján a szereplők Josef K. figuravariánsaiként azonosíthatók, lásd MIHÁLY 2023, 224skk.

- OVID WORKS (2020), <https://ovidworks.com/> (2024. 03. 06.).
- RYAN, Marie-Laure (2013), „Transmedial Storytelling and Transfictionality”, *Poetics Today* 34: 3, 361–388.
- RYAN, Marie-Laure (2014), „Story/Worlds/Media. Tuning the Instruments of Media-Conscious Narratology”, in Marie-Laure RYAN – Jan-Noel THON (szerk.), *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 25–49.
- RYAN, Marie-Laure (2017), „Ontological rules”, in Mark P. WOLF (szerk.), *Routledge Companion to Imaginary Worlds*. New York, Routledge, 74–81.
- RYAN, Marie-Laure (2019), „From Possible Worlds to Storyworlds. On the Worldness of Narrative Representation”, in Marie-Laure RYAN – Alice BELL (szerk.), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 62–87.
- SAINT-GELAIS, Richard (2011): *Fictions transfuges, La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil.
- SCOLARI, Carlos Alberto (2009), „Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production”, *International Journal of Communication* 3, 586–606.
- SZABÓ, Erzsébet (2022), „Negatív érzelmek Kafka *Az átváltozás* című művében és a mű olvasásakor”, *nCognito. Kognitív Kultúraelméleti Közlemények* 1, 5–30. <https://doi.org/10.14232/ncognito/2022.2.5-30> (2024.08. 27.).

Számunk szerzői

Marcel KRINGS (1972) a Heidelbergi Egyetem Germanisztikai Intézetének professzora. Főbb kutatási területei: a szubjektivitás koncepciói, weimari klasszika, klasszikus modernitás, német–zsidó irodalom. Legutóbbi publikációi: *Franz Kafka: Der Verschollene* (Braunschweig, Schroedel 2021), *Franz Kafka: Der ‚Hungerkünstler‘-Zyklus und die kleine Prosa von 1920–1924. Spätwerk – Judentum – Kunst* (Heidelberg, Winter, 2022), (Hg.) *Franz Kafka: Der Geier. Parabeln* (Stuttgart, Reclam, 2024), (Hg.) *Franz Kafka: Ein Landarzt. Erzählungen* (Stuttgart, Reclam, 2024), (Hg.) *Franz Kafka: Die Verwandlung* (Stuttgart, Reclam, 2024), (Hg.) *Franz Kafka: »Wahrheit ist unteilbar«. Die Aphorismen* (Stuttgart, Reclam, 2024).
e-mail: marcel.krings@gs.uni-heidelberg.de

Gerhard KURZ (1943) 1980 és 1984 között az Amszterdami Egyetem, 1984-től 2008-ig a Gießeni Egyetem professzora, 1990 és 1998 között a Hörderlin Társaság elnöke, 2001 és 2023 között pedig a Freie Deutsche Hochstift intézőbizottságának elnökhelyettese. Társszerkesztője a Franz Kafka-művek kritikai kiadásának. Főbb kutatási területei: interpretációelmélet, irodalomesztétika, a felvilágosodás irodalma, Friedrich Hölderlin és Franz Kafka életműve, felső-hesseni irodalom. Legutóbbi publikációi: *Hermeneutische Künste. Praxis der Interpretation* (2. Aufl., Stuttgart, Metzler, 2020), *Das Wahre, Schöne, Gute* (2. erweiterte Auflage, Paderborn, Fink, 2023), *Kommentar zu Simon Vestdijks Vortrag Over Der Proceß van Franz Kafka*, *Neue Rundschau* 2024/1, 18–28.
e-mail: gerhard.kurz@germanistik.uni-giessen.de

MIHÁLY Csilla (1966) a Szegedi Tudományegyetem Osztrák Irodalom és Kultúra Tanszékének adjunktusa. Kutatási területei: a német romantika és expresszionizmus irodalma, Alfred Lichtenstein és Franz Kafka életműve, interpretációelmélet, biopoétika. Legutóbbi publikációi: Detlef HABERLAND – Csilla MIHÁLY – Magdolna OROSZ (Hg.): *Literarische Bilder vom Ersten Weltkrieg* (= Österreich-Studien Szeged 16, Wien, Praesens Verlag, 2019), A bábeli torony avagy *A város címere*. Irodalmi szöveg és kontextus, *Filológiai Közlöny* 2021/1. 70–81 és *Franz*

Kafka virtuális színháza. Az ítélet, A fegyencgyarmaton, A per és az Álom jelentésvilága (Budapest, Ráció, 2023).

e-mail: mihalycs@lit.u-szeged.hu

Helga MITTERBAUER (1962) az Université Libre de Bruxelles professzora. Kutatási területei: kultúrtranszfer, posztkolonializmus, összehasonlító irodalom, német nyelvű irodalom, 20.-21. századi osztrák irodalom, Franz Blei. A Comparative History of Literatures in European Languages (CHLEL) könyvsorozat (Amsterdam, Benjamins) koordinációs bizottságának elnöke, a Forum: Österreich könyvsorozat (Berlin, Frank & Timme) társ-sorozatszerkesztője. Legutóbbi publikációi: Petra JAMES – Helga MITTERBAUER (Hg.): *Vorstellungen vom Anderen in der tschechisch- und deutschsprachigen Literatur* (Berlin, Frank & Timme, 2021), (Hg.) *Cahiers de la Mémoire Contemporaine* 15 (2021), Piet DEFRAEYE – Helga MITTERBAUER – Chris REYNS-CHIKUMA (szerk.): *Brussels 1900 Vienna. Networks in Literature, Visual and Performing Arts, and other Cultural Practices* (Leiden, Boston [MA], Brill, 2022), (Hg.) *Franz Blei: Das trojanische Pferd* (Berlin, Frank & Timme, 2023) és (Hg.) *Franz Blei: Werk – Netzwerk – Ideen* (Berlin, Frank & Timme 2024).

e-mail: helga.mitterbauer@ulb.be

OROSZ Magdolna (1951) az ELTE BTK Német Irodalom és Kultúra Tanszékének professor emeritusa. Kutatási területei: irodalomszemiotika, narratológia, intertextualitás és intermedialitás, a német romantika esztétikája és irodalma, a századforduló osztrák és magyar nyelvű irodalma, kortárs osztrák irodalom, osztrák–német–magyar irodalmi kapcsolatok. Legutóbbi könyvei: *Erzählen – Identität – Erinnerung. Studien zur deutschsprachigen und ungarischen Literatur 1890–1935* (Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2016), *Nyelv – emlékezet – elbeszélés. A századforduló bécsi és budapesti modernsége az irodalomban* (Budapest, Gondolat Kiadó, 2019), Detlef HABERLAND – Csilla MIHÁLY – Magdolna OROSZ (Hg.): *Literarische Bilder vom Ersten Weltkrieg. Exemplarische Analysen* (= Österreich-Studien Szeged 16), (Wien, Praesens Verlag, 2019) és *Textwelten – Weltentwürfe. Österreichische Literatur in Wendezeiten* (= Österreich-Studien Szeged 20, Wien, Praesens Verlag, 2021).

e-mail: magdolna.orosz@gmail.com

RITZ Szilvia (1971) a Szegedi Tudományegyetem Osztrák Irodalom és Kultúra Tanszékének docense. Kutatási területei: századfordulós és kortárs osztrák irodalom, identitáskutatás, autobiográfia-kutatás és bűnügyi irodalom. Legutóbbi publikációi: *Die wachsenden Ringe des Lebens. Identitätskonstruktionen in der österreichischen Literatur* (= Österreich-Studien Szeged 11, Wien, Praesens Verlag, 2017), Roland INNERHOFER – Szilvia RITZ (Hg.): *Sehnsucht nach dem Leben. Tra-*

dition und Innovation im Werk Hugo von Hofmannsthals (= Österreich-Studien Szeged 19, Wien, Praesens Verlag, 2021), HORVÁTH Csaba – LADÁNYI István – PAPP Ágnes Klára – RITZ Szilvia – Z. VARGA Zoltán (szerk.): *Közép-Európa a komparatiztikában* (Budapest, L'Harmattan, 2021) és *Concepts of Exoticism in Brussels and Vienna around 1900*, in Piet DEFRAEYE – Helga MITTERBAUER – Chris REYNS-CHIKUMA (szerk.): *Brussels 1900 Vienna. Networks in Literature, Visual and Performing Arts, and other Cultural Practices* (Leiden, Boston [MA], Brill, 2022, 168–191).

e-mail: ritz.szilvia@lit.u-szeged.hu

SATA Lehel (1973) a Debreceni Egyetem Germanisztikai Intézetének docense. A Pécsi Tudományegyetem Képregénytudományi Kutatóközpontjának alapító tagja, a *Jahrbuch der ungarischen Germanistik* főszerkesztője. Kutatási területei: német nyelvű kísérleti irodalom, modern osztrák irodalom, irodalmi képregény. Legutóbb megjelent publikációi: *„Flüchtige Architekturen“. Avantgarde-Rezeption und experimentelle Multimedialität bei Brigitta Falkner* (Wien, Klever Verlag, 2022); „Grenzgesänge“: Mehrsprachigkeit und Mehrschriftlichkeit in Christoph Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes*, in Renata CORNEJO – Tamás LÉNÁRT (szerk.): *Mehrsprachigkeit – Polyphonie* (Wien, Praesens Verlag, 2024, 167–188); „Rohversionen“/„Nyers verziók“: Wolf Haas regénykísérletei, *Filológiai Közlöny* 69: 2, 113–133; „Világirodalmiság” és (poszt)migráns) identitás: Két esettanulmány a német nyelvű képregénykultúrából, *Filológiai Közlöny* 69: 3, 14–34.

e-mail: sata.lehel@arts.unideb.hu

Monika SCHMITZ-EMANS (1956) 1992 és 1995 között a Hageni Egyetem Újkorai Európai Irodalom Tanszékének, 1995 és 2023 között a Bochumi Egyetem Általános és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének professzora. A *Literatur – Wissen – Poetik* (Olms Verlag) könyvsorozat szerkesztője, a *Spectrum Literaturwissenschaft* (de Gruyter) sorozat társszerkesztője. Kutatási területei: a 19–21. század irodalma, Jean Paul életműve, poétikák, szöveg és kép kapcsolata, irodalmi íráskutatás, képregény/graphic novel, könyvesztétika. Legutóbbi publikációi: *Enzyklopädische Phantasien. Wissensvermittelnde Darstellungsformen in der Literatur – Fallstudien und Poetiken* (Hildesheim, Olms Verlag, 2019), (Hg.) *Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst: Ein Kompendium* (Berlin–Boston, de Gruyter, 2019), *Das Buch als Theater* (Hildesheim, Olms Verlag, 2021) és *Skulpturpoeme* (Innsbruck, Innsbruck University Press, 2024).

e-mail: monika.schmitz-emans@rub.de

SZABÓ Judit (1976) a Szegedi Tudományegyetem Német Nyelv- és Irodalomtudományi Tanszékének adjunktusa. Kutatási területei: a modernség német nyelvű irodalma, kognitív irodalomtudomány, médiaelméletek. Legutóbbi publikációi:

Játékfélelem és cselekvőképesség a túlélő horrorban, *nCognito* 2022/1, 43–63; <https://doi.org/10.14232>; Moral Reasoning and Empathic Distress. Moral Dilemma in Yorgos Lanthimos' Film *The Killing of a Sacred Deer*, in Márta HORVÁTH – Gábor SIMON (szerk.): *Negative Emotions in the Reception of Fictional Narratives. A Cognitive Approach* (Leiden, Brill | mentis, 2022, 177–192).
e-mail: juditszabojudit@gmail.com

SZENDI Zoltán (1950) a Pécsi Tudományegyetem Német Nyelvű Irodalmak Tan-
székének professor emeritusa. Kutatási területei: a Monarchia korának irodalma,
Thomas Mann és Rainer Maria Rilke életműve, az 1945 utáni német nyelvű iro-
dalom, a magyarországi németek 1945 utáni irodalma. Legutóbbi publikációi:
Rainer HILLENBRAND – Zoltán SZENDI (Hg.): *Geistesfreiheit. Deutsche Literatur
zwischen Autonomie und Fremdbestimmung* (Wien, Praesens Verlag, 2020); Frau-
engestalten, Frauenrollen aus dem Alten Testament in der Lyrik Rainer Maria
Rilkes, in Leyla COŞAN – Mehmet Tahir ÖNCÜ (szerk.): *Jüdische Lebenswelten
im Diskurs* (Berlin, Logos Verlag, 2021, 57–69); Zur Rezeption von Ernst Jandl
in Ungarn, in Attila BOMBITZ – Christoph LEITGEB – Lukas Marcel VOSICKY
(szerk.): *Frachtbriefe. Zur Rezeption österreichischer Gegenwartsliteratur in Mittel-
europa* (Wien, New Academic Press, 2022, 235–251) és Zoltán SZENDI – Benedikt
ROLAND (Hg.): *In Vergessenheit geraten in der österreichischen Literatur des 20. Jahr-
hunderts im europäischen Kontext* (Budapest, Gesellschaft ungarischer Germanis-
ten, 2024).
e-mail: zoltan.szendi@gmail.com