

Száz Pál

Műelemzések a XX. századi világirodalom köréből I.

Franz Kafka

(Oktatási segédlet)

Analýza diel zo svetovej literatúry XX. storočia I.

Franz Kafka

(Učebný text)

Szenci Molnár Albert Társulás Združenie Alberta Szenci Molnára
Comenius Egyetem, BtK, Magyar FiF UK, Katedra maďarského jazyka a
Nyelv és Irodalom Tanszék literatúry
Pozsony Bratislava
2021

Ez a tankönyv a pozsonyi Comenius Egyetem
BTK Magyar Nyelv és Irodalom Tanszéke
hallgatói számára készült, a következő
tantárgyak oktatásához:
 Világirodalom
 Világirodalom 4
 Irodalmi műfajok poétikája

Tento učebný text je určený študentom
Katedry maďarského jazyka a literatúry FiF
UK v Bratislave. Obsahuje učebný materiál
pre predmety:
 Svetová literatúra
 Svetová literatúra 4
 Poetika jednotlivých literárnych žánrov

© Száz Pál, 2021

ISBN 978-80-973425-6-2

EAN 9788097342562

Az irodalom felől nézve sorsom nagyon egyszerű. Álomszerű belső életem ábrázolásához való érzésem minden mást háttérbe szorított, és mind szörnyen elsatnyult, és egyre tovább satnyul. Soha semmi más nem elégíthet ki. Mármost azonban erőm ehhez az ábrázoláshoz teljesen kiszámíthatatlan, talán már el is enyészett egyszer s mindenkorra, talán valamikor mégis újra belém költözik, életkörülményeim azonban nem kedveznek neki. Így ingadozom tehát, szüntelenül felrepülök a hegycsúcsra, de legfeljebb egy pillanatig tudom ott tartani magam.”

Napló, 1914. augusztus 6-án

Természetesen igazad van Milena, a leveleim miatti szegénytől már ki sem merem nyitni a válaszod. De a leveleim igazak, vagy legalábbis útban vannak az igazság felé, ugyan mihez kezdenék a válaszaiddal akkor, ha a leveleim hazugok volnának. Egyszerű a válasz: megbolondulnék. Ez az igazmondás tehát nem olyan nagy érdem, hisz olyan kevés ez, csak állandóan közölni akarok valami közölhetetlent, valami megmagyarázhatatlant megmagyarázni, elbeszélni valamit, ami a csontjaimban van, és amit csak e csontokban lehet mégélni. Nem más ez talán, mint az a félelem, amelyről oly gyakran esett szó, ámde ez a félelem mindenre kiterjesztve, félelem úgy a legnagyobbtól, mint a legkisebbtől, félelem, görcsös félelem egy szó kimondásától. Habár lehet, hogy ez a félelem nemcsak félelem, de vágy is valamire, ami több mint minden ami félelmet kelt.

Levél Milenához – Prága, 1920. november

A monda a megmagyarázhatatlant próbálja magyarázni. Mivel a valóságra épül, újra a megmagyarázhatatlanságban kell végződnie.

Franz Kafka: Prométheusz (ford. Tandori Dezső)

Az átváltozás

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt.

Amikor egy reggel Gregor Samsa nyugtalan álmából felébredt, szörnyű féreggé változva találta magát ágyában. (ford. Győrffy Miklós)

A mondat, amellyel az elbeszélés indul, bizonyára „toplistás” helyen végezne a világirodalom legikonikusabb kezdőmondatainak sorában. Az egész novella benne van a passzív szerkezetben („találta magát”), a szörnyű féreg képében – mintha alapköve lenne az egész retorikai épületnek. A nyelvtani szerkezet egyszerre sugall megmásíthatatlanságot, ugyanakkor ez az elbeszélés egyetlen mondata, amely közvetlen módon kimondja az átváltozás tényét – az összes többi ennek következményeként fogható fel.

TÁRGYTÖRTÉNETI KONTEXTUS

Az átváltozás nem újdonság a világirodalomban, éppen ellenkezőleg, kimondottan archaikus téma – az elbeszélés címével kapcsolatban az elemzések gyakran említik Ovidius *Átváltozások* c. művét. De az antik példák közül inkább **Apuleius *Az aranyszamár*** című regényére (melynek másik címe *Metamorphoses*) érdemesebb felhívni a figyelmet, amelynek fő cselekménye a boszorkányságnak köszönhetően számárrá változtatott Lucius megpróbáltatásainak sorozataiból áll össze. A haszonállat bőrébe zárt ember hányattatásai képezik a keretelbeszélést, akinek némasága, túrése és szenvedése olyan vonás, amely Gregor Samsára is ráillik. Igaz, az állat, amellyé Gregor változik, az irodalmi hagyomány tekintetében páratlan invenciónak számít. A féreg iránt ellenszenvet táplálunk – undort és félelmet kelt, s ezeket az emóciókat produkálja a Samsa család is. Az elbeszélés mégis szánalmat kelt az olvasóban, hiszen a néma féregben emberi lélek rejlik, neve van és élete – illetve csak volt.

Az első mondat hatásában ugyan meghökkentő, a közlésnél azonban még nyugtalanítóbb az, amit a szöveg elhallgat, hiszen az olvasó előtt rejtve marad minden körülmény – nem derül ki, miért és hogyan változik Gregor Samsa féreggé. Talán ez a leghangsúlyosabb hagyománytörés, hiszen a mesékben is valaki és valamiért változtatja rút varanggyá a királyfit, s ugyanez mondható el az antik mítoszokról is. Igaz, *Az aranyszamárban* a véletlen ördöge működik, Luciust ugyanis partnere, Photis véletlenül változtatja számárrá (összecserélődnek a kenőcsös szelencék). Kafkánál azonban nemcsak a motiváció hiányzik, de az átváltozás minden körülménye. Ami igazán bizarr, hogy **a miért és hogyan kérdését nem teszi fel sem az elbeszélő, sem a főszereplő, de még a Samsa család tagjai sem.** Akár Lucius

történetét, akár *A békakirályfiét* nézzük azonban, végül visszaváltoznak a főszereplők. A boldog vég Kafkánál elmarad, a történet tragikus: Samsa halálával zárul.

Ez egyrészt annak tudható be, hogy Kafka elbeszélése – a két említettel szemben – az átváltozás ellenére sem fantasztikus, hiszen az ábrázolt világ és a modora is realista és tárgyilagos. Másrészt, ha az átváltozás nélküli az értelmet és okot, a visszaváltozás funkcióját veszti. Walter H. Sokel ezzel az átváltozásra vonatkozó különös nemtudásra alapozva állítja, hogy **az elbeszélés ellentmond a mimézis premisszáinak, és végső soron megsérti az átváltozás mítoszaira és irodalmi hagyományára jellemző mimetikus szerződést**. Elbeszélésünk, mint a modernitás ikonikus képviselője, nemcsak az átváltozás természetfeletti magyarázatát, de egyáltalában bármiféle megokolását nélkülözi. Mivel hiányzik a kauzalitás, Gregor átváltozását a determinátlanság poétikája jellemzi. (Éppen e vonások miatt válhatott a történet a második világháború után kibontakozó abszurdizmus ősvé.) (Sokel 2010: 43–45)

A békakirályfi történetével kezdődik a Grimm testvérek Gyermek- és családi mesék című gyűjteménye, amelyet a kis Kafka olvashatott vagy hallhatott is. Hans Dieter Zimmermann ebből a hipotézisből kiindulva mutat rá a királylány békától való undorodásának és a Samsa család viszolygásának párhuzamára. A királylánynak játék közben kútba esik az aranygolyója, mire felbukkan a rút béka: „ha megígéred, hogy jó barátom, játszótársam leszel; ha megígéred, hogy asztalkádnál melletted ülhetek, a te arany tányérkádból ehetem, a te poharacskádból ihatom, a te ágyacskádban hálhatok, felhozom neked az arany golyót” (Grimm 19). A béka embernek kijáró bánásmódot és érzelmeket követel. A királylány át akarja verni, de a békától nem tud megszabadulni, hiszen állandóan a jussát követeli. Apja utasítására azonban kénytelen az ígéretét betartani. Arra azonban nem viszi rá semmi, hogy az ágyába maga mellé vegye a békát, hát mérgében falhoz vágja, s a béka átváltozik: azaz vissza, királyfivá, majd pedig elmeséli történetét, és kiderül, hogy a királylány e tettével egy banya átkát oldotta fel. Zimmermann-nak a Grimm-mesével kapcsolatos észrevétele (és egy másikkal, a *Bátyácska és húgocska* cíművel együtt) érdekes ugyan, de talán több dolog választja el elbeszélésünktől, mint ami összeköti vele. Kafka elbeszélése így a hasonlóságokat szem előtt tartva is legfeljebb antimesének minősíthető. (Zimmermann 69–70, 72)

KULTURÁLIS
KONTEXTUS

A rémisztő, hajmeresztő élethelyzet, az iszony érzése, az egyre nyomasztóbb, bizarr légkör, az átváltozás monsturozítása a Kafka korabeli expresszionista némafilmek világát idézi, a horror kezdeteit: Paul Wegener *Gólemjét*, Robert Wiene *Dr. Caligari kabinetjét* vagy F. W. Murnau *Nosferatuját*. Irodalmi szempontból pedig a sötét romantika, a gótikus regények s mindenekeelőtt a fantasztikus irodalom úttörői, E. T. A. Hoffmann vagy Lewis Carroll világa is felsejlik a történet mögött. E paradigmát folytatva említhetnénk továbbá Kafka közvetlen prágai és irodalmi környezetéből Gustav Meyrink *Gólem* c. regényét, amely 1915-ben jelent meg Lipcsében Kurt Wolffnál, akárcsak *Az átváltozás*. Vagy Alfred Kubin *A másik oldal*

(*Die andere Seite*, 1908) c. regényét, akit és amelyet Kafka jól ismert – mellel Meyrinkhez hasonlóan. Elbeszélésünk stílusa azonban szembeszökően különbözik ezektől a késő szimbolista, expresszionizmusba hajló művektől.

FANTASZTIKUM

Sőt, a fantasztikus irodalom fentebb említett képviselőitől is eltér. Az átváltozás a klasszikus minták szerint akár csodás elem is lehetne, ám ennek ellentmond az elbeszélés realiztikus tárgyiassága. **Tzvetan Todorov** a fantasztikus irodalomról szóló monográfiája végén éppen *Az átváltozással* példálódzik (152–154). A hagyományos fantasztikus beszédmód az ábrázolt jelenségek kapcsán támadó kételyen alapszik, az olvasó a valószerű és a fantasztikus magyarázata között habozik. Kafkánál azonban a természetfeletti esemény ezt nem váltja ki, még csak igazi meglepetést sem okoz a meglepő esemény. Az elbeszélés természetessége miatt a fantasztikus irodalom hatásmechanizmusa sem jön létre. Nem találkozunk a valószerűséget megkérdőjelező különös eseményekkel, amelyek átvezetnének a természetes világból a természetfeletti. (Hasonlóan Gogol *Az orr* című elbeszéléséhez, amellyel több rokon vonást is felfedezhetünk.) Éppen ellenkezőleg, **Kafkánál ez visszajára fordul: a természetfelettiből csöppenünk a valóságba. A legszembetűnőbb különbség azonban, hogy a fantasztikus irodalomra jellemző kettős világ (a valós és a fantasztikus) Az átváltozásban egyáltalán nem épül ki.**

Kafka elbeszélése, **bár irracionális jelenségre, fantasztikus eseményre épül, mégsem minősíthető fantasztikus irodalomnak.** Hasonlóképpen folytathatnánk a zánert illetően: **noha rémületet és iszonyt kelt, nem horror.** Titka abban rejlik, hogy a legszörnyűbb jelenséget is mindig a legegyszerűbb kifejezésekkel, a legképtelenebb dolgot a legvilágosabb módon írja le. A borzongató hatást éppen a realiztikusság által képes fenntartani az elbeszélés során – azzal, ahogy a családtagok Gregorhoz való viszonyának mozzanatait, a féreg viselkedésének, testi valójának részleteit ecseteli.

NARRÁCIÓ

Az átváltozás narratológiai szempontból is mesterien megírt mű. Az imént említett Grimm-mese esetében heterodiegetikus narrátor (explicit szerző) beszéli el a történetet, míg az Apuleius-regényben homodiegetikus (implicit szerző) szerepel, hiszen maga Lucius az elbeszélő. Kafka elbeszélése a kettő, vagyis a szubjektív és objektív szemléletmód között egyensúlyoz, ugyanis **külső, heterodiegetikus narrátort** alkalmaz, ám a történetet Gregor szemszögéből mutatja be. Itt fontos különbséget tennünk két narratológiai kategória között, amelyekre prózapoétikájában Tzvetan Todorov is felhívja a figyelmet: ezek **a narratív hang (voix) és a nézőpont vagy látásmód (vision) – más elméletekben: fokalizáció** – elkülönülő kategóriái. Vagyis: a külső narrátor (hang/voix), noha nem része a fikció világának, mégis behatárolt, hiszen a főszereplő szempontjából láttatja a fikció világát, az ő perspektívájából beszéli el az eseményeket.

Az elbeszélésmód távolságtartó, tárgyilagos és objektív, a központban mégis a szubjektum problémája áll: az olvasó ráadásul a Gregort ért undort és megaláztatást szinte a saját bőrén érezheti. Ez az ún. **monopolizált narrátor** –

egyébként Kafka kedvelt elbeszélismódja – értelemszerűen csak az elbeszélés végén változik meg. Egyedül a külső narrátor alkalmazása teszi lehetővé annak elbeszélését, hogy mi történik Gregor halála után. A narrátor limitáltsága ez esetben különösen fontos, hiszen Gregor a legtöbb időt a szobájában, zárt ajtók mögött tölti. Az elbeszélő így bizonytalanná válik a környező történések és események értelmezését illetően. A szubjektív perspektíva behatároltságából és bizonytalanságából fakadnak az olyan gyakori retorikai fordulatok, mint a „mintha” vagy „úgy látszott”. A narráció természetéből fakad, hogy az eseményeket az elbeszélő Gregor pszichéjén keresztül értékeli, ugyanakkor kívülállásánál fogva nem mélyed pszichológizálásba, a főszereplő belső világának történéseiről tárgyilagosan tájékoztat. (Gray et al. 285)

SZERKEZET

A három részre tagolt elbeszélés a történet dramaturgiájának alapjait adja: az első részben szembesülnek a szereplők az új valósággal; a másodikban az új élethelyzethez igyekeznek alkalmazkodni – kialakul egy újfajta rend, amely mintha tartható lenne; a harmadik rész egyensúlyhelyzettel indít, ám ez csakhamar kibillen. A család degradálódását, Gregor sínylődését és végül az albérlők előtti lelepleződését követő halálával gyors véget ér a történet. Az utolsó lapokon már egy új jövő sejlik fel: Gregor halála mintha felszabadította volna a családot.

Ebben az egyszerű és átlátható szerkesztésmódban a rejtett ciklikusság a mesterfogás. Ugyanis **mindhárom rész azonos narratív rendet követ**. Gregor ébredésével indul, majd a családjával való kapcsolatfelvétellel folytatódik. Az elbeszélés Gregor szobája és új léte, valamint a család tere közötti határ megsértésében kulminál, majd a szobába való visszavonulással és az újabb elszigetelődéssel ér véget. Ez a ciklikusság a reintegráció kudarcának változatait mutatja be, és az elidegenedés egyre mélyülő köreit járhatja be az olvasóval. (Gray et al. 285)

ÉLETRAJZI

HÁTTÉR

Az elbeszélés értelmezéséhez az autobiografikus kódok is közelebb visznek. Reiner Stach – manapság a szerző talán legszakavatottabb ismerője (három vaskos kötetben foglalta össze Kafka életét) – az elbeszélés életrajzi vonatkozásait is a legalaposabban feltárta. Az elbeszélés születését így rekonstruálja: **„Az átváltozás ötlete Kafkát éppen ott érte, ahol az átváltozás sokkja éri a főszereplőjét: az ágyban, ébredés után. Ez 1912. november 17-én történt, vasárnap. Kafkának nem akaródzott felkelni, semmihez sem volt kedve”** (2017: 227). A levetség okát Stach az elmúlt idők nyugtalanító eseményeivel magyarázza. Barátnőjétől, Felice Bauertől, akivel kezdett komolyra fordulni a kapcsolata, már négy napja nem kapott üzenetet Berlinből. Az onnan visszatérő barátja, Max Brod sem jelentkezett. *Az elkallódott fiú* c. regénykéziratával megakadt (életében csak *A fűtő* c. első fejezete jelent meg, halála után *Amerika* címen adják ki). Mióta Elli húgának gyermeke született, a családjában életében is mintha feleslegessé vált volna. A leghangsúlyosabb hatás pedig Ottilia húgával függ össze, akihez Kafka egész életében szorosán kötődött, s aki egy néhány héttel korábbi családi konfliktusban nem állt az ő oldalára – amit bátyja

alighanem árulásként élt meg. Kétségtelen, hogy Ottla ihlette Grete alakját, akinek „átváltása”, vagyis bátyjához való viszonyának megváltozása a legdrámaibb szál az elbeszélésben. Gregor családjától való elidegenedése, kiutasítása és némaságra ítéltsége mögött is életrajzi vonás rejlik, az elidegenedettséget valamiféle életérzés. Egy évvel később úgy fogalmazott egy levelében Kafka, hogy úgy él remek és szeretetre méltó családjában, mint aki idegenebb az idegennél. (Stach 2017: 229–230)

A magárahagyottság, a feleslegesség érzése, ahogy arra Stach rámutat, önértékelési zavarokkal párosult, amely a belső állapotot kifejező expresszív költői képekben mutatkozott meg. Ezek a képek azonban nem hirtelen revelációként törtek elő, hanem saját életet éltek az író tudatában, míg kiérlelt, komplex metaforaként öltöttek irodalmi alakot. Erre a belső életre több példát találunk, ha a Felicéhez szóló ekkoriban írott leveleit elolvassuk – a képeket és helyzeteket illetően néhány esetben Gregor Samsa történetére emlékeztető megfogalmazások bukkanhatnak. Ezeket minden egyes alkalommal önmagára vonatkoztatja Kafka. A következő sorok (1912. 11. 01.) például az elbeszélés végkifejletével csengenek össze, amelynek megírását egy hónappal előzték meg: „Az életemet azzal töltöm, s töltöttem tulajdonképpen mindig is, hogy írogatni próbálok, többnyire sikertelenül. Ám ha nem írok, akkor végem van, s kisöpörhetnek, mint a szemetet” (Kafka 2009: 24). Egy másik levelében (1913. 04. 01.) abbéli félelmének ad hangot, hogy Felice sosem lehet igazán az övé, s önmagát a kezét csókolgató hű kutyához hasonlítja, „ami nem a szerelem, hanem egy némaságra és örök távolságra ítélt állat kétségbeesésének jele lesz” (318). Az állatot illető megfogalmazás nemcsak Gregor Samsa, hanem Kafka állat szereplői szempontjából is sokatmondó. Más alkalommal (1913. 07. 07.) az emberundorát ecseteli: azt magyarázza, miért képtelen együtt élni másokkal, majd levelét azzal zárja, hogy „Sokszor – a lelkem legmélyén talán állandóan – kétkedem ember voltomban” (394). Egy Velencéből keltezett lehangolt levelében (1913. 09. 16.) a szállodai szoba magányában az a benyomása támad, hogy „földöntúli törvény által rám szabott, életem végéig viselendő állapotban leledzem, amelyből ki nem törhetek. [...] itt fekszem a földön, mint egy állat, akihez sem biztatással, sem rábeszéléssel nem lehet közel férkőzni” (439).

Mindezek a példák már *Az átváltás* megírása utáni levelekből származnak – vélhetőleg ezért mutatta meg írását Felicének csak jóval később. Az elbeszélésben Kafka az említett depresszív vasárnapon kezdett dolgozni, s december 6-án fejezte be – az írásáról néha a Felicéhez írott levelekben is tudósít. Az elbeszélés azon kevesek közé tartozik, amelyek még a szerző életében megjelentek. Miután december 15-én baráti körben felolvasta elbeszélését, íróbarátja, Franz Werfel a lipcsei Kurt Wolf kiadóját ajánlotta, aki 1915-ben meg is jelentette önálló könyv alakban a már folyóiratban publikált elbeszélést, és aki később állandó kiadója lett (Gray et al., 284). (Magyarul egyébként 1921-ben jelent meg az elbeszélés a Kassai Naplóban, Márai Sándor fordításában – ld. Fried 2006.)

Az átváltozás egyébként az életmű fejleményeinek tükrében úgy is olvasható, mint Kafka jellegzetes, állatos történeteinek nyitánya. A későbbi elbeszélésekben ugyanis gondolkodó állatokkal találkozhatunk: művelt kutyákkal, ismeretlen óriásvakondokkal, paranoiás rágcsálóval, bosszúszomjas sakálokkal, egyedülálló macska-bárány kereszteződéssel. Ezek az állatok hasonló tulajdonságokban osztoznak: nemcsak értelmes, gondolkodó lények, de gyakran némák, és szinte mindig szenvednek a magányuktól és az idegenségüktől. (Az állatokhoz kapcsolódva érdemes még megjegyezni, hogy Kafka meggyőződéses vegetáriánus volt, s utolsó éveiben Ottlával egyezséget kötött, hogy ha tuberkulózisa és az orvosok javallata miatt húst kell majd ennie, ő folytatja helyette a vegetáriánus életmódot – Ottla állítólag Franz halála után már nem evett húst.)

De térjünk vissza az írás keletkezéséhez. Stach elemzésében *Az átváltozás* születését illetően valami olyasmire ismer, amely a karkai géniuszt általánosan is jellemzi. **A hétköznapi események kiváltotta „asszociációk és belső képek, jelenetek állandóan új alakban tértek vissza, kezdetben szabadon peregve pusztán asszociatíván kapcsolódva egymáshoz – egészen addig, míg olyan hiteles képként vagy metaforaként jelentek meg, amely ezeket az összefüggéseket a lehető legteljesebben tartalmazta és nyelvileg közvetíteni tudta”** (2017: 229). Nem egy depresszív vasárnap reggel hirtelen ötletéről van szó tehát, hanem arról a pillanatról, amelyben egy hosszabb ideje érő belső valóság nyelvi megformálhatósága lehetségessé válik. Az életrajzi körülményeken, a leveleken túl ez mellett szól az a tény is, hogy *Az átváltozás* kezdősituációjához hasonlóan Kafka már három évvel korábban megírt a **Lakodalmi készülődés falun** című töredékben maradt elbeszélésében. Ebben a főszereplőnek nem akarózik vidékre utazni, s ez jut eszébe: „Nem kell nekem személyesen falura utaznom, semmi sem kényszerít rá. Felöltöttem testemet küldöm oda [...], én fekszem eközben az ágyamban [...]. Ahogy az ágyban fekszem, alakom egy nagy bogaré, szarvasbogaré vagy cserebogaré, azt hiszem.” (315–316)

NÉVADÁS

Eduard Raban, az elbeszélés főszereplője nevének csengése is hasonlít Gregor Samsáéhoz. A különös név sok spekulációra adott okot. A kutatók felvetették Jakob Wassermann zsidó származású német regényíró hasonló nevű regényszereplőjét (Gregor Samssa), miként azt is, hogy a név a pszichopátia úttörőjének, Sacher-Masoch nevéből származik (a kivágott arckép, amelyhez a bűntörténet Samsa úgy ragaszkodik, eszerint utalás lenne a *Vénusz bundában* c. könyvére). Vagy talán a cseh „sám jsa” (egyedül levés) kifejezésből származhat. Akárhogy is legyen, a Samsa és Raban név a Kafkához hasonlóan cseng, az azonos magánhangzót tartalmazó két szótag miatt. (Stach 1917: 231; Pók 119)

A keresztnévet illető érdekes apróság, hogy a novella autográf kéziratában az író állandóan téveszti a Gregor és a Georg nevet. Nem melleleg, Georgnak hívják **Az ítélet** főszereplőjét is. Fontosabb hasonlóság azonban *Az átváltozás* előtt két hónappal (szept. 22-e éjjel) írt elbeszéléssel az, hogy az abszurd történet apa-fiú

konfliktust ábrázol, és hogy a főszereplőre itt is halálos ítélet mondatik. Néha pedig Gregor helyett Karl-t ír a kéziratban, aki pedig *Az elkallódott fiú* főszereplője, amelyen ekkoriban dolgozott. Ez is mutatja, **mennyire összeolvashatóak a Kafka-főszereplők nemcsak egymással, de írójukkal is.** Stach (2017: 233) egyébként *Az átváltozás* kéziratában található hibákat és elírásokat, valamint a tisztázatban olvasható módosításokat számba véve bizonyítja, hogy Kafka néha egészen konkrét életrajzi kódokat dolgozott a szövegbe – ám ha az esztétikai hatás szempontjából funkciótlanak voltak, végül elhagyta azokat.

ZSIDÓSÁG

Vajon miért éppen egy nagy bogárrá változik Gregor? Hiszen annyi más visszataszító lény létezik! Kafka kisebbségi identitáshoz való viszonyából kiinduló olvasatok szerint ez a kép a zsidóságra vonatkozatható. A féreglétbe való száműzöttség, a némaságra ítélt elszigeteltség a zsidó identitás problémáinak, míg a lényel szemben táplált viszolygás a zsidók iránti ellenérzések metaforájaként olvasható. **Az antiszemita propaganda éppen a kártékony rovarok képét használta** arra, hogy a társadalom alantas élősködőiként állítsa be a zsidókat. Kafka évekkel később egy szerelméhez és első cseh fordítójához, Milena Jesenskához írt levelében utal erre a képzetre, s a svábbogár képét használja – a német levelébe ékelődő idézetet is csehül közli (Kafka mellesleg kiválóan tudott csehül):

„Egész délután az utcákat rovom, és fürdöm a zsidógyűlöletben. »Prašivé plemeno« (»rühes faj«) – nemrégiben hallottam, hogy így nevezte valaki a zsidókat. Nem természetes-e, hogy az ember elmegy onnan, ahol így gyűlölik (nincs ehhez szükség cionizmusra vagy népi érzületre)? A hősiesség, mely a csak azért is maradásban rejlik, a svábbogaré, mely szintén nem irtható ki a fürdőszobából.”

1920. nov. 17–19. (Kafka 1981)

Noha az összefüggés érdekes olvasati lehetőségét jelöl, elhibázott azt gondolni, hogy Kafka *Az átváltozásban* a zsidóság és az antiszemitizmus problémáját szeretne volna bemutatni – hiszen szó sincs az identitás allegóriájáról. Persze, emellett elképzelhető, hogy hatott rá ez a társadalmi konfliktus, a kisebbségi identitásból fakadó életérzés.

Érdeemes emellett megjegyezni, hogy az elbeszélés megírásában a **zsidó folklór** is inspirálhatta, amely iránt Kafka ebben az időszakban intenzíven érdeklődött (pl. a jiddis irodalomról olvasott, érdekelte a jiddis színház, a haszid történetek). A kabbala tanítása szerint, amelyet a haszidizmus is átvett, a halál után a lélek újjászületik, s bűneinek eredményeként erre állati testben is sor kerülhet. Iris Bruce (1996) komparatív tanulmányában felvetette annak a lehetőségét, hogy *Az átváltozásra* talán az ún. *gilgult* (újjászületést) szerepeltető történetek is hathattak. Karl Erich Grözinger (1998) pedig monográfiájában e vélekedést kiterjeszti Kafka későbbi jellegzetes, állatos elbeszéléseire is.

A közvetlen életrajzi vonatkozások közül érdemes még egyet megemlíteni, mivel fontos összefüggésekre irányítja a figyelmet. Az elbeszélés első mondatában szereplő „**Ungeziefer**” (féreg) szót Kafka a *Levél apámhoz*-ban is használja. Az írás valóban egy hosszú levél, amelyet érett férfiként írt, ám sosem juttatott el a címzetthez. A levél apjához fűződő terhelt kapcsolatát, régi traumáit tárja fel – gyakran kulcsszöveggként hivatkoznak rá az apakomplexust előtérbe helyező Kafka-olvasatok. A levélből kiderül, hogy az apa az „Ungeziefer” szóval illette fia barátját, Jicchák Löwy-t, a jiddis színészt, még mielőtt egyáltalán találkozott volna vele. Azt veti apja szemére a szerző, hogy kevés barátját elhamarkodottan s negatívan ítélte meg, sőt megalázóan nyilatkozott róluk. Gyakran például így: „Ki kutyákkal fekszik, bolhákkal kel.” A *Levél*-ből kiderül, hogy az apa dührohamai során az expresszív nyelv eszközeként a korholt személyt állattá alacsonyította le. Ezek a figuratív állatmetaforák a hétköznapi nyelvhasználat tartozékai: a megalázás, a lealacsonyítás, a dehumanizáció eszközei.

Az apa-fiú kapcsolat a műben – amelynek interpretációjából a legtöbb pszichoanalitikus olvasat kiindul – nemcsak az író apakomplexusának kivetüléseként értelmezhető, de a mű világában egészen konkrét szociális problémát jelenít meg. Gregor az átváltozásig, mivel az apa tönkrement, kénytelen volt munkáját végezni, hogy eltartsa az eladósodott családot. A viszonylagos jólétet pedig „megszokták valamennyien, a család is, Gregor is, a pénzt köszönettel elfogadták, ő szívesen is adta, de különösebb emberi melegség már nem jött létre többé a családban” (109). A kiszolgáltatott helyzet egyszerre metaforikus (a fiúk apjuk tartozását fizetik) és egyszerre szociális: a családi viszonyokat társadalmi függőséggé redukálja. Marxista értelmezést követve – például Walter H. Sokel (1988) nyomán – **a családi kapcsolatok eldologiasodásának, az elidegenedés** példaként olvashatjuk az elbeszélést.

Az átváltozás következménye a család deklasszálódása, hiszen elvesze a családot eltartó Gregor fizetésétől, a családtagoknak kereset után kell nézniük. **A függőségi viszony visszájára fordul, Gregort a családnak kell eltartania, lassan teherre válik a család számára, parazitává**, akiről gondoskodniuk kell. Első olvasatra talán nem tudatosítjuk, de az átváltozás folyamata az elbeszélés szüzséjében nem is Gregort érinti (hiszen ő már *át van változva*), hanem a környezetét, s elsősorban az apa alakjában jelenik meg. Az apa két portréját rajzolja meg az elbeszélés: az elején a munkától elszokott és megfáradt, beteges apa később kénytelen bankszolgának állni. Végül életteli, energikus – bár fáradékony és önmagát elhanyagoló – ember lesz, aki egyre kevésbé van tekintettel a környezetére, és egyre agresszívabban reagál Gregorra. **Az apa (át)változását** részletesen írja le: „De mégis, az apja lenne még ez az ember? Ugyanaz, aki fáradtan ágyába temetkezve feküdt reggelenként, amikor Gregor annak idején üzleti útra indult, aki karosszékben ülve, hálóköntösben fogadta, amikor esténként hazaért, és nem is volt képes fölállni [...], küszködve vánszorgott Gregor és az anyja között [...]? Most viszont ugyancsak jó erőben volt,

feszes, aranygombos, kék egyenruhát viselt, [...] keménygallérja fölött kibuggyant erős tokája; bozontos szemöldöke alól frissen és éberén villant elő fekete szemének pillantása; máskor zilált ősz haja most kínos pontossággal el volt választva, és tükörsimán fénylett a kefélestől” (119–120). Az apa mellett a hűg átváltozása kevésbé látványos: a bájos kislányból az elbeszélés végére az élénk, ruganyos testű „Grete szép, érett leánnyá fejlődött” (139), szülei pedig arra gondolnak, ideje lenne neki férjet találni. (Gray et al. 285)

A FŐSZEREPLŐ
JELLEME

A társadalmi beágyazottság és a szociális kapcsolatok különösen fontosak, hiszen az elbeszélés **a kispolgárság kritikájaként** is olvasható. E lehetetlen helyzet ugyanis értékeinek álságosságát és ürességét, az emberiség hiányát mutatja meg. A köztisztviselő Gregor tipikus, karkai **hivatalnokfigura**: a munkában kínzóan pontos, ideális beosztott: a felettesei elvárásainak (a főnöknek éppúgy, mint az apának) mindenben meg akar felelni – átváltozása ezt lehetetleníti el. Mindebből látszik, hogy felsőbb társadalmi osztályba helyezve történetünk aligha működne. Ugyanez mondható el Gregor karakteréről is, aki távoli rokona a gogoli és csehovi csinovnyikalakoknak. Semmiben sem tűnik ki, élete hétköznapi, hobbi (a lombfűrész) gyermeket, szexuális vágyai infantilisek (a szőrmébe öltözött nő képe), szellemi igényeit kielégítik az újságok (az újságkivágások). Kedves, de némileg bárgyú alaknak vélhetjük, nemes karakternek, hősi jellemnek viszont semmiképpen. Olvasóként képtelenek vagyunk azonosulni Gregorral, azonban – akárcsak egy állattal – a legteljesebb mértékig együttérzünk vele. A hős harcol és megküzd, válaszokat keres, míg Gregor a „majd csak lesz valami” logikáját követve képtelen belátni, hogy helyzete nem átmeneti, és nem gyógyítható, akár egy meghűlés. A halogatás természetrajzával állunk szemben. „...**a hős alapvető jelentéktelensége [...] szemben áll a bukás magasztosságával, amely még védtelenebbül adja őt a fúriák kezére**” – jegyezte meg találóan a karkai hősookról Jorge Louis Borges (2009a: 249).

ÁLOM,
SZÜRREALIZMUS,
ABSZURD

Nehéz pontosan megválaszolni, miért is pusztul el Gregor az elbeszélés végén. A legkézenfekvőbb, hogy a sérülésbe hal bele, amelyet apja okozott, amikor megdobta egy almával, és érzékeny pontján találta el. A szöveg azonban ezt nem mondja ki, és az is lehet, hogy Gregor pusztán csak beletörődik abba az ítéletbe, amelyet Grete mond ki felette. Akárcsak *Az ítéletben* Eduard Raban, aki szó szerint végrehajtja apja halálos ítéletét: a hídról a folyóba ugrik.

Micsoda hát az átváltozás? Antimese, melyben nincs feloldozás, azaz visszaváltozás? Lázalom? Hiszen az ébredés, amellyel az elbeszélés indul, mintha *álomban* történne, semmint a valóságban. S kétségtelen, hogy az elbeszélésben ábrázolt helyzet a rémálomra emlékeztet – ráadásul **képei is az álom szerkezetét követik** –, amely Sigmund Freud szerint a sűrítés és eltolás törvényszerűségei szerint szerveződik. Csodálkozhatunk-e egyáltalán, hogy ennek az álomvízió-szerű prózavilágnak a felfedezése a szürrealisták számára revelációként hatott? Igaz, Kafka francia recepciója már akkor indult meg, amikor a szürrealista mozgalom belső krízisek és szakadások időszakát élte (franciául *Az átváltozás* 1928-ban, *A per* 1933-

ban jelent meg Alexandre Vialatte fordításában). Beszédesebb, hogy a mozgalom zászlóvivője, **André Breton a fekete humor antológiájába is beválogatta** 1940-ben. S ezen a ponton érdemes szót ejteni az elbeszélés jellegzetes, különös humoráról is. Az **abszurd** alapminősége ugyanis, hogy egyszerre kétségbeejtően tragikus és hihetetlenül humoros. Az *átváltás* „alapsztorija” akár viccként is elmesélhető. A végkifejlet ugyanakkor tragikus. Az abszurd hatása mindenesetre épp az ambivalenciában rejlik, egyszerre megrendítően tragikus és örülden neveléses.

DEHUMANIZÁCIÓ

Az *átváltás* az irodalmi hagyománnyal ellentétben egyáltalán nem az *átváltásról* szól, de az *átváltottság* állapotának következményeit írja le. Ez a létállapot, az *átváltás* következményeinek a dramaturgiája, amely a cselekményt mozgatja, a „szörnyű féreg” fizikai valósága, a rovar mozgásának koreográfiája a szobában – mind olyan vaskosan konkrét dolgok, amelyek valami általánosnak és elvontnak a kifejezőeszközei. Ez annyit jelent, hogy lényegében **Az *átváltás* egyetlen költői kép, egyetlen létmetafora kibontása. Az elbeszélés a dehumanizálás aktusán alapul: az ember elidegenedésének folyamatát, fokozatait a végsőkig vitt totalitásában ábrázolja.** Gregor helyett azon a reggelen egy emberi mivoltjától megfosztott *lény* ébred fel. Nem mellékes, hogy a testet érintő *átváltás* mellett hangsúlyos vonás a némaságra ítéltség, hiszen a főszereplő az emberi nyelvtől is megfosztatik. Az elidegenedés addig folytatódik, amíg Gregor megszűnik *lénynek* lenni, azaz meghal: itt végződik be ugyanis a dehumanizáció, amelynek betetőzése az ember tárgyiasítása. Gregorról a tőle elidegenedett családja apránként lemond, alkalmazkodnak az új helyzethez, elhanyagolják, és lassan megfélemeznek létezéséről, feleslegessége terhéssé válik: csak a helyet foglalja. A család még néven nevezi Gregort, ám az új bejárónő már csak „vén ganajtúró”-nak szólítja (126). Nővére pedig megfosztja nevétől is, majd ezután kimondja felette a halálos ítéletet: „Nem akarom ez előtt a szörnyeteg előtt a bátyám nevét kiejteni, s ezért csak ennyit mondok: meg kell próbálnunk megszabadulnunk tőle” (132). A fordításban elveszik, hogy az eredetiben a „tőle” nem személyre vonatkozik, Grete nem az „er”, hanem az „es” névelővel hivatkozik rá, azaz nem mint személyre, hanem tárgyként utal bátyjára. („Wir müssen es loszuwerden suchen.”) S éppígy tárgyként utal a bejárónő Gregorra a haláláról beszámoló mondatában: „Jöjjenek csak, nézzék meg, megdöglött; ott fekszik, tisztára döglötten!” (135) („Sehen Sie nur mal an, es ist krepieret; da liegt es, ganz und gar krepieret!”)

A dehumanizálás és tárgyiasítás folyamatának omegája ez a kép: az emberből eltakarítandó szemét marad. Olyan tanulság ez, amelynek borzalmát Kafka halála után húsz évvel a történelem mutatta meg, s nem a művészet eszközeivel. Három húga – Ottla, aki Grete alakját ihlette, Valli és Elli – milliókkal együtt haláltáborokban vesztette életét.

A per

„1899. december 29-én egy péntek délután a prágai munkás balesetbiztosító irodájába egy munkás lépett, hogy anyagi támogatást kérvényezzen. Ügyének gyors kivizsgálása után kérelmét elutasították. A kérvényező fennhangon kezdte szidni a hivatalnokokat, felkapott és elhajított néhány széket, s mikor a szokatlan felfordulás zajára a hivataloszolgák odaértek, zsebéből kést rántott. Csendőrt hívtak, s csak azután sikerült megszabadítani fegyverétől a feldühödött férfit. A rendőrkapitányságon sikerült megállapítani kilétét. **A férfit Joseph Kafkának hívták**, Rohozec községből származott (a Prager Tagblatt cikkében a név ugyan Rotoř-ra torzult). Mivel még nem létezett sajtótörvény, az eseményről a férfi teljes nevét közölve tudósítottak az újságok.” (Stach 2017: 529)

E korabeli színes hír a nevek hasonlósága miatt azonnal szemet szúr. De ennél is többről lehet szó. Franz Kafka, aki a munkás-balesetbiztosítónál dolgozott, ezt mondta egyszer ügyfeleiről Brodnak: „Kérni jönnek hozzánk. Ahelyett, hogy bevénnek a biztosítót egy támadással, s mindent pozdorjává törnének, kérni jönnek” (Brod, 89). A cikket közlő Reiner Stach arra is felhívja a figyelmet, hogy Kafka főnöke, Marschner igazgató karrierjének kezdetén történt a cikkben említett incidens, amelynek szemtanúja volt. Kafka tudhatott a férfi esetéről, aki talán csak név-, talán távoli rokona volt, s polgári keresztnévét, hozzá hasonlóan, a császárról kapta. Így születhetett meg **Josef K.**, ha nem is az alakja, de mindenesetre a rövidített név – hiszen a néhány soros naplóbejegyzés, egy elbeszélés kezdeménye, töredéke, még nem kapcsolódik a regényhez –, amelyet 1914. július 29-én írt le először az író. (Kafka 2008: 477) A Josef K. nevet Kafka több művének főhőse viseli – *A per*en kívül az *Álom* című elbeszélésben és az évekkel később íródott *A kastély* c. regényben is szerepel.

ÉLETRAJZI HÁTTÉR

A per születésének személyes háttere is említést érdemel. Kafka 1914. június 6-án Berlinben eljegyezte barátnőjét, Felice Bauert, akivel két évvel azelőtt ismerkedett meg, s bár kevésszer találkoztak, kiterjedt levelezést folytattak – a *Levelek Felicének* vaskos gyűjteménye ma a Kafka-oeuvre részének számít. Azonban már július 12-én **felbontják az eljegyzést**. Hogy Kafkának nem fűlött a foga a házassághoz, arra sok önostorozó sorából következtethetünk. Tudja, képtelen lenne kompromisszumot kötni a polgári életmód és az írás, pontosabban a társadalmi elvárásoknak megfelelő életvitel és saját belső szabadsága között. A helyzet szélsőséges megoldását azonban Grete Bloch, Felice barátnője provokálja ki, akivel Kafka párhuzamos levelezést folytatott. Úgy döntött, megmutatja Felicének Kafka leveleit, amelyekben nemcsak a címzettel flörtölő sorait és bókjait, de a

házasságot és az új életformát illető maró kétségeit is fellelhetjük. Kafka Berlinbe utazik, az eljegyzés felbontásáról – melyen Felice, annak húga és Grete is jelen volt – szóló feljegyzését naplójában ezzel a mondattal vezeti be: „**Törvényszék a szállodában**” (Kafka 2008: 470). Ezután a Bauer szülőknél is látogatást tesz, s bocsánatkérően magyarázkodik. (Egyébként Max Brod hipotézise szerint, amely Bloch évekkel későbbi levelére épült, Gretének fia is született Kafkától, akiről az állítólagos apa nem tudott, és aki még annak halála előtt, gyermekkorában meghalt. Mára bebizonyosodott, hogy alaptalan spekulációról van szó.) (Id. Stach 2017: 469–502)

Hetekkel a szakítás után Kafka sosem látott energiabedobással lát munkához. Folytatja a rég félretett *Az elkallódott fiú (Amerika)* regényének kéziratát, elkezdi talán legborzalmasabb elbeszélését, a monstruózus kivégzőeszközt körüljáró *A fegyencgyarmaton* címűt, és nekifog *A pernek*, amelynek megírását 1915 januárjában szakítja meg. Mindeközben kitör a világháború, egymásra következnek a hadüzenetek, megindul az általános mozgósítás.

Az átváltozáshoz hasonlóan *A per* esetében is olyan szöveggel állunk szemben, amelybe az író **saját életének elemeit applikálta valamiféle rejtjeleként, kódolt utalásokként**, amelyek közül a kutatóknak sikerült néhány életrajzi párhuzamot felfejteni, más vonatkozások értelme pedig örökre elveszett. A személyes utalások kódjait teljes egészében *A per* estében is csak a szerző ismerhette és némileg hozzátartozói és közeli barátai. Josef K. életkora megfelel a szerzőének. Bürstner kisasszony neve helyett a kéziratban majdnem mindig az „F. B.” (Fräulein Bürstner) rövidítés szerepel, számukra nyilván feltűnhetett azonossága Felice Bauer monogramjával – a Bürstner nevet a kéziratgondozó, Max Brod illesztette a rövidítések helyére, melyeket Kafka a kéziratában gyakran használt. Felice barátnője, Grete Bloch alakja is ott kísért a regényben. Bloch hétfőn született, innen a regénybeli Montag kisasszony neve. A regénybeli igazgatóhelyettesnek szintén van előképe, akárcsak az utolsó fejezetben szereplő kőfejtőnek is (Petřín dombján, ma a strahovi stadion áll a helyén – Id. Wagenbach 99). A munkás-balesetbiztosítóban ugyanis Kafka a munkaügyi balesetek és azok megelőzésének specialistája volt, például azt is tudnia kellett, hogyan lehet megelőzni a baleseteket a kőfejtés során. Grubachné egy reakciója pedig Kafka anyját utánozza. Ebben a rejtjelezésben is Kafka jellegzetes „munkamódszerét” érhetjük tetten, amely során az életéből vett tények a valóságalapjuktól megszabadulva válnak jelekké és a mű struktúrájának alkotóelemeivé. (Stach 2017: 542)

TÖREDÉKESSÉG

A huszadik század egyik legismertebb regénye töredékben maradt. **A per Max Brod jelentette meg 1925-ben** – Kafka halála után egy, s az írás megszakítása után tíz évvel. A cselekménynél fogva az egyértelmű volt, hogy melyik a regény első és utolsó fejezete, a többi esetében pedig Brod igyekezett a cselekménybonyolítás logikája alapján sorrendbe szedni az elkészült fejezeteket, a befejezetlenül maradt töredékeket pedig a kiadás függelékében közölte. Brodot igazán nem érheti a

hamisítás vádja, de koncepciója a szerző szándékát nem követhette, s nem sikerült azt maradéktalanul rekonstruálnia. Ráadásul a mű is inkább laza, jelenetező szerkezetű, semmint a koherens cselekményalakítást középpontba helyező, hagyományos regény.

A kafkológusok a későbbiekben a regény időre vonatkozó utalásából próbálták rekonstruálni azt, mindenekelőtt arra az alapvetésre támaszkodva, hogy **a cselekmény egy év alatt játszódik le**: K.-t a harmincadik születésnapján tartóztatják le az első fejezetben, és a harmincegyedik hajnalán végzik ki az utolsóban. Az évszakokra való utalásokat követve kissé megváltozik a sorrend: a IX. fejezetnek (A *dómban*) például a VI. és VII. fejezet közé kellene kerülnie. Az „öt nap óta először” (IV, 67) utalásból pedig az következik, hogy a IV. fejezet (*Bürstner kisasszony barátnője*) az első után kellene hogy következzen (Lotze 1977).

A **jelenetező, novellafüzérre emlékeztető szerkezet és a töredékesség miatt azonban a sorrend variálása** egyáltalán nem von le az olvasmányélményből. Fontos felhívni a figyelmet arra, hogy az elkészült fejezetek egytől egyig közvetlenül a perhez kapcsolódnak, viszont a töredékben maradtak és függelékbe soroltak mind K. személyes életéről árulnak, pontosabban árulnának el többet. A feldobott témák, K. magánéletének epizódjai legalábbis erre engednek következtetni: utazása két éve nem látott anyjához; találkozása a barátnőjével, Elzával; az igazgatóhelyettes ármánykodásai ellene; Hasterer államügyész barátsága és egy estéje vele és az asztaltársaságával. (Megjegyzés: a függelékbe sorolt töredékeket a Szabó Ede fordítását közlő korábbi kiadások nem tartalmazzák, ellentétben Györffy Miklós újabb fordításának kiadásaival – ld. Kafka 2019.) A töredékesség e tematikus eltolódása miatt arra lehet következtetni, hogy **az író számára a mű világszerűségének felépítése volt elsősorban érdekes, nem pedig K. élete** – igaz, a főszereplő elválasztása a mű világtól erőszakolt lenne. És éppen erre kell folytatnunk a vizsgálódást, e két kérdés megválaszolásával: Kicsoda K. – és miféle pere van?

A FŐSZEREPLŐ
JELLEME

Gregor Samsa rokonaként K. is teljesen közepszerű figura. Élete az átlagos kispolgár hétköznapjaiból áll össze. Vidéki származású, egy panzióban lakik, cégvezetői beosztásban dolgozik egy bankban. Kapcsolata felszínes: hetenként egyszer eljár barátnőjéhez, Elzához, aki egy éjszakai bárban szolgál fel, valószínűleg prostituált. Családi kapcsolatai elsatnyultak. Egy sörözőben törzsasztala van, ahol megbecsült rangú urakkal diskurál. Életével elégedett, különösebb becsvágy vagy szellemi szomjúság nem hajtja, annak helyét teljesen betölti önmaga fontosságának tudata, a társadalmi rendbe való beilleszkedés szándéka. K. megbecsült polgárnak számít. A társadalomban betöltött szerepét ügyesen játssza: kifogástalan albérlő, cégvezetőként megbecsült alkalmazott, a családja büszkesége. A **tökéletes kispolgár**: egészen addig, amíg be nem vádolják. Éppen ezen a ponton kezdődik a regény, valamint K. ártatlanságának kinyilatkoztatásával – s az igazságtalanságon vett elégtételt az olvasó vele együtt várja: hiába. Bár az elbeszélés hangja

tárgyilag, a főszereplő nem kiváló s nem is különös jellem, az olvasó mintha máris szolidáris lenne vele. K. a későbbiekben rokonszenvesnek tűnhet, talán tiszta egyszerűsége, ha nem naivitása („K. elvégre jogállamban él, mindenütt béke van, érvényben minden törvény, ki merészel rátörni a lakásában?” – I, 11) vagy emberi csettése-botlása, sőt még elvakultsága és önhittsége miatt. K. mégsem olyan irodalmi hős, akit az olvasó kimondottan a szívébe tud zárni.

Mivel éppen azok a fejezetek maradtak befejezetlenül, amelyek K.-t alaposabban bemutatnák, nagyrészt e töredékességének köszönhető, hogy a realista prózahagyomány esetében megszokott jellemábrázolásról a regényben nem beszélhetünk. K. szinte skicc, néhány markánsabb vonással megrajzolva. Ez ugyan nem jelenti azt, hogy ne lenne szó jellemfejlődésről. Ám az is a per folyamatának függvénye.

A PER Miféle per zajlik K. ellen? Erre a kérdésre már nem olyan egyszerű válaszolni – már ha lehet egyáltalán. Előzetesen leszögezhetjük – a peres eljárás akárcsak felszínes ismeretének birtokában –, hogy lefolyását illetően K. pere minden pontján kisiklatja a valóságot. Minden a bűncselekménnyel kellene hogy kezdődjön, ám K. ártatlanságát [„semmi rosszat nem tett” (9)] már az első mondat proklamálja. A letartóztatás során viszont azt sem tudja meg K., hogy mivel vádolják. Sőt, utána mehet munkába, és folytathatja életét az eddigi kerékvágásban. Vizsgálatra hívják, de nem vizsgálják ki – ellenben az adatai hibásak vagy elkeverednek. Nem tudunk meg semmit a kereset benyújtásáról és a perfelvételtől sem. Vádbeszédet és védőbeszédet sem találunk – K. beszéde a II. fejezetben viszont mintha paródia lenne: nem a bíróság vádolja őt, hanem ő a bíróságot. Nem is érdemes a rendes peres eljárás későbbi szakaszait firtatni (határozathozatal, fellebbezés, perorvoslati eljárás stb.). Nem úgy tűnik, mintha K. segítői bármit is tennének. Igaz – noha jelentkezik K.-nak –, azt sem tudni, hogy maga a törvényszék dolgozik-e az ügyön. Az ügyvéd állítólag a beadványt fogalmazza, amelyről nem tudni, egyáltalán elolvassák-e a törvényszéken, a festő is csak összevissza beszél személyes kapcsolatait emlegetve, akárcsak a nők, akiktől K. a kikapuk megelégedését reméli. Valójában azonban senki semmit nem tud K. peréről, s nem is csoda: „Az eljárás ugyanis általában titkos, nemcsak a nyilvánosság, de a vádlott számára is” – mondja az ügyvéd (VII, 98). Ráadásul a védőügyvédek sem lehetnek jelen.

Lényegében **az egész igazságszolgáltatási gépezet kiszámíthatatlan, kiismerhetetlen, a rendszer működése pedig cseppet sem szabályos, sőt teljesen önkényes és véletlenszerű.** Az ügyvédnél tett látogatás során csak az válik világossá, hogy az elodázás és a személyes kapcsolatok segítenek. Ám annak sejtelve, hogy K. ettől a pertől már sosem szabadul meg, a festő, Titorelli szavaiból válik egyértelművé: „Három lehetőség van, tudniillik a valódi felmentés, a látszólagos felmentés és a perhalasztás” (VII, 126–127). A valódi felmentésre még sosem látott példát: efféle dolgok csak nagyon régen történtek, vagy egyenesen csak a mesékben léteznek. A perhalasztás (amellyel a legkevésbé oldódik meg a

helyzet) mellett csak a látszólagos felmentést látja reálisnak, amely egyáltalán nem jelenti azt, hogy a per megszűnik. „Ezek az utak kiszámíthatatlanok. Kívülről nézve néha úgy is látszhat, hogy rég elfelejtettek mindent, az ügyirat elveszett, és a felmentés tökéletes. A beavatott ezt nem hiszi. Egyetlen akta sem vész el, a bíróság nem felejt. Egy napon – senki se várja – valamelyik bíró figyelmesebben veszi kezébe az aktát, észreveszi, hogy ebben az esetben a vád még érvényes, és elrendeli az azonnali letartóztatást.” (VII, 131)

K. pere tehát hasonlít ugyan a peres eljárásokra, ahogy az olvasó ismeri őket, még sincs kapcsolata a valósággal. Az olyan jogi fogalmak, mint a *letartóztatás*, a *kihallgatás*, a *vád* – elütnek a valóságos tartalmuktól, nem lehet őket szó szerint érteni, minden másképpen működik, mint ahogy kellene. Az abszurd helyzeteket produkáló szövevényes bürokrácia is ismerős az életből, ám a regényben mindez hiperbolizálódik, és teljesen irracionálissá válik. Az egyetlen és utolsó „igazi” epizódja a bűncselekményt, vádat és ítéletet nélkülöző peres folyamatnak K. kivégzése – amely szintén, mondhatni, rendhagyó módon történik. Mindebből világos, hogy a regény nem lehet a jog, a törvény és a peres folyamatok működésének kritikája. Közelről talán annak pimasz karikatúrájának hat, távolról viszont paranoid rémálomnak.

ATÖRVÉNY

De mégis miféle ez a törvényszék és bíróság a regényben? Ennek ábrázolása is a valóságosság kisiklásán alapul, s a letartóztatása óta folyamatosan meglepetések elé állítja K.-t. A bíróság, ahová beidézik, egy belvárosi palota épületében kellene hogy székeljen, ehelyett a város periferiáján, egy munkásnegyedben található, méghozzá egy „leélt” bérház padlásán, amelyet alig lehet megtalálni (II). A vizsgálóbíró asztalán heverő könyvek nem periratok és nem is törvénykönyvek, hanem ki tudja mióta ott porosodó pornóregények (III). Nem is csoda, hiszen a mosónő esete mutatja, hogy olyan körülmények uralkodnak itt, akár egy bordélyházban (III). A törvényszék alkalmazottai mind nyomorult emberek, akiknek mintha nem is lenne magánélete, és akik kihágásait középkori eszközökkel büntetik (V). A börtönkáplán teljesen véletlenszerűen bukkan fel a dómban (IX).

Az absztrakcióként ható legfelsőbb bírakat, és főleg a titokzatos törvényt, amely minden mögött ott rejlik valahol az áthatolhatatlan ismeretlenben, az olvasó saját belátása szerint értelmezheti, saját félelmeit vetítheti ki rá, hiszen a regényben nem kézzelfogható, inkonkrét entitás marad.

„A törvényszéknek mégis van látható külseje. De minden, amely ebből megismerhető, **mindig csak valami másra hivatkozik, lényegesebbre, elképzelhetetlenebbre: a »legfelsőbb bíróra«, a »törvényre«.** Minél kevesebbet tudunk, annál több a spekuláció. Mindenki róla beszél, mindenkinek van mit hozzátenni, de senki sem tud a saját tapasztalataira hivatkozni vele kapcsolatban. Mindössze arra képes rámutatni, ami

állítólagos, amit másoktól hallottak, vagy amit mások átéltek. **A törvényszék okkupálja a gondolkodást és a nyelvet s ezzel válik mindenütt jelenvalóvá**”

– mutat rá Weiner Stach (2017: 540–541). Vagy ahogy a festő „általánosító megjegyzése” mondja: „Hisz **minden a bírósághoz tartozik**. – Ezt még nem vettem észre – mondta K.” (VII, 125).

TÉRPOÉTIKA

A regény topográfiájában is megnyilvánul a valóság kisiklata. K. a vidékről származik – családja is itt él (leszámítva unokahúgát), innen jön fel hozzá a nagybácsi. A romlatlan vidék és a bűnös város ellentétére, a romantikus-realista regények tipikus közhelyére ismerhetünk, hiszen **K. a városközpontban lakik és dolgozik. Ezzel szemben a bíróság viszont a lepusztult, túlszűfolt külvárosban székel** – akárcsak Tintorelli, K. a perifériára kénytelen utazni. A nagybácsi tanácsát, hogy utazzon vidékre, hogy ne legyen a bíróság szeme előtt, K. feleslegesnek tartja. A város határán csak az utolsó fejezetben lép túl, amikor a kőbányába vezetik a kivégzésére (Zimmermann 109–110). A terekkel való játék furcsa és meghökkentő cseréken, kifordításokon alapul, s ez nem csak a bírósági helyszíneket illeti. Huld ügyvéddel K. a hálószobában tanácskozik, Lenivel viszont a dolgozószobában szeretkezik (VI). A cselédszobában viszont egy másik ügyfél, Block kereskedő szokott aludni (VIII).

A Kafkánál gyakori **labirintikus térszerkezet** jellemzi a törvényszéket: a bérházat még csak-csak megtalálja, de az emeletet és a padlástermet szinte csak véletlenül (II). Az irodák sorában és folyosóin, a padláson kimondottan elveszik, nem találja a kiutat: „Jöjjön velem – mondta K. –, mutassa meg az utat, én eltévesztem, hisz annyi út van itt. – Ez az egyetlen út – mondta most már szemrehányóan a hivataloszolga” (III, 59). A festő szobájának két ajtaja szintén trükkös térszerkezetet eredményez (ezt a teret a démoni kislányok uralják), s mint kiderül, az irodák mellett lakik (VII). Az örök megvesszőzése K. hivatalának folyosóján, a lomtárban történik – miért a bankban, és miért találja K. érintetlenül a teret másnap? A tér furcsán működik, néha egészen groteszk módon: a bírósági iroda padlóján lyuk van, amelybe becsúszhat az ember lába, és amelyen keresztül lelátni az alsó emeletre (III), a terem karzatán pedig kispárnával támasztják az alacsony mennyezethez a fejüket a per nézői (II). Hangsúlyos térbeli gesztus, hogy a regény nagy példázata, amelyet a börtönkáplán mesél, éppen a sötét szakrális tér vertikálításában hangzik el, mintegy teatralizáltan: a dóm szószékén (IX).

JELLEMFEJLŐDÉS

A helyszíneken nem odaillő dolgok történnek, és – akárcsak az álomban – az, akivel valami történik, **nem odaillő módon viselkedik**. Gondoljunk itt elsősorban a nőalakokra és persze a bíróság embereire, ám a nagybácsi vagy az ügyvéd sem épp az elvártak szerint cselekszik. Ez az oda nem illés K.-ra is jellemző lesz, például szexuális viselkedésére: gátlástalanul csókol lakótársnője, Bürstner kisasszony nyakába, miután annak éjjeli megérkezése után a felfordulás miatt (ennek már nyoma sincs) bocsánatát kéri (I), vagy teperi le Lenit a másik szobában, míg az

ügyvéd a bácsikájával tárgyal (VI). De akkor is, mondhatni, helytelenül viselkedik, amikor kihozzák a sodrából: a letartóztatás során K. fel van háborodva (az örök pofátlansága határtalan), ügyetlenkedik, esetlenül kibúvókat keres – helyzete és reakciója teljesen érthető. A vizsgálat során magából kikelve leszidja (teljes joggal, gondolhatjuk vele együtt) a bíróságot, és kikéri magának a letartóztatás nyúgeit és a hivatal hanyagságát (II). Rosszul lesz (mint mindenki más), amikor először keveredik a törvényszéki irodákba (III). Emellett kudarcok is érik. Csorba esik a magabiztosságán (férfi hiúságán?), amikor Bürstner kisasszony kikoszorúzza barátnője, Montag kisasszony által – valószínűleg ebben az is közrejátszik, hogy vádlottá vált (IV). Lelkiismeret-furdalást kelt benne, hogy panaszja miatt vesszőzik meg az öröket, s kudarc éri, amiért nem tudja őket megmenteni – a vesszőző ugyanis velük ellentétben lefizethetetlen (V). Szórakozottá válik és képtelen koncentrálni, hanyagolja a munkáját (VII). Végül az emlékezőtehetsége hagyja cserben, képtelen megjegyezni az idegen szavakat (IX). A VII. fejezet már azzal kezdődik, hogy K-t „A per gondolata többé nem hagyta nyugton” (96). Holott az elején még maga hangsúlyozta közönyösségét, hogy nem is kell a pert olyan komolyan venni, és az első vizsgálatra még azzal a bizonyossággal ment, hogy az egyben az utolsó is lesz.

Magabiztossága szertefoszlott, egyébvel sem tud már foglalkozni, mint a perrel, elhanyagolja munkáját, maga akarja megírni a beadványát, amelyet előbb valamiféle életrajznak lát, később egyre inkább az életéről való számadásnak szánja. Mióta letartóztatták, K. szorongani kezd, megaláztatások sora éri, s miközben meg van győződve ártatlanságáról, felébred benne a bűntudat. Jól érzékelteti K. jellemfejlődésének ezt a fordulóját a fejezet következő passzusa:

„Már nem gondolt olyan megvetéssel a perre, mint azelőtt. Ha egymaga él a világon, könnyen semmibe vehette volna a perét, de persze az is biztos, hogy ez a per akkor el sem kezdődik. Most viszont a bácsikája már ügyvédhez cipelte, családi szempontok is közrejátszottak; állása nem volt többé teljesen független a per lefolyásától, könnyelműen s valami érthetetlen elégtétellel emlegette ismerősei előtt a pert, mások meg ismeretlen módon szereztek róla tudomást, viszonya Bürstner kisasszonyhoz, a per következtében, ingadozni látszott – egyszóval nemigen választhatott már, hogy elfogadja vagy elutasítja a pert: benne volt nyakig, és védekeznie kellett. Ha elfáradt, az baj volt.” (VII, 106)

K. jellemfejlődését az determinálja, hogy hogyan gyűri maga alá és darálja őt be a per. Előbb beférkőzik a magánszférájába, majd a fejébe, idejének ura lesz, tettei pedig annak rendelődnek alá. Az emberek szemében megváltozik, mivel vádlott, s ennek híre megelőzi őt – hiszen akikkel megismerkedik, már hallottak a dologról. A munkahelyén is hiába igyekszik titokban tartani, s a dolog családi ügyé válik,

miután a hírt megírja unokahúga, s a kétségbeesett nagybácsi színre lép. Ahogy Sükösd Mihály írja K.-nak a peréhez való viszonyáról és jellemének alakulásáról:

„A *per* eseménytörténete folyamán egyre meglepőbb, hogy **K. mind ritkábban kísérel meg ártatlanságának bizonyítását**. Már a kezdeti letartóztatását is megadással elegendő tiltakozással fogadja. Csak ismerősei sürgetésére értekezik az ügyvéddel, egyre kelletlenebbül. Ahogy múlik az idő, **mindinkább kiszolgáltatottnak érzi magát**, így várja a felülről érkező ítéletet. Ezt a kétértelmű magatartást tetőzi be a regény végén a kivégzései jelenet, mikor is K. mondhatni abszurd humorral sietteti hóhérait[.]” (Sükösd 1999: 38)

A BÜROKRÁCIA „Beírtak engem mindenféle könyvbe” – írja Kosztolányi Dezső *A bús férfi panaszaiban*, amely éppen Kafka halálának évében jelent meg. A hivatali formások között az ember élete elfekvő aktává válik, identitása pedig pusztaszám, adat.

„Aktákba írják, miről álmodoztam
s azt is, ki érti meg.
És nem sejthetem, mikor lesz elég ok
előkotorni azt a kartotékot,
mely jogom sérti meg”

– írja majd tíz évvel később József Attila, aki állítólag olvasta is Kafkát. Mellesleg Rába György e kapcsolatot tanulmányban vizsgálta (1986), s ebből vezette le a **József Attila kései költészetében meghatározó érthetetlen bűn, büntetlen büntetés motívumát** (ld. a szintén 1935-ben írt, *A bűn* c. versét). Mindazonáltal olyan élmények megformálásáról van szó, amelyek a modernitást jellemzik, amelyek benne voltak (vannak) a kor levegőjében. A huszadik század a nyilvántartott élet, az adattá váló tömeg kora, a számmá váló emberé, amelynek borzalmát a haláltáborok e verssorok után egy, Kafka halála után két évtizeddel később bizonyították.

Alapvetés Kafka műve esetében, hogy az átláthatatlan és irracionális bürokrácia működését jeleníti meg. A hivatal a hatalom apparátusa és instrumentuma. A törvényszék negatív, fosztóképzős jelzőkkel írható le, amelyek éppen az ellentétei azoknak a tulajdonságoknak, amelyeknek jellemezniük kellene: a törvényszék nemcsak pontatlan és rendezetlen, de ráadásul igazságtalan, sőt végtelen vagy legalábbis végeérthetetlen. Azok a szereplők, akik „a bírósághoz tartoznak”, akik hivatali többes számban beszélnek K.-val, és a törvényre hivatkoznak, a regényben csak e szerepük által adottak. Előttük kénytelen a vádlott szerepét játszani K., az *egyén*, a modern kor Akárkije.

De többről van szó, mint az egyén elszigetelődéséről, a társadalmi elidegenedés fázisairól. K. vádlottként Goya kepeiről szabadult fantomokkal néz szembe, a törvényszék labirintusa pokoljárássá válik, melynek során kezdetben hétköznapi, bürokratikus módon, majd lassan emberi mivoltában alázzák meg. Azzal, hogy éppen ez lesz a vádlott szerepének lényege, a bírósági irodáknál szembesül:

„Teljesen sosem egyenesedtek fel, a hátuk meghajlott, térdük megroggyant, úgy álltak ott, akár az utcai koldusok. K. megvárta a kissé mögötte maradó hivatalszolgát, és azt mondta: – Milyen megalázottak lehetnek. – Igen – mondta a szolga –, ezek vádlottak; akit itt lát, az mind vádlott. – Csakugyan! – mondta K. – Hiszen akkor kollégák vagyunk.” (III, 57)

De térjünk vissza Stach fentebb idézett mondatához, miszerint a bíróság okkupálja a nyelvet, és próbáljuk megfogalmazni: mi jellemzi ezt a bíróságot, s miféle attribútumok jelenítik meg?

A TÖRVÉNYSZÉK ATTRIBÚTUMAI

A törvényszék mint apparátus, szervezet attribútuma a **labirintikusság**: ez nyilvánul meg a törvényszék tereinek ábrázolásában, a jelenetek scenírozásában. K. útja bolyongásszerű, mozgását a perből való kiútkeresés motiválja, a vádlottszeretől való menekülése szintén labirintikus. Az ősi mesei segítői funkció a regényben csődöt mond, a véletlen vezeti K. mozgását – és ez a véletlenszerű kapcsolati háló is labirintikusnak minősül. Az ügyvédhez a nagybácsi, a festőhöz a gyáros által jut el, az irodákhoz a mosónőt és a diákot követve kerül. Lenivel az ügyvédnél találkozik, itt ismerkedik meg a gyárossal; Bürstner kisasszony szándékairól követe, Montag kisasszony által értesül; a dómba a paphoz a munkahelyi feladata szólítja. A labirintikusság a narrációnak is szervező ereje: mindenki a törvényszékről beszél, és mindenki valami mást mond róla. De a regény művészi eszközein és költőiségén túl a labirintikusság a törvényszék apparátusának, szervezetének lényegéhez tartozik. Nem csak a képviselői, a hivatalnokok hanyagok, kiszámíthatatlanok, feledékenyek: a bíróság maga is kaotikus, rendszer helyett káoszként viselkedik. Így aztán egyáltalán nem csoda, hogy képtelen az igazságot, az igazságosságot képviselni (lásd a festő bírót ábrázoló portréján az Igazság allegorikus alakját, amely K. szerint inkább a Győzelemre hasonlít), sőt kimondottan a nem tudás a sajátja: „...az is jellemző erre a bíróságra, hogy nemcsak ártatlanul, de tudatlanul is ítéli el az embert” (III, 46).

Ha már említettük a bíróportrékat, kiváló példaként kínálkoznak a törvényszék másik attribútumára, a **végtelenre**. A portrék retorikailag is megkülönböztetett funkcióban állnak, mivel ekfrázisként ékelődnek a regény szövegébe. A portrékon visszatérő bírók nem azonosak egymással, de ugyanabban a pózban ülnek, ugyanazt viselik, és megtévesztésig hasonlítanak egymásra – akárha egy rekurzív függvényt látnánk. Nem ugyanarról a bíróról van szó, hanem

emberekről, akik mintegy megtestesítik a Bírót – a legfelsőbbet, aki csak hiányával és ismeretlenségével van jelen.

A végtelen helyett talán helyesebb volna vég nélküliséget említeni, amelyet több dimenzióban érzékeltet a regény: a per folyamatáról lassan kiderül, hogy vég nélküli, s mintha még az egyén halálát is képes lenne túlélni – lásd a regény utolsó mondatát. Hiperbolizáló gesztusnak vélhetjük a bírósági hierarchiák és hivatalnoki ranglétrák végtelenítését: „A törvényszék rangsora és ranglétrája végtelen, s minden fokát még a beavatottak sem ismerik” – mondja az ügyvéd (II, 100).

A harmadik attribútum az **üres középpont**. A törvényszék ugyan mindenütt jelenvaló, magát a törvényt azonban senki sem ismeri. K.-nak ezt az örök már az első fejezetben a fejére olvassák, noha maguk sem ismerik azt. A festő is bevallja, hogy nem olvasta, de még Huld ügyvéd, sőt a börtönkáplán sem ismeri. Mégis mindenki a törvényről beszél és arra hivatkozik, mintha ez lenne a mű középpontja, minden ehhez vezetne, és minden tőle függene, miközben a középpont üres – Roland Barthes a japán kultúráról írt esszéjében, a *Jelek birodalmában* Tokió térképe felett töpreng. Annak középpontja ugyanis fehér folt – a hatalmat képviselő titkos császári palotákba ugyanis a halandóknak sem bebocsájtása, sem betekintése nincs. A metropolisz centruma tehát paradox módon üres (Barthes 58–59). Miroslav Marcelli szemiotikai megközelítésben magyarázza Barthes felismerését, és a zéró fonéma funkciójához hasonlítja az üres középpont jelenségét. „... ahhoz, hogy egy középpont körül struktúra jöjjön létre, nem szükséges, hogy ez a középpont telített legyen; s ahhoz, hogy minden mozgás felé irányuljon, nem kell, hogy hozzáférhető legyen” – jegyzi meg Marcelli (325). Szemléletes epikai változata ennek a Kafkára általánosan jellemző vonásnak a császár és a császárság intézménye *A Kínai Fal építésében*, valamint *A kastélyban* is, amellyel a regényben minden kapcsolatban áll, amely mindent ural, és ahová Josef K. sosem nyer bebocsájtást.

A MOTIVÁCIÓ KÉRDÉSE Van azonban a főszereplőt illetően egy olyan vonás is, amely felett a felületes olvasatok átsiklanak, noha a regény egyik nagy értelmezői dilemmáját rejti. Az olvasás során nyugtalanító kérdések merülnek fel K. motivációját illetően, amelyekre nem könnyű válaszolni. Miért igyekszik K. lélekszakadva, pontban kilencre odaérni a vizsgálatra, ha nem is közölték vele a pontos időt (és a címet sem elég pontosan)? Miért egyezett bele a vasárnapba, ha más időpontot is adhatott volna? S miért megy oda egy héttel később magától, ha nem is idézték be? Miért nem hagyja az ügyvédre, miért veszi saját kezébe a beadványa megírását? Az utolsó jelenetben a két cilindres urat, pribékjeit még sürgeti is – miért nem tanúsít ellenállást? Mindent összevetve: miért engedelmeskedik K., miközben sehol sem értesülünk róla, hogy bármi következménnyel járna az engedelmesség megtagadása? Miért hajol meg, anélkül, hogy lázadna? A regény egyetlen explicit lázító mondata – „A hazugságot avatják világrenddé” (IX, 179) – pusztán a beletörődés szava, amelyet K. mond a börtönkáplán szavainak lezárásaként, miután

megvitatták a példabeszédét. „Az ítélet nem egyszerre jön, az eljárás maga válik lassanként ítéletté” (IX, 172) – mondja a pap nem sokkal előtte.

K. tehát nem azért válik a hatalom áldozatává, mert a törvényszék rákényszeríti, hanem mert K. egyetért vele, és belenyugszik sorába. Nemcsak engedelmes állampolgárrá válik, de megalázottságában emberi méltóságát adja fel, mintha önként válna áldozattá – kivégzése is inkább egy furcsa áldozati rítusra hasonlít. Felvetődhet az ártatlanul bevádolt Jézussal való párhuzam, s talán *A per* valóban olvasható valamiféle alternatív passiótörténetként, fontos különbség, hogy az áldozatnak nincs semmiféle célja, sem értelme – nem is tudatos: inkább csak beletörődés. **A regény így a lázadás feladásának történeteként is olvasható.**

A bíróság azonban csak látszólag tartja karmai közt K.-t. Valójában passzív, sőt egyenesen közönyös, és a látszattal ellentétben nem K. reagál a törvényszékre, éppen megfordítva, a törvényszék reagál K.-ra. „A bíróság semmit sem akar tőled. Befogad, ha jössz, és elbocsát, ha távozol” – mondja a pap az utolsó előtti fejezet legvégén (IX, 180). Ahogy erre Weiner Stach (2017: 544) rámutat, **a törvényszék úgy működik, mint egy kísérteties tükör, amelyben K. önmagát látja meg**, és saját tükörképétől rémül meg. Talán mert nem ismeri magát? Lehet, hogy ez lenne K. titokzatos vétke?

ÉRTELMEZÉSEK

Bertolt Brecht vetette fel Walter Benjammal való eszmecseréje során, hogy **Kafka műve profetikus** – ez a megállapítás a második világháború tömegpusztító történelmi eseményei és a számmá redukált identitás egyéni tapasztalata után szinte értelmezői közhellyé vált. Nem nehéz belelátni a sztálinizmus vagy a gestapo világát, a gulágok és a haláltáborok rémét a regénybe, hiszen Kafka a hatalomnak alávetett, kiszolgáltatott egyént mutatja be. Még akkor is, ha tudjuk, hogy Kafka csak a saját prágai közegének bürokráciáját, a Monarchia végnapjait és egy értelmetlen háború kezdeteit láthatta (melynek kitörésével párhuzamosan írta regényét). Habár *A per* világának megalkotásánál nyilván ebből kellett hogy kiinduljon, mégsem találunk valóságreferenciákat – annál sokkal elemeltebb a regény. E szempontból is érdekes az összehasonlító irodalomtörténészek nyomán összevetni ikonikus cseh kortársával, hiszen ugyanezen közeg karikatúráját ábrázolta **Jaroslav Hašek** is. **Švejk**, noha éppúgy az átláthatatlan rendszer, a társadalmi hierarchia abszurditásának, a kifordított értelmek és lehetetlen helyzetek világában mozog, mégis teljesen más hőstípust képvisel, mint Josef K. – s ugyanez áll a két író világára is. Absztraktabb fogalmakkal: *A per* a hatalom névtelen, kollektív erőszakszervezetét ábrázolja, amelynek az egyén az áldozatává válik. Mondanivalója ezért általános, képteremtő erejénél fogva pedig költői.

Éppen **enigmatikus képiségénél fogva válik lehetségessé a regény sokirányú interpretációja** – ám az értelmezések, amelyek homlokterében a regény középpontjában álló Törvény megmagyarázása áll, lényegében mind limitáltak. Hiszen a törvény végső soron megmagyarázhatatlan, s így az olvasó igazán karkai szerepben találja magát, aki írásaival éppen a megmagyarázhatatlant szándékozta

megmagyarázni (ld. a mottót). Az értelmezések mind arra keresik a választ, mi ennek a törvénynek a tulajdonképpeni jelentése. Ám ez csak negatív fogalmakkal írható le, a törvénytélés pontatlan és rendezetlen, a jog igazságtalan, a törvénykezés végtelen és értelmetlen, a törvény pedig végső soron ismeretlen.

MAX BROD

A regény recepciójában **Max Brod olvasatai alapozták meg a „teológiai értelmezést”**, amelyet az író egykori barátja éppen a közös háttérükből, a prágai emancipálódó zsidóság új generációjának identitásproblémájából vezetett le. A szekularizáció hagyományától való elválasztó ereje nemcsak a valláshoz való viszonyt, hanem az apák generációjával való kapcsolatot is szakadékká változtatta Kafka és legtöbb kortársa életében. Az író viszonyát a judaizmushoz nem a hívő lelkesége jellemezte, hanem éppen a kétely és a szkepszis. Ez azonban nem jelentette az attól való elfordulást. Éppen ellenkezőleg, Kafka sokirányú, intellektuális érdeklődése a zsidó kulturális hagyományt illetően jól dokumentált. A Kafka család valláshoz és a zsidósághoz való viszonyát, a korabeli identitásképek és generációs ellentétek kontextusát, az író barátságainak és kapcsolatainak köszönhető inspirációkat alaposan feltérképezte a kutatás – például Christoph Stölzl (1997).

Brod a törvénytélésre vonatkozó negatív fogalmakat egyfajta negatív teológiaiaként olvasta. A bűn és bűnhődés kérdése, az egyén megítélése nemcsak a jog, de a vallás alapvető kompetenciájába tartozik – a zsidóságban pedig a kettő sosem vált külön. A regényben szereplő Törvény szerinte a Tórával (a két szó jelentése azonos), a haláchával, vagyis a talmudi vallásjoggal, a kabbala misztikájával, a hagyomány teljességével, a transzcendenciával, azaz végső soron magával a megnevezhetetlen Istennel feleltethető meg. A kiismerhetetlen, elérhetetlen törvénnyel – amelynek működése esetleges és kaotikus –, amelynek az ember ki van szolgáltatva, a regény a modernitás krízisét ábrázolja: a varázstalanított, modern világba vetett egyén kétségbe vonja az ittléte értelmét. Nem mellesleg, hasonló értelmezői stratégia alkalmazható – *A per* fontos szupplementumaként olvasható – **A törvények kérdéséhez** c. Kafka-parabola esetében (ld. a későbbiekben).

A regény elérhetetlen törvényének értelmezhetősége esetében **Brod Jób könyvével von párhuzamot** – azzal a tanítással, miszerint az ember nem mérheti magát nem emberi mértékkel. A transzcendens előtt az egyén az értelmetlennel szembesül, hiszen emberi mértékkel mérve az Isten igazságtalan. Kafka azonban ezt a negációt a végletekig viszi.

K. bűnösségét illetően szintén felmerül vallási előkép, mégpedig az áteredő vagy örökletes bűnről való tanítás. Brod hangsúlyozza, hogy ebben Kafka nem hitt, sőt kételye a vallás tanítását illetően kiválóan tükröződik abban a mondatban, amelyet idéz tőle: „Ha az, ami a Paradicsomban lerombolódott, lerombolható volt, akkor alapvető sem lehetett; de ha lerombolhatatlan volt, hamis hitben élünk.” Ha utánajárunk *A per* után néhány évvel megkezdett *Harmadik oktávfüzet* e mondatának (Kafka 2005: 48), láthatjuk, hogy a szomszédos feljegyzések éppen a

Biblia paradicsomi kiűztetésének újraértelmezésére tett izgalmas kísérletek. Hasonlóan Kafka más értelmezéseihez – amelyek nemcsak a Bibliából, de a mitológiából is származtak vagy olyan hősök történeteiből, mint Sancho Panza vagy Nagy Sándor –, ezekben is a narratíva kétségbe vonását, az eredeti fonákjára fordítását figyelhetjük meg. Ugyanez a gesztus jellemzi a karkai írásmódot, és ugyanezért problematizálódik a bűnösségértelmezés a regényben is. Brod egyébként K. bűnösségének kérdésére sajátos választ kínál: a kivégzésre vitt K., aki mintha Bűrtner kisasszonyt látná az utcán, valójában már rég halott, mivel sosem szeretett – sem a kisasszonyt, sem az anyját, és igazából semmihez sem fűzte mélyebb viszony, mint a rutin és korrektség. A **szeretetlenküliség** lenne K. bűne? (Brod 179–205)

APAKÉP Brod megállapítása találó ugyan, de javaslatának érvényessége vitás. A pszichoanalitikus megközelítés éppígy limitált: ez Sigmund Freud valláskritikai alapvetéséből indul ki, mely az istenképzetet demisztifikálja, miszerint az apakép kollektív projekciójáról van szó, a vallás törvénye pedig az apai parancs, a tiltás kivételése. Freud a vallásos rítusokat a kényszercselekvésekhez hasonlítja, s a bűntudatból eredezteti őket. Nemcsak a **Levél apámhoz** személyes szövegében találunk támaszt *A per* pszichoanalízis felőli értelmezéséhez, de például a korai, **Ítélet c. abszurd novellában** is, ahol a paranoid logikával vádaskodó apa ítéli halálra fiát, aki ítéletét be is váltja. A két olvasat sok ponton kapcsolódik, hiszen a judaizmus az apák hagyománya – a tradíció kríziséhez így az apával való kapcsolat krízise rendelődik. A *per*ben az apa figuráját a nagybácsi alakja helyettesíti, aki sokáig gyámja volt K.-nak korán elhunyt apja helyett. „Eddig a büszkeségünk voltál, nem válhatsz a szégyenünkké” – mondja ki a regény egyik kulcsszavát (81). Vádlottnak lenni **szégyen** – ezt az apai szót visszhangozza a regény titokzatos befejező mondata: „... K., s úgy érezte, szégyene talán még túléli őt.” (...) Nota bene, Kafka évekkel később a *Levél apámhoz*-ban utal a regény zárómondatára: „Elvesztettem előttem az önbizalmamat, s cserébe véghetetlen bűntudatot kaptam. (Erre a véghetetlenségre gondolva írtam egyszer, helyesen, valakiről: »Attól fél, hogy szégyene még túléli«)” (Kafka 2011) Ebből a nézőpontból azon is érdemes eltöprengeni, vajon *A per*ben egyáltalán szükséges-e a bűnt keresni, s nem inkább a **bűntudat működésének** folyamataként olvasható-e a regény.

GERSHOM *A per* teologizáló értelmezését Greshom Scholem vitte tovább, akit –
SCHOLEM amellet, hogy a judaizmus misztikus irányzatait feldolgozta a vallástudomány számára – egész élete során nyugtalanítottak a Kafka-szövegek. Időskorában állítólag azt mondta jeruzsálemi diákjainak, hogy ha valaki arra kíváncsi, milyen a kabbala manapság, olvasson Kafkát. Kafka-értelmezését Stéphane Moses rekonstruálta Scholem reflexióiból, elsősorban Walter Benjammal való levelezésére támaszkodva a 30-as évek elejéről. A judaizmus hagyományának, értékeinek kríziséből indul ki olvasatában Scholem is. Felismeri a karkai írásmódban, az **ellentétek és a paradoxonok használatában a zsidó hagyomány**

jellegzetességeit, ám kiemeli, hogy Kafka mindezt radikálisan kiterjeszti – tulajdonképpen az eretnekségig és nihilizmusig tágítja. A törvény kérdésének megszállottságát, Isten hiányát, a törvény végtelen számú értelmezését és az igazság elérhetetlenségét, melyek szerinte Kafka műveit jellemzik, a judaizmus eretnek misztikus irányzataival állítja párhuzamba. Scholem megemlíti, hogy mindennek a szerző aligha lehetett tudatában. Ahogy Moses (153) fogalmaz:

„Kafka műve a **jelentésétől megfosztott, az isteni jelenléttől kiüresedett világ** képét kínálja, amelyben az elillanó transzcendenciának csak a nyoma marad meg, mintegy hiányt jelölő hasadék vagy rés: kérdések válasz nélkül, rejtvények megoldás nélkül, amelyek a maguk negativitásában amellet tanúskodnak, hogy a »halott Isten árnyéka« vetül ránk.”

WALTER BENJAMIN A két világháború közötti időszak egyik legbefolyásosabb gondolkodója, Walter Benjamin – Scholemhez, Kafkához és annak köréhez hasonlóan – maga is tapasztalta a zsidó származású német intelligencia identitáskérdéseit és a hagyomány krízisét. Scholemmel és Brechtrel folytatott eszmecserejével párhuzamosan dolgozott azon az esszéjén, amely máig a Kafka-értelmezés egyik legfontosabb klasszikusának számít. Benjamin szintén szem előtt tartotta a karkai próza talmudi példázatokkal vagy haszid tanmesékkel való rokonságát, de a pszichologizáló olvasatot éppúgy elvetette, mint a teologizálót. Sőt, azt az értelmezői stratégiát is fenntartásokkal kezeli, amely Kafka hagyatékában fennmaradt jegyzeteit igyekszik felhasználni az olvasati kulcs megtalálásához:

„Pedig csak ezek adnak némi felvilágosítást azokról az előidőkbeli hatalmakról, amelyek Kafka alkotását kisajátítják maguknak; ezeket az erőket, persze, ugyanilyen joggal tekinthetjük napjaink világi hatalmainak. És ki a megmondhatója, Kafkánál épp milyen néven jelennek meg? Csak egy dolog bizonyos: Kafka nem találta köztük a helyét. Nem igazodott el köztük, nem ismerte őket. **Az előidők a bűn tükrét tartották eléje, s ő e tükörben a jövőt az ítélet alakjaként látta.** De hogy ezt az ítéletet hogyan kell gondolni – utolsó ítéletnek? s nem lesz-e a bíróból vádlott? nem az eljárás-e a büntetés? – erre Kafka nem adott feleletet. Várt tőle valamit? Nem arra törekedett-e inkább, hogy halogassa, távoldartsa? Azokban a történetekben, amelyeket ránk hagyott, az epika újra visszanyeri azt a jelentését, ami Seherezade ajkán volt: az eljövendők halogatója lesz. **A halasztás A perben a vádlott reménysége – csak ne válna az eljárás fokról fokra ítéletté.**”
(Benjamin 803–804)

Vigasztalannak és kilátástalannak tűnhet *A per* világának filozófiája, hiszen minden interpretáció végül is univerzalizálásba torkollik: K. bűnösségét illetően a *condition*

humaine, az általános emberi létállapotnak, az életre kárhozott ember tragikus helyzetleírásának tarthatjuk a regényt. A végletesen pesszimista Kafka-olvasat ellen már Max Brod is érvelt. Kafka maga sem volt neurotikus kishivatalnok (az irodalmi folklórban gyakran ilyennek állítják be), épp ellenkezőleg: megnyerő, nyájas ember (ahogy a visszaemlékezők idézik fel). És a regény sem pusztán kísérteties lidércnyomás vagy hagymázos lázalom. Minden állítást megkérdőjelez, majd visszavon, de mégis többet mond, mint ami nyelv által közölhető. Ennek a költői képességben megnyilvánuló többletnek a „lefordíthatatlansága” határolja be az interpretációt, avagy a mű elmagyarázását.

A HUMOR

Gyakran idézett irodalomtörténeti anekdota, amely Brodtól származik, hogy amikor Kafka *A per* első fejezetét felolvasta legközelebbi barátainak, azok szó szerint „szakadtak a nevetéstől”. Sőt, magának a szerzőnek is többször kellett szünetet tartania, mert a nevetéstől képtelen volt tovább olvasni. Brod valóban ezt írja Kafka életrajzában, de azt is megjegyzi, hogy nem a gondtalanság jellemezte a kacajt, hanem a derű és a rémület furcsa elegye (Brod 188). Kafka-életrajzának más pontján sokkal árnyaltabban fogalmaz Brod, Kafka „különös humorának” (190) részletezésére azért tér ki, hogy ellensúlyozza a róla kialakult komor képet, és az életmű derűs oldalára igyekszik ráirányítani a figyelmet. A felolvasások hatását itt is említi. Kafka barátai nagyon is jól érthették a szöveg humorát, amely nem hagyta hidegen őket – mosolyra fakadtak, elnevelték magukat, de el is némultak (140). S azt is meg kell jegyeznünk, Kafka elbeszélései a váratlan fordulatok, a bizarr helyzetek, a logikátlan cserék, a fonákságok, a nonszensz eszközei miatt közel állnak a viccek struktúrájához. Brod találóan duplafenekűnek nevezi, s azt állítja, e mosoly metafizikai, a humort a végső dolgok árnyalják, s hogy ez a humor nem embernek való. **„Ha az angyalok vicceket mesélnének, Franz Kafka nyelvén mesélnék őket”** – írja Brod (139), hogy képletességbe foglalja a karkai jellegzetességet: a kísértetiesnek és rémisztőnek a humortól való elválaszthatatlanságát (140).

KOMIKUM ÉS SZÍNPADIASSÁG

Benjamin esszéjének egy pontján világszínházként (799) írja le a karkai világot, amelyben a gesztusok játsszák a főszerepet: „Kafka számára valami mindig csak a gesztusban volt megragadható. És ez **a gesztus**, amelyet nem értett meg, képezi parabolái befelhőzött helyét. Ahonnan a karkai művészet kisugárzik” (804). Ez a színpadiasság ironikus tónust ad az elbeszélésnek, és ebben kell keresnünk a mű humorának forrását is. A karkai világ színpadán, akár egy bohózatban, helytelenül cselekszenek, s ebből alakul a **félreértések dramaturgiája**. A keresés koreográfiája az út bolyongásává, a haladás csetlés-botlásává válik, a szerepjátszás mimikrivé, a megnyilatkozás kétértelműséggé, a segédek pedig groteszk bohócokká (tipikusan karkai szerepkör, ld. *A kastélyban*).

Kafka egyébként rajongott a jiddis színház előadásaiért (melynek színésze, Jicchák Löwy ekkoriban közeli barátja volt), akárcsak moziért: **a némafilmek gesztusnyelve, a burleszk esztétikája** közel áll világához. Elég csak két komikus betétre gondolnunk a VII. fejezet elején: az idős hivatalnok történetére, aki a

lépcsőkről mérgében lehajigálta az ügyvédek, valamint a padláson található ügyvédi szoba padlóján tátongó lyukra, amelyen keresztül az alsó szinten várakozó ügyfeleket látni, és amelybe bármikor belecsúszhat az ember lába. A regény, mint egy groteszk előadás, egyszerre bővelkedik tragikus és komikus helyzetekben; a két cilindres úr, tehát a hóhérok pedig talán tényleg segédszínészek, ahogy K. számára tűnik. A groteszk bohócjátéknak beillő jelenetek mellett, ahogy Weinter Stach (2017: 545) megjegyzi, a hibás cselekedet is a komikum forrása, amely az olvasó számára a végzet erőteréből kiutat kínál.

Ez a komikum akkor nyilvánul meg, amikor az egyén motivációjával mindenki tisztában van, őt magát kivéve. A vádlott hallatlannak tartja, hogy bemutatkozás nélkül rátörtek, majd eszébe jut, hogy a kerékpár-igazolványával igazoltathatná magát, vagy éppen akár öngyilkos is lehetne. Grubachnéval Bűrtner kisasszony életmódjáról beszélget önfeledten, miközben megfeledkezik arról, hogy prostituált barátnőjét a szokás szerint meglátogassa. Első kihallgatását vasárnapra időzítik, s noha K. más időpontot is megjelölhetne, beleegyeznek a dologba – épp emiatt, amint leteszi a telefonkagylót, kénytelen az igazgatóhelyettes meghívását a vasárnapi kirándulásra visszautasítani. A törvényszékkel és a per működésével kapcsolatos kifordított helyzeteket és váratlan kizökkentéseket, amelyekre már fentebb utaltunk, tovább részletezhetnénk.

Szinte minden példa megerősítené azt, hogy *A per* humora a kísérteties (unheimlich) és a komikus elválaszthatatlanságából fakad. Weiner Stach (2017: 545) fontos megjegyzése pontosan megvilágítja a tipikus karkai szerkesztésmódot: **„Az egész rémisztő, a részletek azonban komikusak.”**

ÁLOMNYELV

Kafka képiségének ez az össze nem illése az álmennyelv működésével mutat rokonságot. **Sigmund Freud az *Álomfejtésben* az álmennyelv törvényszerűségeit vizsgálva kétfajta szerveződést különböztet el: az *eltolást* és a *sűritést*.** E jellegzetesség abból fakad, hogy a lényeges információkat, amelyeket a tudattalan a tudatba projektál, máshol rejti el, mint ahol a tudatos elme várná, illetve megpróbálja megtéveszteni a tudat cenzúráját, s elrejti azt. Az álomnak „másutt van a súlypontja, tartalma más elemek alkotta középpont körül rendeződik, mint az álmogondolatoké” (Freud 218).

A regény jeleneteinek bizarrsága, a terek és helyzetek disszonanciája, a cselekvések logikátlansága, K. eltúlzott, szinte neurotikus reakciói mind az álmok világát idézik. Akárcsak az egyes részletekre való intenzív ráfókuszálás, a váratlan akadályok felbukkanása, a következmény felcserélése az előzménnyel. Az eltolás és a sűrités jelenségével magyarázható az a hasonlóság is, hogy lényeges dolgok maradnak megmagyarázatlanul, míg jelentéktelen(nek tűnő) részletek előtérbe kerülnek. Vagy hogy a cselekvés motivációja gyakran homályban marad, a jelenet értelme máshová, nem megkülönböztetett helyre kerül: „az álm nem hű fordítása vagy hajszálpontos vetített képe az álmogondolatnak, hanem csak felette tökéletlen és hézagos ábrázolása” (Freud 201).

NÉVADÁS

Az álomban a sűrítés során végbemenő cserék miatt a szavakat gyakran dolgok helyettesítik és a dolgokat szavak. Freud megjegyzi: „Komikus és különös szóalkotásokat eredményeznek az ilyen álmok” (212). Lehetetlen nem gondolni itt a Kafka-regények rejtjelező névadására (és eklatáns példájára, ODRADEK-re az *Egy családapa gondja* c. szövegéből). Bürstner kisasszony kéziratbeli monogramjáról és Josef K. nevének eredetéről már volt szó. A K.-t letartóztató örök neve is beszédes azonban. **Rabensteineré** a német Rabe = holló és a Stein = kő összetétele (talán Hollókövynek fordíthatnánk?), **Kulich** neve a cseh tájnyelvi kulich = kuvik, **Kamineré** a keleti szláv hangzású, kő szóból származik – talán sírkövet jelent? Vagy előre utal a kőfejtőre, a kivégzés helyszínére? A németes vagy jiddis, a csehes vagy szlávos nevek egyaránt vészjóslóak, mintha a halál hírnökei érkeznének K. szobájába (Zimmermann 106). Hasterer államügyész neve nyilván a hörcsög (Hamster) szóból származik, s az is sokatmondó, hogy a rozzant, vén és tehetetlen Huld ügyvéd neve kegyelmet jelent.

ALBERT CAMUS

Kafka francia recepciója a második világháború idején és azután fokozódott igazán, noha már 1933-ban megjelent Alexandre Vialatte fordításában *A per*. Kafka hatott az ifjú Jean-Paul Sartre-ra és Maurice Blanchot-ra. A regény nagy sikerű színpadi adaptációját André Gide írta, és Jean-Louis Barrault állította színpadra, valamint a főszerepet is maga játszotta 1947-ben. Az egzisztencializmus filozófiájának, az abszurdizmus pedig esztétikájának előképét látta Kafka műveiben. Albert Camus az első egzisztencialista gondolkodók közt irányította a figyelmet Kafkára. **Camus Remény és abszurdum Franz Kafka életművében** c. írása az 1943-as folyóirat-kiadás után a *Sziszüphosz mítosza* új kiadásának függelékeként jelent meg – s talán máig az egyik legmértékesebb Kafka-értelmezésnek számít.

Camus annak megállapításával indítja elemzését, hogy Kafka szövegei arra készítetik a befogadót, hogy újraolvassa őket, mégpedig többértelműségük miatt. Ennek a kettős értelemnek, ennek az ambiguitásnak a forrása Camus szerint Kafka művének szimbolikussága. *A per* illetően elsősorban a képiségében rejlő költői erőt igyekezik megragadni, amely az értelmezéseket eleve limitálttá teszi:

„Mint látjuk, nehéz dolog szimbólumról beszélni egy olyan elbeszélés esetében, amelynek legérzékletesebb minősége éppen a természetesség. A természetes azonban nehezen érthető kategória. Vannak művek, melyekben a történés természetesnek tűnik az olvasó számára. Ismét másokban (igaz, ezek kevesebben vannak) a szereplő tartja természetesnek a vele történeteket. Sajátos, de nyilvánvaló paradoxon, hogy minél rendkívülibb kalandok esnek a szereplővel, annál érezhetőbb az elbeszélés természetessége: azzal az eltéréssel arányos, amely egy emberi élet különössége és azon egyszerűség között áll fenn, mellyel ez az ember elfogadja sorsát. Úgy tűnik, ilyen Kafka természetessége. Valóban, jól

érezzük *A per* mondanivalóját. Az emberi sors képét említettük.” (Camus 319)

Camus elemzésében a továbbiakban éppen az ilyen arányosságokra, illetve kettősségekre mutat rá. Josef K. „Sosem lepődik meg a meglepetés hiányán” – ez az ellentmondás már az abszurd mű jegyének számít, „a szellem a konkrétba vetíti bele spirituális tragédiáját” (320). Kafka költészetének titka az ambiguitásban rejlik. Az ellentmondásokból következő felcserélések azok, amelyek által Kafka művei túllépnek a szimbolikusság hagyományos felfogásán, a jel és az elvont jelentés, a kép és képzet korrespondenciáján alapuló viszonyon. Camus szerint a lét nagysága és abszurditása egyszerre van jelen, Kafkánál ennek tudatosítása történik meg a párhuzamos ellentétek során át, amelyek paradox jelentésképzést eredményeznek. **Kafka a természetes és a rendkívüli, az egyéni és az általános között ingázik, „ily módon fejezi ki a tragédiát a hétköznapival, az abszurdot a logikaival” (321).**

Camus értelmezésében ott lyukad ki, hogy Kafka – hasonlóan más preegzisztencialista gondolkodókhöz: Sesztovhoz és Kirkegaardhoz (aki melleleg Kafka fontos olvasmánya volt) – szembenézve az abszurditással és annak minden következményével, végül reménykiáltásba fullad (328). Fontos megállapítás, hogy egy olyan világban, ahol a jelenségek nem nyernek magyarázatot, a történések értelmet, ahol a jelentés hiányzik, Kafka fenntart valamiféle reménysugarat. Brod értelmezésében éppen Kafka derűs oldalának hangsúlyozásaként emeli ki ezt a vonást, Camus szerint azonban éppen ez hiúsítja meg azt, hogy a műben az abszurditás kiteljesedjen. Kafka, bár elutasítja az isten jóságát, jelenlétét, bölcsességét, egységét – egyszóval a vallásos transzcendenciafelfogást –, fenntartja a morális értékének világosságát. Kafka műve univerzális, mert az emberi életet illetően ugyanazokat a kérdéseket teszi fel, amelyekre a vallás is válaszolni kénytelen. Camus szerint azonban az abszurd mű nem is lehet univerzális, mivel nem az egyetemeset keresi, hanem az igazságot, amely a reménnyel való leszámolás nélkül lehetetlen. Az elemzés konzekvenciáival a *Sziszüfosz mítoszá*nak gondolatvilágához kapcsolódva már az abszurd esztétikájának alapvetését fogalmazza meg:

„Ha a művészetnek az a sajátja, hogy az általánost összekapcsolja az egyedivel, a vízcsepp mülékony örökkévalóságát a fény játékaival, akkor még inkább igaz, hogy az abszurd író nagyságát azon távolságon mérhetjük le, amelyet e két világ közé iktat. Titka abban rejlik, hogy megleli azt a pontot, ahol legnagyobb aránytalanságuk ellenére találkoznak.” (330–331)

A kafkai parabola

A Kínai Fal építése, A császár üzenete, A törvény kapujában, Prométheusz, A hasonlatokról, A törvények kérdéséhez, A híd

ÉLETRAJZI HÁTTÉR Kafka életművében különösen fontos az 1916 ősztől 1917 nyaráig tartó kreatív időszak, amelynek során rengeteg furcsa szöveget írt – különös rövidprózákat, töredékeket, feljegyzéseket hagyott hátra. Húga, Ottla, akivel mindig közel álltak egymáshoz, ekkoriban a Hradzsinban, **az Arany utcácskában** bérelt olcsó lakást a család tudta nélkül – arra az esetre, ha egyedüllétre vágyna, de inkább barátját várta haza a frontról, hogy kis időt együtt tölthessenek itt. A világ egyre mélyebbre süllyedt a nagy háború kilátástalanságában, az infláció miatt jegyrendszert vezettek be, a tüzelő- után az élelmiszerhiány is kezdett általánossá válni. (Mellesleg *A vödör lovasa* c. prózát épp a szénhiány inspirálta.) Ottla szívesen megosztotta azonban bátyjával ezt a magányt, e titkos helyét, aki végül minden nap, munka után oda ment, s gyakran késő estig ott is maradt. A különös hely, mely mintha teljesen a saját világába lenne zárva, csöndjével és rejtettségével ideális helyet nyújtott az alkotáshoz. (Stach 2018: 151–118)

A NYOLC OKTÁVFÜZET Ahogy Brod életrajzában megjegyzi, Kafka számára mindenekelőtt csendes menedék kellett, ahol nyugodtan tud dolgozni – a hely romantikája csak egyfajta hozzáadott érték lehetett (167). Jegyzetfüzetet hord magánál, amely kényelmesen elfér a zsebében, és amelybe a legkülönbébb dolgokat jegyzi fel. **A legtöbbje skicc, torzó és töredék, de rövidprózává kerekedő történetek és narratív töredékek mellett aforizmákkal, eszmefuttatásokkal és reflexiókkal, biblikus vagy mitologikus helyeket sajátosan értelmező passzusokkal is találkozunk.** Az eddig írott naplók funkcióját átveszik e jegyzetfüzetek. Az első darabjait itt írja tele a nyolc oktávfüzetnek – ezen a címen adta ki Max Brod ezt a kéziratanyagot (magyarul: Kafka 2005), ám előtte már több szövegét közölte egy posztumusz prózakötetben és egy aforizmagyűjteményben. A kézirat néhány novelláját pedig még maga a szerző válogatta be az ***Egy falusi orvos (1919)*** c. prózakötetébe – ilyenek pl. a *Sakálok és arabok; Jelentés az Akadémiának; Gracchus, a vadász.* Az oktávfüzetek új korszakot jelölnek ki Kafka életművében: az **1917 és 1920 közötti időszakot** az útkeresés és a töredékesség jellemzi. A hagyományosan szubjektív **narráció e kisprózákban végletesen objektívvá válik, Kafka érdeklődése pedig a parabolisztikus forma felé fordul.**

A KÍNAI FAL ÉPÍTÉSE

Az oktávfüzetek kisprózái között – a legtöbb mindössze pár bekezdéstől néhány oldalig terjed – kitüntetett helyet foglal el *A Kínai Fal építése* c. elbeszélés már csak a hossza miatt is. A laza szövésű elbeszélést Kafka 1917-ben írta az Arany utcácska házikójában. A hatodik („C”) oktávfüzet kéziratából csak majd tíz évvel a szerző halála után adta ki Max Brod. Gyakran találkozunk azzal a vélekedéssel, hogy Kafkát története megírására a Petřín dombján, a prágai belvárossal szemben húzódó **Éhségfal (Hladová zed’)** ihlette. (Wagenbach 2006: 97)

Az elbeszélés holdudvarába tartozik még két töredék. A **Régi história** című – amely a császárvárost megszálló vad nomádokról számol be egy cipész szemszögéből – ugyanebben az időben keletkezett, s közvetlenül *A Kínai Fal*hoz kapcsolódhatott. (Kézirata szintén a „C” oktávfüzetből származik, Kafka beválogatta *Az Egy falusi orvos* c. elbeszélésgyűjteményébe.) A másik pedig az 1920 szeptemberében keletkezett **A város címere**, amely – elbeszélésünk egyik betéttörténetéhez hasonlóan – a bábéli (itt babiloni) torony építésének mondáját írja újra, és amelyet emellett Prága valós címere ihlethetett.

SZERKEZET

Szövegünk nemcsak befejezetlensége, de szerkezete miatt is fragmentáris: az elbeszélőre vonatkozó foghíjas információk, politikai elmélkedések, történelmi fabulációk, példázatok, parabolák és mítoszok betétként épülnek a szövevényes szövegbe. A szerkesztésmódja nem lineáris, mindössze a keretet jelöli ki: Kína imaginárius terét, a fal építésének megaprojektjét, a császárság intézményét. A szöveg olyan, akárcsak az elbeszélésben szereplő fal, amelynek felépített darabjai között hézagok vannak, s az építkezés tetszés szerint folytatható lenne – ha szerzője befejezte volna, alighanem akkor is fragmentumként hatna. Ez az extrapolációkból építkező **hézagkitöltő írásmód** jellemzi Kafkát is, mindenekelőtt *A per* esetében, hiszen minden valószínűség szerint a regény első és utolsó fejezetét írta meg a legkorábban, míg a letartóztatás és az ítélet közé ékelődő eseményeket feldolgozó fejezetek csak ezt követően születtek.

IMAGINÁRIUS KÍNA

Az író ugyan sosem járt Kínában, a régi kínai költészet iránti lelkesedése azonban jól dokumentált. **A századelőn divatos volt a távol-keleti egzotika**, mondhatni szecessziós kultusznak számított, s azt is tudjuk, kedvelt olvasmánya volt Hans Heilmann és Hans Bethge régi kínai költők műveit közreadó gyűjteménye. Azt is tudjuk, hogy olvasott egy korabeli, Kínáról szóló útirajzot (Julius Dittmar: *Im neuen China*, 1912). Kérdéses ugyan, hogy mindez mennyire számít, hiszen a néven kívül nem sok köze van a valós országhoz az elbeszélésbeli Kínának – inkább egy hatalmas és átláthatatlan állam, a birodalom metaforájával van dolgunk. A posztkoloniális olvasatok e viszony vizsgálatából indulnak ki: az **orientalizmus** diskurzusának kontextusában vizsgálják a Távol-Keletről alkotott képpel összevetve a kafeai Kínát – mint például Rolf J. Goebel (1997) monográfiája. Az elbeszélés Kínája nem kizárólag Kafka képzeletének

szülötte, de a róla alkotott nyugati elképzelések és sztereotípiák lenyomatát is viseli, ironikusan (ki)használja a felvilágosodás kora óta ismert prekoncepciókat. Ilyen a régi Kína bonyolult bürokratikus rendszerére épülő hatalmas és komótos államapparátus, valamint a császárkor hosszú történelme. A Kínáról alkotott képhez Kafka kritikusan viszonyul: ábrázolásában ironikus túlzásba torkollik, a notóriusan ismert reprezentációkból pedig travesztiát gyárt.

NARRÁCIÓ

Az elbeszélésben homodiegetikus narrátor szerepel, aki önmagáról alig referál – csak néhány dolog derül ki róla: ifjúkorában ő is részt vett az építésben kőművesként, valamint Kína délkeleti részéről származik. Talán az „én” formánál is fontosabb, hogy az elbeszélő a „mi” többes számában az alattvalók képviselőjében beszél [pl.: „sokak nevében szólok itt” (390); „mi, kínaiak” (393)]. Mindez természetesen fakad a betétekkel operáló, sokfelé ágazó, nemlineáris narratív módból. A narrátor az elbeszélés egy pontján azt állítja, hogy „vizsgálódásom történeti jellegű” (391), máshol pedig kissé tudálékosan jelenti ki, hogy már az építkezés kezdetétől „összehasonlító néptörténettel” foglalkozik (393). A maga tanúsága és fejtegetései mellett az elbeszélés elején az építkezésre vonatkozó „számos legenda”-ra reflektál (386), máshol pedig egy tudós nagy hatású könyvére a bábeli toronyról (389–390), vagy csak úgy általában a közvélekedésekre hivatkozik. Az „én” és a „mi” között oszcilláló homodiegetikus elbeszélő egyben a **monopolizált narrátor** példája is: az olvasó a jelenségeket kizárólag az ő szemszögéből, az ő olvasatában látja.

SZERKESZTÉSMÓD

Az elbeszélés Kafka ekkoriban írt rövidprózáira jellemző módon építkezik (pl. *A szirének hallgatása*, *Prométheusz*), s az író ezt kései elbeszéléseiben fejleszti tökélyre (*Josefine, az énekesnő*, *avagy Az egerek népe*). Feldob egy kérdést, egy dilemmát – előbb a szakaszos építkezés okát, majd a császárság intézményének működését – ezután válaszok variációit közli, különféle agyarfúrt spekulációkról és misztifikációkról értesít. Válaszát argumentálja, majd kétségbe vonja, ironikus módon kifordítja. Ez végül kibékíthetetlen ellentétbe torkollik, olyan **paradoxonba**, amelyet csak egy következő dimenzió síkján lehet meghaladni. Az első mondat az építkezés befejezéséről tudósít, majd a további bekezdések a szakaszos építkezés okát és módját kutatják, mire kiderül, hogy az építkezés igazából be sem fejeződött, sőt mi több, egyáltalán nem biztos, hogy valaha befejeződik vagy hogy egyáltalán befejeződhet. A fal az északi nomádok ellen épült, akiről alig tudnak valamit – noha hosszan ecseteli képzeteket e szörnyszülött barbárokról –, majd kiderül, hogy nem is jelentenek valós veszélyt. Kafka világára jellemző módon (rendszerint inkább utóbb, mint előbb) kiderül, hogy **minden máshogy van**: „...a vezetőség kezdettől fogva létezett, és a Falra vonatkozó elhatározás úgyszintén. Ártatlan északi népek, akik azt hiszik, miattuk van, tiszteletre méltó, ártatlan császár, aki azt hiszi, ő adott parancsot rá! Mi, az építők, másképp tudjuk, és hallgatunk” (392–393).

**ALLEGORIKUS
OLVASAT**

A Kínai Fal építése legelterjedtebb értelmezése az allegorizáló olvasatot követi. Az elbeszélés elképzelt Kínája eszerint **a valóságos monarchiának az imaginárius „fordítása”**, elvonatkoztatott mása: „fényt és homályt játékosan elegyítő parabolájába belejátszik az Osztrák–Magyar Monarchia ezoterikusságig távolított látomása” (Pók 217). Azt a birodalmat ábrázolja, amely hírhedt volt bürokratikus szövevényességéről és a hagyományokba való betokozódottságáról éppúgy, mint a császári személyi kultusz ápolásáról. Ez az értelmezés éppen **a császár halálára támaszkodik – nem a kínaiéra, hanem Ferenc Józsefére**. Kafka az elbeszélést 1917 február végén és márciusában írta, mikor a császár egy teljes emberöltőnyi, 68 évnyi uralkodás után 1916. november 21-én halt meg – a háború kellős közepén. Éppen a háború mutatta meg a császárság bürokratikus rendjének kaotikusságát és értelmetlenségét – a Nagy Háború, amely vállalkozásként éppoly abszurdnak és visszásnak tűnik, mint a Nagy Fal építése. Az aggastyán császár halálával valósággá válik az, ami addig elképzelhetetlen volt: a dinasztia, sőt egy korszak vége. A közismert bonmot, mely szerint a Habsburgok alattvalói ugyanazon császár portréja alatt születnek és halnak meg, nem is esett távol az igazságtól: nyilván sokaknak volt olyan érzése, mintha a császár mindig is jelen lett volna, és nehéz lehetett olyasvalakit találni, aki emlékezne a Ferenc Józsefet megelőző időkre. (Stach 2018: 157)

Az egyén elnyomására épülő monstruózus birodalom alapelve a novellában e konkrét vonatkozás (a monarchia) tekintetében még ironikusabbnak hat: „»Törekedj minden erőddel a vezetőség parancsainak megértésére, de csak egy bizonyos határig; onnan kezdve hagyj föl a töprengéssel«” (391). Olyan tanács ez, amely minden autoritativ hatalmi apparátust jellemez, a huszadik század diktatúráira és korunk politikai manipulációira egyaránt alkalmazható. A téma és a fal jelképe pedig a Pink Floyd *The Wall* című örökzöldjét juttathatja az olvasó eszébe.

**LABIRINTIKUS
STRUKTÚRÁK**

Az elbeszélés talán legnagyobb paradoxona, hogy miért választott ilyen tökéletlen módszert az építkezésre az a vezetőség, amely állítólag isteni bölcsességgel rendelkezik: „Az ablakon át azonban isteni világok visszfénye hullt a vezetőség rajzoló kezére” (390). A narrátor **a hiperbolát az abszurd végtelenségig fokozza**, hiszen a kínai fal építésének okát találgatva végül is kiderül, hogy teljesen célját és értelmét vesztett, abszurd vállalkozás volt: „Marad a következtetés, hogy a vezetőség valami célszerűtlent akart. – Különös következtetés!” (391) Nem véletlen, hogy a császárság intézményének tárgyalása csak e pont után veszi kezdetét. A hatalmas birodalom képe hiperbolizálódik, s a végtelen felé tolódik el: **tere átláthatatlan és labirintusszerű** (lásd a hírek terjedésének lomhaságát és esetlegességét), a **bürokrácia hierarchiája beláthatatlan** (a császár és a hétköznapi alattvalók közti távolság áthidalhatatlan). Noha a pekingi császári palota csak egyetlen

pont, a birodalom a végtelenbe tágul, a császár pedig éppúgy földi halandó, mint az alattvalók, a császárság intézménye mégis halhatatlan: „A császárság halhatatlan, ám maguk a császárok buknak-hullnak, egész dinasztiák lesüllyednek...” (394) Uruktól teljesen elidegenedtek az alattvalók, azt sem tudják, hogy melyik császár, sőt melyik dinasztia uralkodik. De ez talán nem is baj, hiszen nem a császár tartja fenn a császárságot, hanem a császárság intézménye a császárt. A térrel karöltve az idő is végtelenítődik, és önkényes módon viselkedik: a hírek réges-rég elévülnek, mire eljutnak hozzájuk Pekingből. A napi hírek aktualitása, a történelmi fordulópontok, és a régmúlt legendai homályába vesző események összezavarodnak, a kontinuitás felborul, és abszurd szinkronicitásokra és diszkrpanciákra kerül sor: „Rég elhunyt császárokat emel trónra néhány falu, egy másik pedig, aki már csak a dalban él, rendeletet bocsájtott ki, melyet a pap felolvasott az oltárnál. Óskorabeli történelmünk csatái most zajlanak csak, és a szomszéd kipirult arccal ront házába a hírrel. [...]; a falu jajkiáltások közepette értesül róla, hogyan itta évezredekkel azelőtt egy császárné hosszú kortyokban az ura véré. / Így bánik a nép a múlttal, a jelenlegi uralkodót viszont a holtak közé sorolja.” (395)

HIPERBOLIZÁCIÓ

Ezek a zavarok **a hierarchikus struktúrák végletes hiperbolizálásából** fakadnak. Nem csoda, ha éppen a paradoxonokra oly fogékony **Jorge Luis Borges** éppen ezt nevezi a „legemlékezetesebb” Kafka-elbeszélésnek. Összefoglalója, noha leegyszerűsítő módon értelmez, remekül érzékelteti a szöveg sok értelemben vett távlatait: „...megsokszorozódik a végtelen; egy térben és időben egyaránt végtelenül messze élő császár megparancsolja, hogy nemzedékek végtelen sora építsen végtelen időszakon keresztül egy végtelen falat, hogy végigérje végtelen birodalmát, és így fenntartsa a végtelen távolból közeledő seregeket” (Borges 2009b: 15). A végtelenbe táguló távlatok, az áthidalhatatlan hierarchiák problémája a szöveg részét képező, *A császár üzenete* címen ismert betételesbeszélésben fejeződik ki a legvilágosabban.

A CSÁSZÁR ÜZENETE

A Kínai Fal építése kéziratából Kafka egyetlen fragmentumot, egy legendát imitáló történetet publikált az *Egy vidéki orvos* (1919) gyűjteményében (előtte pedig a *Selbstwehr* 1919 szeptemberi számában közölte). Érdemes megjegyezni, hogy *A császár üzenetének* kézírata és publikált szövege között szinte semmi különbség nincs, annak ellenére, hogy a szerző a korrektúrát is átnézte. Valóban úgy tűnik, ebben a szövegben minden a helyén van, már a kezdet kezdetén. A szerző – mint teremtő, ex nihilo – a semmiből alkot. (Stach 2018: 163)

A TÖRVÉNY KAPUJÁBAN

A Kínai Fal építésének kéziratához hasonlóan történt *A per* kéziratával is: ebből Kafka szintén egy tanmesére hasonló történetet választott ki említett novelláskötetébe, előtte pedig szintén a *Selbstwehrben* – annak 1915 szeptemberi számában – publikálta. Ez volt az egyetlen fragmentum, amely a regényből még életében megjelent, s Kafka naplóbejegyzése (1914. 12. 13.)

mutatja, hogy elégedett volt a parabolával. **Mindkét esetben a befejezetlen kézirat szövegébe betételebeszélés-ként ékelődő történetről** van szó, amely önmagában is megállja a helyét – ugyanakkor központi jelentőségű is eredeti kontextusában. *A Kínai Fal építése* központi problémáját közli dióhéjban *A császár üzenete*, s ehhez hasonlóan *A törvény kapujában* is *A per* esszenciájának tekinthető.

**KONTEXTUS ÉS
ÉRTELMEZÉS**

Mindkét esetben hangsúlyozottan **magyarázó, értelmező jellegű** betételebeszélésről van szó. *A Kínai Fal építése* mondát említi, „amely jól megvilágítja ezt a viszonyt” (394), mármint a császáret és a császárságét. A narratív váltás is hangsúlyos, hiszen az egész történet a kontextusban egyedülálló módon megszólító „te” formában szerepel, s az aposztrofé gesztusa mintha az olvasót a „magányos, szálnalmas alattvaló”-val azonosítaná (199). *A perben* pedig a pap az önámítás megkezdett témáját folytatva így vezeti be a tanmesét: a „Törvény bevezető irataiban ez olvasható erről az önámításról” (173–174). Ezek a retorikailag jól megformált narratív keretezések a mély értelmű magyarázat olvasói elvárását ébresztik fel, amelynek természetesen csak a szöveg egészének tudatában lehet funkciója – ám ahelyett, hogy azt megvilágítanák, csak még talányosabbá, s az értelmezést még bonyolultabbá teszik. *A törvény kapujában* interpretációjára tett kísérletek maguk is részét képezik *A dómban* c. fejezetnek, a pap és Josef K. közötti eszmecsere folytatásaként. Emellett a regény teljes kontextusán belüli olvasása is determinálja a betételebeszélés értelmezésének horizontját. A törvényre való hivatkozás **végletességig és abszurditásig vitt felfokozásának** számítanak a börtönkaplán K-hoz intézett szavai, kiváltképp pedig e parabola. Funkciója így hasonló *A Kínai Nagy fal építésében* elhelyezett *A császár üzenetéhez*, amely a császárság abszurd intézményének lényegét igyekszik talányként megvilágítani. A két parabola eredeti kontextusából való kivonásának eredménye az értelmezési lehetőségek megsokszorozódása lesz. **Az izolálás miatt keletkező űr teret biztosít az interpretatív kontextualizálásnak**, nyitva marad annak kérdése, mire vonatkozik a tanmese, az így felszabaduló lehetőségek a jelentések bőségével ruházzák fel azt. (Gray 270)

**VÉGTELEN
HIERARCHIÁK**

Borges fentebb említett esszéjében a császári üzenetet vivő hírnök kapcsán nagyon fontos felismerést fogalmaz meg, amely Kafka legtöbb művére, de mindenekelőtt *A perre*, *A Kínai Fal építésére* és *A kastélyra* is jellemző: **„Két szenvedély – vagy inkább két rögeszme – uralja Franz Kafka műveit. Az egyik az alárendeltség; a másik a végtelen. Szinte minden történetben hierarchiákat találunk, és ezek a hierarchiák végtelenek”** (Borges 2009b: 14). Mindkét történetben e végtelen hierarchiák esszenciális megjelenítésével találkozunk: hiába indul útjára a hírnök, sosem kézbesíti a császár üzenetét, és sosem jut be a vidékről jött ember a kapun, bár egész életében várakozik rá. Mindkét történet az idő hiperbolizálásával emelkedik túl a valóságosságon: a

vidékről jött ember évek hosszú során, haláláig várakozik, a császár üzenete pedig századokon át kézbesítődik. Mellesleg Borges a Kafka-hősök elé gördülő akadályok végtelen sorának (sőt, Kafka művei befejezetlenségének is) magyarázataként a **Zénón-paradoxont** hozza fel, amely, ha jobban meggondoljuk, a császári hírnök esetében konkrét síkon is megnyilvánul (Borges 2009b: 15). Egyébként mindkét történetünk dupla paradoxont tartalmaz. *A törvény kapujában* c. parabolában a vidékről jött ember a bebocsájtására várakozik, s csak életének utolsó pillanatában teszi fel a kérdést, amelyből kiderül, a kapun egyedül ő nyerhetett volna bebocsájtást: „Itt rajtad kívül senki be nem léphetett volna. Ezt a bejáratot csak a te számodra jelölték ki. Most megyek és bezárom” – mondja a törvény kapujának őre (175/189). A császár üzenetének kézbesítése a hírnök akadályai folytán ellehetetlenül, sosem ér el a címzetthez, aki azonban titokzatos módon mégis megkapja: „Te azonban ott ülsz az ablakodban és megálmodod, amikor eljön az este” (199).

KÉPISÉG

Mindkét példázatnak számos értelmezése született a legkülönbözőbb olvasói stratégiák alkalmazásának eredményeképpen. Ahelyett, hogy ezeket oldalakon keresztül részleteznénk, inkább Kafka írásművészetének lényegét szükséges felismerni, azt a költői képteremtő erőt, amely szövegeit értelmezések sokasága előtt nyitja meg, ám végső soron maga megfejthetetlen marad. Ez talán még inkább érvényes a karkai parabolára, amellyel kapcsolatban **Walter Benjamin** Kafka-esszéjében *A törvény kapujában*-t és *A Kínai Nagy Fal építését* tárgyalva fontos felismerés tanácsával látja el az olvasót:

„Kafkában rendkívüli hasonlatteremtő erő élt. Ő maga mégsem éri be soha a megfejthetővel, ellenkezőleg, minden elképzelhető óvintézkedést meghoz szövegeinek értelmezése ellen. Körültekintően, óvatosan, bizalmatlanul kell tehát e művek belsejében előretapogatoznunk. Ügyelve a karkai olvasás sajátosságaira, amiképpen ő maga ügyel rá az említett parabola értelmezésekor.” (798)

A KARKAI PARABOLA Hagyományosan a parabola vagy példázatos történet analógiára, **narratívája szemiotikai duplicitásra** épül – vagyis egy konkrét és egy elvont síkon értelmezhető. **A parabola narratív, kiterjesztett metafora.** Mivel a hasonlat logikáját működteti, a konkrét események „lefordíthatók” a gondolati síkra, így a parabola kiválóan alkalmas nehezebben érthető filozófiai, társadalmi vagy erkölcsi tanulságok megfogalmazására. Elég a bibliai példázatokra gondolnunk (a tékozló fiú, a magvető), hogy ezekkel összevetve feltűnjön Kafka paraboláinak furcsasága. De ha az aggadákat (a Talmud történetei) vagy a haszid tanmeséket vesszük szemügyre, amelyek iránt Kafka érdeklődött, éppily szembeszökő a különbség. **A hagyományos parabolák dogmatikusak, tehát a megoldás kulcsa vagy része az elbeszélésnek, vagy valamiféleképpen birtokolják az adott**

tan(ítás)t ismerő bennfentesek. Míg a hagyományos parabolát dogmatikusság jellemzi, a **modern parabola nyitott marad**. Kafka esetében ráadásul, mondhatni, vég nélkül végződik. A modern parabola nem számolhat bennfentesekkel, tudatosan vagy automatikusan elutasítja, esetleg relativizálja a szöveg látens értelmének megközelítésére tett próbálkozásokat. Éppen emiatt minden komoly törekvést felölel, mely nem *egy* rejtett értelem, de *a* rejtett értelmek leleplezésére irányul (Gray 274). A karkai parabola végső soron megfejthetetlen marad, legalábbis a szó hagyományos értelmében. Ahogy *A törvények kérdéséhez* c. parabolában ír, mintha saját poétikájára is vonatkoztathatnánk: „a törvények jellege megköveteli a titokban tartásukat is” (424).

PROMÉTHEUSZ

Kafka parabolái között több olyan is található, amely ismert, mitikus történeteket mesél újra. **A város címere** például a **babiloni torony építésének** radikálisan újraírt bibliai története (amelyről egy betételbeszélést *A Kínai Fal építésében* is olvashatunk), vagy ilyen mű a mítosz variálására és elemeinek kifordítására épülő, paradoxonba torkolló **A szirének hallgatása, amely Odüsszeusz történetére épül**, és az *Odüsszeia* VIII. énekén alapul. Az antik mitológiai témát felhasználó írások ritkán fordulnak elő Kafkánál, az említett mellett a *Poszeidón* és a *Prométheusz* sorolhatók ide – utóbbi a karkai parabola szempontjából igazán fontos. A „G” oktávfüzetben az 1918. január 17-re keltezett feljegyzés címét Max Brod adta, aki a szöveget átszerkesztve publikálta. **Az utolsó mondat** ugyanis a kéziratban első mondatként szerepelt: „A monda a megmagyarázhatatlant próbálja megmagyarázni. Mivel a valóságra épül, újra megmagyarázhatatlanságban kell végződnie” (411). Ez a változtatás fontos szemantikai következményekkel jár, hiszen a szöveg négy mondavariánst sorakoztat fel: az első a hagyományos mítoszt képviseli, a három további fiktív. Mindegyik abból a feltevésből indul ki, hogy a Prométheusz-monda azért született, hogy a Kaukázus eredetét megmagyarázza. A négy variáns fokozatain keresztül Kafka visszabontja az eredeti etiologikus mondát a hegység eredetét magyarázó figuratív jelentéstől a kézzelfoghatóig: a mítosztól a hegység létének konstatálásáig. Az idézett mondat elhelyezése ennek függvényében retorikai eszközként különböző funkciót lát el. Brod verziójában a szöveg végére helyezett mondat konzekvenciaként szerepel, míg eredetileg tézisként állt, amelynek bizonyítására a mítoszvariánsok sora szolgált példaként. (Gray et al. 230–231)

A mítoszból és mítoszártelmezésből készített parabolában **a magyarázat (Erklärung), illetve a megmagyarázhatatlanság a központi probléma**. A kéziratban szereplő utolsó mondat [„Maradt a megmagyarázhatatlan sziklahegység” (411)] így eredetileg keretező funkcióban is állott, hiszen már az eredeti második mondata beharangozza, hogy a mondának, „Mivel a valóságra épül, újra megmagyarázhatatlanságban kell végződnie”. A mondat azt sugallja, hogy a valóság (az azt képviselő Kaukázus hegy) végső soron minden

próbálkozás ellenére megmagyarázhatatlan marad. **Kálmán C. György** (56) elemzésében ezért arra a következtetésre jut, hogy a szövegünk **olyan parabola, amely elutasítja a parabolákat** – hiszen azok a magyarázat szándékával születnek. A magyarázat magyarázataképpen olvasható tehát, vagyis mint **parabola a paraboláról** – hiszen azt próbálja feltárni, hogy megmagyarázható-e a valóság. A sziklahegységet nem lehet értelmezni, az létezőként adott, egyedülálló és sajátos, önmagába zárt. Értelmezni kizárólag szöveget lehet, amely a világot értelmezi, ennél fogva mindig az értelmezés értelmezése. Kálmán C. ebben a midrás, vagyis a judaizmus egezetikus hagyományának alapvető princípiumára ismer, s valóban, a talmudi midrás az Ószövetség történeteinek értelmezéséből fakad (57).

A HASONLATOKRÓL

A hasonlatokról című kisprózának, mely szintén az oktávfüzetekben maradt fenn, megvilágító ereje lehet a karkai paradoxon szempontjából. Eredeti címe (*Von den Gleichnissen*) ugyanis úgy is fordítható: A példázatokról. **Önreflektív szöveg: parabola a paraboláról, s ugyanakkor az egezetikus parodiájaként is olvasható.** Azt sugallja, hogy nemcsak a bölcs mondása, de bármiféle diskurzus kizárólag metaforikusan fogható fel. „Az értelmező Kafka játékszerévé válik, és a közbeszólókkal együtt ebbe az aktuális és fiktív közötti paradox térbe kényszerül. A logocentrikus univerzum prototipikus parabolájáról van szó – ugyanaz a vadon, amely a végtelenbe nyúlik Kafka *A Kínai Fal építésében...*” (Baum 1331)

PARADOXONOK

Jelentőségét növeli, hogy a fentebb említett parabolákkal együtt ez is paradoxonba torkollik. Paradoxonon hagyományosan olyan retorikai formát értünk, amely (látszólag) önellentmondásra épül, két egymást kizáró gondolatot állít párhuzamba, majd ütköztet egymással, s ebből az ellentmondásból illogikus következtetés, képtelenség születik. Az ellentmondást a felállított szabályrendszeren túl lehet csak kibékíteni, s éppen e tulajdonsága folytán képes a paradoxon filozófiai felismerést közölni az emberi létről. **Kafka esetében a paradoxon a hagyományos parabola didaktikus üzenetének, tanulságának a helyére kerül, s a jelentést pluralizálja, a felvetett dilemmát pedig eldönthetlenné teszi, s végső soron a holtpontra juttatja a hermeneutikát.**

A ZSIDÓ HAGYOMÁNY

Ahogy már az eddigiekben is láthattuk, Kafka értelmezése során gyakran találkozhatunk a zsidó hagyományból származó inspirációkkal, legyen az akár tematikus-motivikus vagy formai inspiráció, mint a parabolák esetében. *A hasonlatokról*-ban szereplő bölcsök vitája erősen emlékeztet a talmudi eszmecserékre. Az intellektuális körökben ekkoriban divatossá váló **haszid történetek és példázatok** bizonyíthatóan érdekelték Kafkát. *A törvény kapujában* c. műben szereplő vidékről jött emberrel kapcsolatosan felmerült a haszid történetek hagyományos szereplőjével, az Írást nem ismerő vidéki földművessel, az amhórec típussal való párhuzam. Ehhez hasonlóan az *Egy*

vidéki orvos c. elbeszélésben pedig az út megrövidítésének gyakori csodamotívumára bukkanunk. A kastély, a császár, illetve a császári palota és a törvény pedig olyan szimbólumok, amelyek transzcendens síkon vallási jelképként való értelmezéséhez a judaizmus hagyománya bőséges példát és párhuzamot kínál. **A törvény** nemcsak *A perben* játszik központi szerepet, de az *Az új ügyvéd* és *A törvények kérdéséhez* c. kisprózában is. Utóbbi parabola megvilágító erejű lehet mind az említett szövegek, mind a zsidó hagyományhoz való viszony szempontjából.

A TÖRVÉNYEK KÉRDÉSÉHEZ A tartalmi összefüggések mellett strukturális hasonlóságokat fedezhetünk fel *A Kínai Fal építésével*. Itt is áltörténelmi narratívát találunk, amelynek keretében az alattvalókat, vagyis a többséget képviselő, homodiegetikus elbeszélő a hagyományra vonatkozó reflexiókat és magyarázatokat közli. Egy szigorúan megosztott társadalmat ír le, melyben a nemesség birtokolja a hatalmat a törvények ismerete és értelmezése által, amelyeket a nép nem ismer. Az elbeszélés reális referenciája a feudalizmusra épülő társadalmi rendre vonatkozik, mintha azt absztrahálná. Ez a parabola is több síkon értelmezhető. **Szociálpolitikai kontextusban a marxizmus felől vizsgálva a kizsákmányoló uralkodó osztály**, a hatalom megosztásának aránytalansága, az osztályharc fogalma mind beleolvasható. A narrátor által képviselt többség elismeri a nemesség uralmát, míg az említett „kis párt” a társadalmi igazságtalanság ellen lázadókat képviseli. A titokzatos törvény, amelyre a szöveg annyit hivatkozik, de amelyről oly keveset tudunk meg, nem csak társadalmi síkon, jogi fogalomként értelmezhető. A törvény fogalma vallási vagy transzcendens síkon is olvasható. Már magának a Tóra szónak is ez a jelentése, a judaizmus pedig Mózes törvényére épül, amely maga is újra- és újraértelmezés tárgyát képezi. Több olvasat is úgy véli, **a nemesség ebből kifolyólag a vallási arisztokráciára, a Talmudot és vallási előírásokat ismerő rabbikra vonatkozik**. (Egyes vélemények szerint ez esetben a „kis párt” az Írás és a vallási előírások helyett a tiszta és őszinte lelkiséget előnyben részesítő haszid mozgalomnak felelne meg...) A törvények értelmezése maga is törvénné válik – ebben pedig a zsidó hagyomány épülését a Talmud szövevényes szövegépítményére lehet vonatkoztatni: „...a törvények olyan régiek, értelmezésükön évszázadok munkálkodtak, ez az értelmezés is törvénné vált immár...” (424) Egy következő nézőpont szerint a példázat önreflektív elmélkedésként olvasható, az olvasás és értelmezés folyamatáról folytatott eszmefuttatásként, amely a hermeneutika bizonytalanságával kénytelen szembenézni (Gray et al. 307–309).

JIRÍ LANGER Kafka és a zsidóság kapcsolatán belül érdemes kitérni egy specifikus összefüggésre a kabbalával, a judaizmus misztikus hagyományával, amelynek popularizált formája a haszidizmus gondolatvilágát is alapvetően meghatározta. Karl Erich Grözinger (1998) egy teljes monográfiát szentelt a kérdésnek, ám

óvatosságra is int, hiszen egyrészt csak néhány szövegről van szó, másrészt a hasonlóságok mellett a különbségeket is szem előtt kell tartani. Vagyis Kafka nem értelmezhető kizárólag a zsidó vagy kabbalisztikus hagyomány keretei között, de esetleg inspirálódott azzal, mégpedig nagyrészt barátjának és hébertanárának, Jiří Langernek köszönhetően. Kafkához hasonlóan Langer is prágai, asszimilálódott zsidó családból származott (bár ők a cseh nyelvet használták), ám ifjúkorában úgy döntött, a hithű haszid életmódot választja: Galíciába utazott és a belzi csodarabbi tanházába szegődött tanítványul. Kafkával visszaérkezése után, 1914 táján ismerkedhetek meg. Langertől több haszid történetet hallhatott Kafka, s a kabbala tanításával, példázataival is megismerkedhetett – naplóiban többször előkerül Langer neve, például feljegyez néhány tőle származó haszid történetet (1915. 10. 06.), beszámol egy csodarabbinál tett látogatásról (1915. 09. 14). Egyébként Langer később német cikkeiben judaisztikai témákról értekezett, a kabbalát pedig freudi alapokon értelmezte. Emellett héber verseket is írt, amelyekben bibliai utalások, zenei inspirációk, homoerotikus motívumok is megjelennek. Kafka halála után pedig csehül jelentette meg haszid történeteinek remekbe szabott feldolgozását, a magyarul is olvasható *Kilenc kaput*.

KABBALISZTIKUS INSPIRÁCIÓ?

Grözinger (1998) elsősorban a Langerrel való kapcsolat nyomán mutat rá arra a hasonlóságra, amely a végtelen karkai hierarchiák és a kabbala szférikus világképe között mutatkozik. A hasonlóság nemcsak a gondolati struktúrákra vonatkozik, de a trópusokra is. Kabbalisztikus gondolat az, hogy a **Törvényt kapuk védik**, a kapukat pedig ajtónállók őrzik. A kabbala esetében ezek az örök angyali lények. Kafka világának sokértelműségébe ez a vallásos absztrakció éppúgy belefér, mint a hétköznapi világ konkrétsága – ti., hogy a korban nemcsak az intézményekbe, de a módosabb városi lakóházakba is portásokon és kapusokon át lehetett bejutni. A kabbalista allegóriákban gyakran előforduló **jelkép a palota és az udvarai** – ezek a teremtett világ szféráit jelentik. A hírnököt, aki a császár üzenetét viszi, a kabbala világában angyalnak neveznék – a héber malach (de a görög angelosz is) követet, **hírnököt** jelent.

A **hierarchizált, szférikus világkép** a kabbalában bonyolult konstrukció, és majdnem – de csak majdnem! – lehetetlen áthidalni azt a távolságot, amely a tiszta, végtelen transzcendencia (az ún. Ein Sof) és az ember („teremtés”) között van. Kafka ezt a bonyolultságot hiperbolizálja, a távolságot pedig végteleníti. Ne feledjük azonban, hogy Kafka nem égi palotáról és nem angyali ajtónállókról beszél. Paraboláihoz nem nyújt kulcsot, nem ad megoldást, nincs olyan tanítás, gondolat, amelynek képletes kifejeződése volna a parabola, így aztán nem is működtethető a megfeleltetéseken és átfordításon alapuló allegorikus forma. Míg a kabbalisztikus tanmesékben ugyanis egy elvont gondolat, tanítás, dogma személtetése zajlik, addig Kafkánál az olvasó csak találgathatja a parabola értelmét – a szöveg egyszerre konkrét és absztrakt,

reális és irreális, de minden esetben nyitott a különféle (akár egymásnak ellentmondó) olvasatokra.

ELLEHETETLENÍTÉS

Ha már ilyen sok hasonlóságot fedezhetünk fel, vessük össze *A törvény kapujában*-t és *A császár üzenetét*! A legfőbb hasonlóság közöttük a **célba érés ellehetetlenítése** – s ez igazán kafkai vonás. Ahogy a vidékről jött ember az első kapun sem jut keresztül – nemhogy a Törvényig eljutna –, a császár üzenetét a követ még csak a palotából sem viszi ki. De fontos megjegyezni a különbséget is, az **ellehetetlenített haladás iránya ugyanis ellentétes**: az előbbi esetben lehetetlen a perifériáról a centrumba jutni, az utóbbiban éppen fordítva: a középpontból sosem lehet eljutni a peremre. **Ez a középpont, akárcsak a regényekben, itt is üres** vagy legalábbis ismeretlen marad.

A HÍD

E két parabola mélyén rejlő furcsa, paradox gondolathoz hasonlót más rövidprózájában is találunk ugyanebből az időszakból. *A híd* elbeszélője egyben címszereplő is: ő maga a híd, noha testét emberi testként írja le. A magasban nincsenek utak, térkép sem jelöli, s még csak hegymászó sem jár erre – minek épült hát? A hegyek közti elhagyott hídra „Egyszer estefelé – az első volt-e, az ezredik-e, nem tudom...” egy járókelő lép: „éppen róla álmodtam hegy és völgy fölött – páros lábbal testem közepére ugrott” (377). A híd, nem tudván, ki jár rajta, megfordul, hogy láthassa – s lehull a mélybe. Az idő relativizálása, az álmodás és valós esemény összemosása ismerős vonás. A paradox gondolat egyszerű, és jellemzi a kafkai gondolkodásmódot: a híd arra szolgál, hogy két partot összekössön, a járókelők útját átvezesse az akadályokon. Mégis az első járókelő alatt összeomlik, léte tehát eleve értelmetlen: rendeltetését és célját tévesztett, ellehetetlenített, vagyis **abszurd**.

PARABOLA, PARADOXON, ABSZURD

Ezeknek az ellehetetlenítések vagy abszurdítások logikájának a lényege szemléltethető Kafka aforisztikus értelmezésén, amelyet a harmadik oktávfüzetbe írt 1917. december 4-én a Messiás érkezéséről. A megváltó, azaz a messiás („Felkent”) eljövételében való hit a zsidó hagyomány alaptétele, a rá való állandó felkészült várakozás vallási parancsolat, noha érkezésének ideje, az „utolsó nap”, amellyel véget ér a történelem és beköszönnek a végidők, kifürkészhetetlen isteni titok, amelyet tilos és lehetetlen felfedni. Igaz ugyan, hogy a Talmudban és a haszid mondásokban több erre vonatkozó, persze minden konkrétumot nélkülöző választ olvashatunk, melyekre itt nincs mód kitérni. Kafka válasza azonban hagyománytörő: „A Messiás akkor jön majd, ha nem lesz többé szükség rá; egy nappal az érkezése után jön; nem az utolsó napon jön, hanem az utolsó utánin.” (Kafka 2005: 41)

Kafka tehát nem azt mondja, hogy a Messiás sosem érkezik meg – ezzel csak pusztán tagadná a hittételt. **Ahelyett, hogy elvetné, a fonákjára fordítja. Akkor érkezik a Messiás, amikor funkcióját veszti**, pont akkor, amikor már jövele értelmetlenné válik. A vidékről jött ember is pont ekkorra juthatna be a törvény kapuján, a császár üzenete is épp így érne célba, amikor értelmetlenné

válik – mondhatnánk a túlértelmezés hibájába esve ezen abszurd gondolatot követve.

Kafka paraboláiban végső soron nem csak a szereplők szembesülnek a funkció ellehetetlenülésével, a cél értelmetlenné válásával s végső soron a lét abszurditásával. A jelentést kereső olvasó hozzá **hasonlóan az értelem relativizálásának és visszavonásának fokozatain keresztül a jelentés hiányával, az abszurditással szembesül**. Hiába ruházható fel többenél több jelentéssel, hiába csábít a szöveg az értelmezésre, mindegyik saját korlátaival szembesül, s végül is rejtvény marad. Egyszerre konkrét és titokzatos, akár a kibomló virág – **Walter Benjamin** következő sorai a Kafka-olvasás filozófiai mélységeit ölelik át:

„...[azt] feltételezhetnénk: [*A per*] nem egyéb, mint a kibomló parabola. A »kibomlás« azonban kétértelmű szó. Szirommá bomlik a rügy, és kibomlik a papírból hajtogatott játék hajó, sima lappá egyengethető. S ez a második értelem, ez a parabola illő tulajdonsága, ez az olvasók öröme: hogy kiegyengethetik lapját a tenyerükön, és a dolog máris kézenfekvő. Kafka parabolái azonban a szó első értelmében bomlanak ki, **ahogy a rügy lesz virággá**. Hatásuk ezért hasonlít a költészethez. Persze, ettől még a karkai írások beilleszkednek a nyugat-európai prózaformák közé, és a filozófiához úgy állnak, mint az agada a halálhoz. **Nem hasonlatok, és nem is szükséges önmagában érteni egyiket sem; jellegük azt kívánja, hogy idézzék, megvilágosító szándékkal meséljék őket**. De hát a kezünkben van-e a »filozófiai« tanulság, amelyet Kafka hasonlatai kísérnek s amely K. gesztusaiban s a karkai állatokéban világosodik meg? **Nincs sehol efféle tanulság**; legföljebb azt mondhatjuk, hogy ez vagy az utal rá. [...]” (796)

Források

Kafka, Franz 1973. *Elbeszélések*. Budapest: Európa Könyvkiadó.

Kafka, Franz 2006. *A per*. Talentum Diákkönyvtár, Budapest: Akkord Kiadó. (fordította: Szabó Ede)

*A *per* idézésekor az oldalszám előtt római számmal közlöm az adott fejezet számát.

Hivatkozott irodalom

Barthes, Roland 2012. *Říše znaků*. Praha: Fra.

Baum, Alwin L. 1976. Parable as Paradox in Kafka's Erzählungen. *Comparative Literature* 91/6, 1327–1347.

Benjamin Walter 1980. *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Budapest: Magyar Helikon.

Borges, Jorge Louis 2009a. *Az örökkévalóság története. Esszék. Válogatott művei II*, Budapest: Európa.

Borges, Jorge Louis 2009b. *Az ős kastély. Esszék. Válogatott művei, IV*, Budapest: Európa.

Brod Max 1966. *Franz Kafka. Životopis*. Praha: Odeon. [orig. ed. Franz Kafka. *Eine Biographie*. Berlin: Fischer, 1954]

Camus, Albert 1990. *Sziszüphosz mítosza. Válogatott esszék, tanulmányok*. Budapest: Magvető Kiadó.

Bruce, Iris 1996. Elements of Jewish Folklore in Kafka's Metamorphosis. In: Corngold, Stanley (trans., ed.) *Franz Kafka: The Metamorphosis, Translation, Backgrounds and Contexts, Criticis*. Norton Critical Edition. New York: W.W. Norton.

- Freud, Sigmund 1996. *Álomfejtés*. Budapest: Helikon Kiadó.
- Fried István 2006. *Márai Sándor és Franz Kafka. Tiszatáj* 60/7, 73–81.
- Goebel, Rolf J. 1997. *Constructing China: Kafka's Orientalist Discourse. Studies in German literature, linguistics, and culture*. Columbia: Camden House.
- Gray, Richard T. 1987: *Constructive Destruction Kafka's Aphorisms. Literary Tradition and Literary Transformation*. Studien zur deutschen Literatur. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Grimm, Jakob és Wilhelm 1989. *Gyermek- és családi mesék*. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Grözinger, Karl Erich 1998. *Kafka und die Kabbala. Kafka a kabala*. Praha: Rybka Publishers.
- Kafka, Franz 1981. *Naplók, levelek*. Budapest: Európa.
- Kafka, Franz 2005. *A nyolc oktávfüzet*. Budapest: Cartaphilus.
- Kafka, Franz 2008. *Naplók*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Kafka, Franz 2009. *Levelek Felicének*. Budapest: Palatinus.
- Kafka Franz 2011. *Levél apámhoz*. Fapadoskönyv Kiadó (az e-könyv az alábbi kiadás alapján készült: Noran Könyvkiadó)
- Lotze, Dieter P. 1977. One Commentator's Despair: Notes on the Structure of Kafka's "The Trial". *Journal of Modern Literature* 6/3, Franz Kafka Special Number. 389–397.
- Kálmán, C. György. 2007. *Kafka's Prometheus*. Neohelicon 34/1, 51–57.
- Marcelli, Miroslav 2011. *A Barthes-példa*. Pozsony: Kalligram.
- Rába György 1986. Kunyhó és kastély (József Attila és Franz Kafka). In: Uő: *Csönd-herceg és a nikkell szamovár*. Budapest: Szépirodalmi. 227–243. online hozzáférés: <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/RABA/raba00001a/raba00012/raba00012.html> (letöltve: 2021.08.3)
- Moses, Stéphane – Wiskind-Elper, Ora 1999. Gershom Scholem's Reading of Kafka: Literary Criticism and Kabbalah. *New German Critique, Special Issue on German-Jewish Thought* 77/Spring-Summer, 149–167.
- Pók Lajos 1981. *Kafka világa*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- T. Gray, Richard –Gross, Ruth V. –Goebel, Rolf J. –Koelb, Clayton (eds.) 2005. *A Franz Kafka Encyclopedia Westport*. London: Greenwood Press.
- Sokel, Walter H. 1988. From Marx to Myth: The Structure and Function of Self-Alienation in Kafka's Metamorphosis In: Harold Bloom (ed.) *Franz Kafka's The Metamorphosis*. Modern critical interpretations, New York: Chelsea, 105–116.

Sokel, Walter H. 2010. Kafka and Modernism, In: Bloom, Harold (ed.) *Franz Kafka. Bloom's Modern Critical Views*. New Edition, New York: Infobase Publishing, 37–52.

Stach, Reiner 2017. *Kafka. Roky rozhodování*. Přeložil Michl Půček. Praha: Argo. (Orig. *Kafka – Die Jahre der Entscheidungen*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2002)

Stach, Reiner 2018. *Roky poznání*. Překl. Petr Dvořáček. Praha: Argo. (Orig. *Kafka – Die Jahre der Erkenntnis*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2008)

Stölzl, Christoph 1997. *Kafkovy zlé Čechy. K sociální historii pražského žida*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky. (Orig. *Kafkas böses Böhmen*. München: edition text + kritik, 1975)

Todorov, Tzvetan 2002. *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Budapest: Napvilág Kiadó.

Wagenbach 2006. *Kafka Prágája. Irodalmi útikalauz*. Budapest: Atlantisz.

Zimmermann, Hans Dieter 2009. *Jak porozumět Kafkovi*. Přeložil Josef Čermák, Praha: Nakladatelství Franze Kafky.