

BACSA GÁBOR

## „NINCS TÖBBÉ VISSZATÉRÉS” – A KAFKAI ÉLETMŰ ÉS SORSÁNAK ÉRTÉKELÉSÉHEZ

Kafka az Oktávfüzetek lapjain egy helyütt a következőt írja: „Egy bizonyos ponton túl nincs többé visszatérés. Ez a pont elérhető.” Amennyiben a gesztus egyszerre „*abschliessend*”, lezáró hatású, ám ugyanakkor új kérdések megjelenését lehetővé, sőt szükségszerűvé tevő módon jelenik meg<sup>1</sup>, belátható annak lehetősége, hogy valamely eseménysor egy ponton a korábbi történésekkel mindenféle kapcsolat további fenntartása nélkül halad tovább. Az *éhezőművész*<sup>2</sup> című elbeszélésben többször felbukkanó örület, örültség, megörülés jelensége és az események egymást követése egy ilyen megfontolás produktív erőit példázza. Mindez voltaképp úgy is megfogalmazható, hogy egyfajta elidegenedés megy végbe a Kafka által felvillantott visszaút-lehetőség nélküli folyamatban. A „*testében idegenként élő ember*”, akiről Walter Benjamin beszél<sup>3</sup>, és a megörülés pillanata után élő ember a fentiek jegyében rokonnak számítanak.

Michel Foucault gondolatmenete, amely az esztelenség örületet és elmebetegséget egymagában ötvöző szemantikai és antropológiai egységének felbomlását, illetve ennek történetét vázolja, a „*homo dialecticus*” eltűnését diagnosztizálja, amikor pl. az orvostudomány gyógyszerek segítségével megvalósuló semlegesítő, egyneműsítő, bekebelező tevékenységét veszi szemügyre. A szerző elmondja, hogy „*meghal ez a lény, akit az indulás, a visszatérés és az idő jellemez*”.<sup>4</sup> Majd pedig: „*Ez az ember volt az emberről, és különösen az elidegenedett emberről már nagyon régóta szóló minden diskurzus független alanya és kizárólagos tárgya*”.<sup>5</sup> A mindenkori „*homo dialecticus*” eltűnése a rendrakás, az antropológiai egységek ismétlődő létrejöttét követő időszak. A vissza-visszatérés a változás előtti utolsó pillanatokhoz tartozik. Indulás és visszatérés irányuk szerint a mozgás logikájának különmemű elemei, bizonyos értelemben pedig egyneműek, amennyiben legalább is az elmozdulás nélküli állapot egyenrangú jelenlevői. A „*nincs többé visszaút*” egység, mozdulatlanság: hiányoznak belőle ezek a többféle besorolhatóságuk okán is bizonytalanságot hordozó történések. A „*diagnózis*” kifejezés a visszatérés lehetőségével rendelkező korszak leírásához tartozik, mivel dolgok egymástól

külön valónak (fel-/meg)ismerését jelenti, és megszületéséhez határok felállítása, jelenségek egymástól való elkülönítése szükséges.

Az éhezőművész tevékenységét, életművét a *dialektika és diagnózis* műveletei ilyen módon szegmentálják, majd teszik történetét az utolsó szakaszban, a halálra éhezés fázisában önmagával meghasonulóvá. Az előadások, a „negyvenedik napok” értékelő-lezáró, az éhezést lenullázó-újraindító aktusai, a cirkuszbeli látogatási idők, melyeket „*élete céljaként természetszerűleg áhitott*”, s amelyektől ugyanakkor „*reszketett*”, a visszaút-lehetőség örökös jelenlétében különböznek a ketrecéből látszólag eltűnő éhezőművész utolsó heteitől. Amint a mikro- és makroszintű reflexió eltűnik, a művész láthatatlanná válik. Joggal fogalmazódhat meg a kérdés: vajon maga a művészet is eltűnik-e? A kérdés azért tehető és talán teendő fel ilyen pregnánsan, mert az elbeszélés címe, *Az éhezőművész*, a tárgyalt pont utáni művésztől (sőt a ketrec új lakójáról, a párducról) való gondolkodást is irányítja, befolyásolja. De nem azonosítódik-e hibásan a művész vagy akár az egész művészet eltűnése tevékenységének láthatatlanná válásával? Azzal, hogy a művészet számára lehetetlenné válik a hagyományaihoz való kapcsolódás, a régi műveletek újbóli végrehajtása, fel- és megújítása, minden létalapja megszűnik-e? A folytatás lehetetlensége teljesen új műveletek elképzelhetetlenségét is jelentené?

Mi történik a visszafordulás nélküli időszak művészetében? Jürgen Habermas modern korról, moderniségről stb. szóló nagy hatású írásában az esztétikai moderniségtől az avantgárdig főszerepet játszó művészi gondolkodást a mindenkori modern törekvésektől elkülönítő jegyének, *differentia specificájának* a tradícióval szemben tanúsított „*elvont szembenállást*” nevezi meg.<sup>6</sup> Ez a magatartás szerinte abban különbözik a korábbi modernista törekvésektől, hogy benne immár nem „*az antikvitáshoz való viszony megújítása*”<sup>7</sup> hivatott biztosítani önmaga értelmezésének és megalkotásának módját, majd sikerét, hanem a megváltozott időtudat nyomán felértékelődött efemer jelenségek, az állandó változás és dinamizmus ünneplésében megnyilatkozó, az előzményektől való függetlenség, megjelenítése, kimondása.<sup>8</sup> Habermas arra mutat rá (Jauss szemszögéből vizsgálva a jelenséget), hogy mindebben voltaképp „*a szeplőtelen, állandó jelenlét iránti vágy fejeződik ki*”.<sup>9</sup> Az esztétikai modernség így nagyon is hasonlít a korábbi moderniségekre, amennyiben legalább is „*megőriz bizonyos titkos kapcsolatot a klasszicitással*” – szól a következtetés.<sup>10</sup> Az lesz tehát belőle,

amivé nem szeretett volna válni: meghatározott meghatározó – noha az elkerülni vágyott forgatókönyvektől némileg eltérő módon.

A múlt idő társadalmi, erkölcsi, művészeti szempontok felől látható, repetitív, strukturális azonosságokat mutató szegmentálódásában beállt változás a múlthoz való viszonyhoz, a korábbi eljárásokhoz képest eltérő gesztusban ragadható meg, a fent említett „elvonat szembenállás” jelenségében. A Kafka éhezőművészéről mondtak alapján adódik a párhuzam: az esztétikai modernségnek a korábbi, ismétlődő megújulásoktól való elkülönülése sokban emlékeztet arra a váltásra, amely a művész éhezésében, művészetében a dialektika és diagnózis fogalmaival leírható változások viszonylatában figyelhető meg. Mindkét eset radikalitása abban áll, hogy a főszereplők megszűnnek előzményekkel és következményekkel, elő- és utóidejűséggel számolni. Különbségként azonban meg kell nevezni a két szembenállás szándékoltóságában mutatkozó eltéréseket. Míg a Habermas által bemutatott modernitáskonceptió konkrét elképzeléseket és vágyakat tükröz, addig az éhezőművész akaratán kívül áll rá (vagyis: kerül) arra az útra, amely olyannyira különbözik az az előtt járttól. Mindenféle cél szem elől tévesztése, ugyanakkor egy céloktól mentes pályára történő ráállás jellemzi az éhezőművészt – talán az esztétikai modernség programalkotóiéhoz hasonló módon, akik számára az előrevetett és hátrahagyott célok nélküli önértelmezés és önmegvalósítás maga a cél.

Nehéz megállapítani, hogy az éhezőművész projektuma megvalósítható, befejezhető-e, ahogy azt is nehéz megfogalmazni, mit jelenthet művészetének sikere, miben nyilvánul meg, hogyan kell értékelni. Az elbeszélésben benne foglalt időszak egy eredménytelen keresés utáni állapoté; a művész életének azokat a napjait jelöli, amelyek egy vággyal való leszámolást követnek. A főszereplő beszámol arról, hogy korábban sikertelenül kereste étvágya kielégítésének módját. A test anyagcseréje jelentette szabályrendszer felismerése az arra való reflektálást, vele pedig a követelések és teendők felismerését a vágy megjelenése követi, a kívánság, hogy megszűnjön az éhségérzet mindig kellemetlen, noha talán legismertebb jelensége. Művészi produkciójának intézményi keretei valójában mindennek csupán szélsőséges megvalósulását engedik láttatni, amennyiben negyven nap után ételt kell magához vennie, pusztán későn téve eleget a mindenki számára ismerős követelésnek. Ebben az időszakban művésze nem más, mint egyfajta aszkézisre emlékeztető, kvázi fakírmutatvány, amely emberi érzések, testi folyamatok és teljesítmények

szélsőértékeire hívja fel a figyelmet. Mindez a szöveg tanúsága szerint ellenére van, ő ugyanis olthatatlan vágyat érez az éhség további tapasztalására, az anyagcsere jelenségének, hozzá való viszonyának megismerésére. A Habermas által használt célracionális kifejezés itt a kényszerítés jelenségénél jut szerephez, ez a beavatkozás ugyanis életet védő tettként elsőként tarthat számot az ésszerű cselekvések közé soroltatásra. Ahogyan azonban a tudós előadásában, Kafka elbeszélésében is megjelenik a célracionális gondolkodástól történő elhatárolódás, noha sajátos formában. Az éhezőművész – Habermas modernjeihez hasonlóan – csak látszólag oldja le magáról az ésszerűség egyenruháját. Annak ellenére ugyanis, hogy a jelenlétét biztosító táplálkozásról lemond, fogyaszt valami mást: azt az utat, mely a haláltól elválasztja. Két értelemben is hozzájárul az út eltűnéséhez. Először nyilvánvalóan azzal, hogy közel kerül a halálhoz. Másodszor azzal, hogy megszűnik útnak látni az őt a haláltól elválasztó távolságot. Az éhezéshez, vele pedig a halálhoz való közeledése az, ami egészséges éhségérzetre vall: kíván valamit. Olyan, mint a később a ketrecét elfoglaló párduc: ízlik neki az eledele. „[...] Ez a nemes, minden szükséges dologgal szinte szétpattanásig ellátott test mintha a szabadságot is önmagában hordozta volna; ott volt talán a fogai között; és az életöröm olyan erővel süttött belőle, hogy a nézők csak ügyel-bajjal állták tekintetét.” Az anyagcsere számára szükséges elemek gondtalan áramlása a szabadság érzetével párosul, éppen úgy, ahogyan az éhezőművész életkörülményei az utolsó hetekben alakulnak. Az előre haladásban való motiváltság, maga az előrehaladás, az út elfogyasztása a korlátok, majd az út tudomásul vételének teljes hiányával, az ezektől való függetlenség tapasztalatával jár együtt.

Embernek szűnik meg lenni az éhezőművész, amikor eltűnik a szalmába süppedve. Sokkal közelebb állnak hozzá az emberek a visszafordulás lehetőségének megszűnése előtt, mint azt első ránézésre (például a közönség és a művész közötti félreértések láttán) gondolni lehetne, s mint ezek után. Az életöröm, a motiváltság túláradása, a szabadság érzete ugyanúgy csak ügyel-bajjal megközelíthető, elviselhető jelenségek az emberek, mint korábban a főszereplő számára. Nem a művészet privilégiuma a magabiztos előrehaladás, a szabad, gondtalan, naiv előrehaladás érthetlenségének megtapasztalása. (Érdeemes arra gondolni, hogy a nézők megtorpannak, toporognak a vágyott produkció felé vezető úton, amikor az éhezőművész nézőibe botlanak.) Ráadásul

az ezen értetlenségen való felülkerekedés sem az: „*Erőt vettek magukon, körültongták a ketrecet, és nem akartak tágitani mellőle.*” Az éhezőművész nem tartja az elé tett ételekkel csillapíthatónak étvágyát, mintegy végcél hiányában értetlenkedve a felé vezető út kisebb állomásain. A nézők a végtelenség, cél- és úttalanság tekintetét tanulják meg állni a párduc ketrecénél állva, ugyanúgy, ahogyan a művész vált alkalmassá a másfajta észszerűség szabályainak elsajátítására. Nekik az éhezőprodukciókat kellett meghaladniuk, hiszen a cirkuszban az ő ketrece sokak számára megtorpanás okozója az elérni kívánt úticél felé vezető úton. Számukra az éhezőművész halála az a pont, ahonnan nincs többé visszaút. A gondolkodásukban az oda-visszahaladást, a tétovaságot, ezek dialektikáját megjelenítő művész eltűnése egy más látvány megjelenését, s vele új (idő- és út)tapasztalat kialakulását teszi lehetővé.

Mindez azért különösen fontos akkor, amikor Kafka írás- és rajzművészetéről van szó, mert az életmű számos pillanata vezet hasonló következtetésekre.

(1.) Az **elbeszélések** közül az *A szirének hallgatása* az egyik olyan hely, amelyben egyebek mellett a felcserélődés látomása nagy erővel jelenik meg. Felcserélődésen ebben az esetben azt a kiasztikus működés eredményeképpen beálló helyzetet kell érteni, amelynek egyik következménye Odüsszeusz helyett a szirének főszereplővé válása. Döntés- és lépéshelyzetben ők vannak, az események alakulása, a történet végkimenetele az ő elhatározásaik függvénye. Mindezzel együtt jár a kiazmusnak egy újabb megjelenése: utat voltaképpen nem Odüsszeusz, hanem ők kénytelenek megtenni, ráadásul Homérosz hőse nem utuk egy állomása, hanem maga a cél. Azáltal, hogy egy kisebb, partikuláris cél főcélá lép elő, a történet sokban emlékeztet az éhezőművészről mondottakra. A szirének folyamatos jelenlétét, önazonosságát megalapozó csábító munka tétje a véletlenszerű interakciók sokaságából egyetlen beavatkozásra helyeződik át, jelentéktelenné téve a korábbi eljárásokat, ezek módját és sikerét. „*Nem akartak már csábítani, épp csak Odüsszeusz nagy szemének fényét szerették volna látni minél tovább.*” Nem Odüsszeusz közeledik a szirénekhez, hanem – mintegy elcsábulva – ők hozzá. Az éhezőművész számára a kezdetekben ez a problematikus: a dolgok közeledése, nem látja statikus pontnak magát, amely kész lenne az érkező dolgok fogadására. Az elvont keresés, a korábbi gyakorlattal szembeni elvont szembenállás idején már ő maga halad az vágy

konkrét beteljesülése felé. Ám ekkor már a szirénekhez hasonlóan neki sincs tudata, s ezért képes állni az elérhetetlen cél csábítását. Végül pedig a nézőknél jelentkező változás az, ami a csábítók-csábítandók, vágyottak-vágyakozók eddigiekben látott kiasztikus átalakulását ismétli meg. Az éhezőművész produkciójának megtekintése szinte rutinfeladat, nem is idéz elő semmiféle változást bennük. A párduc azonban, aminek nárcisztikus tekintete Odüsszeuszéhoz hasonló, lebilincseli, megállítja, eltéríti őket.

A *Mi az igazság Sancho Panza ügyében?* című írás egy szövegen kívüli konstellációt forgat fel a fentiekben látott módon. A dialektika oda-vissza történő, tétova jelensége itt a kísértésbe, majd bűnbeesés formájában ölt testet. Sőt: a nemi aktusra is történik utalás a „promiszkuitás” kifejezésben. Sancho Panza életében beállt egyetlen változás lényege az, hogy az „immár főhössé” előlépett alak nemcsak, hogy nem vonzódik semmihez, hanem még el is lehetetleníti valamely áhító vagy áhított elem közeledését. Walter Benjamin az elbeszélés Sancho Panzájában Kafka egyetlen sikeres, „igaz” emberét látja, amennyiben – szemben a szirénekkel és az éhezőművésszel – nemcsak élete, tudata vagy önazonossága árán változtatta meg életét, hanem élhető változtatást eszközölt benne.<sup>11</sup>

A dolgozat az eddigiekben csupán azt tudta kimutatni, hogy Kafka írásaiban az idő és az életút szegmentálásának milyen módosulásai ismerhetők fel, illetve ezek mennyiben hasonlítanak egymásra, a váltás utáni élethelyzet körülményei azonban még tisztázásra várnak.

Az előrehaladás tényezőinek, kiindulópontnak és célnak, valamint vágyakozónak és vágyottnak felcserélődését szemlélve az olvasó az alanyokat csak megváltozott tudatállapotban láthatja. Az éhezőművész esetében legalább is csak annyit tudni, hogy a cirkuszigazgatónak és társaságának tett vallomása a tébolyultság képzetét ébreszti hallgatóságában. A szirének tudat nélkül, Sancho Panza pedig „együgyűként” él meg a világ sarkaiból való kifordulását. Az *Elhatározások* beszélője által megfogalmazott „legjobb tanács” a nyomorult állapotból való kikerülés általános sikertelenségét figyelembe véve, az azon túllépni igyekvőknek, a visszavonulás, a rezignáció jelentette megoldásra hívja fel a figyelmet. Ezt az állapotot a végső síri nyugalmon, valamint a másokkal és a megbánással szemben tanúsított érzéketlenségen túl az „állati pillantás” jellemzi. A nyomorult állapot, értsük ezen az éhséget, étvágytalanságot, a világra hatás sikertelenségeit vagy a folyamatos kísértések ostromait, voltaképpen mindig

valamiféle vonzással áll kapcsolatban, s Kafka szövegeiben a történet minimális követelményeként meghatározott, kiindulóponttól való elmozdulás a vonzás-vonzódás dialektikájából történő kikerüléssel jelenik meg. A tudat nélkülség, állatiság, együgyűség fogalmaival leírt jelenségcsoport olyan állapotra utal, melyben az ember „súlyos tömegként”, „egyetlen felesleges lépés” megtétele nélkül pusztán (be)fogadója a történéseknek. Érdekes módon egészíti ki, árnyalja az eddig elmondottakat az *Az utcai ablak* című írás. A valahova csatlakozni kívánó személy körülményeit leltározva a beszélő újfent megteszi a distinkciót aktív vágyakozás, ilyen értelemben vett közeledés és rendületlen, higgadt visszavonultság között. „*De ha úgy áll is a dolog, hogy semmit sem kutat, [...] és nem akar semmit*” – hangzik az utóbbi állapot leírásában, azéban, amelyben az ember egyszer csak összhangba kerül az állatokkal. „*[...] Magukkal ragadják lent a lovak, kocsik között, zajban sodorják, s ily mód végre: az emberi egyetértés felé.*” Az emberi egyetértés kategóriája az eddigi gondolatmenet számára bizonyos értelemben újdonság. Annyiban mindenképpen, hogy az eddigiekben az emberi interakciók nem az egyetértés mozzanatának fényében jelentek meg, hanem éppen ellenkezőleg: a kiegyenlítetlen viszonyok, illetve ezek kiasztikus megfordulásának formájában. Ha azonban a meghatározók meghatározottakká válását és ennek fordítottját tartjuk szem előtt, voltaképpen logikus, a legkövetkezetesebb fejlemény az egyetértés megjelenése, hiszen az elvont szembenállás nyomán a Kafka-szövegek szereplői mindig is tanulni voltak kénytelenek, megérteni azt a helyzetet, amelyben előzőleg az ellenpontjuk jelentő szereplő-párjaik voltak. Az egyetértés azonban ennél is több: itt ugyanis az új állapot szabályainak felismerése egyben azt is jelenti, hogy saját viszonyaikat mások által is megtapasztalt körülményeknek látják. Ennyiben mond mást az utcai ablakról elmélkedő írás *Az éhezőművésznél*, az utóbbiban ugyanis az éhezőművész helyzetét valamelyest megtapasztaló nézők nem reflektálnak az éhen halt alakokkal való hasonlóságukra.

## 2. A Rajzok

A Kafka életében több helyütt, a legkülönbözőbb szerepekben és funkciókban (alkotói produktum, nem kiadvány formájában) megjelenő rajzok, vázlatok

kapcsán az egyik leggyakoribb, legnyilvánvalóbb jelenség az emberek tudása, tapasztalata közötti különbség áthidalásának kísérlete. Ez akkor a leginkább szembetűnő, amikor a képek megjelenésének helyeit vesszük számba, és láthatóvá válik, hogy többségük az írásos, verbális szöveg kiegészítésül, a benne vázolt gondolatmenet árnyalásául, az amúgy érzékelhetetlen viszonyok megjelenítését segítő kap helyet a közlésben. (A Felice Bauerhez, Milena Jesenskához és Max Brodhoz írott levelekben, képeslapokon.)

A Kafka gondolkodásában megjelenő áthidalás kérdését segíthet megközelíteni az *A híd* című elbeszélés szemügyre vétele. A merev és hideg, struktúrájában gyenge építmény, amely egy folyó két oldalát hivatott összekötni, s amely éppen meghatározottságai okán élete vége felé közeledik, de legalább is jelenléte csak szigorú körülmények között biztosított, újra csak egy olyan motívum, amely sokban hasonlít a dialektikáról és annak érvénytelenné válásáról korábban mondottakra. Ahogyan az éhezőművész negyven napban meghatározott éhezései jelentik az életben maradás minimális garanciáját, úgy a híd esetében az átkelő megfelelő tömege és az átkelés helyesen megválasztott módja tartja távol az építményt a pusztulás bekövetkeztének egyébként folyamatos veszélyétől. Amint azonban a meghatározhatatlan célú, de mindenképpen végzetes szándékú utas a „híd testének közepére ugrik”, a híd leszámol az átkelés várakozással teli dialektikájával, nem hajlandó az őt a pusztulástól elválasztó út meghatározottja lenni, s a történések nyomába eredvén, a szemlélődés radikalizálását választva vesztébe „rohan”. Ahogyan azonban az éhezőművész a visszafordulás lehetőségétől megfosztott útra lépve még egy ideig életben maradhat, úgy az elbeszélés mint az *A híd* E/1-ben elhangzó beszámolója arról tájékoztat, hogy a híd is a visszafordíthatatlan úton léteket éli. A végzetes úton (a szakadékban) ezek szerint nem járni, sokkal inkább állni lehet, amennyiben legalább is a végcél nélküliség az eset kapcsán értelmezhetetlenné teszi a haladás gondolatát. Ez a statikusság ugyanakkor az „eszeveszett” rohanás homogenitását, a benne állást is magában hordozza.

A Kafka-rajzok nemcsak a napló-, a levél-, illetve a képeslapíró és olvasója között létesítenek hídként kapcsolatot, hanem az író egyes feljegyzései, gondolatmenetei között is. Az írás a motívumok eme konstellációjában a dialektika műveleteinek ad helyet, s mint ilyen, igények kielégítésének, a hiány és a kielégítése között tatóngó szakadékot látszik áthidalni. Az éhezőművész történetének vizsgálata során a negyvenedik napok étkezései és általában

mindennemű étel fogyasztása jelentette a hiány és többlet konfliktusának kiegyenlítését, az éhezés pedig a dialektika elégtelenségének megjelenítőjét. Ilyenformán a rajzolás az éhezés allegóriájaként azt az élethelyzetet jeleníti meg, amikor az ízlelésében, és anyagcseréjéhez való viszonyában meghasonlott művész megvonja a szájától a falatot. Az evés az anyagcsere s vele az élet szükségszerű tartozéka, így az evéssel analóg írásra mindezek következményeképpen az áll, hogy az nem más, mint szükségszerű állomásokra történő megérkezés. Az eddigiek tanulsága az, hogy az írás fonalának a rajzot, rajzolást követő újrafelvételében, az írás folytatásában a negyven nap elteltével járó étkezést kell látni. De vajon létezik-e az írásban az írással szemben tanúsított elvont szembenállás. Kafka végrendelete olyan jelenség, amely minden bizonnyal ezzel a magatartással tart rokonságot. A rajzok kis ellenkezéseit, kis éhezéseit az éhezőművész utolsó heteire emlékeztető, az író önmagával és másokkal folytatott dialógusaival történő leszámolás követi, az éhezés éhezése. Ez a fentiek értelmében a meghatározottsággal történő leszámolást is jelenti, azt, hogy az író, nem találván többé értelmet az írás és hiánya jelentette konfliktus kiegyenlítésében, felismerve, hogy éhezései is valamely étvágy elverését jelentik, kénytelen az éhezést nem éhezéssé, azaz egy majdani étkezés felé tartó folyamattá, hanem az éhezés éhezésévé változtatni, melyben ő immár nem tart sehová. Érdekes játéka a motívumoknak az, melyben a súlyos tömegként sodródást egy le- és elfogyó emberrel látjuk megtörténni, valamint az, hogy megtörténni látjuk annak sodródását, aki éppen, hogy eloldotta magát meghatározottságaitól.

Ez azonban csak azért lehetséges, mert az olvasáskor számba vettük a végrendelet gesztusát, aminek következményeképpen csak a súlyos tömeghez, az állathoz, a tudat nélküli, magabiztosan haladó, létező alakokhoz kialakítható egyetlen viszony, szerep a miénk: a meghatározotté, a vágyakozóé. Amíg Kafka életművének értelmezésekor a végrendelet visszafordulást, dialektikát, folytathatóságot, célirányosságot kizáró döntése kívül esik a megfontolás tárgyát képező jelenségek körén, addig a mindenkori olvasó pusztán a magabiztos meghatározó módjára közelít a korpuszhoz, megfosztva annak lehetőségétől, hogy a kiazmusban létrejövő totalitásba betekintést nyerhessen.

Érdekes következményei vannak egy másik életrajzi-posztumusz adaléknak Kafka megközelítése során. Ismeretes, hogy Kafka rajzainak nagy része azért maradt fenn, mert Max Brod és Gustav Janouch „nem

rendeltetészerűen használták” őket: az író meghagyása ellenére nemcsak, hogy nem semmisítették meg, hanem az életmű többi darabjához hasonlóan lehetővé tették reprodukálásukat. Sem ők, sem a későbbi filológusok nem hagytak sodródni, kiszakadni egyetlen Kafka-opuszt sem az életműből, hanem benne tartották, sőt, még erősebben hozzákapcsolták az olvasók jelentette dialektika és diagnózis örök viszonyrendszerébe. Így maradhatott fenn az a korpusz, amely olvasásának központi tanulsága a megszűnés útjára lépő létezők életének kiteljesedése.

A Kafka-rajzok nagy részének egyik szembeötlő közös tulajdonsága az, hogy a rajtuk ábrázolt alakok egyforma vonalakból, hasonló hajlású ívekből épülnek fel. Az ívekben, domborulatokban hordozott dinamizmusból azután az egész alakok is részesülnek, s egészükben jelenítik meg a görnyedtség, torzulás formájában dinamikusságot, mozgással telítettséget. A *Futó alak (Läufer)*, a *Három futó alak (Drei Läufer)*, a *Vad/Durva ivó alak (Der wilde Trinker)* és a *Tüntetés (Protestumzug)* figuráin mindez leolvasható. Az ív, a hullámvonal, a domborulat alakzatai arra hívják fel a figyelmet, hogy az elmozdulás nem azonos a megtett úttal. Egy ilyen vonal két végpontja, a kiindulás és a megérkezés, vagy inkább: elhalás, között bejárt út jóval nagyobb, hosszabb, izgatottabb és élményektől dúsabb, mint az őket egyenes vonallal összekötő, az elmozdulás hosszát jelző, az elmozdulást követő szakasz. Az éhezőművész utolsó heteiben, az elvont szembenállás időszakában nem az a lényeges momentum, hogy bennük az éhezőművész az életből a halálba jut el, hanem az odavezető út dinamizmusa, tempója, ritmusa.

Michel Foucault, miután írásában felvázolta az örület jelentette nyelvi deviancia négy típusát<sup>12</sup>, és a közül levő különbséget, a negyedik, a Freud által meghatározott immanens nyelv vizsgálatából levont tanulságok szem előtt tartásával annak szükségességére hívja fel a figyelmet, hogy az irodalmi jelenségek tanulmányozásakor, ezek tartalmi és szerkezeti jellegzetességei helyett „*sajátos létmódjukra*” figyeljen az olvasó, kutató stb. „*Milyen hát jelenleg ez a létmód? mindenestre hasonló az ön-implikációhoz, a kettősséghez és e kettősségben egyre inkább tért hódító úrrhoz.*”<sup>13</sup> A Kafka rajzaiban döntő hangsúllyal megjelenített kettősség: a rohanás és a feszült mozdulatlanság kettőse motívumként részét kell, hogy képezze az életmű vizsgálatának. Ez ugyanis szinekdochikusan utal az írás, az alkotás dialektikája és az előbb rajzokban, majd később a végrendeletben ellehetetlenített alkotás, a mű hiánya és az örültség

fentiekben tárgyalt feszültségére. Kafka egyik útinapló-beli rajza egy svájci hidat ábrázol: oldalról, a folyó vonalára illeszkedő szemszögből. Nem az a fontos, hogy miket köt össze ez az építmény, hanem az, hogy összeköti őket, s ezáltal szembenállás és kibékítés kettősét absztrahálva jeleníti meg. Ez a dolgozat végére szinte már paradigmaticusnak látszó sajátosság a karkai életmű fennmaradását, továbbélését, életre és halálra éhezését örök együttállásban láttatja.

<sup>1</sup> Weber, Samuel: *Technics, Theatricality, Installation*. in: uő.: *Theatricality As Medium*. New York: Fordham University Press, 2004., 88.o.

<sup>2</sup> Kafka, Franz: *Az éhezőművész* (ford. Tandori Dezső). in: uő.: *Elbeszélések*. Ferenczy, 1995., 365-375. o.

<sup>3</sup> Benjamin, Walter: *Franz Kafka: A Kinai Fal építése*. in: uő.: „*A szirének hallgatása*” (vál., ford. Szabó Csaba). Osiris, 2001.

<sup>4</sup> Foucault, Michel: *Az örület, a mű hiánya*. In: uő.: *A fantasztikus könyvtár*. (ford., vál. Romhányi Török Gábor) Pallas Stúdió/Attraktor, 1998., 29. o.

<sup>5</sup> uő.: uo.

<sup>6</sup> Habermas, Jürgen: *Egy befejezetlen projektum – a modern kor* (ford. Nyizsnyánszky Ferenc). In: Habermas-Lyotard-Rorty: *A posztmodern állapot*. Századvég/Gond, 1993. (szerk. Bujalos István); 154. o.

<sup>7</sup> uő.: i. m., 153. o.

<sup>8</sup> uő.: i. m., 155. o.

<sup>9</sup> uő.: uo.

<sup>10</sup> Habermas: *Egy befejezetlen projektum – a modern kor.*, 154. o.

<sup>11</sup> Benjamin: i.m., 145-146. o.

<sup>12</sup> A nyelvi hibák, a blaszfém szavak, majd a cenzúra hatáskörébe tartozó rendszerellenes megnyilatkozások Foucault szerint a történelem folyamán az örület értelmezésének, megközelítésének és semlegesítésének alapját jelentették.

Freud munkája középpontjának az örület immanens beszéd módként való elgondolását látja, és értelmezi az örület és a művészi alkotás közös határvonal mentén való elhelyezkedésének vonzatait. Gondolatmenete szerint nem lehet figyelmen kívül hagyni a mindenkori műalkotás és a mindenkori örültségfogalom lényegi összetartozását. Vö.: Foucault: i.m., 31-33. o.

<sup>13</sup> MICHEL Foucault: i. m., 34. o.