

AZ ABLAK PEREMÉN – ÉS AZON TÚL

A tér relatív interioritása Borbély Szilárd: *Kafka fia* című regényében

Poétikai konstitúció

A térformálás Franz Kafka prózapoétikájában elsődleges szövegszervező erőként van jelen. Nem feltétlen és kizárólag oly módon, hogy a kreatív, teremtmény én létrehozza a teret, amely révén a szereplőket, a kibontakozó eseményeket meg tudja jeleníteni, el tudja helyezni. Mondjuk, az éhezőművészt a ketrec rácsai mögött, Gregor Samsát az ágya alatti szűk, nyomasztó résben, a vadászt a vad üldözése közben előkerülő szakadéokban, a földmérőt a távolság és közelség azon csalóka perspektívájában, amely a falut a kastélytól elválasztja, vagy éppen önmagát „egy kicsiny szócska belső terében”, ahogy a *Naplók*ban olvashatjuk.²

Voltaképpen éppen fordítva történik mindez. A tér teszi lehetővé, engedi meg, performálja mintegy transzcendentálisan az én számára egyáltalán, hogy lehessen, legfőképpen pedig hogy a ketrec zártsága lehetővé tegye az éhezőművészt, az ágy alatti szűk rés helyt adjon Samsának, a szakadék lehetővé tegye a vadász számára a zuhanást, hogy a földmérő kvázi hasztalan s reménytelenül bolyongjon a csalóka perspektíva arányai szerint, illetve hogy egy szócska, pontosabban egy jel, az umlaut elmásító semmijében otthonra leljen az írói én.

A tér e létet lehetővé tevő energiája elemi összefüggésben van azzal, hogy az én el akar tűnni, fel szeretne oldódni valami üres semlegességben, ami már nem ő. A kívülség semmijében akar magára lelni, ahogyan Maurice Blanchot szereti ezt a kínzó dialektikát vagy veszélyes kiazmust plasztikusan kifejezni. „A művész nemcsak a világgal szemben védi magát a műben, hanem azzal az erővel szemben is, amely a világon kívülre vonzza. A mű néhány pillanat erejéig megszelídíti ezt a »kívült«, visszaállítva benne valamilyen bensőségességet; csendet ír elő, megadja

1 Valastyán Tamás filozófus, egyetemi docens, Debreceni Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Filozófiai Intézet.

2 Vö. Kafka, Franz: *Napló*. 1911-es bejegyzés, idézi Starobinski, Jean: Franz Kafka. A tekintet képei. (Fordította: Szávai Dorottya.) In: Uő: *Poppea fátyla. Válogatott irodalmi tanulmányok*. Budapest: Kijárat, 2007. 267.

a csend bensőségességét a nyugalom és bensőségesség nélküli kívülnak, ami az eredeti tapasztalat beszéde.”³

Eszerint azt állíthatjuk, hogy a tér poétikailag konstitutív szerepet játszik Kafkánál, amennyiben egyszerre lehetővé teszi és le is határolja az ábrázolás műveleti rendjét. Ily módon a tér egyszerre transzcendentális és kompenzatorikus formaprincípium a karkai prózapoétikában, nélküle ti. egyáltalán nem lenne képes alakzatokba rendeződni a nyelv. Amikor összefoglalólag transzcendentálisnak hívjuk e formaclvet, akkor arra a platóni-kanti-cassireri-derridai elgondolásra alapozunk, hogy a tér valójában a van-hoz és a nincs-hez képest a létezés egy harmadik nemét viszi színre, vagyis nem is van, nem is nincs, hanem lehet, maga a szintizta elfogadás, annak az affirmálása, hogy lehessen kezdet, lehessen egyáltalán a lét. A kompenzatorikus jelleg pedig abban nyilvánul meg, hogy a semmi vonzása mintegy a tér folytonosan kitöltődésre kész armatúrája által tapasztalható meg, fogadható be, olvasható versként, elbeszélésként, regényként, levélként, naplóként – uram bocsá! – betűként vagy jelként. Az epikus én magára lel egy belső térben – szignifikánsan a külső, a kívülség vonatkozásában.

Jellegzetes példája Kafkánál a térformálás egyszerre transzcendentális és kompenzatorikus megvalósulásának az ablak. Ahogyan az ablak megjelenik a karkai szövegben, az egyként plasztikusan színre viszi a legjellegzetesebb karkai nyelvi, írói attribútumokat: a semmi kívüljében eltűnni, pontosabban ezen eltűnés révén megmaradni igyekvő ént, vagy éppen a tárgyasultan megformálódó belsőben berendezkedni próbáló perszónát, aki a lét és a nemlét határán egyensúlyoz. Abban, ahogyan egy szereplő vagy maga a levél- és naplóíró Kafka kinéz az ablakon, vagy felnéz az utcáról az ablakra, egyszerre a bent és a kint, valamint e kettőt elválasztó határ mobilizálódik a formateremtés rendjében.

Beszédes, hogy a „Kinézett az ablakon” egyszerű kijelentése Kafka számára a tökéletes mondat mintapéldája.⁴ E mondat úgy teremt jelentést, hogy a tárgyasulás realitása hordozza magában vagy éppen teszi lehetővé a tekintetnek a kívül semmijébe elvesző szabad irányulását, vagy ugyanígy a bensőben megpihenő, a bent felületeit pásztázó aktivitását. A referencialitás itt valóban nélkülözhetetlen az autopoietika számára. Az ablak motivikai és jelentésstrukturáló gazdagságát a karkai prózanyelv poétikai teremtőerejében Jean Starobinski elemzi rendkívüli minuciozitással: „Az ablak minden bizonynyal jelentést nyit meg. Az ablak

3 Blanchot, Maurice: *Az irodalmi tér*. (Fordította: Horváth György – Lőrinszky Ildikó – Németh Marcell.) Budapest: Kijárat, 2005. 37.

4 Vö. Kafka: *Napló*. 1911-es bejegyzés, idézi Starobinski, 2007. 268.

kifejezés, mely a lakozás alapvető aktusához kötődik, a metaforikus jelentésképződések sokszoros lehetőségévé bővül. Az utca felől nézve az ablak a városi táj motívumává vált, mint a szobába zárt tekintetnek utat nyitó közeg, a változó, ám teljességgel soha át nem törhető határt jelöli a kint és a bent között.”⁵

Nos mindezek után egyáltalán nem tűnhet meglepőnek, hogy Borbély Szilárd *Kafka fia* című, töredékben maradt regényében a térformálás szintén kitüntetett prózapoétikai mozzanatként jelenik meg.⁶ Hiszen Borbély egyfajta karkai pastiche-t hoz létre, nem csupán a jellegzetes nyelvi stíluselemeket vonultatva fel az aprólékos leírásoktól kezdve a bizarr fikcióteremtés elementaritásán át a szinte semlegességig elmenő, már-már a filozofikus morfondírozás absztrakcióját önmagába szervesítő tūpontos megfigyelések regisztrációjáig, ráadásul helyenként hosszú szó szerinti idézeteket véve át Kafkától, hanem effektíve jól felismerhetővé teszi azokat a térszegmenseket, a történelmi, városi, személyes helyeket megjelenítve, ahol a karkai történetek (leginkább parabolisztikusan) játszódnak.

„Befelhőzött helyek”

Ha deduktívan szeretnénk megjeleníteni a borbélyi térpoétika megformálódását, a panorámától a miniatűr felé közelítve, akkor célszerű a következőképpen fogalmazni. A történelmi perspektívájú tág térforma maga Kelet-Európa, a szűkebb távlatú térszegmens a város, pontosabban Prága ismert-ismeretlen utcái, terei, hídjai, a még szűkebb térrész a szobák, folyosók, nappalik, ebédlők intim belsői, s van voltaképpen egy, ha tetszik, még szűkebb hely, a miniatűrízálás tere, egy-egy tárgy belseje vagy felszíne, egy lisztesdoboz belseje vagy egy ablakpárkány, egy keskeny heverő, egy híd korlátja.

Szóval így tagolódik a tér a szövegben, a szöveg pedig szintén egyfajta térforma, a mindezt egybefogó, lehetővé tevő és kibontakoztató írás fiktív-imaginárius terében artikulálódik. A regény felütése, *Az Olvasóhoz* címzett első fejezet első bekezdése pontosan eligazít azt illetően, mit várhatunk a következő oldalakon: „Ez a regény Kelet-Európában játszódik. Utazókról és utazásokról szól. Franz Kafka utazásáról, aki nem azonos Franz Kafkával. És az egy helyben

5 Starobinski, 2007. 269. Starobinski egyebek mellett Kafka legelsőként kiadásra szánt, *Az utcai ablak* című szövegét elemzi invenciózusan.

6 Hogy már korábban, a *Berlin & Hamlet* című kötetben is milyen konstitutív szerepet játszik a térpoétika Borbélynál, ahhoz lásd: Kulcsár-Szabó Zoltán: Kafka fia. Borbély Szilárd a világirodalomban. *Irodalomtörténet*, 2019/3. 279.

maradásról, amely nélkül értelmét vesztené az utazás. Valamint a sétákról, amelyeknek az útvonala mindig visszatér önmagába. És a terekről, amelyek tanácstalanul figyelik mindezt. Követik és kísérik azt, aki sétál. Az embert, aki sétál, és aki nem jut el sehová. Csak a térnek ad szerkezetet mozgásával, és a tereket kapcsolja össze. A tereket, amelyek Kelet-Európában minden zsúfoltság ellenére éppoly magányosak, mint az ember, aki sétájával metszi őket.”⁷

Persze egyáltalán nem törvényszerű, hogy higgyünk a leírt szavaknak, hogy alávessük magunkat az írás diktumának, de Borbély Szilárd van annyira tudós író, hogy ne mondjam, poeta doctus, hogy bejelentése és meghatározása könyve tárgyát illetően megbízható s pontos legyen. Annyit mindenképpen megtudunk e szavakból, hogy a regény tere nem passzív, nem pusztán inerciális keretét kívánja nyújtani az eseményeknek, hanem igenis aktív-formáló erőként ad helyet a történeteknek.

Kelet-Európa ellentmondásos helyét, utazás és helyben maradás feszítő dichotómiáját Borbély egy rendkívül plasztikus képpel fejezi ki. A libákra utal, akik túl azon, hogy képtelenek repülni, nyakukat az ég felé tartván a messzeség elérhetetlenségét *sui generis* sorsmozzanattá alakítják.⁸ Létük sorsterének elliptikus formálódását mindezen felül a hiú remény és a pusztulás bizonyossága mint fókuszpontok jelölik ki. A Márton-napi vég és az őszi esők szabadságérzete között a testük folyamatosan elnehezedik, majd a májuk tömésével szintén súlyosabbá válnak, mindemellett egy szűk karámszerűségbe dugják őket, hogy ne mozoghassanak. „Aztán eljön a Márton-nap vagy néhánynak a karácsony, amikor levágják őket. Mert Kelet-Európában ez a sorsa a libáknak. De nem csak a libáknak, ha jobban meggondolom.”⁹

Nos, a libák sorsa az emberi lét és történelem kataklizmatikus alakulását, azon belül is a kelet-európai sorseseeményeket szimbolizálja igencsak plasztikusan, a térképzeteket és -formákat kreatívan mozgósítva. Különös módon Borbély egy fotót illeszt a szöveg lineárisan kibontakozó rendjébe, mintha nem bízna a szöveg ábrázolóerejében, e helyt a kép spektakuláris bizonyosságát idézi fel, megakasztva

7 Borbély Szilárd: *Kafka fia*. Budapest: Jelenkor, 2021. 5.

8 Ezt már Friedrich Hölderlin is észrevette, fivérének írt egyik levelében így fogalmaz: „Minden jóakarattal együtt is, cselekedetemmel és gondolkodásommal csak tapogatózom ezen egyesegyedüli ember után a világban; és abban, ami felé törekszem és amit mondok, gyakran csak azért vagyok olyannyira ügyetlen és értelmetlen, mert mint a libák, egyenes és lapos lábakkal, modern vízben állok, és tehetetlenül a görög ég felé szárnyalnék...” Idézi Gadamer, Hans-Georg: Hölderlin und die Antike. In: *Uő: Gesammelte Werke 9. Ästhetik und Poetik II*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993. 5.

9 Borbély, 2021. 10.

ily módon a szöveg lineáris rendeződési ritmikáját, egyben nyomatékosítva az elmozdulás, elvándorlás, utazás és helyben maradás, stagnálás, állandóság dialektikáját. Vadas Ernő *Libák* című képén a címadó állatokon kívül a jelentésteremtő erő leginkább a libák által felkavaruló porfelhőhöz köthető, amely a kép láthatóságát ellehetetlenítő réteget, szürke foltokat hív elő, segít létrejönni. A spektakularitásba így módon befészkezi magát a vakság. A porfelhő ikonológiai funkciója Gilles Deleuze szerint egyszerre kapcsolható az érzékeléshez és annak lehetetlenségéhez: „A látvány porfelhőbe burkolása végső soron [...] magához az érzékelhetőhöz tartozik, és hiábavalóságát leplezi le.”¹⁰

Pága város utcáinak, tereinek, hídjainak érzékletes leírására, pontosabban arra, hogy e térszegmens miképp teszi lehetővé a karkai személyes és írói sorsábrázolás megteremtését, talán leginkább azt a példát, annak a sétának a bemutatását lehetne felhozni az *Egy séta este* című fejezetből, amely során a zsidó időszámítás szerint 5672. év Av hónapjának 30. napján, keresztény időszámítás szerint 1912. augusztus 13-án Kafka elindult esti sétájára, és ellátogatott barátja, Max Brod házához, ahol először találkozott Felice Bauerrel.¹¹

Voltaképpen ez szintén a helyben maradás és a távlati mozgás aporetikus dinamikáját viszi színre. Annak a lakóháznak, „bérpalotának” a neve, ahonnan Kafka elindul esti sétájára, „A hajóhoz”, ez már rögtön beindítja az aporia dinamikáját, hiszen olyan hajóról van szó, amely nem indulhat el. Majd Kafka „körkörös kitérőkkel” megérkezik barátja, Max Brod házához, ahol a szokásos találkozás szokatlan véget eredményez: annak a nőnek az ismeretségét hozza el, akivel találkozáskor Kafka az írás tapasztalatának olyan elementaritásával szembesül, amely identitása addig nem érzékelt s elgondolt intenzitásával konfrontálja: írói önmagával.

Mindezt tehát összességében s részleteiben maga a tér teszi lehetővé. A sétát a városon át, amely mintegy viszi, sodorja a nő felé, akivel találkozáskor sorsa, „a lényegi magány” fog beteljesedni. A lényegi magány: berendezkedni, otthonra lelteni az írás fikatív-imaginárius terében, amely szakadatlanul a kívülség tapasztalatát hozza el.¹² Walter Benjamin szerint a karkai írásművészet kisugárzásának forrásai azok „a befelhőzött helyek”,¹³ ahol mintegy formára találnak a gesztu-

10 Deleuze, Gilles: Mi a barokk? (Fordította: Simon Vanda.) *Limes*, 1996/5. 9.

11 Borbély, 2021. 28–33.

12 Vö. Blanchot, 2005. 13. „Az író olyan nyelvhez tartozik, melyet senki nem beszél, mely nem fordul senkihez, nincs középpontja és nem nyilatkoztat ki semmit. Hiheti azt, hogy állítja önmagát ezen a nyelven, de amit állít, meg van fosztva önmagától.”

13 Benjamin, Walter: Franz Kafka. Halálának tizedik évfordulójára. (Fordította: Tandori Dezső.) In: *Uő: Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Budapest: Magyar Helikon, 1980. 804.

sok, ezek a rejtélyes kezdeményezések, amelyeknek szinte mindig kiismerhetetlen (s olykor befejez[het]etlen) a kimenete(le). A „befelhőzött hely” a tér poétikai performativitásának eminens elnevezése, a tér prózanyelvben játszott kitüntetett szerepének felismerése.

Egy későbbi Kafka-értelmezésében Benjamin, ha tetszik, pontosítja, kibontja a „befelhőzött hely” metaforájában rejlő értelmet. Ami számunkra érdekes, hogy a tér-mozzanat ebben az interpretációs továbbvitelben szintén kitüntetett szerepet játszik. Gershom Scholemhez írt 1938. június 12-i levelében így ír: „Kafka műve olyan ellipszis, amelynek egymástól igen távol elhelyezkedő gyújtópontjait egyfelől a misztikus tapasztalat (ez mindenekelőtt a tradíció tapasztalata), másfelől a modern nagyvárosi ember tapasztalata határozza meg.”¹⁴

A „modern nagyvárosi ember tapasztalata” alatt Benjamin egyfelől a hivatalnoki apparátusnak alávetett élet velejáróit és jellemzőit, másfelől a tér rendkívül bonyolult és fenyegetően szegmentált, strukturált mivoltát érti. Ez utóbbi példaként idézi Arthur Stanley Eddington *A fizika világképe* című könyvének néhány mondatát, melyben a szerző annak a rendkívüli bonyolultságáról és nehézségéről értekezik igen plasztikusan, ahogyan belépünk (pontosabban ahogyan nem lépünk be) egy szobába.¹⁵ Nos, ezt a szituációt, illetve e szituáció minuciózus reflektáltságának megjelenítését Benjamin a karkai prózahang ekvivalenseként értelmezi. A valóság fizikai aporetikussága és mitikus megtapasztalhatósága közötti nagyfokú feszültség adja a karkai próza sajátos dinamikáját.

Relatív interioritás

Ha még közelebb hajolunk a karkai szövegvilág borbélyi transzformációjához, vagy Borbély karkai ihletettségű pastiche-ához, e pastiche térpoétikai megszerződésének belső világához, vagyis a belső reprezentatív formáihoz, a szobák, folyosók, nappalik, ebédlők miliójéhez, ott tapasztalhatjuk meg igazán a *Kafka*

14 Benjamin, Walter: Levelek Gerhard Scholemhez Kafkáról (Párizs, 1938. június 12.). In: Uő: *„A szírének hallgatása”. Válogatott írások.* (Fordította: Szabó Csaba.) Budapest: Osiris, 2001. 158.

15 „Az ajtó küszöbén állok, és arra készülök, hogy belépjek a szobába. Bonyolult vállalkozás. Először is meg kell küzdenem az atmoszférával, amely 1 kilogramm erejű nyomást gyakorol testem minden négyzetcentiméterére. Továbbá próbáljak meg landolni egy deszkán, mely 30 km/sec. sebességgel röpi a Nap körül; csak egy másodperc töredéke késedelem, és a deszka máris mérföldekre lesz tőlem. [...] Bizony, könnyebb a tevének átmenni a tű fokán, mint a fizikusnak átlépni a küszöböt.” Idézi Benjamin, 2001. 158–159.

fia elementáris erejét, hiány és telítődés dinamikájának ritmusát. A *Kafka az ablakban* című fejezet *mise en abyme* struktúrában épül fel, azaz kettős mélységben láttatja önmagát, önmaga kibontakozását. A fejezet szinte szó szerinti idézetként tartalmazza Kafka Felice Bauerhez írott, 1912. október 27-i levelét, amelyben a levélíró mintegy visszaemlékezik és rekonstruálja szerelmével és jegyesével történő első találkozását.

Ám mielőtt ebbe a levélbe belekerülnénk olvasóként, Kafkát először is szobája ablakában látjuk, amint kinéz az utcára. Biztonságban van a szoba belső terében, ahonnan nyugodtan szemlélődhet, ám rögtön idézőjelbe kerül e belső nyugalom, amint egyszer csak, éppen a szó szerinti levélrészlet előtt közvetlenül, azt nem olvassuk, hogy – bár a szanatóriumokra vonatkoztatottnan, de hát azok éppen direktén és intenzíven a nyugalom elősegítésére, de legalábbis a zavarok orvoslására jöttek létre –: „Menekülni nem tudnak belőle, nincs elég erejük, és a képzeletük sem engedi meg nekik.”¹⁶

Mindezek után, a belső tér e finom relativizálása után jön a híres levélrészlet. Ebben a levélben Kafka Felicét (s Borbély immár minket, az olvasóit) Max Brodék lakásának belső tereibe invitálja, ám azáltal, hogy Borbély e fejezetet úgy szerkeszti meg, hogy először Kafkát saját szobája ablakába állítja, s onnan szemlélteti vele a várost, voltaképpen az egyik szobabelsőből a másik szobabelsőbe látunk. Miközben a tekintet megjárta a kívült. Tehát ismét csak az önmagába visszatérő bolyongást vagy pásztázást tapasztalhatjuk meg, a sehová sem jutó sétát, a kintet megjárt tekintet belsőt pásztázó rajzolatát.

Kafka rendkívüli minuciozitással ügyel arra, amikor felidézi a Felicével való első találkozásának eseményét, hogy precízen idézze fel s írja le, hogy pontosan hol voltak Brodék lakásában, hol történtek meg a gesztusok, ily módon mi, olvasók is pontosan tudjuk, hol vagyunk a szobában, ebédlőben, nappaliban. Néhány példa: „Kezet nyújtottam a nagy asztal fölött, meg sem várva, hogy bemutassanak, Maga meg épphogy fölemelkedett ültéből, és szemlátomást csak vonakodva adott kezet”;¹⁷ „Ugyanabban a szobában beszélgettünk még a foglalkozásáról is...”;¹⁸ „Zavarta is Magát egy kicsit az a papucs, mert miután végigmentünk a sötét középső szobán...”;¹⁹ „Még a zongorát hallgattuk, a háta mögött ültem, oldalvást...”;²⁰ „Hanem Maga hősiesen kivágta magát ebből a menthetetlennek

16 Borbély, 2021. 71.

17 Borbély, 2021. 72.

18 Borbély, 2021. 74.

19 Borbély, 2021. 75.

20 Uo.

látszó helyzetből, mialatt mi csak néztük a könyv fölé hajló fejét”;²¹ „Amikor a végén fürgén kisuhant a szobából, és máris csizmásan tért vissza, nem tudtam hová lenni a csodálkozástól” stb.²²

Nos, az enteriőrök e rendkívül aprólékos leírásai, a jelenlét egzisztenciájának ezek a már-már tolakodó, az intimitást elképesztő intenzíven kinagyító gesztusai annak fényében olvasandóak és nyerik el poétikai funkciójukat Kafka levelében – s ily módon Borbély parafrázisában – véleményem szerint, hogy közben mindig tudható, hogy a beszélő el akar tűnni, meg szeretné voltaképpen semmisíteni magát, teremtői vágya nem más, mint feloldódni a kívülség ürességében. Ezt egyébként Kafka explicitté teszi levelének vége felé, szóba hozva a „palesztinai utazást”, amely mintegy a metaforája az elérhetetlen boldogságnak, de az e tájról (Kelet-Európából) való elutazásnak is. (Ám mivel végül nem utazik el, végeredményben az itt-maradás szituációjára is utal egyben.)

Ahhoz, hogy megérthessük a belső és a külső, a helyben maradás és az utazás, a kint történő, de befelé vivő séták dinamikáját, azaz a tér relatív interioritásának lényegi poétikáját Borbély Szilárd *Kafka fia* című regényében, érdemes a barokk reprezentáció intenzív eleveenségét felidézni. A barokk reprezentáció alapvető változást hozott az ember istenhez való viszonyában: nem a tagadásról van szó, mint a modern időben, és nem is az abszolút elfogadásról, mint a középkorban. A barokk reprezentáció a lét mundus-orientált (mondén?!) kibontakozását úgy próbálja elgondolni, hogy egyként önérvényt biztosít a bentnek és a kintnek, a reálisnak és az isteninek anélkül, hogy a kettejük konfrontációját eltagadná.

Borbély Szilárd rendkívüli módon szimpatizált a barokknak a földit és az égit ezen egyazon gesztusban elfogadó, azoknak teret engedő reprezentációjával, az emberit és az istenit egyszerre, ám differenciáltan afirmáló hatalmával. Mindez a prózájában úgy jelenik meg, hogy az imaginárius-fiktív el-távolítás, írásba-foglalás és a fizikai-reális közel-hozás, megragadás feszültsége produktívan aktiválódik. E produktivitás leginkább a gyűrődés, a redő poétikai-retorikai-képi formáját ölti, oly módon, hogy a fikció teremtő ereje és a semmités, kiürítés, eltűnés dinamikája egymásnak feszül, ezáltal megteremtődik a szövegfelület redőzete.

Borbély úgy tiszteli a bent prioritását, monadikus megszerveződését, hogy közben végig ügyel a kívül tisztaságára, mármint pusztá semmijének reprezentálódására. Ahogy Deleuze mondja, a „bent spontaneitása” és a „kint determináltsága” egymás nélkül elképzelhetetlenek, mi több, megragadhatatlanok. Ezt

21 Borbély, 2021. 76.

22 Borbély, 2021. 76–77.

a tapasztalatot a barokk hozza felszínre, viszi, leginkább az építészetben, színre s járátja csúcsra. „A barokk építészet – ahogy Deleuze fogalmaz – a homlokzat és a belső tér, a belső és a külső [...] elválásával jellemezhető, ami a belső autonómiájában és a külső függetlenségében ragadható meg, de oly módon, hogy e két dolog kölcsönösen hat egymásra.”²³ A külső és belső ezen motivált, strukturált és poétikailag innovatív kapcsolatának képi-dinamikai megfelelője a redő, azaz hogy az egymásnak feszülő erők és aktivitások, az isteni, „a mindenekfölötti magasság”, valamint a mundikus, „a sokaság óceánja” nem kioltják egymást, hanem teret engednek egymásnak, ebből a semleges affirmációból születik az eleven redőzet, a hajlatok, felszínek teret alkotó, performáló rengetege.

Kafka 1912. október 27-i levelének és e levél borbélyi prózatranszformációjának dinamikája tehát nem a bent és a kint dialektikájának pusztá affirmációjából, hanem dinamikus különbségük igenléséből táplálkozik, e differencialitás egyszerre referenciális és autopoétikus jellegének termékeny kiaknázása eredményezi e próza olvashatóságának különös megformálódását.

Exkurzus a formalizálhatatlan felé

A *Kafka fia* prózanyelvét alapvetően határozza meg a kint és a bent, vagy Benjamin szóhasználatával élve a „misztikus tapasztalat” és a „modern nagyvárosi ember tapasztalatának” különbségükben is egymást feltételező, feszült és dinamikus komplementaritása. A fent érintett térbeli interioritás relativitása ennek a feszült és dinamikus komplementaritásnak az egyik megformálódása. Borbély Kafka-pastiche-ának redőződő dinamikájában valóban az a különleges, hogy miközben a fikciós formaképzés elevenségét képes fenntartani a Kafkáéhoz hasonló elliptikus és parabolisztikus narratív szerkezetiség kiépítésével, az átalakulás, változás motiválta írás mint történés és esemény szinte a teljes észlelhetetlenségig vitt eltűnést involválja, viszi színre. Mindezt pedig a térformálás folyamatán belül. Míg Kafka világa egy sajátos megmaradásban talál magára, a törvény elvén belül, de még a semmi kívüljében is magára lel mintegy,²⁴ addig a Borbély teremtette karkai világ formaelve a valóban teljes eltűnés. Bár amit itt pontosan

23 Deleuze, 1996. 8.

24 Nagyon jellemző, hogy *Az átváltozásban*, ahol Gregor Samsa állattá válásának folyamatát tapasztalhatjuk meg, jóllehet az elpusztulását transzparenssé teszi Kafka, hiszen a bejárónó többször is arrébb böködi a seprűjével, az eltűnését, a tetem eltüntetését homályban hagyja, voltaképpen nem tudjuk meg, mi történik Gregor tetemével.

kellene megértenünk és értelmeznünk, az az, hogy nem direkt formálásról van szó, hanem a nyelvhez való olyan viszonyról, ami ezt az eltűnést, az eltüntetés megformálását lehetővé teszi.

Megint csak érdemes Deleuze-höz fordulni! Deleuze szerint az irodalom nyelve nem más, mint a valamivé válást színre vinni. Ahogy fogalmaz *Az irodalom és az élet* című szövegében: „Az írás bizonyosan nem egy kifejezés(forma) ráerőltetése valamely élményanyagra. Az irodalom inkább a formátlanhoz vagy a befejezetlenhez tartozik (...). Írni valamivé alakulást [*devenir*] jelent, mindig valami befejezetlent, keletkezőben lévő, mely túlmutat minden megélhető vagy megélt matérián.”²⁵

Ezt az átalakulást, átváltoztatást Deleuze nem a forma princípiuma felől ragadja meg, hiszen abban van valamiféle elviség, amely mintegy uralkodik az átalakulás felett, vezérli a változást. Deleuze-t a folyamat maga érdekli, amit nem lehet semmiféle azonosítás vagy utánpótlás révén fülön csípni. Ily módon a különbség sem számít, ami révén vissza lehetne következtetni valami identikusra. Éppenséggel „a szomszédosság, megkülönböztethetlenség vagy differenciálatlanság övezetének megtalálása” az, amiben az irodalom érintett.²⁶ Az átalakuló dolgoknak, minőségeknek, folyamatoknak az előreláthatatlan, nem preegzisztens mivolta nyer teret az irodalomban. Az egyediségük nem az identitásuk felől teremődik meg, hanem a létrejövés közepette. Mindez az irodalom nyelvében grammatikailag vagy szintaktikailag a határozatlan névelő térhódítását jelenti, pontosabban egy sajátos autopoétika aktivizálódását, amelynek érvényesülésével „a szó [...] önmagától megfosztatik azoktól a formális jellemzőktől, melyek határozott névelő használatát igénylik”.²⁷ A határozott névelő a nyelvben az önmagával identikus dolgok és folyamatok hangsúlyos jele és nyoma. Abban az irodalmi nyelvben azonban, amiről Deleuze beszél, „a határozatlan névelő ereje”²⁸ hatja át az írás dinamikáját és lüktetését, ez az erő érvényesül a valamivé alakulás során.

A határozatlan névelő ereje egyáltalán nem az általánost viszi színre, a között felmutatva a dolgokban, inkább egy erős antropológia-kritikai attitűd van mögötte: „Van-e jobb indok az írásra, mint az emberlét fölött érzett szégyen?” – teszi fel a kérdést Deleuze.²⁹ Innen nézve egyáltalán nem csodálkozhatunk, amikor az írás átalakuló processzusa az ember felől más természetű létezőmódok

²⁵ Deleuze, Gilles: *Az irodalom és az élet*. (Fordította: Takács Ádám.) *Vulgo*, 2003/1. 3.

²⁶ Uo.

²⁷ Uo.

²⁸ Deleuze, 2003. 4.

²⁹ Deleuze, 2003. 3.

felé közelítve megy végbe. „Az írás elválaszthatatlan az alakulástól: írás közben az ember nővé lesz, állattá vagy növénné válik, molekulává, végül pedig észlelhetetlenné. Ezek az átalakulások egy különös láncolatot alkotva egymásba fonódnak [...]. Ellenkező irányú alakulás nincs, az ember nem válik Emberré, amennyiben az ember úgy jelenik meg, mint egy domináns kifejezésforma, mely uralkodni vágyik minden matéria fölött. A nő, az állat vagy a molekula ezzel szemben mindig rendelkezik olyan megfoghatatlan alkotórésszel, amely kitér a formalizáló törekvés elől.”³⁰

Deleuze irodalmi példái igen változatosak, mások mellett Jean-Marie Gustave Le Clézio-tól és André Dhôtel-től kezdve Marthe Robert-en, David Herbert Lawrence-en és Maurice Blanchot-n át Thomas Wolfe-ig, Marcel Proust-ig és Franz Kafka-ig terjednek. Ezek természetesen nagyon különböző írói világok, de talán közös bennük a nagyfokú törekvés mindenféle formalizáló tendencia elől való kitérésre. A névelő elbizakodott határozottságától való megfosztódásra. Vagy ahogy Blanchot-t idézve írja Deleuze, a személyekkel való történés oly módon való megragadására, ami „az Én kimondásának képességétől” való megfosztódásra fókuszál.³¹ Olyan erők szabadulnak fel ezeknek az íróknak a szövegeiben, amelyek az irodalmi személyeket, dolgokat és folyamatokat eljuttatják az átalakulás intenzitásába, „mely magával ragad a meghatározatlanba.”³²

Nos, állíthatjuk, Borbély Szilárd *Kafka fia* című regényében is olyan próza-nyelvvel kísérletezik, amely képes eljuttatni a személyeket, dolgokat, folyamatokat a meghatározatlanig és észlelhetetlenig sodró átalakulás intenzitásába. Egy rövidebb miniatűr választanék példaként a regényből, az *Egy közelség emléke* című részt. A címben szereplő határozatlan névelő rögtön magára vonja a figyelmünket (ezen kívül még két miniatűr szerepelteti a címében a határozatlan névelőt: *Egy séta este*, *Egy borús nap*). Ebből, mármint hogy a címbe is beemeli a határozatlan névelőt Borbély, arra következtetünk, hogy struktív szerepet szán neki a történetsszegmens kibontakozásában.

Ha végigolvassuk a szöveget, akkor valóban megbizonyosodhatunk afelől, hogy poétikailag motiváltan érvényesül a határozatlan névelő erejének szerepe a formalizálás ellehetetlenítésében, pontosabban a meghatározott dolgok, személyek, folyamatok formális jellemzőitől való megfosztásában. Tudniillik a címen kívül még kétszer szerepel a határozatlan névelő, a szöveg vége felé: a „Most egy

30 Uo.

31 Deleuze, 2003. 4.

32 Uo.

hasadékot, mely magába zárhatja örökre³³ hiányos mondatban, illetve a „mintha már egy hosszú és fáradt házasság után lennének³⁴ tagmondatban. A szöveg többi névszója leginkább határozott névelő segítségével (vagy anélkül) szövődik bele az írás szintagmatikus és szintaktikai rendjébe.

„egy hasadék...”

Az *Egy közelség emléke* című miniatűrben újra csak az ablak egyszerre biztonságot és nyitottságot jelentő körzetében találjuk a szereplőt, Kafkát, ami konkrétan azt jelenti, hogy ugyan benn áll a belső térben, egyszersmind néz kifelé, a város veszélyeket rejtő világával szembesül: „Kafka állt az ablak előtt, és nézte a ház mögül előbukkanó Niklasstrassét, amely most néptelen. Láttá azokat a démonokat, amelyek céltalanul tébláboltak a kihalt éjszakai Prága óvárosában.”³⁵ Itt legelsősorban az tűnhet fel az olvasó számára, hogy teljes pontossággal és határozottsággal látjuk a részleteket: a valós és kvázi valótlan vagy inkább valószínűtlen részleteket, mint a Niklasstrassét és a démonokat.

Kafka tehát áll „»A hajóhoz« címzett ház negyedik emeletén”³⁶ lévő szobájában, pontosabban, mint megtudjuk, immár „az ablakkeretben áll és zaklatott tekintettel figyel a Josephsplatz irányába, a Niklasstrasse kihalt kockakövein csíkokat húz a megcsillanó holdfény, látszólag a Niklas híd vámszedő épületecskéjét nézi. Valójában azonban a vizet nézi.”³⁷ Borbély rendkívül plasztikus leírása révén tájékozódik tehát az olvasó, s mindeközben nemcsak az derül ki, hogy Kafka voltaképpen „az öngyilkosok kifutójának” nevezett utcát nézi, hiszen így hívják maguk közt a prágaiak a Niklasstrassét,³⁸ hanem mindez oly módon derül ki, hogy Borbély mintegy ellentétezéssel leleplezi hősét: hiszen az nem is az utcát nézi, hanem a testeket elnyelő vizet. Ami itt most számunkra regénypoétikailag és narratológiaiilag kiemelendő mozzanat, az egyrészt az, hogy Borbély pontos és plasztikus leírását a láttatás céljának rendeli alá, ezért a térpoétikailag és városkartográfiaiilag is követhető részletgazdagság és a határozott névelő formatív szerepe. Másrészt, megint csak egy logiko-narratív elem hangsúlyos szerepeltetése révén,

33 Borbély, 2021. 127.

34 Uo.

35 Borbély, 2021. 126.

36 Borbély, 2021. 127.

37 Uo.

38 Borbély, 2021. 125.

ti. az ellentétezés – a szereplő jellemét illetően is feltáró – funkciója aktiválásával (tehát hogy nem is az utcát nézi Kafka, hanem valójában a vizet) Borbély a narráció formatív szerepét erősíti fel.

Mindazonáltal, ahogyan eljutunk ezen gazdag részletezések és szintaktikai viszonyítások rengetegén át addig a pontig, hogy megtudjuk, Kafka a vizet nézi az ablakából, helyesebben az ablaka keretéből (tehát feltehetően már felállt az ablakkeret peremére, mintegy ugrásra készen), Borbély bravúrosan aktivizál egy olyan narrációs folyamatot is, amely éppen ezen formatív ábrázolás ellenében hat, nota bene a formalizálhatatlan kap teret. Ennek a, Deleuze-től az imént átvett fogalommal élve, átalakító folyamatnak ezennel két elemét emeljük ki: a növénynyé, állattá alakulás szcenikáját, valamint a határozatlan névelő erejének narratív kibomlását.

Kafka fuldokol a démoni erők egyre növekvő érvényesülésének hatalmától, a jövő lehetetlenségének tanúsítását tapasztalhatjuk meg nála s általa, ahogyan Czeglédi András írja invenciózus értelmezésében: „Kafka – amennyiben az ilyesmi egyáltalán lehetséges, és akkor is, ha nem lehetséges – valamiféle eljövendőről tanúskodik.”³⁹ Borbély így ír: „Fuldokolt már évek óta. Tudta, hogy közeleg a szennyes áradat, hogy hullák szaga terjeng mindenfelé Közép-Európában. Nem kapott levegőt, tüdeje zihált.”⁴⁰ Ennek az állapotnak a jellemzésekor hasonlítja Borbély Kafkát a növényhez: „Úgy járt a teste ebben az erőlködésben, ahogy az árnyékban küszködő növények szoktak. Nyurgán emelkednek a magasba, hogy fényhez jussanak. Ettől az erőlködéstől törékenyek lesznek, és kiszolgáltatottak. A gyenge vihar is földhöz taszítja őket.”⁴¹ Arra kellene itt felfigyelnünk, hogy nem pusztán hasonlításról van szó. E ponton Kafka egyre elgyengülő, törékeny, kiszolgáltatott növényé alakul át. Ráadásul a következő mondatban – a permanens átalakulás jegyében – már mint állatot látjuk Kafkát: „Kafka így járt a levegővel, amelyért erőlködve vonszolta magát végig a városon, fel a Hradzsínba, át a Moldván és vissza. Mint a ketrebe zárt állatok a Tiergartenben, izgatottan járt körbe-körbe Prága éjszakai utcáin.”⁴²

Itt persze tropikailag hasonlatot olvasunk, de hogy nem egyszerű metaforikus azonosítás zajlik a szemünk előtt, hanem egy nagyobb szabású metamorfózis tanúi lehetünk, azt mutatja részben Prága ketreccé transzformálódásának

39 Czeglédi András: Kafka és Buber. Tanúsítás és lehetetlenség. In: Pongrácz Tibor – Valastyán Tamás (szerk.): *A tanúsítás bizonyosságai*. Debrecen – Eger: Egyetemi – Liceum, 2017. 170.

40 Borbély, 2021. 126.

41 Uo.

42 Uo.

mozzanata, részben hogy ebben a részletben is megjelenik már a Moldva vize, amit Kafka bámul egyre az ablaka pereméről. S voltaképpen ekkor tudjuk meg, pontosabban egyre világosabban bontakozik ki, hogy miért is nézi Kafka a Moldva mindent elsodró vizét. Egy közelség emléke kavargja fel, oly módon, hogy ezen emlékek nem a megőrző, az elmúltat mintegy továbbörökítő jellegét dédelgeti magában, hanem éppenséggel ellenkezőleg, a mindent ellehetetlenítő, az észlelhetetlenségig eltüntető ereje kerekedik felül benne: Felicével, szerelmével és rövid ideig tartó jegyesével való közelsége emlékéiről van szó. „A Niklas híd ívlámpái gyöngysorként lebegnek át a Kisoldalra, át a kiegyenlítőds folyója fölött, amely fölött egyszer áthaladt Felicével, aki a karjába fűzte a karját, mint a házastársak szokták vasárnap délután, mintha már egy hosszú és fáradt házasság után lennének, kiábrándult és törődött rabjaiként a polgári álszentség követelte szokásoknak. Ha jobban meggondolja, akkor volt a legboldogabb egész életében. És már többé sose lesz olyan boldog.”⁴³

Amit itt olvasóként effektíve megtapasztalhatunk, az az átmenet hangsúlyos mivolta, amit leginkább három forrás táplál: az ívlámpák híd fölötti átlebegése, az áthaladás a hídon, valamint az emlék áttűnése Kafka elméjében. Nos, ennek az áttűnésnek, átalakulásnak a legfőbb nyelvi-poétikai nyoma a szövegben a szintaxis rendjébe eleve a „mintha” feltételes bizonytalanságában bevezetett és az „egy [...] házasság” határozatlan névelővel továbbszótt formalizálhatatlan erő érvényesülése.

A szöveg performatív bravúrként élhetjük át azt, hogy ez utóbbi „tudást” már valóban az észlelhetetlenségig átalakult prózanyelv által tapasztalhatjuk meg. Tudniillik amikor az utóbb idézett „közelség”-motívumot, annak kibontakozását olvassuk, ami a miniatűr záró mozzanata, akkor már a szereplő és a narrátor – egymáshoz való viszonyuk eldöntetlenségét is játékba hozva – együttes eltűnése *után* vagyunk. Ahol és amikor az eltűnő-eltüntető átalakulás végbe megy, amikor a narrátor és Kafka együttesen eltűnik a Moldva vizében, az a zárlatot megelőző esemény: „Valójában azonban a vizet nézi. A négy emelet mélységet, amely szakadékként nyílik meg most előtte, noha máskor csak a távolságot látja. Most egy hasadékot, amely magába zárhatja örökre. Arca sötét, mély árnyék veszi körül a szemét.”⁴⁴

E jelenet és leírás négy mondatának összetett narratív felépítését és kibontakozását nehéz lenne a maga sokrétűségében megragadni. Amire én most felhívnam

43 Borbély, 2021. 127.

44 Uo.

a figyelmet, az a szöveg kreált és kreatív grammatikai és szintaktikai hiátusa. Borbély a versbeszédében is előszeretettel alkalmazza a hiány versértelmet és -folyamatot telítő jellegzetességét, ebben a részletben mindez úgy érvényesül, hogy miközben az olvasóban a második mondat utolsó tagmondatának hangsúlyos igéje és állítása, a „látja” tárgyas ragozású alakja visszhangzik, ezt őrzi meg mintegy rémaként magában, a következő, állítmányt már nem is tartalmazó mondat igéje a „lát” tárgyatlan ragozású formája lenne. Nos, e zavar, hiátus, pusztán odaértett, de ebbéli minőségében hangsúlyos spácium és cezúra az, amiben a narrátor eltűnik, ahogy Deleuze mondaná, „észlelhetetlenné” válik, nem beszélve az „egy hasadék” önmagában is már a határozatlan névelő erejét érvényesítő, mindenféle formális jellemzőktől megfosztó jellegét színre vivő fordulatáról, amely egyébiránt a spáciumot és cezúrát létrehozza, és amelyben meg maga Kafka tűnik el.