

TANULMÁNYOK

Két per-regény első fejezete¹

(Szövegelemzés)

BIZÁM LENKE

„az igazat mondd, ne csak a valót”

József Attila

A tér

Mottónk a camus-i stílusanalízis² témáját folytatja, amennyiben partikuláris és általános, rész és egész dialektikájára vonatkozik; Camus-tól eltérően azonban arra figyelmeztet, hogy a részletek valóságát vagy valótlanágát kizárólag a belőlük kikerekedő egész igazságának vagy hamisságának szempontjából lehet és kell is mérlegre tennünk. E tekintetben rendkívül tanulságos mindjárt a kezdet, a szóban forgó két regény nyitánya:

„London, túl az őszi évad kezdetén; a Lordkancellárral az élen már folynak az ülések a Kancellárián. Zimankós november...”³

— mintha színpadi művet vezetne be: szint és időpontot jelöl Dickens *Bleak House* című regényének két első mondata. Kafka viszont — *in medias res* — már magával a drámával kezdi:

„Valaki megrágalmazhatta Josef K.-t, mert noha semmi bűnt sem követett el, egy reggel letartóztatták”⁴

— ezzel a bejelentéssel indul *A per*. És ahogyan tovább olvassuk, Dickensnél még hosszú ideig hiába keressük a történet: mintegy tucatnyi oldalon keresztül, csaknem az egész első fejezetben, leírás leírást követ. A tájfestés — az özőnvívre emlékeztető sártenger, a fekete permetet hullajtó sok kémény, a gyászoló hópehelyként szállongó korom, s a vidéken még tisztán, a város alatt azonban már szennyesen kanyargó folyam felidézése — után, oldalakon és oldalakon át, a híres „ködabló” következik:

„Köd az essexi mocsarakon, s köd a kenti dombokon... Torka-szeme köddel van tele a gyámoltja tűzhelyénél bóbiskoló, öreg greenwichi veteránnak; köd gomolyog a szűk kabinban morgó, vén tengeri medve délutáni pipájának szárában-kupakjában; és a didergő hajósinast is kegyetlen köd csípi, harapja odafönt, a fedélzeten...”⁵

¹ Részlet a Charles Dickensről készülő könyv második részéből. E második rész címe: *Az emberi elidegenülés szimbolikus és allegorikus ábrázolása: Dickens pere és a Kafkái* — ennek második fejezetét közöljük itt.

² „Ha a művészet természete, hogy az általánosat a partikulárishoz kösse, egy vízcsepp tűnékeny örökkévalóságát fényének játékaéhoz, akkor még helyesebb az abszurd író nagyságát azon a távolságon mérni, melyet e két világ (tehát az egyes és az általános között) teremteni tud. Titka abban áll, hogy meg tudja találni azt a legmegfelelőbb pontot, ahol e kettő a legkiáltóbb aránytalanságban érintkezik egymással.” (Albert Camus: *Hope and the Absurd in the Work of Franz Kafka; The Myth of Sisyphus, 1955.*)

³ Charles Dickens: *Bleak House*. Thomas Nelson and Sons, London 1907. 1. o.

⁴ Franz Kafka: *A per*. Nagyvilág, 1963/7. sz. 1007. o. Ford: Szabó Ede.

⁵ Id. mű 1. o.

És így tovább: ködben pislákol a gázláng utcahosszat, és a kirakatok mögött a gyertyaláng is: kelletlenül, mivel a szokottnál hamarabb, „hivatalos munkakezdeté” előtt gyújtották meg — ugyancsak a köd miatt. Ott pedig, ahol a

„... harapós délután a legharapósabb, legsűrűbb a köd és a legsárosabbak az utcák. . . , a köd kellősközepén, a Lordkancellár ül magas hivatalában: a Kancellárián.

Köd oly sűrű soha nem lehet, soha olyan mély a sár és a posvány, hogy oly iszonyú botorkálásra és bukácsolásra kényszerítene az embert, mint amilyenre e Kancelláriai főhivatal, az elaggott bűnösök e leggonoszabbika — mind a mai napig, ég s föld színe előtt.”⁶

S míg Dickens — ráérősen forgatva a maga „ködreflektorát” — a második lap végén az első fejezet szűkebb színhelyének még csak a küszöbéig jut el, Kafka minden mondatában továbbra is történés pereg. K.-nak nem hozták be a reggelijét, olvassuk mindjárt a másodikban, s a harmadikban egyszerre értesülünk arról, hogy mindez rendkívüli és szokatlan, hogy a szemközt lakó öregasszony is feltűnő kíváncsisággal figyel, valamint, hogy K. azután

„... meglepetten is, éhesen is, csöngetett. Rögtön kopogtak, s egy férfi lépett be, K. sohasem látta még ebben a lakásban. Karcsú volt, s mégis erős alkatú, testhez álló fekete ruhát viselt, olyan utiöltönyszerűt, sokféle redővel, zsebbel, csattal, gombbal s egy övvel, úgyhogy, bár nemigen lehetett tisztázni, mire jó, a ruha célszerűnek látszott. — Kicsoda ön? — kérdezte K., s tüstént fel is ült félig az ágyában. A férfi azonban átsiklott a kérdésen, mintha megjelenését tudomásul kellene venni, s csupán ennyit mondott: — Ön csengetett? — Anna hozza be a reggelimet! — mondta K., és megpróbálta megállapítani, előbb szótlanul, fontolgató figyelemmel, hogy voltaképp ki ez a férfi. De az nem állta sokáig a tekintetét, hanem az ajtóhoz fordult, kinyitotta egy résnyire, hogy kiszólhasson valakinek, aki nyilván szorosan az ajtó mögött állt: — Azt akarja, hogy Anna behozza a reggelijét. — A szomszéd szobából halk nevetés felelt, csengéséről ítélve kétes volt, nem több személytől ered-e. Ámbár az idegen férfi ebből nem hallhatott ki olyasmit, amiről már az előbb is ne tudott volna, most mégis úgy mondta K.-nak, mintha jelentést tenne: — Lehetetlen. — Még mit nem — mondta K., kiugrott az ágyból és gyorsan felhúzza a nadrágját.”⁷

Eddig eljutván, s mielőtt az e részletekben tudomásunkra hozott tényeket kezdenénk mérlegelni, óhatatlanul feltámadhat bennünk az a gondolat, hogy a két regény bevezető mondatai — tájkép és drámarészlet — nem vetetők össze egymással, hogy az összevetést és különbségtételt a két regény között — ha már vállalkoztunk rá — másutt kell elkezdenünk.

Ezt látszik igazolni a két regény (és a két író) elvi-esztétikai rokonságára esküsző Mark Spilka véleménye is, aki — míg határozottan leszögezi, hogy „*A per* és a *Bleak House* hasonlósága nyilvánvaló” — állítását, a „ködnyitányra” vonatkozóan, mindössze egy nem is tőle származó, kijelentő erejű „érvvel” tudja alátámasztani:

„A londoni köd” — idézi York Tindalltól —, „mely elborítja a *Bleak House* első fejezetét, lényegében maga a peres ügy, a történet ködben tapogatózó atmoszféráját rögzítvén, a Jarndyce contra Jarndyce ügyet”⁸ idézi fel, olyan pert tehát, mely monstrozitásában és felfoghatatlanságában valamiképpen karkai... ”⁹

⁶ Uo. 4. o.

⁷ Id. mű 1007. o.

⁸ A nagy örökösödési pert, mely körül a dickensi regény cselekménye bonyolódik.

⁹ Mark Spilka: *Dickens and Kafka; A Mutual Interpretation*, Dobson, London 1963. 198. o.

S ez idézetben most nem is a benne foglaltak helytállósága vagy helyt nem állósága az érdekes, hanem a Kafkára való utalás — „valamiképpen” — határozatlansága, továbbá az a tény, hogy alátámasztására Spilka sem a kafei per-regény nyitányából, hanem egy másik — Josef K. első kihallgatását leíró — részletből idéz:

„A két párt, amely az imént még látszólag oly ellentétes véleményen volt, elvegyült, egyesek ujjal mutogattak K.-ra, mások a vizsgálóbíróra. A szoba ködös párja nagyon nyomasztó volt, még a távolabb állók pontos megfigyelését is gátolta.”¹⁰

Ez azonban, bár valóban szerepel benne „a megfigyelést gátló¹⁰ köd és pára”, éppúgy nem tájkép, mint az általunk eddig idézett kafei mondatok, főként azonban *nem nyitány*, hanem már az elbeszélés folyamatába mélyen beágyazott részlet.

Csak hogy — mint végül is leszűrhetjük majd — az összefüggő folyamatként kibontakozó műalkotás, s így a regény indító sorai, szakaszai sem közönyös és véletlenszerű, hanem annak egészére vonatkozóan nagyon is döntő és meghatározó jellegű részek, és ilyen szempontból a két regény nyitányának éppen e kirívó különbségét, látszólagos összehasonlíthatatlanságát kell mindenekelőtt szemügyre vennünk. Ebben az összefüggésben a sokat vitatott ködtáblának, s benne a ködnek, egy bizonyos, elsődlegesnek nevezhető, művészi funkciója válik itt láthatóvá. Nevezetesen az, hogy olyan teret zár körül, amelyben emberek mozognak, élnek és éreznek: *emberi térré változtatja a természeti tájat*.

Az író itt, a teret pásztázó, sajátos „ködlámpásával” folyvást emberi viszonylatokat villantva fel, a tájat emberi mozgástérként határolja körül; a maga eszközeivel és a maga művészi közegében elvileg hasonló műveletet hajt végre, mint az építész vagy akár a magának hajlékot építő ember: a magánvalóságában közönyös és idegen természeti tér egy részét — kiszakítva, s a többitől mindhárom dimenziójában elrekesztve — saját terévé, érte- és nekivalóvá teszi.

Később rátérünk majd arra is: hogyan, mi módon válhatik a nyelvi, fogalmi eszközökkel felidézett természeti jelenség ilyen sajátos építőkockává, itt és most elsősorban arra kell felfigyelnünk, amit ez az intonatív jelentőségű bevezető legelőször tudomásunkra hoz, hogy a történet tereként előttünk kibontakozó táj: *emberi mozgástér*.

Úgy véljük, ennek pontosan az ellenkezőjét hozzák tudomásunkra a kafei regény bevezető mondatai. Nemcsak hogy a tájat nem humanizálják a fenti értelemben, illetve fel sem idézik, de éppígy nem idézik fel, hanem szinte láthatatlanná és nemlétezővé teszik az emberivé tett térnek még legszerényebb formáját is: az emberi hajlékot, a lakhelyet. Miközben ugyanis a történés jelenetszerűségének szinte rendezői felépítettségét — a párbeszédet kísérő mozdulatok, az öltözet, illetve öltözetlenség, azaz a jelmezek gondos, aprólékos leírását — követhetjük bennük, okvetlenül fel kell figyelnünk arra is, hogy a színhely, a szoba leírásával az író, feltűnő módon, adós marad.

Egy-egy enteriőrszerű szobarészlet, résnyire kinyíló ajtó, egy párna, egy ágy — azaz csakis fogalmilag említett, és sohasem konkrét mivoltában, ottani, egyszeri előfordulásában érzékeltetett bútordarab —, mindössze ennyi az;

¹⁰ Id. mű 1024. o.

amennyit jelzésszerűen kapunk a „helyről”, ahol az első mondatnál megindult történés zajlik. A kíváncsisgó öregasszony is egyszerűen „szemközt lakik”, nem tudjuk: utca vagy udvar választja-e el Josef K.-tól; ablakról sem történik említés: K. csak kinéz a vánkósáról valamerre; s később, amikor már felöltözött s a kitárult ajtón át, belép „Grubachné lakoszobájába”, e helyiségről annyit tudunk meg, hogy

„... a bútorokkal, takarókkal, porcelánnal és fényképekkel túlszűfolt szoba ma tán kissé tágasabbnak hatott, mint máskor, de ez nem tűnt fel rögtön, már csak azért sem, mivel a fő változást egy férfi jelenléte okozta, aki a nyitott ablakban ült, s most fölnevezett könyvéből.”¹¹

A lakoszoba: tárgyak jellegtelen összevisszasága; s a tágasság benne újonnan létrejött: kizárólag az ismeretlen hatalom küldöttének jelenlétével függ össze.

A humanizált tér eltűnt — az ember viszonylatában —, csak egy-egy töredéke válik láthatóvá. A történet, amelyben az emberi lényekről szó lesz, csak létezésük tere: a benne kibontakozó színhely nem őáltaluk és az ő számukra tágas, *nem az embernek*, hanem valami másnak, valami rajta kívülállónak és tőle idegennek a *mozgástere*.

A tér e dezantropomorfizáltsága természetesen nem a részletező leírás hiánya, hanem itt is bizonyos részletek „hűvös” viszonya, önállóságuknak egymással szembeni megőrzése által jön létre — ezáltal a dolgoknak s az embert körülvevő térnek olyan felidézésével, amelyben a dologi hangsúlyozottan *nem* viseli az adott figura jegyeit, egyéniségéről, emberi-társadalmi lényegéről *nem* közöl semmit, *nem* tesz hozzá még vonásnyit sem a képéhez.

A részletnek ez az össze nem tartozása, egymásra nem vonatkozása — mint később bővebben is rátérhetünk majd — egyáltalán nem művészi funkciótlanlanságot, hanem éppen hogy művészi funkciót képvisel: olyat, mely össze nem tartozást evokál. Egyfelől a dologi világ és a társadalmi lény egyenértékűségét, egymás mellé rendeltségét az objektív alá- és fölrendeltségi viszony helyett, másfelől, és részben ennek a segítségével, ember és ember között teremt olyan alá- és fölrendeltségi viszonyt, melynek következtében a hatalom küldöttével szemben az ember maga lesz térré és dologgá.

S most, hogy ily módon mégiscsak összehasonlíthatjuk a látszólag összehasonlíthatatlant, s éppen ennek alapján deríthettük ki, hogy bevezető mondataiban mindkét író, nagyon is tudatosan, a maga egymástól élesen elütő világát intonálja — Dickens az emberit és Kafka az emberitől idegent —, újabb, mindezt látszólag tagadó ellentmondásra bukkanunk — közvetettség és közvetlenség, „képes beszéd” és meztelen néven nevezés ellentmondására — mind a szembenálló felek bemutatása, mind pedig a stílus vonatkozásában.

Az „álomtechnika”

Arról van itt szó, amire a két író összevetve, s már itt, a bevezetőben, ugyancsak mindjárt felfigyeltünk: a karkai szövegnek egy további, a dickensitől ismét feltűnően különböző vonására, amelyet szívesen nevez „álomtechnika”-nak az „új” és legújabb kritika^{11a}. Az itt tapasztalható különbségre mi magunk is igyekeztünk ráirányítani a figyelmet. Igyekeztünk észrevétni, hogy hogyan sorolja Kafka egymás mellé, már-már leltárszerű pontossággal és köz-

¹¹ Uo. 1007. o.

^{11a} Magyarországon — bár ez újkritikai tendenciákkal elvileg szembeszállva — Mátrai László használja először Kafka írásművészetére e kifejezést. (*Lobogók Kafka? Kortárs*, 1963/10. sz.)

vetlenséggel csakis az érzékelhető tárgyakat és a kézzelfogható tényeket, s hogy ezzel szemben Dickens hogyan löki szinte a közvetettség távolába, miként elegyíti köddel-sárral-korommal mindazt, ami tárgyként érzékelhető és tényként kézzelfogható, s hogy egyenes megnevezés helyett hogyan halmoz metaforát metaforára, s ruház fel emberi indulatokkal tárgyat, tájat és időt, mint bélyegez például „gonosz bűnösnek” egy épületet. És végül igyekeztünk kiemelni, hogy Kafka már néhány bevezető sorában megszólaltatta, személyesen élénk s az ügyféllel is már szembeállította a végrehajtó hatalom emberét, míg Dickensnél ez intézmény képviselői nemcsak hogy az ügyfelektől távol, de ők maguk is még hosszú ideig személytelenül, s ráadásul tetőtől talpig ködmetaforába öltözötten szerepelnek. „Ködglóriával” a fején ül a pulpituson a Lordkancellár, s a jogászok szónoklatai közben

„szemét a mennyezetre... függeszti, ahol pedig úgysem láthat egyebet, csak ködöt...”; és: „Egy ilyen délutánon ugyan mi mással is lehetnének elfoglalva a Kancellária e legfőbb bíróságának tagjai, mint azzal, hogy nyakig merüljenek egy végnélküli per tizedredik tárgyalásának kódébe...”; továbbá: a tárgyalóterem lámpájának „fénye nincs, csak ködfelhője, és a jelenlevő jogi férfiak parókája mintha mind ezen függene!”¹²

A titokzatosságig menő távoliség benyomását, az egyes mozzanatoknak egymással szembeni idegenségét és összeférhetetlenségét azonban mégsem a sokáttételes „technikájú” dickensi, hanem a közvetlen-tárgyilagos karkai részletek olvasásánál érezzük. Valódiságukhoz nem férhet kétség, csakhogy — miként az előbb a térdarabkák — csak a felszín valóságát tárják elénk, és ezért töredékes a bennük felsorakozó személyek valódisága is.

Teljesen és hihetően valódi az első mondat száraz, tényközlő modorban előadott híradása, s külön-külön véve, ugyanilyen valódiak a következőkben élénk sorakozó mozzanatok is. Csupán egymásutánjuk hökkent meg mindjárt az első pillantásra: ez az egymásután az, amely miatt részlet mivoltában is csak mozaikképként áll előttünk az éppen szóban forgó helyzet és benne az emberi figura.

Az író rendkívüli bejelentése után és mintegy a letartóztatás első rendkívüli következményeként azt kell olvasnunk, hogy a letartóztatott — nem kapta ágyba a reggelijét. A csengetésre ismeretlen férfi lép be a szobába, s K. — bár még nem tudja, ki az, és miért van itt — nyugodtan megállapítja, hogy a ruházata szokatlan, de azért valamiképpen „célszerű”. S hogy a belépő nem felel a személyazonosságát firtató kérdésre, „mintha megjelenését tudomásul kellene venni”, K. mindjárt tudomásul is veszi a kimondatlant, s következő, „legtermészetesebb” óhaja, hogy az idegen sűrösse meg „Annánál” a reggelijét. Ingerültsége pedig csak ennek a kívánságnak nemteljesültére támad fel, csak ekkor ugrik ki az ágyból, és nem mindjárt a csengetés után, a szobájában feltűnő magabiztossággal viselkedő, vadidegen betolakodó láttán.

Mindebben pedig — Adorno megjegyzését¹³ némiképp módosítva — nem az abszurd hökkent meg, hanem magátólértetődősége, önmagát nem magyarázó mivolta. Mert ami eddig élénk tárult: a súlyos, drámai helyzetet intónál első mondat után köznapian esetleges és jelentéktelen, egy-egy egymás melletti részletet tekintve is feltűnően rosszul illeszkedő, alogikus mozzanat-

¹² Id. mű 3. o.

¹³ Adorno Kafkáról: „Nem a borzalmas rázkódtat meg, hanem magátólértetődősége.” Idézi Lukács György: *Wider den missverstandenen Realismus*. Claassen Verlag, Hamburg 1958. 86. o.

sor — már-már a komikum határán, de a felszabadító vagy szánakozó nevetés előtt mégis valahogyan megtorpanva. Az ember ugyanis szívesen idézné fel magában az olvasottak nyomán annak a kispolgárnak képét, aki személyes sikerei alapján mind ez ideig úgy vélte, „a létező világok legjobbjában” él. Aki nem döbbsen még rá (és most döbbsentik rá éppen, az életét kitevő apróságokban), hogy megtörténhetik az „elképzeltetlen”: létformája sérthető, s most először, szembekerül azzal a problémával, hogy önértékeért esetleg helyt kell állnia. E kép felidézését azonban Kafka maga akadályozza meg, mégpedig éppen a helyzet s a benne szereplő figura reakcióinak inkompatibilitásával.

Josef K. ti. nem döbbsen meg, hanem azonnal tudomásul véve az érthetlent, annak engedelmeskedik, míg az életét kitevő apróságok miatt bosszankodik, és pedig ugyanazon pillanatban, amikor a megdöbbsentő is előtte van. Még csak úgy sem tekinthetjük, hogy tompultságában nem éri fel ésszel, magatartása az effajta, szatirikus beállítottsághoz túlságosan is józan, s az életében felbukkanó szokatlan jelenség is éppen csak érthetetlen: nem eléggé extrém kontraszt ahhoz, hogy Josef K. kétségtelenül helyén nem való higgadtságát egészen a parodizálásig felfokozza. Jajongást és sikoltozást nem, mindössze tisztázást és felderítést követel ez a helyzet, s Josef K. pontosan ilyen vonatkozásban kíváncsiskodik túlkevessé ahhoz, hogy — gondoljunk csak Hašek kérdezősködő *Svejk*jére — valamely konkrét elnyomó hatalom képviselőjét leplezhesse le szatirikusan.¹⁴

A helyzet és a személy töredékessége és fel nem tárttsága tehát éppen azáltal áll itt elő, hogy a részletek mind *banálisan* valódiak, „csakcsupán” egymásutánjuk képtelen. E banalitás dialektikájáról később még bőven szó esik majd, most csak egymásutánjuk viszonylatában vizsgáljuk e kérdést. Kafka méltatói és bírálói közül sokan és szívesen nevezik „álomtechnikának” e módszert, és nem is jogtalanul, mert az éber tudat foszlányaiból összeálló, álombeli „történés” során éppily magátólértetődően érintkezik egymással „a legkiáltóbb aránytalanságban” a súlyos és a súlytalan, az átfogó jelentőségű és a partikulárisan jelentéktelen, s alakul ki az egymáshoz nem tartozó jelenségeknek e kusza egybefonódása, a részleteknek ilyen „bolond” összefüggéstelensége.

Csakhogy az álom „jelentését”¹⁵ — leszámítva a babonát és egészen más szempontból az orvostudományt — éber állapotban nem jut eszünkbe

¹⁴ A kispolgári létnek tragikumában is szatirikus ábrázolása *Az átváltozás*, melyben a féreggé változott Gregor Samsa a *művészi fantasztikum* nyelvén tárja fel önmaga emberi lesüllyedtségének *reális diagnózisát*. A magunk részéről éppen ezért tartjuk Kafka egyetlen realista írásának ezt az elbeszélést. A szatirikus ábrázolásmód ugyanis csak felületes összehasonlításra mutat rokonságot Kafka többi írásainak, s köztük az itt tárgyalt regénynek a „technikájával”. Ott — s éppen Dickens-elemzésünkéből kell majd ennek is kiderülnie, de ugyanígy kimutatható Swiftnél, Sesedrinél, Gogolnál és a nagy szatirikusoknál általában — a részek egymás közti aránytalansága szoros formai-tartalmi egységet, amennyiben éppen így húzza alá a mindenkor *benne magában* kifejeződő lényegét. A szatírában ily módon találkozunk a valószínűtlenül vagy akár fantasztikusan extrém az életnagyságúval, s a neveltségesség ezáltal keletkezik.

¹⁵ Az előző fejezetben idézett G. H. Forddal ellentétben: „jelentést” mondunk, és szándékosan nem „szó szerinti megegyezést”. Ez ugyanis sohasem kérhető számon a művészettől, mely a valóság intenzív és extenzív végtelenségének mindig csak bizonyos lényeges vonásait képes tükrözni a maga érzéki-érzékeltető módján. S hogy ez objektív lényegyet az író — *álomként ábrázolva* — álom formájában is nyelvéltetheti, arra nézve elég csak Tolsztoj vagy Thomas Mann regényeire utalnunk, ahol — a konkrét szerkezeti, ill. szövegösszefüggésben — fontos művészi funkciót teljesítenek, éppen hogy valamely különös lényegre utalók, annak hangsúlyozására szolgálnak az álmok.

keresgélni, nem kívánjuk megfejteni belőle a bennünket körülvevő objektív valóságot. A nem álomként, hanem objektív realitásként élénk tárt kaffai jelenetekből viszont nem csak hogy mi, a befogadó, kívánunk az objektív valóságra visszakövetkeztetni, nem csak mi kívánjuk belőlük a realitást értelmezni, s jelentésüket ilyen célzattal megfejteni — hanem erre szánta őket maga az író is, aki végül is nem álmodta, hanem tudatosan éppen így, egyediségüket, különállóságukat megőrizve, illesztette össze e mozzanatokát. Márpedig — mint ahogyan Lukács György is megjegyzi —

„... az egyedi némaságának és kimondhatatlanságának gondolati megszüntetése¹⁶ éppen abból következik, hogy meghatározásai, amelyek az érzéki közvetlenségben látszólag kihunynak, meghatározásokként, mégpedig éppen egyedisége meghatározásaként nyilvánulnak meg.”¹⁷

Ezt meggondolva, mindjárt más hangsúlyt kap a részletek lebegő divergenciája, „összefüggéstelenységbe oldottsága”,¹⁸ s az első pillantásra találónak tetsző „álomtechnika” elnevezés is: elégtelennek, felületesen bizonyul. Mert mintha a korábban idézett egzisztencialista-újkritikusi elméleti fejtegetések paradigmátikus illusztrációját állították volna élénk, úgy tűntek szemünkbe egyre-másra, már az eddig idézett, bevezető passzusokban is, a „megőrzött” partikularitások, úgy sorakozott fel e részletekben egymás után és egymás mellett, újra meg újra zárkózott némán, önnön lényegét fel nem tárva, az egyedi. S épp e zárkózottság és némaság miatt lesz töredékessé, s ezért kell önmaga megfejteként valami önmagán túlira, benne nem, hanem csak rajta kívül található utalnia. Azaz: már ennyiből is rá kellett ismernünk arra a módszerre, amelyet *allegorizálásnak* neveztek a klasszikusok, s melynek legfőbb kritériumát egyaránt az „egyedi némaságában és kimondatlanságában”, rész és egész, partikuláris és általános „hűvös” viszonyában — mondhatnánk: *elidegenültségében*¹⁹ —, az általánosnak merő absztrakcióként s a részletnek merő jelentéktelenségként — önmagában semmit nem jelentőként, illusztrációként — való megőrződésében jelöltek meg.

Mert e némaság természetesen hangsúlyos, és éppen ilyen, illusztráció mivoltában az: saját meghatározottságot, tartalmat nem nyilvánítván, egyenes vonalban vezet el a transzcendenciához, ez lesz legfőbb tartalma. E tartalmat — ahogyan az előző fejezetben láthattuk is — olykor az Igazság istennőjének nevezik, olykor „Krisztus testének és vérének”, olykor pedig — mint Kafkánál — egyszerűen Semminek. Ez esetben is valami emberen kívüli és fölötti, ember számára felfoghatatlan hatalom létét szuggerálja, amint az az előzőekben idézett — valamint számtalan, nem idézett — Kafka-kommentárban,

¹⁶ és művészi megszüntetése: a lényeg láthatóvá tételének képességét illetően ugyanis a művészi tükrözés nem tér el a gondolatitól.

¹⁷ Lukács György: Az esztétikum sajátossága. II. köt. Akadémiai Kiadó, 1965. 186. o.

¹⁸ Vö. Erich Hellernek az előbbi fejezetben idézett megjegyzésével, amely szerint napjaink valóságának „megfelelően”: „a szimbolikus — felhagyván a ‚valóság’ iránti fegyelmezett elkötelezettséggel — beléoldódik az összefüggéstelenbe”. (The World of Franz Kafka, *The Disinherited Mind*, 1952.)

¹⁹ Goethe és Hegel ilyen értelmű és a korábbiakban idézett fejtegetései mellett és az esztétikai vonatkozásokon messze túlmutatón általánosítja filozófiailag Marx a valóságban előforduló bármely jelenség spontán némaságát, amikor az árura vonatkozóan megjegyzi, hogy annak — szükségleti cikkből a tőkés termelés tárgyává válva — „minden természeti és társadalmi meghatározottsága kihunyt”. (Gazdasági-filozófiai kéziratok. Bp. 1962. 57. o.)

főként azonban magában a karkai műben, így *A perben* is, *expressis verbis* kimondatik, s egyre nagyobb egyértelműséggel véteti észre magát már itt, a bevezetőben.

Míg Kafka ily módon, és mintegy előre megfontolt szándékkal, olyan részleteket sorakoztat egymás mellé, melyek semmivé foszlatják, összefüggéstelen darabkákra tördelik szét az emberi teret, s tartalmatlan töredékké változtatván magát a szubjektumot is, épp zárkózottságuk által válnak valami mássá: triviálisból rémálomszerűvé — láthattuk, hogy mennyire „beszédese”, önmaguk lényegére vonatkozóan máris milyen sokat elárulók a trivialitást és közvetlenséget messzire elkerülő dickensi részletek. A sárba-koromba-ködbe burkolt tájképet emberi mozgástérként tárták már elénk, metaforikus túltelítettségük azonban még további mondandót is közvetít: a gyertyaláng a *tűlmunka* miatt pislákol kelletlenül, a tűzhely a *gyér tüzelő* miatt gomolyogtat meleg helyett csak fojtogató ködöt, s a didergető ködben vagy hideg pipájánál *kiki a magát magányosan* szenved. Azaz: az elénk vetített emberi mozgástér: *adott, különös társadalmi környezet.*

A „ködkritikák”

Nyilvánvaló, hogy mindenekelőtt erre, illetve ennek eltüntetésére koncentrálna a Dickens-t interpretáló „újkritika” összeállítója, annál is inkább, mert hiszen — Edmund Wilson emlékeztető előadása²⁰ óta — a „szimbolista, impresszionista stb. Dickens” fikciója kiindulópontul főleg a *Bleak House* e „ködablójára” támaszkodik. Olyannyira, hogy szinte külön irodalma van, s mivel a dickensivel immáron nem összeveti, hanem egyenesen és közvetlenül belevetíti a karkait, továbbá, mivel ennek érdekében elsősorban az ott kibontakozó teret kell „átértelmeznie”, helyénvaló, hogy még mielőtt a ködnyitány szimbolikájának említett, második fő vonását részletesebben szemügyre vennénk, ez újkritikus vélemények közül egy-kettőt ideidézünk.

A „technika”, mellyel az ilyenfajta kritikus műtét végrehajtatik, a fogalmak szokott, apriorisztikus használatán túlmenően is ismerős: a részletek „beszédességének” szándékos figyelmen kívül hagyása, s ehelyett töredékeiknek önkényes és *illusztratív* alárendelése a mindenkor „interpretátor” koncepciójának — valamely *absztrakciónak* tehát. A *kritikus allegorizálás* ilyen, paradigmatis eseteinek lehetünk tanúi az alábbi sorokban:

„De a néző tere” — írja J. Hillis Miller a ködablót magyarázva és a köd „behatolási területének” helyileg egymástól távol eső pontjaira utaló mondatokat idézve a fejezet kezdő szakaszaiból —, „amint a narrátor látomásában osztozik, meghatározatlan. Úgy látszik, mindenütt egyszerre jelen lehet, Londonban és környékén; az essexi mocsaraktól egyetlen pillantás alatt ott teremhet a kenti dombocon vagy bárhol egyebütt. A néző a mindenütt jelenvalóság ajándékában részesül... A világ, mely e mindenütt jelenvalóság [az író] előtt kitárul, úgy látszik, nem a sokféleség világa. Minden egyéni entitással szemben elsődlegessége csakis a ködnek és a sárnak van. Ez a kettő uralkodik el mindenben, hogy feloldja a szilárd formákat, akár valamely impresszionista kép villódzó légköre. ... Dickens” — folytatja Miller — „az impresszionista festők egyszín-használatát egyazon szimbolikus motívum folytonos ismétlésével helyettesíti, de nála is éppúgy ott érezhetjük azt a mindenben átható teret, mely a különvalóságok zárt szilárdságát szétrombolja. A dickensi szintér különálló elemeit csakis a köd és a sár atmoszférus kvalitásainak való közös alávetettségük tartja össze: mindenben átható

²⁰ Dickens: *The Two Scrooges*. University of Chicago, 1939. Egyébként Wilson az, aki Dickensszel kapcsolatban elsőnek említi Kafka nevét.

jelenválóságokként készítetik egybemosódásra, egymásba hatolásra, összevegyülésre az egymástól különálló elemeket. Egy Turner- vagy Monet-kép világa egyetlen atmoszferikus felszín villódzásába olvad bele, mely egy elérhetetlen, a közvetlen megjelenhetőség határán megtorpanó valóságként áll elénk. A *Bleak House*-ban ugyanígy változtatja át a köd egy novemberi nap hétköznapi jelenválóságait valamely érzékeken kívül álló, kitapinthatatlan valóság jeleivé... A köd e tárgyakat és személyeket inkább elválasztja egymástól, semhogy összekötne őket... A haragos tengerész közönyös a fedélzeten sínylődő hajósainak iránt... és a narrátor is bizonyos távolságból szemléli mind e tárgyakat és személyeket... Ami itt végül is láthatóvá válik, olyan tabló, amelyen véletlen összevisszaságban minden egyszerre van jelen, akár egy Chagall-festményen a tehenek és az emberek. A különböző dolgok a maguk körvonalaival láthatók a ködben, de semmi sem kapcsolódik semmihez. Az új dolgok egyszerűen hozzáadódnak a már ottlevőkhöz, mégpedig olyan egymásutánban, mely mind világosabbá teszi egymástól való függetlenségüket, ... summázatuk nem adható össze olymódon, hogy összefüggő, háromdimenziós alakzatokat nyerjünk. Pusztán térspektívákat kapunk egy olyan valóság különböző nézőpontjaiból, amely túlságosan is összetett ahhoz, semhogy egyetlen perspektívából áttekinthető legyen. A néző tehát olyan összetettséggel kerül itt szembe, amely túlnő az érzékek és az elme felfogóképességén...⁷²¹ — és így tovább, oldalakon és oldalakon át.

Úgy véljük, maga az idézet egésze mindenekelőtt arról vall ékesszólóan, hogy ha a kritikus, valamely részletet elemezve, megengedi magának, hogy ne arról beszéljen, ami abban benne van, hanem arról, ami nincsen benne, egyszerre, sőt olykor egymás mellett bizonygathatja az egyik dolgot és ugyanannak az ellenkezőjét. Miller itt — a dickensi konkrét, emberi tér eltüntetésére irányuló görcsös igyekezetében — ködlabdáját hol feldobja, hol pedig elkapja. Ami elénk tárul, „nem a sokféleség világa” — de benne mégis „zárt különvalóságokat” rombol szét a köd; amely előbb egybemossa a tárgyakat, néhány mondatnál lejjebb viszont már különválasztja; az ily módon már egybe is mosott és külön is választott dolgok egyidejűleg vannak jelen „véletlen összevisszaságban” és hangsúlyos „egymásutánban”; különvalóságuk „szilárd” —

mindazonáltal nincs térfogatuk: „háromdimenziós alakzatokként nem adhatók össze” (!); két kiterjedésben nyerünk általuk perspektívákat; e perspektívák viszonylagosak és megbízhatatlanok — értelmük mégis abszolút és megbízható: érzékelhetőségükkel valami objektíve nem érzékelhetőre utalnak.

Itt ismét csak jelzésszerűen említjük meg, hogy e megállapítások (a csak színnel való ábrázolás egyben kizárólag lineáris is, a kizárólagos kétdimenzionalitás egyben perspektívikus is stb., stb.) még a festészet viszonylatában is ellentmondanak egymásnak; részletesebben, mint említettük, inkább arra mutatnánk rá, hogy az egymásnak ellentmondó s olykor 50—80 évvel predatált stílusirányzatok formai jegyeinek „felfedezése” a dickensi szövegben tartalmilag nagyon is egységes és átgondolt.

Ez mindenekelőtt azzal kezdődik, hogy a kritikus elcsodálkozik azon, hogy az író s vele az olvasó e különböző tájakon mindenütt egyszerre jelen lehet. Ezzel a hivatkozott és költőileg humanizált társadalmi teret még csak nem is leképezett, hanem valóságos tájként, természeti térként tárgyalja, s ebben véli azután sorra felfedezni és kimutatni az impresszionizmus, expresszionizmus vagy szürrealizmus egy-egy stílusjegyét. De bármelyiket olvassa is bele a dickensi ködtabló szövegébe, mindegyiknél egyformán arra a konklúzióra jut a kritikus, hogy az ott kibontakozó társadalmi tér valamely, az ember érzékei és értelme által felfoghatatlan valóság egész töredéke. De még e töredékek realitás-értéke is viszonylagos. E térben továbbá objektív különvalóságok lebegnek céltalanul. Ez objektíve összefüggéstelen térben bármiféle rendező elv — akár összekapcsoló, akár különválasztó céllal — sakis szubjektíve belevetettként fedezhető fel: az (impresszionista, expresszionista stb.) író leleményeként.

A képzőművészeti kirándulás tehát egyfelől *hasonlatként* szolgál az esztétikai kategória pontos *meghatározása helyett*, másfelől, illetve főként arra, hogy segítségével megkerülvén az *eredeti* dickensi szöveg *realista költői szimbolikájára* való hivatkozást, meg lehessen írni az impresszionista kritikusi költeményt.

És miután ez nem a — valóságot tapinthatóan és felismerhetően emberi-ként és evilágiként tükröző — dickensi részlet egészének, hanem a már jelzett módon kiragadott részeket kritikusi továbbköltésének szövege, könnyű leszűrni belőle a „műbíráló” saját mondandóját: a transzcendenciára utaló konklúziót.

Mindez azonban természetesen nem a tér, hanem a dickensi tájképben felbukkanó emberi figurák „érdekében” történik. Ezeknek felvonultatásával Dickens szemmel láthatóan az emberi elidegenültség és a közös emberi tér kontrasztját festi. A transzcendenciára utaló mondandó bizonyítása és megóvása érdekében a kritikusnak éppen ezt a kontrasztot kell sürgősen kiiktatnia. Ezért kell azt kimutatni mindennek előtt, hogy e tér nem objektíve humanizált, társadalmi tér, másfelől viszont azt, hogy nemcsak dolog a dologhoz, hanem ember az emberhez is objektíve idegen. Valóságot és annak tükröképét ezért kellett Millernek összemosnia, és a műalkotásba az író, valamint az olvasó („néző”) személyét is beleoperálnia.

Mert elsősorban ezzel függ össze, hogy a kifejtendő és megmagyarázandó magától értetődőnek vétele után a magától értetődőt viszont szükségesnek találja „megmagyarázni”. Azt a tényt ti., amelyet Thomas Mann úgy fogalmazott meg, hogy „az elbeszélő a történet tere, de a történet nem az ő tere”, vagyis hogy a regény az író agyának terméke, de ő maga — mint az eleven és nem az általa teremtetett művészi valóság része — kívül áll azon (s hogy recep-

tív, befogadó-szerepben vonatkozik e kívülállás az olvasóra is), Miller egyszerűen nem veszi tudomásul. Ehelyett Dickens a Dickens tollából származó művészi leírásba előbb „mindenütt jelenvalóságként” belevetíti, hogy aztán nyomban kimutathassa e valósággal szembeni különállását, fejére olvashassa a „távolságot”, mely őt — a valóságos személyt! — elválasztja költött alakjaitól. Mindezt az elidegenültségnek mint objektív emberi lényegnek a „kimutatása” érdekében.²²

Ugyane próbálkozások „szelídebb”, s talán komikusabb változata a Robert Garisé, aki a Hillis Millerével természetesen szóról szóra megegyező célzattal, s ugyancsak Dickens „meglepő” (s még az érzelmi töltést illetően is teljesen hamisan értékelt) kívülállása alapján már nem is mint festői, hanem mint színészi teljesítményt tárgyalja a ködtablót, „érzéseiről” ilyen értelemben ad számot:

„... ebben az egész részben végig ott érezhetjük az elragadtatott megfigyelőt, s a londoni utcákat mi magunk is az ő nézőpontjából, s nem a megfigyelt figurákéból szemléljük, az ő hozzáállását tesszük magunkévá és nem ezeket az embereket, akik pedig — ugyanezek az utcák — feltehetően kényelmetlenül érzik magukat... Dickens azonban nemcsak hogy az elébe tárulkozó színteret élvezi, hanem egyben a saját ügyességét is, amellyel azt nekünk bemutatja, s hogy szórakoztatásunkra és megtapsolásra éppen ezt az ügyességét ajánlja fel... a szállongó korompelyhek e szintéren levőket éppúgy nem érintik, mint ahogyan az izzó Marseilles-be látogatók sem érezték a rekkenő meleget... ,hadd hangsúlyozzam, hogy e tárgyak és személyek létezése csak olyan, mint amilyen a bűvész nyulaié, ... Dickens verbális ügyessége (*skill*) teremtette őket, az illuzionistáé, akinek jelenlétéről nem feledkezünk meg egyetlen pillanatra sem.”²³

Úgy véljük, eléggé nyilvánvaló, hogy itt megint nem az író, hanem inkább a kritikus végez valami bűvészmutatványhoz hasonlíthatót: valóban olyasmit szuggerál bele a Dickens által teremtett művészi valóságba, amelynek ottani „létezése” kizárólag a kritikus személyéhez kötött. E vonásokat ugyanis kizárólag Garis „verbális ügyessége teremtette”, az eredeti dickensi szövegben nem találhatók.

A módszer, s a konklúzió is ismerős, lényegében azonos a Millerével, hiszen a kritikus itt is a műalkotás tárgyiasultságát, a képmást igyekszik szétrombolni, hogy egyfelől az író (és olvasó) közönyét a benne felvonultatott emberi figurákkal szemben, másfelől e figuráknak és az egész képnek az objektív valóságtól való távolságát bizonyíthassa. Valójában tehát ő is a *realista tükörképet* igyekszik kritikailag megsemmisíteni, s szintén egy másik művészeti ág „segítségül hívásával”. S míg Dickens „színészi teljesítményét” boncolgatja a Dickens által *megírt* szövegben, akarva-akaratlan kell lecsúsznia arra a — nemcsak a nagy írózszenihez, de a műbírálóhoz is — méltatlan szintre, hogy mint bűvészmutatványt „elemezze” a műalkotást. A színészi teljesítmény

²² Nem volnánk becsületesek azonban, ha nem adnánk számot arról, hogy Miller az e műveletek során kiütköző önellentmondások előtt maga sem huny szemet. Egyiküket-másikat, illetve a számára legfontosabbnak látszót nagyon is észreveszi, s a következőképpen „oldja fel”:

„A kód paradox térfolytonosságot alkot, mivel ahelyett, hogy összekötné, elválasztja a dolgokat egymástól.” (162 o.)

Quod erat demonstrandum? Mindenesetre olybá kell vennünk, minthogy Miller ezzel a — részünkről, úgy véljük, további kommentálásra és elemzésre már nem szoruló — konklúzióval zárja le a „kód-térfolytonosságról” szóló fejtegetéseit.

²³ Robert Garis: *The Dickens Theatre; A Reassessment for the Novels*. Oxford, Clarendon Press, 1965. 16–17. o.

ugyanis éppúgy a valóságot evokálja, mint az alkotói, s — mint az adott részlet viszonylatában is látható — éppen a valóság tagadására irányulnak Garis kritikai erőfeszítései.

Mert amiként az előbb a képzőművészet területén tallózó hasonlatok alapján, úgy most, e szembeszökően erőszakolt s az író személyes érzelmeit a művében objektiváltaktól függetlenül boncolgató, pszichologizálgató elemzés alapján kellene elhinnünk, hogy a ködtablóban élénk táruló szintér s benne a figurák oly mértékben s oly módon csináltak, hogy mindezt az író egy pillanattig sem kívánja valamely valóság objektív tükörképéként elfogadtatni velünk.

A példákat folytathatnánk: az apriorisztikus kategóriák használata, az önkényesen kiragadott részletek szubjektív magyarázata, s végül a valóság tükröztetésének tagadása — a ködtablót illetően is — egyformán jellemző az újkritikusi Dickens-interpretációkra.

A fogalmak esztétikai tisztázatlansága, valamint a rész és egész túl közvetlen szembeállításai miatt, olykor ellenkező előjelű célzattal, a társadalmi tartalom kimutatásának szándékával is beletévedhet a műbíró a kritikai allegorizálás zsákutcájába. Ilyen — mindenekelőtt — magának a Wilson tanulmánynak ide vonatkozó megjegyzése, mely szerint:

„... a *Bleak House*-ban a köd a Kancelláriát, s a Kancellária azoknak az elavult intézményeknek összegubancolódott pókháló-rendszerét jelenti, amelyben Anglia vergődik és pusztul.”²⁴

Ugyanez a közvetlen párhuzam jellemzi a kortörténetileg egyébként kitűnően és pontosan dokumentáló John Butt, valamint a Dickens kapitalizmus-ellenességét tárgyaló Jack Lindsay elemzését:

„Dickens a maga társadalombírálatához” — mondja John Butt — „a köd és a tűz²⁵ költői képét használja fel szimbólumként.”²⁶

Lindsay vélekedése szerint pedig a könyv valamennyi szimbolikus mozzanatát

„a regényt megnyitó köd-téma erősíti fel. A köd mint valóságos tény a szellemi sötétséget sugallja itt, a hamisságnak egész társadalmat beborító pókhálójára utal.”²⁷

Ha mármost e megjegyzéseket összevetjük egyfelől azzal, hogy a *Bleak House* ködnyitánya valóban *nyitány*, s a továbbiakban egyáltalán *nem tér vissza többé a regényben*, másfelől magával e nyitány szövegével, elkerülhetetlen, hogy egyfelől a túlsokat, másfelől ugyanakkor a túlkeveset mondás hiányosságát fel ne fedezzük bennük. Mert bár igaz, hogy a részt az egész viszonylatában kell megvizsgálunk, mindazonáltal nem szabad elfelednünk, hogy az egész maga nem valamely, e részekről független absztrakció, hanem épp e részek viszonylatai, ezeknek összesége teszi ki. S ha az egész próbáljuk számonkérni a résztől, illetve belevetíteni, mi magunk is valami „kívülsőre”, (még) benne nem levőre következtetünk, míg a valóban benne levő rejtve marad.

²⁴ Edgar Wilson: *The Two Scrooges. The Wound and the Bow*. University Paperbacks, Methuen, London 1961. 33. o.

²⁵ Ez a motívum a regény későbbi részébe beágyazott, s így majd csak ott tárgyaljuk.

²⁶ John Butt: *The Topicality of Bleak House*; John Butt and Kathleen Tillotson: *Dickens at Work*. Methuen, London 1957. 179. o.

²⁷ Jack Lindsay: *Charles Dickens*. Andrew Dakers, London 1949. 305. o.

Valami ilyenféle történik a most idézett magyarázatokban. Hasztalan fürkészünk ugyanis a dickensi bevezető szövegét: a ködnek mint természeti jelenségnek a konkrét tájra, illetve emberekre való hatását festő leírásában sehogysen, illetve éppúgy nem fedezhetjük fel ama bizonyos „egész társadalmat beborító pókhálót”, mint ahogyan ugyane leírás alapján nem tekinthetjük ennek a Kancelláriát sem, amelyben ugyancsak hiába keressük a társadalom többi intézményeit. A köd, mint láttuk, *különös* reflektor, s a Kancellária: bíróság — nem több és nem kevesebb; s — mint később látni fogjuk — éppen e konkrétságában rejlik hallatlanul kifejező, szimbolikus ereje. A köd = Kancellária = valamennyi társadalmi intézmény = szimbólum, ilyen közvetlenségben azonosítva, tudományosan megindokolhatatlan, mivel így nem is igaz. A köd ti., miként az eddigiekben természeti jelenséggént, úgy most metaforaként is, valami nagyon konkrétára utal: a jogi procedurák áttekinthetetlen útvesztőjére, melynek már így, első látásra is, pontos és találó *attributuma* a homály. Jelzője, velejárója, és *nem jelképe* vagy éppen szinonímája.

Ennek részletes bizonyítására csak valamivel később keríthetünk majd sort, de már itt fontos megemlítenünk, mert a fenti — sok megállapításukban helyes — interpretációk bizonyító erejének gyengeségét, kettős hiányosságát szembeszökőbbé teszi. Így válik ugyanis világossá, hogy az általánost csak elvontan és nem a maga, konkrét viszonylatokként kibontakozó dialektikájában tételezte és mutatta ki a kritikus. Ezzel azonban eleve letette a fegyvert a kritikai allegorizálás mindennemű formájával szemben: a társadalmi tartalmat kívánván kimutatni éppen azokkal vállalt rokonságot, akik e tartalmat tagadják — módszerének és kategóriáinak önkényességével, mint amazok, ő is megkerülte, figyelmen kívül hagyta az elvi-esztétikai lényegét. Nem véletlen ezért, hogy a valóságos előfutár, Wilson és a marxista igényű Jack Lindsay — alapjában véve eltérő konklúzióik ellenére is — egyformán legtöbbet hivatkozott forrásai az újkritikusoknak.

Ugyanakkor természetesen az sem véletlen, hogy a társadalmi mondandót keresve ezek a kritikusok a ködtabló helyes magyarázatához jóval közelebb állnak az előbbieknél, és még közelebb azok, akik e konkrét részlet társadalmi mondandóját immanens elemzéssel igyekeztek megfejteni. Hogy helyes konklúzióik esztétikailag mégis megtámasztatlanok maradtak, az — hangsúlyozzuk: a korrekt kiindulópont és a vizsgálódás tárgyának konkrét szemügyre vétele ellenére — főként a konkrét különösségek figyelmen kívül hagyásának, a még mindig tisztázatlan és pontatlan kategóriák használatának köszönhető.

Ide tartozik például Edgar Johnson elemzése, akinek 1952-ben megjelent terjedelmes s a modern Dickens-kutatásokat mind életrajzi, mind esztétikai vonatkozásban összefoglaló igényű művében a következőket olvashatjuk a ködtablóról:

„A *Bleak House* kulcs-intézménye a Kancellária és kulcs-képe (*image*) a köd, mely sűrű, barna, fullasztó homályba borítja a nyitó színteret, s a történet egész légkörére nyomasztón ránehezedik. De mindkettő — a jog is meg a köd is — alapvetően ama lomha és sötét erő szimbóluma, melyek az ember teremtő energiáját gúzsba kötik. . . A regény ilyenformán nemcsak a jogrendszer, hanem a szervezett társadalom egész sötét zűrzavara elleni vádirat. Szerzője a jogi igazságtalanságot nem véletlenül, hanem e társadalom felépítésével szervesen összefüggőnek tekinti. . .

. . . Még szembeszökőbb . . . a *Bleak House*-ban a költői képeknek (*imagery*) és a szimbolizmusnak (*symbolism*) alkalmazása arra, hogy a regény motívumainak jelentését aláhúzza és mintegy párhuzamként alátámassza. A köd a nyitó fejezetben valóságos is meg allegorikus is: London kormos köde, amely azonban bebo-

ritja egész Angliát, ám a véget nem érő procedurák, az elavult intézmények, az önző érdekek és a homályos gondolkodás köde is ez ugyanakkor.”²⁸

Itt már komoly kísérlet történik a részlet konkrét funkciójának elemzésére: „az ember teremő energiájának gúzsakötésére”, valamint a ködnek „jelen-tést” kiemelő szerepére való utalással, s főként azzal, hogy a regény „szer-zője a jogi igazságtalanságot nem véletlennek, hanem a társadalom felépíté-sével szervesen összefüggőnek tekinti”.

Johnsonnak igaza van: ha a többi nem is, de — ahogyan később részle-tesebben is megfigyelhetjük majd — a társadalombírálatnak ez a két mozza-nata határozottan kimutatható már a kezdő képekben. Arra vonatkozóan azonban, hogy ezeket mi teszi képessé mindenek elmondására, közlésére, még mindig nem lettünk okosabbak. Itt ugyanis — az olykor még fel-felbukkanó túlgyors általánosításokról („a szervezett társadalom egész sötét zűrzavara elleni vádirat” stb.) most nem szólva — főként a terminológiai tarkaság az, amely meghökkent, és megzavar a helyes következtetések elfogadásában. A köd: kulcskép, szimbólum, szimbolizmus, majd allegória — négy különböző (illetve ebből három esztétikai) kategória szerepel itt a nagyon toleránsan „szókép-anyagnak” fordítható „imagery” gyűjtőnév alatt —, amelynek elvi meghatározására azonban éppúgy nem történik kísérlet, mint ahogyan az alája sorolt terminusokéra sem.

• Az effajta terminológiai zavarosságot ugyan elkerüli, de a ködöt — bár az indokolás kísérletével — még mindig *per se* tárgyalja szimbólumként Georg Seehase. „A regény a londoni köd képével indul” — állapítja meg, azután gon-dosan számbaveszi a „három mondatcsoportot”, mellyel az író először a vidé-ket (Kent, Essex, Temze-part), majd — a városba érve — az utcákat, hidakat villantja fel mindenüvé belátó ködtükrében. Harmadszorra a Kancelláriáról alkotott „ködképeket” értékelve megjegyzi:

„Az utolsó szakaszban szimbolikus általánosságot nyer a köd, megmutatván, hogyan kerül az ember teljességgel a köd igézetébe.”²⁹

S míg a képek tartalmát e „harmadik szakasz” részleteire vonatkozóan is pontosan megfejtí — még azt is észrevéve közben, hogy a szándékos ködösítés felidézése érdekében Dickens, a „végnélküli perek ködé”-ről szólván, a misztifi-kációra utaló „mist” szót használja az eddigi „fog” helyett —, Seehase tulaj-donképpen mégsem mond egyebet itt, minthogy a természeti képet előfordu-lásának pusztá mennyisége erősíti fel szimbólummá, amely megállapítás nyil-vánvalóan téves (vö. Hillis Miller). Ezt próbálja azután esztétikailag általáno-sítani, a különlegeset, bizarrt, furcsát jelentő — s az újkritikát megelőzően gyakran alkalmazott — „oddity” terminus segítségével:

„Az, hogy az író” — zárja le Seehase a *Bleak House*-ról szóló elemzését — „az oddity elvet követve adja meg a tipikus helyzetek és állapotok meghatározását, arra mutat, hogy kései alkotó korszakának regényeiben már szimbólumokkal . . . fogja megteremteni a cselekmény atmoszféráját.”³⁰

²⁸ Edgar Johnson: *Charles Dickens. His Tragedy and Triumph*. II. köt. 762. o.; Id. mű 17. o.

²⁹ Georg Seehase: *Charles Dickens. Zu einer Besonderheit seines Realismus*. Max Niemeyer Verlag, Halle 1961. 91. o.

³⁰ Uo. 92. o.

Ez azonban a szimbólumnak éppúgy nem meghatározása, hanem metaforává változtatása, mint ahogyan az összes eddig felsoroltak esetében, s a köd *különös* esztétikai szerepének kérdése továbbra is nyitva marad.

Az előzőkben említetteket — de az itt nem említetteket is — figyelembe véve úgy véljük, hogy Rex Warner az, aki az utóbbi harminc év Dickens-irodalmában a legközelebb jut el a maga ködtabló-elemzéséhez alkalmazott kategória esztétikai meghatározásához, annak ellenére, hogy az alapvetően helyesen definiált fogalomra végig téves elnevezést használ:

„...az allegória egyik legtermészetesebb és leghatékonyabb módszerünk az igazság kifejezésére. Annak a módja (*art*), hogy olyan összefüggéseket fejezzünk ki a dolgok között, amelyek rendszerint észrevétlenül maradnak, annak a módja, hogy éles fényt vessünk a világ olyan aspektusaira, amelyekre általában nem szoktak felfigyelni...”³¹

Nyilvánvaló, hogy Warner itt tartalmilag a szimbólumról beszél: ha a meg nem felelő „allegória” terminust alkalmazza is, lényegében a hegeli-goethei szimbólumfogalommal elvileg rokon következtetéseket von le, amikor a jelenségben rejtőző lényegi felszínre hozását jelöli meg, mint a „leghatékonyabb módszer” legfőbb funkcióját. Ezzel mindenestre máris elkerüli az eddigiekben tapasztalt önkényes általánosításokat és egy helyben topogást:

„Amikor Dickens a köd eluralkodásának nagyszerű leírásával indítja el *Bleak House* című regényét, allegorikusan ír. Kétségtelen, hogy ezáltal egyrészt csak hasonlatot kíván teremteni egy nagy várost megülő vak és fojtogató köd, valamint ama törvényes processzus között, amelybe figurái kibogozhatatlanul belekeveredtek... Másrészt azonban ez a köd szinte kulcslyukként szolgál az egész regényhez. Ilyenformán a benyomás, melyet az olvasóra tesz, mélyebb, mintha a ködöt pusztán hasonlatnak tekintenénk vagy éppen egyenlősíteni a jogi processzussal... a köd tulajdonképpen azt az elszigetelődést sejteti, amely akarva-akaratlan elválasztja az egyént az egyéntől...”³²

E rövid néhány mondat a ködtablónak mint intonatív részletnek számos lényeges elemét érinti (így a konkrét intézmény adott sajátosságára, illetve az emberi elidegenülésre utaló jellegét), továbbá: legalábbis felveti a természeti kép-metafora-szimbólum dialektikájának kérdését.

Azaz: e kritikákat elemző hosszás, bár úgy véljük, szükséges kitérővel, a *Bleak House* ködtablójára vonatkozóan végül is sikerült végrehajtanunk a leválasztás műveletét — hovatovább világos előttünk, hogy az önmagában vett természeti kép *még nem szimbólum*.

Láttuk, ilyen értelmű félremagyarázása

1. hogyan szolgál szemfényvesztő varázspálcaként egy avantgardista Dickens-kép megteremtéséhez (mely fikció legfőbb támpillére — nem győzzük hangsúlyozni — éppen e hamisan értelmezett ködtabló);

2. közvetlen mondandóvá téve hogyan ítéli „némaságra” egyes elemzésekben az eredeti mű nagyon is beszédes részleteit, s veszélyeztetni ugyanekkor az egész mű mondandójának vonatkozásában helyes megállapítások hitelét; végül

3. a konkrét részletre támaszkodó bírálatokban hogyan „deríti ki” máris mintegy önmagáról — akár „*oddity*”, akár „hasonlat” vagy éppen

³¹ Rex Warner: *The Allegorical Method. The Cult of Power*. The Bodley Head, London 1946. 108. o.

³² Uo.

„kulcslyuk” néven —, hogy szerepe a szimbólumtartalom megteremtésében nem elsődleges, hanem csupán hozzájárulásszerű, csak *lényegre irányuló, de nem maga a lényeg*.

A ködmetafora

A dickensi „kődtechnikáról” szóló saját elemzésünket — úgy véljük — mindenekelőtt ez utóbbi bizonyításával, tehát a természeti kép esztétikai szerepének rövid elemzésével kell kezdenünk. Marx a *Gazdasági-filozófiai kéziratokban* — annak folyamatát követve, hogyan változtatja az ember neki valóvá az objektíve önmagáért való természetet — a többi között a következőket mondja:

„... növények, állatok, kövek, levegő, fény stb. elméletileg az emberi tudat egy részét alkotják, részint mint a természettudomány tárgyai, részint mint a művészet tárgyai — szellemi szervetlen természete, szellemi létfenntartási eszközei, amelyeket az élvezethez és az emésztéshez előbb el kell készítenie ...”³³

— amelyeket tehát nem használhat fel közvetlenül. Marx itt — a tükrözés specifikusan emberi képességéről beszélve — tulajdonképpen a tudományos, illetve a művészi különös kategóriájára utal: azokra az „elkészített”, közvetítő formákra, amelyekkel a megismerés e két területén az ember a körötte levő való világ lényegét a maga számára — fogalmilag vagy érzéki-érzékeltető formában — tárgyasítja.

Ha mármost ezt is meggondolva röviden számba vesszük, hogy a tárgyalt részletben konkrétan mit is közölt velünk a köd, az első, amit meg kell állapítanunk, hogy önmagáról mint természeti jelenségről, önnön természeti meghatározottságairól semmit sem. Annál többet az emberről s adott meghatározottságairól: a tájban egy közös emberi teret, s ezen belül egymás iránt idegen embereket állított élénk.

A leképezett természeti jelenség — a köd, a korom és a sár — tehát antropocentrikus és antropomorfizált: egyrészt csakis az emberre való vonatkozásában, másrészt maga is emberi tulajdonságok hordozójaként jelenik meg (kegyetlen, csíp, harap, homályt fejleszt, túlmunkát követel stb.). S ebben a minőségében, ilyen „elkészítettségében” — a vele együtt antropomorfizált természetivel, dologival, a „vén bűnösök leggonoszabbikának” nevezett épülettel stb.-vel együtt — valóban külön is választ és egybe is foglal: a műalkotáson, illetve az adott részleten belül felidézett emberi világot két csoportra osztja: olyan emberekre, akik mintha ködben botorkálnának, s olyanokra akik mintha maguk terjesztenék a homályt.

Úgy tűnik fel, hogy a *különös* módon emberivé tett („elkészített”) természeti képek máris igazolják Rex Warner megállapítását, amennyiben szemmel láthatóan csakugyan hasonlóként szolgálnak itt; s lényegük szerint s külön-külön véve valóban azok is, csak éppen hiányzik belőlük a „mint” szócska: kép és jelentés nem különválasztva jelenik meg bennük — metaforák. Hegel azonban jogosan jegyzi meg a metaforáról, hogy

„Mivel... az így képszerűen ábrázolt jelentés csak az összefüggésből világlik ki, a metaforákban kifejeződő jelentés nem önálló, hanem csak a mellékes művészi ábrázolás értékére tarthat igényt, úgyhogy ezért a metafora... egy magáértvéve önálló műalkotásnak pusztán külsőleges díszeként léphet fel.”³⁴

³³ Marx: *Gazdasági Filozófiai Kéziratok*. Id. kiad. 49. o.

³⁴ Hegel: *Esztétika* I. köt. Akadémiai Kiadó, 1952. 410. o.

Csakhogyan Warnernak a továbbiakban is igaza van: a dickensi ködtabló valóban „mélyebb benyomást tesz az olvasóra, mintha a ködöt pusztán hasonlatnak tekintenénk”. Sőt olyannyira nem érezzük „külsőleges dísz”-nek, hogy már-már lényegként mi magunk idézzük vissza olyankor is, amikor pedig nem szerepel. A jogászi tolvajnyelv ugyanis, amely szintén metaforikus, de az eddig oly sokat emlegetett természeti kép már teljesen eltűnt belőle, s amellyel a Kancellárián belül folyó tevékenykedést mutatja meg nekünk Dickens, azt a benyomást teszi ránk, hogy *olyan, mint* a köd — mintha az, ami eddig kép volt, említése nélkül is maga válnék jelentéssé benne:

a jogászok itt „egymás sarkába hágnak egy-egy sikamlós precedens körül; lövagy kecskeszór-parókás fejükkel neki-nekiütődnek a szavak falának, s komoly képpel — miként az szerepjátékosokhoz illik — úgy tesznek, mintha az igazságot képviselnék és a jogot védenék... , s a számtalan ügyvéd, ki fellép itt egy-egy folyó per képviselőjében, melyet esetleg már apjától örökölt, aki szintén ebből szerezte vagyonát”, mind felsorakozik itt „a selyemtalárok, valamint a jegyző-könyvvezetők vörös asztalkái között, memorandumokkal, ellen- és válaszjegyzékekkel, cáfolatokkal és replikákkal, végzésekkal és illetékességi hivatkozásokkal, valamint az illetékesek nyilatkozataival — a költséges badarságok hegynyi tömegével, melyet mind odahalmoznak maguk elé”.³⁵

A ködből és a jogászi tolvajnyelvből alkotott metaforák esztétikai rokonságát, a részletek éppen *ilyen* egymásutánjából következő egyenértékűségét mintha Miller is észrevenné:

„Ahogyan az élettelen tárgyak homályos kaleidoszkópként a ködben” — vonja meg párhuzamát —, „úgy bukkannak előnk az emberi cselekvések is: képtelen színjátékként, amelyet ünnepélyesen adnak elő, de hiányzik belőle a belső tartalom, üres.”³⁶

Eltekintve most már attól, hogy a milleri hasonlat első, *kép*-része valóban oda nem illő, „külső díszítésként” lig-lóg a *jelentés*nek szánt második részen, miután — éppen a metaforák összevetését elmulasztván — a kettőnek egymással még csak felszínesen sincs kapcsolata, és a magunk részéről most „csak” e megállapításnak „belső tartalmát” vetve össze az adott dickensi részlettel, szemmel látható, hogy itt megint szándékosan feledékeny az allegorizáló kritikus.

Abban igaza van, hogy mindez valóban a zűrzavar és homály képzetét idézi fel bennünk, határozottan a ködre emlékeztet, amely ködben azonban ugyanakkor világosan *láthatóvá is válik* valami. Egy tevékenység bontakozik ki itt előttünk, mely megnyilvánulási formáiban *olyan, mintha* maga volna a homály, egy tevékenység, amely *homályként tárgyasul*, s mely éppen e formai oldalának túlhangsúlyozásával egyben vall is önmagáról, felfedi előttünk önnön lényegét:

1. a tevékenykedők itt „egymás sarkába hágnak” a precedensek körül — tülekednek, mint ahogyan a konc körül szokás;

2. „úgy tesznek, mintha az igazságot képviselnék és a jogot védenék”, s közben szerepet játszanak, „fellépnek”, mint holmi komédiások a színpadon;

3. mert tevékenységük tulajdonképpen, nemzedékről-nemzedékre öröklődő célja és lényege a vagyonyszerzés, és

4. a vörös asztalka, a jogászi formulák és terminusok, a paróka meg a selyemtalár csak e lényeghez elengedhetetlenül szükséges kellékek és jelmezek.

³⁵ Id. mű 3. o.

³⁶ Id. mű 164. o.

Amiként tehát az előbb a természeti kép által felidézett ködből, úgy most e jogászi tolvajnyelv kódéből is közösség és idegenség kontrasztja bukkan ki: a „köz”-tevékenykedés, amely semmi mást nem szolgál, pusztán a tevékenykedő szubjektív — üzleti — érdekét. „Köz”-tevékenységként való tárgyasulása pusztán forma: szükséges, mert költséges kellék, ami lényegének tárgyasulását egyszerre szolgálja és *leplezi* — a dickensi részlet művészi valóságában pedig *leleplezi*. Reális és művészi valóság e dialektikájának — összefüggésének és különbségének — itt éppen az a lényege, hogy a leleplezés pontosan az elleplezés túlhangsúlyozásával — ha tetszik, „bizarrá” és valószínűtlenné fokozásával — válik lehetővé, amennyiben a formának *jelmezként* való feltárása egyben lemezteleníti az alatta *rejtőzködő* lényegét.

Mindez azt jelenti, hogy a valóságban titkát zárkózott-némán őrző jelenség beszédessé vált: részlet részlet mellé egymás megszólaltatásának funkciójában rendeződött — egy különös összefüggést tárt fel egy különös tevékenység jogászi álruhája és üzleti lényege között. A homály önnön megfejtéseként e tevékenység elidegenültségére utal; a tevékenység önnön elidegenültségének tényét e homály által mutatja meg.

A metafora ezért — az adott különös emberivel való szoros és különös összefüggése, „a valóság iránti fegyelmezett elkötelezettsége”³⁷ miatt — nem vált „külsőleges disszé”; főként pedig ezért *nem lett allegóriává* intézmény és természeti kép, sem itt, sem a ködtablóban. Önnön megfejtését nyújtva az érzéki-érzékkelhető kép ezért lett mindkét helyen az elidegenült emberi tevékenység egyik különös formájának (a kapitalista jogrendszernek) *realista szimbóluma*.

Mert emberi tevékenységre s nem „a társadalmat pókhálóként beborító elavult intézmények rendszerére”, nem is holmi „szellemi sötétségre” utal a ködmetafora is. Homályából túlmunka, alkalmazotti, alá- és fölérendeltségi, termelési viszonyok sejlenek föl a bevezetőnek úgyszólván már első mondatától kezdve — valóban az egész társadalmat átfogó igénnyel, de nem a felépítményre vagy tudati tükröződésére utaló absztrakciók, hanem a tevékenykedő ember viszonylatában. Ahogyan a jogászi tolvajnyelvvel a Kancelláriát, úgy ködmetaforáival a tájat is az *emberi tevékenység színhelyeként* állította elének az író, mint emberi teret, s az idegenség kontrasztját azáltal teremti, hogy e térben az ember elsősorban önnön tevékenysége iránt mutatkozik kelleetlennek, szenvedőnek, ennek értelmét illetően botorkál ködben.

Mindezek után talán most már összefoglalólag megállapíthatjuk, hogy

1. a ködnek, de a ködmetaforának sem önmagában van „jelentése”, nem mint a puszta természetit, illetve valamely tetszőleges emberit felidéző részlet szimbolikus — és ez az, amit az eddig idézett megállapítások vagy szándékosan összezavarnak, vagy nem vesznek figyelembe, vagy nem vizsgálnak elég konkrétan és így nem fejtenek ki kielégítően és világosan —, hanem egy már szimbolikushoz való konkrét vonatkozásában: valami emberileg lényegeset hordozó, tehát már tipikus részlet adott tipikájához kapcsolódva, ezt tovább fokozva, újabb aspektusból segítvén felszínre hozni éppen annak a jelenségnek különös lényegét;

2. e különös lényeg, mely az eddig idézett dickensi részletekben felszínre került, olyan emberi társadalom, amelyben az ember önnön tevékenységétől elidegenült, és ezt az elidegenülést homály fedi;

3. a köd ilyenformán nem „térperspektíva” vagy „paradox térfolytonosság”, s nem holmi megfoghatatlan és eleve kifürkészhetetlen zűrzavart allegó-

³⁷ Vö. 00. o.

riája az intézmény sem, melyet sajátos lámpájával homályba von, hanem köd és intézmény éppen ilyen egymásravezettségben egy adott, különös jelenség *realista szimbóluma*, művészi tárgyiasítása.

Ezekután már — úgy véljük — önmagát magyarázza, hogy mi az, amit Dickens a ködtablóval „szórakoztatásunkra” és okulásunkra „felajánl”, hogy ún. „kívülső” álláspontja nem az idegené és nem a bűvészé, hanem a művészé és az emberé, és az elembertelenedéssel szemben az; s az is feltárul végre, hogy miért tanúsít a ködtabló mindenfajta transzcendens „értelmezéssel” szemben oly makacs ellenállást, hogy ilyen célokra az eredeti szöveg konkrét elemzése nem, hanem csakis allegorizáló továbbköltése lehetséges.

Végül, úgy véljük, ideje most már megvonnunk a korábban elemzett karkai és a most tárgyalt dickensi részlet közötti párhuzamot is — mindenekelőtt az „álomtechnika” és a „ködmetafora”, a „képes beszéd” és a közvetlen néven nevezés relációjában. Véleményünk szerint immáron világosan áll előttünk, hogy az önkényesnek, *szubjektív*nek (bizarrnak és egyszereznek) ható képzettársítások révén alkotott metaforákkal mint különös közvetítőkkal Dickens realista *szimbólumokat* épít: lényegét föltárva művészileg *objektívál*ja az adott társadalmi-embert, míg Kafka a maga „*objektív*” (tárgyilagosságnak ható, de valójában közvetlen külsődlegességében megragadott) képeivel *szubjektívál*ja, *allegóriákként* „hűvös” külön- és magánvalóságukban állítja elének mind a dolgot, mind az embert.

Pontosabban: Dickens az emberi tevékenységet, Kafka pedig az embert — a letartóztatás tárgyaként.

A hatóság

Úgy tetszik, másodszor kerültünk abba a helyzetbe, hogy a két író módszerét, „technikáját” összehasonlítván, tárgy szerint és tartalmilag az összehasonlíthatatlant vetettük össze egymással: az „álomtechnikát” elemezve folyvást Josef K.-ról kellett beszélnünk, a ködmetaforát szemügyre véve újra meg újra bizonyos funkciókról kellett szólnunk. Főszereplőként Kafka az ügyfelet állította elének ez első jelenetekben, míg Dickens még mindig kétségtelenül csak egy hatóság szerepében cselekvőket, és ahogyan az eddigi karkai szövegből a hatóságé, úgy a dickensiből megfordítva: az ügyfelek világa bukkant elének csupán érintőlegesen és szórványosan.

Mindez első látásra talán még arra is engedne következtetni, hogy az itt tapasztalható különbség e hatóság elsődlegességének — akár bíráló — nyilvánítását jelenti a dickensi, s az ember elsődlegességének deklarálását a karkai bevezető passzusokban.

A helyzet természetesen ismét fordított, mert Kafka az ügyfélről szólván, azt a *hatóság cselekvésének tárgyaként* mutatja be, s ilyenformán folyvást a hatalomról beszél, míg Dickens a jogász üzemeket az *emberi cselekvés tárgyaként* elének állítva, folyvást az emberről.

Dickens a hatóság működésének terepnumául egy bizonyos körülhatárolt tért, egy épületet állít elének, Kafka már itt, az előkészítő szakaszokban, elvileg határtalanná teszi ugyane terepnumot: a hatalom az emberek lakásaiba, hálószobáiba is benyomul, illetve ezekben is csak ő van igazán otthon.

Dickens az elidegenülést folyvást az emberi tevékenység viszonylatában festve az embert önmagától mutatja elidegenültnek, Kafka egy embertől idegen cselekvés tárgyaként, valami emberen kívül tevékenykedőtől.

Végül Dickens az elidegenülés forrásául — az önmagukat magyarázó részletek közvetítésével — valami nagyon is evilágira, a vagyonszerzést célzó cselekvésre utal; Kafka — a titkukat némán őrző partikularitások révén — valami rajtuk túlmutatóra, nem evilágira.

S hogy mindkét író milyen tudatosan, mennyire intonatív hangsúllyal teremti meg bevezetőjében a maga sorrendiségét — Dickens először a hatóságot mutatja be, de mint egy elidegenült emberi tevékenység megtestesítőjét, Kafka pedig először mutatja ugyan az embert, de mint egy önmagától objektíve idegen hatósági tevékenység terét —, azt mindkettő (ha nagyon odafigyelünk, még saját „technikája” megfejtésül is) szinte *expressis verbis* kimondja. Mégpedig azzal, hogy az egyik e *hatóságot mint eszközt*, a másik pedig *mint önmagáért való lényeket* mutatja be, és azzal, *ahogyan* mindkettő a magáét íróilag demonstrálja.

Az eddig alkalmazott sorrendiséget mindkét író továbbra is következetesen megtartja: Dickens mintha csakis az intézményt, Kafka pedig mintha csakis az embert láttatná velünk ezúttal is:

„Illik e bírósághoz, hogy homályba merüljön” — olvashatjuk mintegy konklúzióként a Kancellárián belüli ködképek után —, „illik hozzá, hogy csak keveset költ-sön gyertyavilágra; s illik a ködhöz, hogy oly sűrűn megülje, mintha onnan soha többé el se oszlana; illik a festett üvegablakokhoz, hogy megfakuljanak, s fényt e helyre be ne eresszenek; illik, hogy visszahőköljenek mind a be nem avatottak, akik az ajtó üvegén át bekukkantanak ide, s hogy meghátráljanak a nagyképi fontoskodás láttán, s hallván a vég nélküli szóáradatokat, amint lustán verődnek a tető irányába a párnázott trónszék felől, hol a Lordkancellár ül a fénye-nines lámpára bámulván, míg körötte a parókák ködfelhőn függenek. Mert ez itt a Kancellária, melynek tevékenységét düledező házak, kiszikkadt földek jelzik országszerte mindenütt, s örületbe kergetett ügyfelek minden bolondokházában, s halottak minden temetőben; a Kancellária ez, melynek tönkretett, kérincselő és kolduló, kopott és rongyos ügyfeleivel minden lépten-nyomon mindenki találkozhatott; ez itt a Kancellária, mely a pénzes hatalomnak az eszközt adja az igazság kiforgatására, és olymértékben merít ki erszényt és türelmet, úgy morzsolja fel az agyat, úgy tőri össze a szívet, hogy ha a jogi hivatást úzók között — nagyritkán — mégiscsak akad egy-egy jóra való ember, nem mulasztja el a figyelmeztetést: „Inkább tűrj el bármilyen igazságtalanságot, semhogy betedd a lábad ide, a Kancelláriára!”³⁸

Mindenekelőtt az látható itt, ahogyan az író eddigi ködmetaforáit tovább-, helyesebben csaknem a nyílt szókimondásig fejlesztve szinte felhívja a figyelmünket már ismertetett leleplező funkciójukra: éppen a Kancellária viszonylatában adekvát a köd, mutatja ki, a jelenség természetét „szándékká” antropomorfizálva, s ugyanakkor szenvedőleg, a jogi intézmény cselekvése eredményeként idézve fel a természeti jelenséget. A homályt, mely e köztevékenység ürességét (a „nagyképi fontoskodás”, a „végnélküli szóáradatok”), *forma* jellegét a valóságban elleplezi. Majd e tevékenység valódi tartalmára rámutatva: a hatóságot szó szerint is „a pénzes hatalom eszköze-nek” nevezi, miközben *tartalmi* tevékenységének eredményeképpen a többi ember — a „köz” — erkölcsi és anyagi tönkretételének példáit sorolja fel.

Dickens ezzel egy olyan, adott jogszolgáltatást állít elénk, mely a *kizsákmányolás eszköze* — nagyon is evilági célokat követ tehát, de éppen ilyen mivoltában elidegenült önnön funkciójától: nem alkalmas többé az ember, az egyén igazságának képviselőjére.

³⁸ Id. mű 3. o.

S míg e részletekben mindennek bemutatása oly mértékben közvetett, hogy — mint láttuk — a hatóság teljességgel személytelen és hangsúlyozottan merő funkció, tudjuk, hogy a karkai bevezetőben mindjárt közegeivel találkozunk közvetlenül és személyesen, még pedig azonnali radikális feladat, a letartóztatás végrehajtásának aktusában. A két ór, majd később a felügyelő személy szerint lép a színre, s beléptüket nyomban történések követik: mozgás indul, utasítások hangzanak el, párbeszéd folyik.

Mindez — ha eltérő módszerrel is — szolgálhatna természetesen a Dickensével azonos művészi célt: tevékenységük lényegét illetően válhatnának e közegek is valamely konkrét emberi-társadalmi közvetítőivé, ha nem találkoznánk velük kapcsolatban is az első jelenetben már megismert összefüggéstelenséggel, amelynek rendező elvét hasztalan próbáljuk a tevékenységüket elének táró részletekben megelélni. Képtelen egymásutánjuk ismét csak nem magyarázza meg önmaga forrását, lényegük megfejtését illetően megint valami rajtuk kívülállóra utalnak „némán”.

Némák tehát e közegek is, holott Kafka olyannyira személyekként lépteti őket elének, hogy bemutatásukat mindjárt személyleírással kezdi:

„Karcú volt s mégis erős alkatú, testhez-álló fekete ruhát viselt, olyan utiöltönyt szerűt... — olvashattuk a K. szobájában megjelenő, ismeretlen férfiről, és — „... a második ór” — írja nemsokára az első társáról — „... K.-t egyre a hasával bökölte, látszólag barátian, de ha felnézett rá, akkor ehhez a kövér testhez egyáltalán nem illő száraz, csontos arcot látott, nagy oldalra fordult orrot, s ez az arc az ő feje fölött a másik órrel értett egyet. Vajon miféle emberek voltak ezek? Miről beszéltek? Milyen hatósághoz tartoztak?”³⁹

— K.-val együtt hasztalan tesszük fel mi is e kérdéseket, mert noha a két ór mindjárt beszélni is halljuk — kérdeznek, parancsolnak, tiltanak —, a felvilágosítás, amelyet tevékenységük lényege s indító rugója felől adnak, mindössze annyi, hogy — nem ismerik:

„Nem mehet el, hisz letartóztattuk” — szól rá K.-ra az első. — „Úgy látszik — mondta K. — S ugyan miért? — kérdezte aztán. — Mi nem vagyunk illetékesek rá, hogy megmondjuk önnek. Menjen a szobájába és várjon.”⁴⁰

S az újabb kérdezősködésre most már a második felel türelmetlenül:

„Mi alacsony beosztású alkalmazottak vagyunk... , s az ön ügyében nincs más tennivalónk, csak az, hogy napi tíz órán át őrizzük önt, ezért fizetnek. Ez minden, ennyi vagyunk, de azért azt mi is jól tudjuk, hogyha a felsőbb hatóságok, amelyeket szolgálunk, elrendelnek egy ilyen letartóztatást, előbb nagyon pontosan tájékoznak a letartóztatás okairól és az őrizetbe vett személyéről. Hatóságunk, amennyire ismerem, és én csak a legalsóbb szerveit ismerem, nem keresi a lakosságban a bűnt, hanem — ahogy a törvény szól — e bűn vonzza őt magához, s ezért kénytelen kiküldeni minket őröket. Ez a törvény. Hol lehetne itt tévedés?”⁴¹

Tévedhetetlen, s tevékenységét „a bűn vonzása” határozza meg törvényként — ennyit tudunk meg a hatóságról e két ór közvetítésével; ez utóbbiak tevékenységéről pedig annyit, hogy azt a hatóságnak e tévedhetetlensége, valamint az onnan kapott fizetség határozza meg.

A „bűn”, mely e hatóságot természeti törvényként, „vonzással” működteti — s melyet a dickensi lényeg, az önös nyereszkesedés helyén találunk itt —,

³⁹ Id. mű 1007. o.

⁴⁰ Uo.

⁴¹ Uo. 1009. o.

lényegét illetően önnön pusztá fogalmára, illetve annak nemismeretére utal vissza — ugyancsak közegeinek közvetítésével:

„Nem tudok erről a törvényről” — halljuk Josef K.-nak az őr előbbi szavaira adott választát. — „Annál rosszabb önre nézve” — mondja az egyik, s választát csakhamar megerősíti a másik őr. — „Látod, Willem, beismeri, hogy nem tud a törvényről, s ugyanakkor az ártatlanságát hangoztatja.”⁴²

A magától értetődő hangra, amelyet az őr — helyesebben az író — itt megüt, szinte kínálkozóan ráillik Marx zseniális észrevétele, amellyel ugyancsak csupa „józan fogalmat” felsorakoztató, fogalmilag „valós” tónusú írások — az angol polgári közgazdaságtan — hamis tételeiben kimutatja a teológikus vonásokat:

„A tény, az esemény formájában, feltételezi azt, amit levezetnie kell . . . Így magyarázza a teológia a gonosz eredetét a bűnbeeséssel, vagyis tényként . . . feltételezi azt, amit magyaráznia kell.”⁴³

„A tény az esemény formájában” itt egyenlő a törvénnyel, mely szerint a bűn vonzza a hatóságot; a bűn viszont egyenlő e tény — a törvény — nemismeretével; saját törvényének ismeretlensége lesz tehát a hatóság cselekvésének legfőbb mozgatója. A magyarázandó és feltárandó tényként tételezett — mégpedig egy kifejezetten megfajthatatlanként és titokként összeálló szócsoport formájában („beismeri, hogy nem tud a törvényről, s ugyanakkor az ártatlanságát hangoztatja”), mely éppen ezért e hatóság lényegének megfajtasát az ember értelmén és érzékelésén túlira, a transzcendencia szférájába utalja.

Emellé sorakozik — kiáltóan indokolatlanul s így újabb képtelenségeként — e hatóság tévedhetetlensége, s hogy a fizetség mellett e tévedhetetlenség által determinálja közegeinek tevékenységét. Magukról e közegekről pedig azt tudjuk meg, hogy lényük egész tartalma ez a meghatározottság.

„Ez minden, ennyi vagyunk”, mondatja velük az író deklarátíve is, mintegy ábrázolásuk technikáját magyarázva — azt, amit a szegényes „emberi” portréjukhoz felhasznált néhány mozaik a maga — ugyancsak képtelen — „hűvös” egymásutánjában közöl velünk: hogy e figurák itt a transzcendencia, azaz egy számukra objektíve idegen hatalom cselekvésének eszközei; ez létezésük egész tartalma, alapvető feltétele.

Azon kívül, hogy az idegen hatalmat szolgálják, csak állati geszcióikat bemutató részleteket olvashatunk még e bevezető passzusokban, melyeket itt felesleges idéznünk: mohó étvágyukról adnak számot Josef K. reggelijére, ruhadarabjaira, mintegy kiegészítvén a fizetségre vonatkozó szabatos kijelentést, mely ugyancsak azt közli, hogy pusztá fizikai létük is e szolgálat által meghatározott.

Aminthogy kizárólag ennek függvénye külső megjelenésük is. Mert mondandójához Kafka éppoly műgonddal fűzi a leíró részleteket, mint ahogyan a magáéhoz Dickens: azon ritka esetekben, amikor formaként idézi fel a formát — valódi művészre valló ökonómiával — Kafka is a tartalmi elem hangsúlyozására használja fel: figurái eszköz mivoltának hangsúlyozására. Az első őr „erős, karcsú”, valamiképpen „célszerű” ruhája van; a második kövér, de geometriai alakzatra emlékeztető (nagy, ferde orral, rézsút keresztbe-

⁴² Uo.

⁴³ Id. mű 45. o.

vágott) arca a másik örrel — a rokon „funkcióval” — ért egyet K. feje fölött: ennyi az, ami e közegek külsejeként itt összeáll. Valamint, hogy mindketten „magasabbak K.-nál”.⁴⁴

Mint látható, e figurák külső megjelenési formájára kizárólag funkciójuk relációjában vetül fény: arcukból s természetükből az látszik csak, ami „örökhöz illő”, s az elsőnek a ruhája is a hatóság szolgálatában „célszerű”. Magasságuk pedig azt jelzi, hogy autoritásukat K.-val szemben e szolgálat által nyerik. K. vállonveregetésére ad ez alkalmat nekik a szövegben, s némi dicsekvésre:

„... elfeledte” — bizonygatják a nem eléggé készséges K.-nak —, „hogy bármik legyünk is, önhöz képest most legalábbis szabad emberek vagyunk, s ez elég nagy fölényt jelent.”⁴⁵

Dicsekvésük tétova, belső bizonytalanságot sejtet a hivatkozott „szabadságra” s a „fölényre” vonatkozóan: a „bármik legyünk is” és az „önhöz képest most legalábbis” a korábbi „Ez minden, ennyi vagyunk”-at idézi, mégis elvégez itt bizonyos, a mondandó újabb részletét közvetítő, funkciót: kettéosztja ez — árnyemberekből álló — világot, olyanokra, akik a hatóság eszközeiként „szabadok”, s olyanokra, akik e hatóságnak nem eszközei, s így potenciálisan (a „most legalábbis” erre utal), de Josef K. esetében konkrétan is letartóztatásban vannak.

A bevezetőben fellépő másik közeg csak annyiban különbözik az öröktől, hogy magasabb rangú, s ezért már egyáltalában nincs külseje. A hatósághoz közelebb álló felügyelő lénye szinte egészen feloldódni látszik szolgálatában: ahogyan külsejéről, úgy létezése fizikai feltételeiről sem tudunk meg semmit, mert amikor beszélni halljuk, szavai kizárólag szolgálatáról szólnak, illetve ennek jegyében hangzanak el. És így mondanak ugyanannyit önnön, valamint a hatóság tevékenységének lényegéről, mint az örökéi:

„Ezek az urak itt” — mondja a felügyelő —, „velem együtt, egészen mellékes szereplők az ön ügyében, sőt, mi úgyszólván mit sem tudunk az ügyéről. Lehetnének a legszabályosabb egyenruhában, az ön ügye attól sem állna rosszabbul. Még csak azt sem mondhatom önnek, hogy bevádolták; vagy inkább: nem tudom, van-e ön ellen vád. Letartóztattuk, ez rendben van, egyebet nem tudok.”⁴⁶

Ők „mellékes szereplők” és „a letartóztatás rendben van”: a felügyelő is ugyanazon ismeretlen és tévedhetetlen hatalom eszköze, mint az előtte fellépő közegek, s mint az övéké, „emberségének” tartalma e „mellékes szerepben” ki is merült.

Vagyis: ember helyett embertöredék áll előttünk a hatósági közegek szerepében is. Holott bemutatásuk rendkívül közvetlen, s szavaik, gesztusaik — egyenként és önmagukban véve — felismerhetően valódiak; az író stílusa továbbra is szűkszavúan puritán, nem kalandozik el metaforikusan; a szavak kizárólag a vonatkozó tárgyak, jelenségek fogalmi képei. De éppen *mert* csak ezeket jelentik, *mert* csakis fogalmi magánvalóságukban sorakoznak egymás mellé e részletek, éppen ezért alkothatják együttesen a képtelen képet, mely a fel nem tárt társadalmi meghatározottságok helyébe valamiféle transzcendens meghatározottságot csempész az itt bemutatott tevékenységek lényegét illetően.

⁴⁴ Id. mű 1008. o.

⁴⁵ Uo. 1009. o.

⁴⁶ Uo. 1011. o.

Így áll elő az a — most már tudjuk: látszólagos — paradoxia, hogy míg a közvetetten, merőben funkcionálisan ábrázolt dickensi hatáság tevékenysége, bár elidegenült, de mégis emberi-evilági célokat szolgáló cselekvésként bontakozott ki előttünk, addig a látásközelben és közvetlenül „ténykedő” karkai közegek tevékenységéből és lényéből teljességgel kilopózott az emberi: egész tartalmuk egy objektíve idegen funkció és egy ezáltal determinált állati lét. Ahogyan Josef K. térként, úgy válnak e közegek eszközként merő illusztrációjává egyazon transzcendens elvonatkoztatásnak: *allegóriák*.

A már amúgyis embertörédként bemutatott Josef K. azonban mégis továbbzsugorodik előttünk.

Az ügyfelek

Összezsugorodik annak ellenére, hogy az egész elénk állított szituációt kizárólag az ő szemszögéből, *quasi* az ő szemüvegén át szemléljük — sőt éppen és megint csak ez a szoros és közvetlen látásközeliség válik összezsugorításának írói eszközévé, mert ezáltal vehetjük észre, hogy Josef K. a közegekkel szemben csak gépies, *ad hoc* reakciókkal ellenkezik, de bensőleg egyetért velük.

Az ide vonatkozó részletek abszurd egymásutánjában a „külső” és „belső” magatartás váltakozását kísérhetjük nyomon. Láttuk már, hogy a szobájába betolakodó idegen tudomásulvétele, valamint a letartóztatás közlése után is, elsősorban a reggelije izgatja, s míg hangosan kimondja, hogy utána akar nézni —

„...azonnal eszébe jut..., hogy ezt nem kellett volna hangosan mondania, és hogy ezzel némiképp elismerte az idegen felügyeleti jogát, de ezt most nem érezte fontosnak. Az idegen viszont mégis így értelmezte, mert azt mondta: — Nem maradna inkább itt? — Nem maradok és szóba sem állok önnel, amíg be nem mutatkozik.”⁴⁷

A bemutatkozás azonban elmarad, s K. további, rövid és bágyadt ellenkezés után nemcsak hogy visszatér a szobájába, de — míg az örök inge megkaparintásán fáradoznak — már autoritásuk viszonylatában gondolkozik önmagáról:

„... alig ügyelt rá, mit beszélnek, nem sokra becsülte, hogy joga van rendelkezni a talán még birtokában levő holmijáról, sokkal fontosabb volt tisztába jönnie helyzetével; de ezeknek az embereknek a jelenlétében még gondolkozni sem tudott rajta... hiszen csak örök lehettek...”⁴⁸

Azután újra önmagát bátorítja:

„... elvégre jogállamban élt, mindenütt béke volt, érvényben volt minden törvény, ki merészelné rátörni a lakásában?”⁴⁹

— s az eddig lezajlottak megfejtéseként még egy születésnapjára megeresztett baráti tréfa lehetősége is megfordul fejében, s az örökről, hogy

„... talán utcasarki hordárok, némiképp így is festenek — ennek ellenére úgy döntött, igazában már akkor, amikor először pillantotta meg őré, Franzot, hogy

⁴⁷ Uo. 1007. o.

⁴⁸ Uo. 1008. o.

⁴⁹ Uo.

a legkisebb előnyt sem engedi ki kezéből, ha tán van némi előnye ezekkel az emberekkel szemben... Még szabad volt⁵⁰

szögezi le gondolatban, de utána hangosan tüstént engedélyt kér:

„Megengedik? — mondta, s átsietett őrei közt a szobájába. — Értelmesnek látszik — mondták a háta mögött. Szobájában tüstént kirángatta íróasztala fiókjait, ott nagy rendben hevert minden, de izgalmaiban épp keresett igazolványait nem találta meg rögtön. Végülis ráakadt a kerékpárigazolványára, s már át is akarta vinni az öröknek, de aztán úgy érezte, ez a papír vajmi keveset ér, s tovább kutatott, míg meg nem lelte a születési anyakönyvi kivonatát.”⁵¹

Az „akció” értelmetlen, s a hetykeség is, mellyel e papírt az örök elé tárja:

„Tessék, az igazolványaim, s most mutassák meg önök is a magukét, s elsősorban a letartóztatási parancsot.”⁵²

Az örök gyerekesnek minősítik a letartóztatott e gesztusát, s láttuk már, hogyan hárítják el maguktól. K. viszont a hallottak nyomán immáron

„... valamiképp be akart lopakodni az örök gondolataiba, hogy a maga javára fordítsa őket, vagy ott befészkelődjék.”⁵³

Ám a következőkben — önmagát bátorítólag — már megint azt latolgatja, hogy az örök nyilván csak

„... azért ilyen biztosak a dolgukban, mert ostobák. Ha pár szót válthatok egy velem egyenrangú emberrel, az mérhetetlenül többet tisztáz majd, mint ezekkel a leghosszabb beszélgetés.”⁵⁴

K. már önérzetét összpontosítva is — *tisztázni* akarja magát. *Ad hoc* reakciónak inadekvát volta, s az idegen autoritás belső elismerése egyre fokozódik, míg eléri ez első fejezetbeli tetőpontját a felügyelővel való beszélgetésben:

„Nyilván nagyon meglepték a ma reggeli események? — kérdezte a felügyelő, s közben arrább tolta az éjjeli asztalkán heverő néhány tárgyat... — Hát igen, — mondta K., s jó érzés fogta el, hogy végre értelmes emberrel került szembe, és beszélhet vele ügyéről. — Hát igen, meglepődtem, bár ez korántsem oly nagy meglepetés. — Nem nagy meglepetés? — kérdezte a felügyelő, s most az asztalka közepére állította a gyertyát... — Ön talán félreért engem — jegyezte meg sietve K. — Úgy értem — K. félbeszakította szavait és körülnézett, széket keresett. — Leülhetek, ugye? — kérdezte. — Nem szokás — válaszolta a felügyelő. — Úgy értem — mondta most már K. habozás nélkül —, hogy persze nagyon meglepődtem, de ha az ember már harminc éve él a világon, s egyedül kellett verekednie a sorsával, mint nekem, megedződik a meglepetésekkel szemben, s nem veszi őket nagyon a szívére. Kiváltképp a mai esetet nem. — Miért épp a mai nem? — Nem mondom, hogy tréfának tartom az egészet, az eddigi intézkedések ehhez túlságosan is nagyarányúnak látszanak. Hisz akkor ebben részt kellene vennie a penzió minden lakójának és önnek is, ez pedig túlesnék a tréfa határain. Nem mondom hát, hogy tréfa. — Nagyon helyes — mondta a felügyelő, s azt nézegette, hány gyufaszál van a gyufásdobozban. — Másrészt viszont — folytatta K., s most mindnyájukhoz fordult, sőt, szerette volna, ha azok ott hárman... szintén rá figyelnének — másrészt viszont nagyon fontos sem lehet ez az ügy. Erre abból következtek, hogy vádolnak ugyan, de én nem lelem magamban a legesekélyebb

⁵⁰ Uo.

⁵¹ Uo.

⁵² Uo.

⁵³ Uo. 1009. o.

⁵⁴ Uo.

olyan bűnt sem, amely miatt vádolhatnának. De ez is mellékes, a fő kérdés, hogy ki vádol? Milyen hatóság folytatja az eljárást?"⁵⁵

Kafka rendkívüli műgonddal, hallatlan kifejező erővel és differenciáltan idézi itt fel előttünk K. emberi továbbzsugorodásának fokozatait. Pusztán az a körülmény, hogy a K.-val való párbeszéd alatt a felügyelő — ismét életből ellesett, „valós” mozzanat! — az előtte lévő asztalon heverő tárgyakra figyel, azokkal matat, már szinte elegendő ahhoz, hogy Josef K. lába alól teljességgel kicsússzék magabiztosságának, emberi önérzetének talaja.

Az őt illető egyszerű, magától értetődő udvariassági formákról való lemondáson, önnön megnyugtató gondolatainak önmaga ellen — abszurd okokkal — „érvelő” feladásán át végül már oda jut, hogy nemcsak elismeri a vádat, hanem immáron keresi a bűnt magában. Sőt, ennek valósága is „mellékes” már számára: egészen a védekező álláspontjára zsugorodott, s a vádhatóság kilétét firtatja. S miközben a továbbiakban is még — bár egyre szaggatottabban — hallatja a tartalmatlan hetykeség kiáltásait, kimondottan is elismeri, hogy az evilági védekezési eszközök „értelmetlenek” e hatósággal szemben:

„Hasterer államügyész jó barátom — mondta. — Telefonálhatok neki? — Hogyne — mondta a felügyelő —, de nem tudom, mi értelme volna, hacsak nincs vele valami megbeszélni való magánügye. — Mi értelme? — kiáltott fel K. inkább meghökkenten, mint bosszúsan. — De hát kicsoda ön? Értelmet emleget és ezt a lehető legesztelenebb színjátékot rendezi? Nem szánandóan siralmas ez? Az urak először rám rontottak, most itt üldögsznek, álldogálnak, s mintha a lovaglás magasiskoláját járatnák velem. Mi értelme volna, hogy telefonáljak egy államügyésznek, amikor állítólag letartóztattak? Jó, nem telefonálok. — Dehogynem — mondta a felügyelő, s az előszoba felé intett, ott volt a telefon — kérem, csak telefonáljon. — Nem, már nem akarok — mondta K., és az ablakhoz lépett.”⁵⁶

Fontos mozzanat itt, hogy az ellenkező akciók és az egyetértő gondolatok eddigi „abszurd” váltakozása, most, hogy K. kifakadásával mintha néven neveződne, s éppen „esztelen színjátszékként” lelné meg reális magyarázatát, hirtelen visszájára fordul: K. nem él a felügyelő engedélyével: kimondja, hogy ami eddig történt: „esztelen”, és így, éppen ennek az esztelennek és felfoghatatlannak adja meg magát.

E kettős csoportosulásban tehát már határozott „jelentéssé”, mondanóvá rendeződik a képtelenség. Amikor ugyanis Josef K. szembeszáll a hatósággal vagy akár csak függetleníteni próbálja magát tőle, minden, amit tesz, mond vagy gondol: inadekvát, értelmetlen: nem reflexió, hanem csak mechanizmus és reflex, akár egy gépe vagy egy állaté. Adekvátak csak akkor lesznek Josef K. gesztioi, amikor a közegekéivel egybevágnak; sőt a közlés, a kölcsönös megértés, hogy úgy mondjuk, az egy nyelven beszélés lehetősége is csak ekkor, a hatóság relációjában adott — tehát a transzcendenciától való közös függés elismerésének alapján. K. egyetlen, objektíve is ésszerű gesztusának átváltása az ésszerűtlenbe, „abszurdba”, éppen ezt húzza alá.

Ily módon bontakozik ki e jelentés nélküli képek „jelentése”, mely szerint:

1. az értelmes cselekvés, a célos tevékenység az ember számára eleve lehetetlen, ettől az ember objektíve elidegenült;

2. ember az embertől objektíve idegen, miután tevékenysége nem egymás, hanem valamely rajta kívül álló hatalom által determinált;

⁵⁵ Uo. 1010. s köv. o.

⁵⁶ Uo.

3. és miután csak e hatalom eszköze- vagy tárgyaként van létezése, ám ő azt soha meg nem ismerheti, az ember létezésének objektív tartalma az elidegenültség.⁵⁷

Vagyis: ami itt Josef K. emberi portréjaként kirajzolódik előttünk, az magatartásának ez össze nem illő kettősségéből következik. Ismét önálló jelentőségre tör, hangsúlyt „verekszik ki” magának az — ezúttal kétféle csoportosításban — megőrzött partikularitás. Mivel ugyanis Josef K. célos tetteiként semmi mást nem látunk, csakis inadekvát reakciókat, valamint az ismeretlen hatóság belső elismerését, e kettő együttesen, éppen kibékíthetlenségében fogja egymást magyarázni: ez lesz a figura *emberi lényegévé*, mely által rendkívüli módon elmosódik, elszegényedik, emberből valamiféle ismeretlen játszma sakkfigurájává törpül. Még pontosabban: csak ez ismeretlen játszma sakkfigurájaként van létezése, a — transzcendens — lényeghez csak így tud igazodni, minden egyéb cselekvése pusztá léte szempontjából is értelmetlen és összefüggéstelen. A közegek bemutatása után így lesz az ügyfél bemutatása is az ember kicsinységéről, alapvető semmiségéről szóló elvont és hamis tétel merő illusztrációjává — de egyben egy esztétikai igazság illusztrációjává is:

„...míg a valódi válogatásnál” — mutat rá helyesen Lukács György — „a társadalmilag-emberileg jelentéktelen leválik, s ezzel egyidejűleg a valóban jelentős előtérbe nyomul, itt a válogatás formális aktusa a tényleges emberi lényeg szét-darabolását jelenti...”⁵⁸

Ahogy Kafka a másodikat, ugyanolyan paradigmaticusan igazolja Dickens e megállapítás első felét az ügyfelek felvonultatásában is. Szóhasználatunk nem véletlen: az igazságszolgáltatás gépezetének e szenvedő hősei első pillantásra valóban csupáncsak „felvonulnak” itt, látszólag merő statisztériaként:

„A terem egyik sarkában, egy széken állva, hogy az elfüggönyözött szentélybe jobban beláthasson, gyűrött főkötőjű, bolond kis öreg nő ágaskodik; mindig itt van a törvényszéken: a bíróság összeültétől a bíróság visszavonultáig, és mindig arra vár éppen, hogy valamely érthetetlen ítéletet hozzanak a javára. Mondják, hogy valamikor csakugyan ügyfél volt valamiféle perben, de ezt senkisé sem tudja biztosan, mivel senkisé sem törődik vele. Hordoz is a kézításkájában némi szemetet,

⁵⁷ Mindennek emocionális tartalmát végiggondolva ismét csak óhatatlan, hogy analógiaként fel ne merüljenek az emberben a fasizmus, illetve a napjaink atom-fenyegetettsége által keltett lelkiállapotok és érzéskomplexumok, melyekkel gyakran jár együtt a tehetetlenség és a kiszolgáltatottság tudata. Csakhogy ahogyan a jelennek ilyen fel fogásában, úgy a karkai vízióban is kimutatható bizonyos egyoldalúság, melynek mindkettőre vonatkozó érvénye akkor is nyilvánvalóvá válik, ha most természetszerűen csak az utóbbit, a karkait vesszük szemügyre. Elégké kézenfekvő ugyanis, hogy bár Kafka a) a maga sajátos, csak a *negatív tendenciákra* érzékeny, sőt szinte szeizmográfyszerűen túlérzékeny zsenijével, az Osztrák-Magyar Monarchia ostoba és emberellenes, értelmet és emberséget egyszerre fojtogató tendenciáit kiszűrve, művészileg igenis továbbgondolhatta és látomászerűen felidézhetette falánk és gáttalan elburjánzásukat akár legextrémebb fokozatukban, s így „megálmodhatta” a fasizmust; másfelől viszont b) éppen, mert gáttalan érvényesülésüket képzelte el, emberi-művészi látókörén kívül maradtak az emberellenes erőkkel *szembeszálló* s a történelem során eddig még mindig győzelmes emberi erők; továbbá c) nem realizálta, hogy bizonyos *társadalmi rugók* mozgatták az emberellenest is — tehát, hogy e tendenciák egy *adott*, retrográddá vált *emberi társadalom* termelési és osztályviszonyai által meghatározottak s történelmileg időlegesek. — Így módon a változót statikusnak, az *adott* egyszerűit abszolútnak felfogva: allegorizált torzképet és nem szimbolikus megfjtést adott korának negatív jelenségeiről.

⁵⁸ Lukács György: *Wider den missverstanden Realismus*. Id. kiad. 83. 8.

melyet ugyan állhatatosan okmányainak nevez, de nem egyéb száraz levendula-törmeléknél s néhány üres gyufaskatulyánál. Amott, örök között, immáron hatodszor, sápadtképpű rabot vezetnek elő éppen, hogy személyesen tisztázhassa magát bizonyos vád alól, bár nem valószínű, hogy ez valaha is sikerül neki, miután valamiféle hagyatékné egyetlen élő végrehajtójaként egyszer csak belepottyant a legnagyobb csávéba, mert valamiféle iratokat kértek tőle számon, melyekről azonban, úgy látszik, a leghalványabb fogalma sincs, nem is volt és nem is lesz soha. Életének kilátásai mindazonáltal lezárultak immáron. Egy másik tönkretett ügyfél, ki Shropshire-ből szokott felbukkanni időnként, hogy a folyamatban levő mindenkori tárgyalások befejeztekor személyes megszólítással próbálja megrohmozni a törvényszék elnökét, most is odacövekelte magát valami jó helyre, s a bírót szorosan szemmel tartván, ugrásra készen várja, hogy az felálljon, s akkor ő, hangjában zengő panasszal, azonnal rákezdhesse, hogy „Kegyelmes Uram!” Ez ügyféllel sehogyan sem lehet megértetni, hogy a perrendtartás értelmében a törvényszék elnöke jogilag nem vehet tudomást az ő létezéséről, miután ugyane léte már negyedszázaddal ezelőtt — vagy személyesen vagy valamelyik elődje által — a tönk szélére juttatta.”⁵⁹

A részleteket szándékosan idéztük teljes terjedelemben, mert úgy véljük, így látható a legjobban, mi az, ami itt éppen statisztériaként kerül *premier plan*-ba. Így vehetjük észre, hogy a távolság, melyen át Dickens e figurákat élénk vetíti, valójában ismét távlat, mégpedig kettős értelemben és funkcióval. Egyfelől egy természetellenes nagyságrendet érzékeltet: a tárgyalóterem képzelt színpadának terébe helyezve mutatja meg, hogy hogyan lesz ott merő statisztériává az igazát kereső ember, akinek szolgálatára pedig ez az egész intézmény létrehivatott. Másfelől bizonyos — különböző — emberi magatartásmódok egymás meletti bemutatásával módot talál arra is, hogy emberinek és embertől elidegenültnek gazdag dialektikájából — ezúttal az ügyfelek viszonylatában — már itt, a bevezetőben is élénk villantson valomit.

Adekvátság és inadekvátság, objektíve értelmetlen és értelmes cselekvés dialektikáját hatóság és ügyfél viszonylatában e dickensi figuráknál is megtaláljuk; esetenként még bizonyos egyezést — olykor feltűnő, s már-már travesztiát sejtető egyezést — is felfedezhetünk a karkai ügyféllel való összevetésük során. Sőt, a hatósággal adekvát magatartást ábrázolva, Dickens egyenesen céloz is a transzcendenciára. Még pedig „a bolond kis öreg nővel” kapcsolatban, s a regényben egyre közvetlenebbül és szokimondóbban, de eléggé érthetően már itt, az intonációban is. E hervadt kis ügyfél „szentélybe” (*sanctuary*) kíván mindenáron bepillantani, és állandóan valamiféle „érthetetlen”, számára felfoghatatlan ítéletkezésre (*incomprehensible judgment*) vár. Továbbá: ügyének e bíróság előtti igazolásául — mint Josef K. a kerékpár-igazolványt és a születési anyakönyvi kivonatot — ő is értéktelen és haszontalan limlomot őrizget —, amely azonban az ő esetében szó szerint és érzéki-érzékelhető mivoltában is *szemét*.

Ez ügyféllel kapcsolatosan jegyzi meg Mark Spilka, hogy láttára a *Bleak House* egyik főszereplője (Esther Summerson) elé

„... olyan világ tárul... mint amilyenben a karkai hősök ténylegesen mozognak.”⁶⁰

— s általában „a bolond kis öreg nőt” illetően használt dickensi kitételek Spilka szerint nem egyebek, mint „a *Bleak House* vallásos vetületei”. Spilkának ezúttal mindkét megjegyzésében igaza van. Később látni fogjuk, hogy a

⁵⁹ Id. mű 4. o.

⁶⁰ Id. mű 204. o.

szóban forgó figura csakugyan a regény „vallásos vetületeinek” hordozója, de e megállapításhoz hozzá kell vennünk a dickensi konkluziót is — amit Spilka elmulaszt. Nevezetesen, hogy „a bolond kis öreg nőt”, a Hatósághoz ügyfélként is adekvátan viszonyulót, annak autoritását feltétel és meggondolás nélkül elfogadót — *örülként állítja elének* Dickens.

Újabb egyezésnek látszik azonban, hogy aki viszont nemhogy nem ismeri el, de egyszerűen nem ismeri ezt az autoritást, nem tud létezéséről, azt a hatóság letartóztatja — és nemlétezésbe taszítja azt, aki szembeszáll vele.

Az előbbi a fegyőrök között feltűnő figura, aki eleddig mindenféle pertől való függetlenség jámbor tudatában élván, intézte a maga kisemberi dolgait. Ám ezenközben — úgy látszik — elmulasztott tudomást venni valamiféle papírokról, nem figyelt fel bizonyos dokumentumokra, amelyekről azután hirtelen kiderült, hogy valamiféle per folyamatában valamiképpen fontosak voltak, illetve szükségesnek és felmutatandónak bizonyultak e processzus valamelyik szakaszában — és ezért most ez az eleddig bűnösen gyanútlan polgár egyszerre a rács mögött és fegyőrök között találta magát.

Ez a figura is, mint Josef K., gyanútlanul élte a maga egyéni életét, s talán, mint ő, még azt is képzelte, hogy „nagyobb baj nem történhetik vele”⁶¹, s nem tudta, hogy számadással tartozik egy hatóságnak — mely azonban a *dickensi ábrázolásban* „a pénzes hatalom eszköze”. A dickensi ügyfél „életének kilátásai” tehát azért „zárultak le immáron”, mert olyan perbe rángatták bele, amelynek hivatásos vivői vagyონukat szerzik ezzel: olyan ügyfelek vadászatával, akiken még *követelhetnek s behajthatnak* valamit.⁶²

Végül az itt felvonultatott harmadik, s a hatóság, a Kancellária urai által nemlétezőnek tekintett ügyfél-figura lényegére vonatkozóan egy marxi megjegyzést kell idéznünk mindenekelőtt:

„A [tőkés] nemzetgazdaság nem ismeri ... a nem foglalkoztatott munkást, ... amennyiben munkaviszonyon kívül van. A csirkefogó, a zsvány, a koldus, a foglalkoztatás nélküli, az éhenhaló, a nyomorult és bűnöző ... olyan *alakok*, amelyek számára nem ... existálnak, a nemzetgazdaság birodalmán kívüli kísértetek.”⁶³

Az immáron nincstelenné vált shropshire-i öregember a „foglalkoztatás nélküli” és „éhenhaló” kategóriába sorolható itt: ügye a tőkés nemzetgazdaság e *különös*, szellemi üzemében immáron nem tárgyasítható többé tőkeként, és ezért nem lehet jogi „ügyletté”. E hatóság — a tőkés perrendtartás — szempontjából érdektelen, a törvényszék ezért „nem vehet tudomást az ő létezéséről”, létét ezért tekintik semminek a vagyonszerzésben „ügyködő” jogi férfiak. Ebből a szempontból egyenlő elbírálás alá esnek „a bolond kis öreg nővel”, csakhogy a shropshire-i ember e *különös* nemlétet nem fogadja el megadón: igazságot követel az igazságosztó hatalomtól, szembeszáll a „Törvénnyel”, s ezért az őt *fizikailag is megsemmisíti*.

Igaz, ez utóbbi körülmény még éppen csak felsejlik ebben a bevezetőben — Dickens mindössze a „tönkretettségnak” (*ruined*) máris negyedszázada stagnáló állapotának bejelentésével készíti elő, mint ahogyan az első fejezetben Kafka is még csak ködösen, a közegek intó szavaival utal Josef K. végzetére:

⁶¹ Id. mű 1008. o.

⁶² Már első regényében, a *Pickwick Papers*ben is ezt tárgyasíttja Dickens a Pickwick contra Bardell perrel.

⁶³ Id. mű 56. o.

„... ne annyira ránk gondoljon és arra, hogy mi történik majd önnel, gondolkoz-
zék inkább többet önmagán. És ne csapjon ekkora lármát ártatlansága érzetében,
ez zavaró, ... Általában: beszéljen tartózkodóbban: ha az imént csak pár szót
szól, viselkedéséből akkor is kiolvashattuk volna szinte mindazt, amit mondott;
s ez nem is volt túlzottan kedvező az ön számára.”⁶⁴

A felügyelő baljós figyelmeztetése a Josef K.-féle gyenge és — láttuk már —
felettébb problematikus védekezés, az egyenrangú félként való szembenállás
tétova kísérleteire hangzik el, s a regény ismeretében tudjuk, hogy valódi
vésszel terhesen.

Mindezek után feltétlenül fel kell tűnnie annak, hogy ez összevetés során
nemcsak bizonyos különbségeknek, hanem egyben mintha különösfajta sűrítés-
nek is tanúi lettünk volna: a dickensi intonációban felvonultatott ügyfelek
három típusát elemezve nemcsak hogy — nem lévén több — kénytelenek
votunk *mindháromnál* a karkai bevezető *egyetlen* ügyfelére hivatkozni, hanem
mindannyiszor képesek is voltunk erre. A hivatkozott vonásokat, az értéktelen
limlomokba való kapaszkodás és ugyanakkor a „Törvény” előtti benső maga-
megadás irracionálisát, továbbá a „Törvény” iránti ignorancia s végül a
vele való szembenállás „bűnét” valóban mind meg tudtuk találni Josef K.
figurájában.

De nem lelhettünk rá a dickensi ügyfelekben revelálódó azon vonásokra,
amelyek feltárják előttünk, hogy aki erre a jogszolgáltatásra minden feltétel
nélkül rábízta magát, az *őrült*, mert — a másodiknak felsorolt ügyfél az előz-
mények nélkül is ezt sejteti — e jogi férfiak itt nem válogatnak az ürügyekben,
„bőven találnak eszközt”, „ügyek” produkálására és az ügyfelek kiforgatására
ott és akkor, ahol és amikor még valami követelni és behajtani valót szima-
tolnak; végül: hogy akinél nem szimatolnak ilyet, azt ők maguk ignorálják,
de nem tűrik el és megtorolják, ha rajtuk akarnak valamit követelni és
behajtani.

Ily módon szinte demonstrálódott előttünk, hogy hogyan „áll össze”
a karkai embertöredék, hogy a karkai „álomtechnika” lényege valóban egy
objektíve „rossz” jelenségvilág (egy elidegenült társadalom⁶⁵) felszíni aspek-
tusainak kiszűrése, és e partikularitások statikussá merevítése és abszolutizálása.

E „néma” (mert önnön „mélységeiket”, lényegüket magukba rejtő)
„felszíneket” illeszti össze azután Kafka olyan képcsoporttá, abszurd egymás-
utánjukat oly módon csoportosítja tudatos és zseniális válogatással, hogy
saját, világról alkotott — fájdalmas őszinteségében is hamis, mert egyolda-
lóságukban éppen az emberi meghatározottságot figyelmen kívül hagyó —
élményét és konklúzióját közvetítsék és igazolják szuggesztív erővel.

A látás- és hallásközelből bemutatott karkai *embertöredékkel* szemben
azért érezzük tehát *egész embereknek* a név nélkül s mintegy kódön át ábrázolt
három dickensi ügyfelet, mert már itteni, „statiszta” szerepükben is társa-
dalmi meghatározottságaik végeredményeként állanak előttünk. Helyesebben:
társadalmi és egyéni meghatározottságaik végeredményeként.

Helyzetük egyfelől immáron nemcsak a közös emberi tér és egy adott,
ennek ellentmondó, látszólag különvált egyedekre szakadt társadalomban,

⁶⁴ Id. mű 1011. o.

⁶⁵ És ebből a szempontból közömbös, hogy e felszíni aspektusokat Kafka közvet-
lenül az Osztrák-Magyar Monarchia jogrendszeréről, vagy pedig — amiről nincs ugyan
irodalomtörténeti anyag, de az egész regényben kétségtelenül sok párhuzam sejteti —
a viktoriánus jogszolgáltatás dickensi tükrözésének sajátos „átértelmezésével” szűrte-e ki.

hanem ugyane társadalom jogrendszere — az adott közösség együttélési normáit elvileg annak minden tagjára egyforma érvénnyel előíró emberi törvény — előtt is: a *tulajdon által megszabottként* tárul elénk. Van-e *elidegeníthető*, perköltség formájában a jogászok tulajdonává tehető tulajdonuk — e törvény és jogszolgáltatás előtt csakis ilyen szempontból jöhetnek számításba.

Egyéni karakterük most már ebben az *adott helyzetben* részben ugyan-csak a — vágyott, veszendőben levő vagy már elvesztett — tulajdonhoz való ragaszkodás által formált. Ám ugyanakkor és másfelől egy harmadik tényező által is. A *különös* helyzetükben tanúsított erkölcsi magatartásuk által, melynek során egyéniségükre vetül fény, azaz: megmutatkozik, hogy ez ügyfelek képében az igazáért célosan cselekvő, önnön emberi integritásáért küzdő egyénnel, vagy azt bénán feladó, illetve kábán fel nem ismerő szubjektummal állunk-e szemben. Ily módon válik láthatóvá már ez intonációbeli, röpke felvonultatásuknál is, hogy helyzetük nemcsak az adott és *különös* (magántulajdonosi), hanem az *általános* (célosan cselekvő) emberi lényeg által is meghatározott.

Csak e kettő dialektikájának végeredményeként bontakozhat ki mind e meghatározottság objektív érvénye, mind az egyén valódi szubjektivitása:⁶⁶ a művészi ábrázolásban csakis így válhat láthatóvá az *egész ember* egy adott társadalom tagjaként.

A Dickens által megvalósított távolság és közvetettség tehát itt is a lényeg közvetítését szolgáló távlat. Az első látásra statisztériaként felléptetett figurák — ilyen egymás mellé állítottságukban — többet mondanak el magukról, „továbbmagyarázzák” önmaguk emberi-társadalmi lényegét, mint amennyire azt egyenként tehetnék. S „továbbmagyarázzák” a ködlámpással bemutatott intézmény lényegét is: az örült, a koldus, a mindenéből kiforgatott „be nem avatottak” képviselőiben állnak itt a „Törvény” épületében — és tevékenységének eredményeként.

Dickens tehát ahelyett, hogy — mint Kafka — az emberinek a tartalmát egy transzcendens objektívítás tehetetlen függvényének, objektíve elidegenültnek, valamiféle gépiesen mozgó sakkfigura-létnek fogadná el s ábrázolná megadón, az objektíve közös emberi és az adott (és ilyen vonatkozásban szubjektív) elidegenültség kontrasztját tárja fel: annak képtelenségét és tragikumát húzza alá felháborodottan, hogy szubjektív céljai érdekében sakkfigurának tekintse az *egyik ember a másikat*.

Az idő

E gazdag művészi tárgyiasításnak azonban éppen az a feltétele, aminek érzékeltetésére Dickens egész „ködbevezetőjét” szenteli: a látszat művészi legyőzésének célkitűzése — a látszólag statikusnak időlegesként és adottként való feltárása. Ennek érdekében, és mintegy kihívásként a mindenhatónak

⁶⁶ „Egy allegorikus lény” — írja a szimbolikussal való összehasonlítás során Hegel —, „ha emberi alakot adunk is neki, nem jut el... valamely valóságos szubjektum konkrét individualitásáig, mivel a szubjektivitást jelentése absztrakciójának kongruenssé tétele céljából úgy kell kifaragnia, hogy minden meghatározott individualitás elvész belőle. Ezért joggal mondják az allegóriáról, hogy hűvös és rideg... és vele a művészetben semmi dolgunk.” (Hegel: Esztétika. II. köt. Id. kiad. 405. s köv. o.)

és mindörökké érvényesnek látszatában fellépő pénzes hatalommal, s ezzel mindenféle allegorizáló tendenciával szemben, a dickensi intonáció még többet is tesz az eddig felsoroltaknál. Mindenekelőtt — a hamis látszatok kibontakozási lehetőségeit művészileg már-már az egzisztencializmus extrémításáig végiggondolva — emberekre gyakorolt hatásának dialektikájára közvetlenül is rámutat:

„... és még azokat is” — jegyzi oda jó előre a regény tematikai középpontjával választott vég nélküli per margójára —, „akik magukat az ilyenféle gonosztól a lehető legtávolabb tartva kísérték figyelemmel e processzus históriáját, még azokat is arra csábítja észrevétlenül, hogy nemtörődöm módon hagyják a rosszat a maga rossz útján végigmenni, arra a nemtörődöm álláspontra helyezkedve, hogy ha a világ kereke rosszul jár, hát nyilván ez a világ rendje, és kezeit mosván felöle, sohase is szánta azt jóra senkisémet.”⁶⁷

S ezzel Dickens — anélkül, hogy filozófiai megközelítésükre akár valaha is kísérletet tett volna, s „pusztán” a kora valóságában érzékelt kapitalista elidegenedés mély, művészi élményére támaszkodva — egyszerre tapint rá a modern irracionálizmus forrására és lényegére: „az ember teremtő energiáját bénító erőkre”⁶⁸ és az embernek előttük való béna magamegadására. Éppen ezért mutat rá sietve, most már nyomatékosan, s a történet főhőseire irányuló célzattal, az ember választási lehetőségeire még az adotton belül is.

Célzattal, de — mint ahogyan a bevezető eddig felsorolt s a regénybeli történésre utaló minden mozzanatában — csak célzás- és sejtésszerűen, előkészítő jelleggel.

S ha az előbb, a mellékszereplők felvonultatásánál szigorú ökonómiával, csakis a lényegre szorítkozva, de azért még testi jelenvalóságukban villantja elénk az ügyfeleket, a főszereplők ezután kibontakozó történetének konkrét előzményét, a *Jarndyce contra Jarndyce* per eddigi históriáját, immáron nem egyes figurák, hanem csak bizonyos *korcsoportok*, nemzedékek felsorolásával ismerteti:

„E perbe számtalan gyerek született, s számtalan ifjú ember házasodott már bele, továbbá: számtalan öregember halt már ki belőle. Emberek tucatjai vették észre szédelegve, hogy tudtukon kívül egyszerre csak ügyfeleivé lettek a *Jarndyce contra Jarndyce* pernek, s e perbe bekerülvén egész családok vettek át örökségként legendás gyűlölségeket. Az apró al-, illetve felperes, akinek a per szerencsés befejeztére még hintalovat ígértek, felnőtt közben, szert tett egy igazi lóra, amelyen aztán — megöregedvén — békésen kikocoghatott ez árnyékvilágból stb. stb. . . ., s a *Jarndyce* név viselői közül mostanára már tán három sem maradt elevenen e földön, a *Jarndyce contra Jarndyce* per azonban még egyre folyik-folyik a Kancellárián, örökéletűen és reménytelenül.”⁶⁹

A távolság fokozása megint csak a távlat fokozódását szolgálja itt: ez a távlat azonban *időt fog át*. Az általában, s pere viszonylatában különösen is történet nélküli Josef K.-val, valamint a katasztrófális hirtelenséggel rátörő *végzettel* szemben egész emberi *sorsokat* állít elénk.

E befejezett sorsok éppen így, a per befejezetlenségével szembeállítva érzékeltetnek bizonyos *folyamatszerűséget*, amennyiben immáron nemcsak a jelen, hanem egész nemzedékek távlatában mutatnak meg a vagyonért való pereskedésben leélt életeteket — mintegy mementóul az ezután kibontakozó

⁶⁷ Id. mű 6. o.

⁶⁸ Vö. Edgar Johnson megjegyzésével. 00 o.

⁶⁹ Uo. 4–5. o.

történet jelene számára. A pénz, a dolog uralmát az ember felett most már hangsúlyozottan az ügyfelek viszonylatában bélyegzi meg Dickens: túlzó, extrém jelzőkkel és részletekkel az idő, illetve e sorsok kontrasztjában. A per a Kancellárián „örökéletűen, reménytelenül” folyik egyre tovább, és ennek relációjában családon belül is, rokoni érzések helyett „gyűlölséget” örökölnek az emberek; s még biológiai létük szakaszait, a születést és a halált is mintha ehhez igazítanák: a perhez, amely majdan pénzt hoz nekik.

Ahogy az iménti emberi (ügyféli) *helyzetek*, ugyanúgy elrettentő példaként állnak itt — kimondhatatlanul is az elprédáltság és haszontalanság írói mondanóját hordozván — bizonyos utak elkerülésére intenek e *sorsok* és életek; és nem véletlenül itt, az új emberi történeteket és sorsokat elindító regény kezdetén.

Az újkritikusok közül talán leginkább Mark Spilka megjegyzését érdemes idéznünk arra vonatkozóan, hogyan veszi észre, s főként hogyan értelmezi az allegorizáló műbírálat azt a tényt, hogy Dickens e részlettel immáron az idő viszonylatában kíván közölni valamit:

„... a *Bleak House*-ban” — fejtegeti Spilka — „éppen úgy, ahogyan *A perben*, minden a Bírósághoz tartozik; valójában az élet is az ő fennhatósága alatt veszi kezdetét.”⁷⁰

A hasonlat ismét mindkét lábára sántít — a születésre vonatkozóan mindenk előtt Josef K. már érintett történet- és előzmény-nélküliségére utalunk. A *Bleak House* most tárgyalt részlete pedig eléggé beszédesen feltárja, hogy a vagyonszerzés és nem „a Bíróság fennhatósága” az emberi elidegenülés forrása.

A karkai regény az, ahol — bár „hőse” úgyszólván a semmiből lép elő — egy elvont fennhatóságot sejtet a folyamatszerűségnek még tárgyilag közvetlen megjelentetése is. Mert az első fejezet vége táján határozottan bizonyos folyamatszerűséget kíván velünk érzékeltetni az író, mégpedig ugyancsak kontraszthatással kiemelve:

„Csupán letartóztattuk” — mondja K.-nak a felügyelő —, „más nem történt. Ezt kellett közölnöm önnek, megtettem... Ennyi mára elég, s el is búcsúzzhatunk persze csak egyelőre. Most nyilván a bankba akar menni? — A bankba? — kérdezte K. — azt gondoltam, letartóztattak... — Vagy úgy — mondta a felügyelő már az ajtóban —, ön félreértett. Letartóztattuk, igaz, de hivatása teljesítésében ez nem akadályozhatja. Megszokott életmódjában sem korlátozzuk.”⁷¹

Hogy Josef K.-t letartóztatták, s élete — legalábbis egyelőre — mégis folyhat tovább a szokott mederben, az esztétikailag elsősorban arról vall, hogy Kafkánál a kontraszt is a részletek képtelen egymásutánjából épül fel, és ilyenformán ismét szorongató-nyugtalanító mondanivalóval terhes. Dickens örült, valóságosan rács mögé zárt, és nyomorúságba juttatott három ügyfelének — illetve ezeknek a már ismertetett, minden mozzanatában evilági dialektika által előállott — *helyzetével* szemben Josef K. „letartóztatottsága” az ember egész életét átfogó *állapotként* jelenik meg előttünk; az ember hétköznapijainak minden pillanatára ránehezedő függést és rabságot „közvetíti” — az embert az emberen kívüli hatalom állandó foglyaként állítja elének.

⁷⁰ Id. mű 206. o.

⁷¹ Id. mű 1012. o.

A karkai jelenetekben pergő történetek a maguk abszurd egymásutánjukban így válnak valójában állóképsorrrá, s idézik fel bennünk a befejezettség és eleve elrendeltség élményét, míg a hangsúlyozottan leíró jellegű dickensi körkép ténylegesen *in medias res*nek bizonyul: adott és konkrét színterén az ember számára ezen belül is mindig nyitva álló választás lehetőségét készíti elő hangulatilag.

E hangulati előkészítés utolsó mozzanatát is felsorolva, talán most már sikerült rámutatnunk e két első fejezet fontosságára a két mű egészére vonatkozóan. Mert a hangütés és a nyitány, mely a zenei műben is megszabja az utána kibontakozó műalkotás szólamait, illetve dallamvilágát — éppen előkészítő, az utána következőt sejtető, s annak leglényegesebb vonásait, karakterét felidéző jellegénél fogva —, ilyen, meghatározó szerepet játszik minden, időben folyó és folyamatként kibontakozó műalkotásban.

„Egy meghatározott hangulatnak intonáció segítségével történő felidézése” — jegyzi meg Lukács György e témakörrel kapcsolatban — „... a művészi általánosítás lényegének hordozója, amely elősegíti, hogy az ábrázolt esemény a felfoghatóság magasabb szintjére emelkedjen, mint ahogyan az a mindennapi életben lehetséges ...

Mivel... az igazi forma mindig a legszorosabban kapcsolódik a lényeghez, ez a formai mozzanat azonnal a tartalomba csap át; hiszen nem valami általános hangulatot kell keltetni — ilyesmi egyáltalán nem létezik —, hanem egy egészen konkrét hangulatot, amely konkrét emberek életének konkrét helyzeteiből... bontakozik ki.”⁷²

Ez első fejezetekben elemzett formai jegyek tartalmi vonatkozásai, megformáltságuknak tartalmilag nagyon is hangsúlyos, a bennük kibontakozó mondandótól elválaszthatatlan jellege — úgy véljük — eléggé világosan demonstrálódott az eddigiekben. És éppen ezáltal vált láthatóvá e fejezeteknek a mű viszonylatában meghatározó jellege.

Láttuk, hogyan idézi fel hangulatilag az önnön tevékenységétől és lényegétől is elidegenült ember képmását, reális vízióját a dickensi ködtabló: az emberi egymásravezónakoztatottságokként feltároló művészi *szimbólum*. S azt is láttuk, hogyan teremtenek *allegóriát*: titokszerű, lidérces atmoszférát a — valamiféle — tőlük idegen absztrakcióval „hűvös” és konstruált viszonyra lépő, önmagukban „néma”, jelentéktelenségüket őrző karkai részletek. Így megállapíthattuk, hogy Dickens merész fantáziával összerakott, hol metaforikus, hol már-már fantasztikusan extrém kép- és jelenetsorai sokszoros emberközponatúságukkal és egymásra-vonakoztatottságukkal már itt a bevezetőben egy adott emberi-társadalmi valóság lényegét közvetítik, s e társadalmi valóságban valódi egyéneket mutatnak be. Tükörzik az adott társadalom torz vonásait, de a torzulást, a társadalmat s a benne adódó egyes emberi helyzeteket is az ember által létrehozottnak festik. Dickens „túlzó” megoldásai ezért vezetnek el „az igazi szimbolikához”⁷³. A karkai „józan” valóságalelemek viszont a maguk fogalmi közvetlenségükben önmagukra vonatkozóan „némák”, egymásutánjuk abszurdításával („álomtechnikává” váltan) pedig csak torz és töredékes képet adnak mind a társadalomról, mind a benne élő emberről. Az ember embertöredékké, valamely rajta kívül álló absztrakció illusztrációjává zülilik; saját meghatározásokkal, *világgal* nem rendelkezván, valami *nem evilágira* utal: *allegória* lesz.

⁷² Lukács: Esztétika I. köt. Id. Kiad. 386—87. o.

⁷³ Vö. a szimbólum goethei meghatározásával.

A kétfajta végeredmény — amint azt talán sikerült vázlatosan végigkísérnünk — mindkét írónál a részleteknek rendkívül következetes, tudatos művészi válogatása nyomán jön létre: formailag is, tartalmilag is az egész mű alaphangját adván meg ez intonációkban.

ПЕРВАЯ ГЛАВА ДВУХ ПРОЦЕССУАЛЬНЫХ РОМАНОВ

Ленке Бизам

Один из любимых приемов некоторых направлений современной буржуазной литературной критики — опирающийся на априорные категории и вырванные из своих связей формальные и тематические элементы анализ произведений и текстов.

После Шекспира Диккенс — тот второй великий писатель-реалист, которого — в особенности в англосакской критике — главным образом с помощью этого метода и под предлогом «символической интерпретации» пытаются провозгласить предшественником авангардизма.

На основании того, что роман Кафки «Америка», по собственному признанию автора, представляет собой своеобразную трагедию диккенсовского «Давида Копперфильда», а также других тематических совпадений, имеющих в произведении Кафки, Диккенс фигурирует в этих критических интерпретациях в первую очередь как предвестник Кафки.

Примером еще более очевидных тематических совпадений являются романы «Bleak House» Диккенса и «Процесс» Кафки, поскольку действие обоих романов разворачивается вокруг одного большого процесса и несет в себе мысль о человеческом отчуждении. Для «ново-критических» параллельных сопоставлений Диккенса и Кафки эти два романа именно поэтому стали их основными отправными пунктами и «базисом».

В связи с тем, что эти произведения отражают тождественные явления в тождественной с точки зрения жанра форме, сравнение их само по себе не ошибочно. Временная отдаленность в написании романов возмещается не только упомянутыми совпадениями в произведениях, но также и тем, что развитый капитализм в Англии после сорок восьмого года по существу уже содержит в себе и (даже в своей бюрократии) полностью развертывает те тенденции капиталистического отчуждения, которые возмущали и ужасали Франца Кафку в обществе Австро-Венгерской Монархии начала двадцатого столетия (еще более неразвитом, чем общество времен Диккенса).

Принципиально-эстетическое родство произведений этих двух писателей исключается, однако, тем фактом, что ими опосредствуется — и это касается и двух указанных романов и творчества писателей в целом — коренным образом противоположное содержание: Диккенс создал реалистический символ капиталистического отчуждения, Кафка же — аллгорию «объективной отчужденности» человека.

Настоящая работа стремится дать доказательство этого. Производя анализ текста автор противопоставляет 1. классические определения символа и новокритическое отбрасывание содержания символа, 2. первые интонативно акцентирующие главы двух романов, 3. изображение человеческого отчуждения в форме принужденности и в форме самоотречения, 4. демонстрации отчужденной деятельности в качестве фантома, обеспримеченности и демоничности, 5. аллгоризированность общественного учреждения и его аллгорическое отражение, и наконец 6. кафковскую и диккенсовскую «параболы».

Опубликованная здесь вторая глава работы посвящена первым главам двух романов, которые были оформлены обоими писателями с одинаковой сознательной художественной экономией, действительно, в качестве интонации, как предназначенные создать определенное настроение и атмосферу и тем самым подготовить развертывающуюся в целом произведении основную мысль и главную тему.

На основании данной тематики двух вводных глав противопоставляются а) человеческое «пространство истории» и дегуманизированное пространство, б) кафковская «техника сна» и диккенсовская «туманная метафора» как средство создания аллгории, символа, в) некоторые критические рассуждения, интерпретирующие диккенсовскую «туманную картину», г) аллгорическое и реалистическое изображение отчуждения в отношении властей и клиентов, и наконец д) роль времени во взаимозависимости положения и состояния, судьбы и рока.

Используемый в работе прием доказательства стремится к применению такого метода текстового анализа, который опирается не на произвольную интерпретацию отдельных вырванных из их связей форм, а на конкретно проявляющиеся в рассматриваемых частях содержательно-формальные взаимозависимости.

THE FIRST CHAPTER OF TWO LAWSUIT NOVELS

by L. Bizám

Certain trends of modern bourgeois literary criticism favor the analysis of text or composition based on a priori categories and formal and thematic elements devoid of context.

After Shakespeare Dickens is that other great realist writer whom English and American criticism in particular attempted to turn into the forerunner of avant-gardism under the pretext of „symbolic interpretation” and with the aid of this analytic method.

Kafka's novel *Amerika* is — even according to the author — a peculiar travesty of Dickens' *David Copperfield*. For this reason as well as because of the thematic similarities which can be discovered in Kafka's work, Dickens figures mainly as the forerunner of Kafka in these critical interpretations.

The similarities of theme is even more striking in Dickens' *Bleak House* and Kafka's *The Trial* than in the former example for the action of both revolves about a great lawsuit with a moral concerning human alienation. Thus these two novels became the main source and basis of the Dickens—Kafka parallels of new-criticism.

Since identical phenomena are expressed in the form of identical genre the comparison of the two novels is in itself not incorrect. The time difference between the writing of the two is counterbalanced not only by the mentioned similarities which are traceable in these works but also by the circumstance that the advanced capitalism (and even the bureaucracy) of England after 1848 contains the germs and almost fully develops those tendencies of capitalist alienation which shocked and horrified even Franz Kafka living in the Austro-Hungarian Monarchy at the turn of the century although its society was less advanced than that of Dickens'.

The theoretical aesthetic relation between the works of the two writers are however excluded by the fact that both their entire oeuvre and the two treated novels radically reflect different contents: Dickens created the realistic symbol of capitalistic alienation while Kafka the allegory of the objective alienation of man.

This is what the present study wants to prove by analyzing the texts and comparing 1. the classical definitions of symbol, the new-critical disappearance of the content of the symbol, 2. the first intonative chapters of the two novels, 3. the representation of human alienation in the form of compulsion or self-abandonment, 4. the introduction of the alienated activity as apparition, immaterial and demonic, 5. the allegoric reflection and character of social institutions and finally 6. the parables of Kafka and Dickens.

The second chapter presented here of a more extensive study treats the first chapters of the two novels which the two writers fashioned with an equally conscious economy of artistic expression, truly as intonations and in the function of the emotional-atmospheric preparation of the main whole work, i. e. their theme and message.

On the basis of the presented theme of the two introductory chapters the author of the study compared a) the settings in which the stories take place, i. e., a human with a dehumanized setting, b) Kafka's "dream technique" and Dickens' „fog-metaphor” as the means of the formation of allegories or symbols respectively, c) a few critical discussions interpreting Dickens' mist tableau, d) the allegorical introduction of alienation and its realistic depiction when describing the relations of the authorities and the parties and finally e) the role of time in connection with situation, status, fate and destiny.

In obtaining her proofs the author attempts to employ such a method of textual analysis based on concrete thematic and formal interconnections concerning the treated details and not on the deliberate revival of certain formal elements taken out of context.