

Fogarasi György

Az amerikai íróasztal

Törvény és mobilitás Kafka Amerika-regényében

Franz Kafka 1912–14-ben íródott legkorábbi, töredékben maradt regénye, amelynek az író barátja és posztumusz kiadója, Max Brod az 1927-es első megjelenéskor az *Amerika* címet adta, de amelyet maga Kafka inkább *Der Verschollene* (magyar fordításban *Az elkallódott fiú*) néven emlegetett, úgy tűnik, jobbra a Kafka-recepció margóján rekedt. Már maga Brod „jelentéktelennek” nevezte, egy nemrégiben publikált áttekintő tanulmány szerint pedig a regénytöredék még mindig a Kafka-kutatás „mostohagyerekének” számít,¹ talán mert hiányzik belőle a képzeleti gazdagság és spekulatív szellem, elmarad a metafizikailag túlszárnyalhatatlannak tűnő érettebb művektől, *A per* (*Der Prozess*) vagy *A kastély* (*Das Schloss*) kifinomultságától, és egyáltalán, mert túlon túl realiztikus. Kafka Amerika-regényét sokan azért tartják *zavaróan* realiztikusnak, mert nem *eléggé* az. Az értelmezők gyakran érzik szükségét annak, hogy Kafka védelmére keljenek a megannyi történelmi vagy földrajzi pontatlanság miatt, felhívva a figyelmet a nyilvánvaló tényre, miszerint Kafka sosem járt az Egyesült Államokban, így minden tudását kétséges forrásokból merítette, elfogult és túlzó útirajzokból,² vagy a modern élet különféle irodalmi ábrázolásaiból, melyek közül feltehetően Charles Dickens művei voltak rá legnagyobb hatással. A kritikusok sietnek megjegyezni például, hogy a Szabadság-szobor valójában fáklyát tart a kezében, nem kardot, ahogy a regény nyitánya mutatja; hogy az Egyesült Államokban a dollár a fizetőeszköz; hogy képzelenség azt állítani, miszerint New York és Boston városát egy híd kötné össze a Hudson folyón keresztül; vagy hogy Oklahoma város neve helyesen betűzve Oklahoma (mely egyébként sem a Sziklás-hegységen túl található, ahogy az utolsó fejezet sugallná).

Kérdés azonban, hogy a realiztikus megjelenítés kritériumai egyáltalán hasznunkra vannak-e egy olyan mű értelmezésében, melynek nyilvánvaló célja bajosan ragadható meg a mimetikus vagy dokumentáló leírás egyszerűsítő logikájával. A Szabadság-szobor kezében lévő kard akár a szabadság helyzetéről, hatalomhoz való viszonyáról kinyilvánított környékellen vélemény is lehet a „végtelen lehetőségek” hazájában,³ mint ahogy a főhős „Oklahoma” felé vezető útját szegélyező félelmetes tájak is lehet, hogy csupán az „amerikai fenséges” 19. századi hagyományát visszhangozzák, anélkül, hogy bármiféle földrajzilag valós természeti színteret próbálnának lefesteni. Kafka regénye talán kimunkáltabb annál, amilyennek első pillantásra tűnik, olyan allegorikus vagy emblemikus regisztereket rejthet, melyek láthatatlanok maradnak a szószerintiségre hajló olvasók előtt, és könnyen lehet, hogy a szövegnek Kafka más műveivel való viszonya is ezen aspektus mentén vizsgálható eredménnyel.

1 Manfred Engel, „*Der Verschollene*”, in *Kafka-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, szerk. Manfred Engel és Bernd Auerochs (Stuttgart és Weimar: Metzler, 2010), 183.

2 Vö. Engel, „*Der Verschollene*”, 177. A kutatás három korabeli publikációt emel ki: a dán Johannes Vilhelm Jensen *Der kleine Ahasverus* címmel németre fordított novelláját (1909), a cseh František Soukup útibeszámolóját (*Amerika a jeji úřednictvo*, 1912), valamint Arthur Holitscher fényképekkel gazdagon illusztrált *Amerika heute und morgen* című útleírását (újságban: 1911, könyvként: 1912).

3 Vö. Engel, „*Der Verschollene*”, 184.

A regény megközelítésének legjobb kiindulópontja ezért – Kafka egyéb műveivel hasonlóan – alighanem az a rövidke darab, melyet a szerző 1922–23-ban írt a parabolákról, vagy ahogy a magyar fordítás fogalmaz, *A hasonlatokról* (*Von den Gleichnissen*), s amely az interpretáció karkai elméletének enigmatikus megfogalmazását adja. Íme teljes egészében:

Sokan panaszzolják, hogy a bölcsek mondásai mindig csak hasonlatok, ám a mindennapi életben felhasználhatatlanok, viszont egyebünk sincs, mint ez az élet. Ha a bölcs azt mondja: „Kerülj túlhan”, nem arra gondol, hogy át kellene mennünk a túlsó oldalra, ami még menne is könnyen, ha megérné az eredmény, hanem valamiféle mondabeli „túlhan”-ra gondol, valamire, amit nem ismerünk, amit ő maga sem tud közelebbről megjelölni, ami tehát itt nekünk semmiképpen sem segíthet. Mind e hasonlatok voltaképpen azt akarják mondani csupán, hogy a megfoghatatlan: megfoghatatlan, és ezt amúgy is tudtuk. Amivel azonban mindennap gyötrődünk, az csupa egészen más természetű dolog.

Azt mondta erre valaki: — Miért védekeztek? Ha követitek a hasonlatokat, magatok is hasonlattá váltok, s azzal máris megszabadultok a mindennapi fúradástól.

Másvalaki így szólt ekkor: — Fogadok, ez is hasonlat.

Azt mondta az első: — Nyertél.

Mire a második: — De, sajnos, csak a hasonlatban.

Az első így felelt: — Nem, a valóságban; a hasonlatban vesztettél.⁴

Meg sem kísérlek kimerítő elemzést adni e rafinált szövegről, melyet Beda Allemann még 1964-ben a paraboláról szóló parabolának minősített,⁵ s ezzel a magvető újszövetségi példázatának rangjára emelt. Mindössze egyetlen dolgot emelnék ki, azt, hogy Kafka itt egy alapvető apóriára világít rá, egy olyan nehézségre, mely talán minden olvasásban jelentkezik, minden szövegben ott van, akár parabolának hívja magát az illető mű, akár nem. A nehézség ugyanis éppen az, hogy sosem tudhatjuk, parabolával van-e dolgunk. Sosem lehetünk biztosak abban, hogy egy konkrét kijelentés „hasonlatként” értendő-e, ahogy Tandori Dezső fordítja a német *Gleichnist*, vagyis allegorikaként, ahogy ma mondánánk. S minthogy ezt nem tudhatjuk, minden egyes szövegnél kénytelenek vagyunk számolni annak lehetőségével, hogy bölcstől származik és velejéig allegorikus. Ezért a parabolák esete általában minden szövegre nézve paradigmaticussá válik, s így a parabolákkal járó nehézség mindig ott lappang, valahányszor csak olvasunk.⁶ Mi is ez a nehézség közelebbről nézve? Miben rejlik a parabolák apóriája? Abban a szerkezeti szükségszerűségben, hogy a parabolákat csakis olyanok érthetik, akiknek már semmi szükségük rájuk. A bölcs tanács mindig azokat kerüli el, akik leginkább rászorulnának. A tanítás célközönsége soha semmit nem tanul. Mindez eszünkbe juttathat hasonló megfogalmazásokat a német hagyományból, például Friedrich Schlegeltől az ironia rejtélyét illetően („*Aki nem képes rá, annak számára a legnagyobb színvallás után is talány marad*”),⁷ vagy a keresztény exegézis

4 Franz Kafka, „*A hasonlatokról*”, ford. Tandori Dezső, in *Elbeszélések*, szerk. Györfly Miklós (Budapest: Palatinus, 2001), 447; „*Von den Gleichnissen*”, in *Sämtliche Erzählungen*, szerk. Paul Raabe (Frankfurt am Main: Fischer, 1987), 359.

5 Beda Allemann, „*Kafka: Von den Gleichnissen*”, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 83 (1964), 106.

6 Jellemző, hogy amikor Kafka parabolikus műveit próbálja körülhatárolni a kutatás, az először számszerűsíthető (14 darabból álló) korpuszról később kiderül, hogy behatárolhatatlan, lásd Rüdiger Zymner, „*Kleine Formen: Denkbilder, Parabeln, Aphorismen*”, in *Kafka-Handbuch*, 456 és 460.

7 Friedrich Schlegel, „*Kritikai töredékek*” (108. töredék), in August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel, *Válogatott esztétikai írások*, szerk. Zoltai Dénes (Budapest: Gondolat, 1980), 231; vö.: Paul de Man, „*Az ironia fogalma*”, in uő, *Esztétikai ideológia*, ford. Katona Gábor (Budapest: Osiris, 2000), 175–76. A szóban forgó Schlegel- és de Man-passzusok magyar fordításai körüli bonyodalmakról lásd: Fogarasi György, „*»Egyirányú utcák« (Paul de Man, Esztétikai ideológia)*”, *Literatura* (2003/1): 34–35.

klasszikusai közül, Szent Ágostontól a Szentírás olvasásának öntermelő logikájára vonatkozólag („*Akinek van, annak még adnak*”, Mt 13,12).⁸

Figyelemre méltó, hogy a parabolák értelmezésének aporetikus mozgása maga is a mozgással („túlán-kerüléssel”) kapcsolatban merül fel problémaként. Ezért aztán a kérdés úgy is megfogalmazható: hogyan kerülünk túlán a „Kerülj túlán” szó szerinti jelentésén? Vagy rövidebben: hogyan kell túlkerülni a „túlkerülésen”? Az igazi mozgás mozgáson túli mozgást jelent (mozgás nélküli utazást, ahogy másutt maga Szent Ágoston mondja).⁹ Más Kafka-szövegek olvasása (olyan ünnepeelt szövegekre gondolok, mint *A törvények kérdéséhez* [*Zur Frage der Gesetze*] vagy *A törvény kapujában* [*Vor dem Gesetz*]) világosan bemutatathatná, hogy az utazásnak ez az aporetikus logikája a Törvény logikája is egyúttal, s ekként központi témája Kafka műveinek. A rövidség kedvéért hadd folytassam e probléma kibontását egy másik nyúl farknyi szöveggel, az *Add föl!* (*Gibs auf!*) című elbeszéléssel, mely időben sokkal közelebb áll a parabolákról szóló darabhoz. Miként Kafka olvasói emlékezhetnek rá, ez a mikronarratíva egy utazó történetét mondja el, aki idegenként nem találja a pályaudvarra vezető utat a városban. Mivel szeretne eljutni oda, ahonnan eljuthat máshová, végül egy rendőrhöz fordul segítségért, aki azonban csak lerázza egy vélt-valós ironikus mosoly kíséretében: „*Tölem akarod megtudni az utat? [...] Add föl, add föl!*”¹⁰ Ez a szöveg legalább kettős jelentőségű. Nemcsak hogy bevezeti az íróniát a parabolák problémakörébe, hanem magát ezt az egész kérdéskört pedig egy másik szintérbe, a városba helyezi, ahol a tanuló szerepét az idegen vagy utazó veszi át, a bölcsét pedig – bármilyen furcsán is hat ez – a rendőr. Így aztán az interpretáció teljes problematikája az utazás figurális terébe, a városban belüli tájékozódás kérdéskörébe helyeződik át.

Az iménti előzetes megjegyzések után legfőbb ideje nekirugaszkodnunk az Amerikaregény, *Az elkallódott fiú* olvasásának, és szembenéznünk New York város roppant szövedékével. Ami különösen meglepő Kafka regényében, az az, hogy teljes egészében a mozgás témája, Karl Rossmann állandó sodródása köré szerveződik. Karl először Európából Amerikába kerül, aztán a határtalanul szétterülő Újvilágon belül New Yorkból Ramsesba, majd Claytonba, végül pedig minden jel szerint Oklahomába indul. Hogy Karl utazása valóban sodródás, az világossá válik rögtön az első sorokból, ahol megtudjuk, hogy Karl nem önszántából hagyta el otthonát, hanem „küldték” (*geschickt*), valamint, hogy már a partaszálláskor is a nyomakodó tömeg „sodorta” (*geschoben*) magával.¹¹ Mindez sejthető már magából a címből is, mely azt sugallja, hogy a mozgás ebben a regényben visszafordíthatatlan eltűnésként, a hős elvesztéseként, afféle nyomvesztésként értendő. A német *verschollen* (a *verschallen* származéka) konkrétan elhalt hangra, nyomtalan eltűnésre utal, előrevetítve, hogy a főhősnek egy ponton túl nyoma vész. Karl még a hajón, mielőtt amerikai földre lépne, majdnem elveszíti a poggyászát, sőt ő maga is majdnem elvész a hatalmas hajó helyiségeinek és folyosóinak labirintusában. A New York-i kikötő, mint később maga a város is, a hiperbolikus leírásban roppant emberfolyamként jelenik meg, ahol mindenki szakadatlan szállításban és szállíttatásban van, hajóval, gépkocsival, vonattal, metróval stb. A kikötő, majd az utcák leírása „vég nélküli mozgásról” (*Bewegung ohne Ende*), „nyugalanságról” (*Unruhe*), „szakadatlanul nyüzsgő forgalomról” (*immer drängender Verkehr*) tudósít (16 és 33; 22 és 44). Így nem igazán meglepő, hogy Karl jómódú szenátor nagybácsikája, akivel vélet-

8 Szent Ágoston, *A keresztény tanításról*, ford. Böröczki Tamás (Budapest: Kairosz, é. n.), 39.

9 Uo. 50.

10 Franz Kafka, „*Add föl!*”, ford. Tandori Dezső, in *Elbeszélések*, 446; „*Gibs auf!*”, in *Sämtliche Erzählungen*, 358.

11 Franz Kafka, *Az elkallódott fiú*, ford. Györfly Miklós (Budapest: Palatinus, 2003) 5; *Der Verschollene* (Frankfurt am Main: Fischer, 1993), 7. További hivatkozások a főszövegben.

lenségből a hajóskapitány szobájában találkozik össze, maga is szállítványozási vállalkozó (számítalan teherautóval, valamint óriási termekkel, ahol a telefonhívásokat és a táviratokat kezelik). Később, amikor Karl már nem élvezi Jakob bácsi támogatását, és arra kényszerül, hogy maga keresse meg a betevőt, ő is hasonló munkakörben helyezkedik el, csak alacsonyabb szinten, midőn liftes fiúnak áll a „Hotel Occidental” nevű szállóban (e sokatmondóan allegorikus helyen, mely a regény figurális hálózatán belül afféle *mise en abîme* szerepet tölt be). Ekkorra már két alacsonyabb osztályba tartozó társa is van, két kóbor alak, Robinson és Delamarche, akiknek neve életmódjukra utaló címke. A vége felé egyre töredékeesebbé váló regény akkor szakad végleg félbe, amikor Karl elhatározza, hogy csatlakozik az Oklahomai Színházhoz, és sokakkal együtt vonatra ül, annak reményében, hogy sikerül megtalálnia helyét ebben a roppant országban.

Míndez egy Nyugat felé irányuló folyamatos mozgássá áll össze, amit nemcsak a nyugati partra tett visszatérő utalások nyomatékosítanak, hanem a „Hotel Occidental” beszédes elnevezése is. E Nyugat-„orientált” mozgás kezdeti példája az Európából Amerikába való átkelés, melynek során az utóbbi földrész metonimikusan a Nyugat megfelelőjének, s ekként a szüntelen mobilitás hazájának mutatkozik. Így a textuális mobilitás fentebb tárgyalt apóriája az alábbi kérdés formájában köszön vissza: hogyan „kerülhetünk túl” a moccanatlanságon, hogyan juthatunk át az immobilitásból a mobilitásba? Már helyet kell változtatnunk ahhoz, hogy olyan helyre jussunk, ahol helyet változtathatunk. Ám ha Európa itt nem más, mint Amerika másíkja (valami teljességgel Amerika *előtti*, valami teljesen moccanatlan), akkor hogyan lehet képes egy európai valaha is átjutni Amerikába? Ahogy Kafka másutt is figyelmeztet rá – olyan rövid darabokban, mint *A szomszéd falu* (*Das nächste Dorf*) vagy *A császár üzenete* (*Eine kaiserliche Botschaft*), de utalhatnánk ismét az *Add föl!*-re is –, az eljutás még a szomszédba sem egyszerű feladat, hát még a tengeren túra, a mozdulatlanságból a mozgékonyaságba.

Míndez persze túlságosan is leegyszerűsítettnek tűnhet, mintha Európa Amerikához való viszonyának összetett történelmi-kulturális kérdése itt háttérbe szorulna egyetlen motívum, a mozgás vagy utazás motívumának kedvéért. De menjünk egy lépéssel tovább. Nézzük meg közelebbről a regénynek azt a fejezetét, amelyre a jelen elemzés címében utaltam, és vegyük szemügyre az „amerikai íróasztalt”, mely éppen azért kerül Karl figyelmének középpontjába, mert különbözik európai vetélytársaitól. Találkozásukat követően Jakob bácsi mindenféle kényelmi eszközzel és szolgáltatással látja el Karlt, a szállástól az étkezésig, a magánnyelvóráktól a lovaglóiskoláig, és ezek között van az a különleges íróasztal is, melyet épp azért neveznek „amerikainak”, mert szemben az Európában megvásárolható darabokkal, csaknem korlátlanul mobilis. Karl nyomban ráismer benne apjának álmára, aki mindig is szeretett volna, bár sohasem szerezhetett egy ilyet. A regény komoly időt szán az asztal mechanikájának leírására. Itt csak a legfontosabb részt idézem:

Felépítményében pl. vagy száz különféle nagyságú rekesz volt, és még az Egyesült Államok elnöke is talált volna bennük alkalmas helyet minden egyes aktájának, de ezenkívül volt még az oldalán egy szabályozó szerkezet, és a hajtókar forgatásával, tetszés és szükség szerint, a legkülönfélébb módokon lehetett a rekeszeket átállítani és újra elrendezni. Vékony oldalfalak süllyedtek alá lassan, és újonnan kiemelkedő rekeszek aljává vagy tetejévé alakultak át; már egyetlen fordulat nyomán teljesen megváltozott a felépítmény, és attól függően, hogyan forgatta az ember a kart, minden lassan vagy eszeveszettül gyorsan ment végbe. [35; 45]

Európa és Amerika mobilitásbeli különbségének láttán jogosnak tűnik úgy olvasni ezt a leírást, mint kicsinyített allegóriáját mindannak, amit a regény az „Amerika” névvel illet. Amennyiben pedig az amerikai íróasztal Amerika Európával szembeni sajátos vonásait emeli ki, akkor a soron következő feladat az, hogy lefordítsuk ezt a sokatmondó allegóriát.

Szó szerinti síkon Karl Rossmann a tulajdonos, aki az asztalt írásra használja. Az allegória logikája szerint viszont az íróasztal Amerikát képviseli, s mint ilyen, átveszi az irányítást tulajdonosa fölött. Radikálisan megfordul annak iránya, hogy ki helyez el kit. Az asztal nem Karl szolgálja, mivel maga Karl sem több már, mint pusztá irat vagy küldemény, melyet ide-oda tesznek, küldözgetnek, minduntalan helyeznek vagy áthelyeznek, írnak és átírnak, vég nélkül szerkesztenek. A dokumentumok pontosan úgy utaznak az amerikai íróasztalban, ahogyan Karl utazik Amerikában. Az utazó a fájlok életét éli, melyek végzete hamar eljön, amint *A perből* tudjuk, hiszen előbb-utóbb ügyis elvesznek vagy megsemmisülnek. Születésüktől fogva úton vannak az elkallódás felé, egyik helyről a másikra sodródva, funkciót és munkahelyet váltva, mindig készen az újbóli elhelyezésre, munkába állításra, az újabb hívásra, bárhonnan érkezzék is.

Jól példázza ezt az Oklahomai Színház munkaerő-toborzó eseményét reklámozó plakát, mely egyszerre invitálja és fenyegeti azt, akinek tekintete rátéved. Mert közben azzal csábítja, hogy „Mindenkít szívesen látunk!”, ellentmondást nem tűrően kényszeríti is a plakát olvasóját: „Legyen átkozott, aki nem hisz nekünk! Irány Clayton!” (231; 300). A toborzásra nem máshol, mint egy lóversenypályán kerül sor, ahol a versengő jelentkezők – így Karl is – az Utolsó Ítéletet idéző angyali trombitálás közepette várják a felvételt, a felsőbb döntést, végső rendeltetésük helyét. Az Oklahomai Színház „a világ legnagyobb színháza” (235; 305), egyfajta modern világszínház, maga az Újvilág mint színház. Ahogy a plakát fogalmaz, ebben a színházban „mindenkire szükség van, s mindenkire a maga helyén” (*jeden brauchen kann, jeden an seinem Ort*) (231; 300). A szervezet mindenkit tud használni, amennyiben foglalkozásuk ismeretében mindenkit a „megfelelő helyre állíthat” (*an den richtigen Ort stellen können*) (237; 309). Alkalmazásba kerülni ebben a szervezetben nem egyszerűen színpadra kerülést, inkább „pódiumra” lépést jelent (232; 302), ahová a nézők sorából lépnek fel az egyének, eljátszani a maguk szerepét ennél a beláthatatlanul kiterjedt munkáltatásnál. Az amerikai íróasztal iratrendező funkciója nagyítódik fel a rop-pant munkáltatásnak ebben a megszervező, elrendező, állományba vevő, állásba helyező működésében. Kafka regénye ilyen szempontból sokrétűen társítható a modern technika heideggeri víziójával, ahogy ezt Samuel Weber meg is tette.¹²

E szüntelen mozgás gépszerűsége, amiként az írás eseményének fókuszpontba állítása is, ama hallatlan gépezet könyörtelen működését idézheti bennünk, melyet Kafka az egyik legborzongatóbb szövegében, *A fegyencgyarmaton* (*In der Strafkolonie*) című elbeszélésben ír le. Az *elkallódott fiú* olvasóira így az a feladat vár, hogy az amerikai íróasztalt és magát Amerikát is úgy gondolják el, hogy szemük előtt közben annak a „boronának” (*Egge*) a képe lebeg, amely azok testére vési a törvényt, akik megszegik, és amely csakugyan egy szövegszerkesztő, mely szövegfájlokat állít elő emberekből.¹³ A bevésésnek ugyanez a logikája munkál, ha burkoltan is, Kafka korai regényében. Amíg *A fegyencgyarmatonban*

12 Lásd Samuel Weber, „Technics, Theatricality, Installation”, in *Theatricality as Medium* (New York: Fordham University Press, 2004), 54–96. Martin Heidegger vonatkozó írásai közül Weber első sorban *A kérdés a technika nyomán* (*Die Frage nach der Technik*) című előadásra épít. Legalább ilyen releváns lehetne az említett esszé első felének korábbi változatát, az „állításról” mint állományba vagy üzembe helyezésről (azaz installációról) szóló *Das Ge-Stell* című előadást idézni, melyben Heidegger még nem kifejezetten az energiaszektorból meríti példáit, hanem a munkáltatás általánosabb világából, az állati vagy emberi erőforrások mindennapi alkalmazásától (*Verwendung*) a munkaszolgálaton (*Arbeitsdienst*) át a katonai sorozásig (*Gestellung*), lásd Martin Heidegger: „Das Ge-Stell”, in *Gesamtausgabe*, 79. kötet: *Bremer und Freiburger Vorträge* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1994), 26–27. Utóbbihoz Kafka *A sorozás* (*Die Truppenaushebung*) című 1920-as írása kínálhat izgalmas viszonyítási pontot.

13 Franz Kafka, „A fegyencgyarmaton”, ford. Szabó Ede, in *Elbeszélések*, 129; „In der Strafkolonie”, in *Sämtliche Erzählungen*, 101.

a vésés technicitása a múlttal, az egzotikummal, a déllel, avagy az „orienssel” társítódik (sok olvasó Ausztráliát sejtí az utalások mögött), addig az Amerika-regényt valamiféle északi „okcidentalizmus” vagy jövőkép uralja.

Ez a jövő azonban kísértő múlt is, egy új rabszolgatartás fenyegető lehetősége. Karl Rossmann „Negro” néven kerül az Oklahomai Színház kötelékébe. Ez a korábbi munkahelyein ráragadt becenév, melyet elővigyázatosságból, valódi nevének elhallgatása mellett ad meg a felvételtkor, a regény kéziratában még „Leo” volt.¹⁴ Kafka talán egyik olvasmányának, Arthur Holitscher 1912-es élménybeszámolójának hatására változtatta meg „Negro”-ra. Holitscher „A néger” című fejezetben külön is foglalkozik a feketék súlyos helyzetével, és kritikus-szarkasztikus kommentárral igyekszik ellenpontozni előítéletes társadalmi megítélésüket. „Oklahomai idill” (*Idyll aus Oklahoma*) képaláírással közöl például egy akkortájt szokványosnak mondható fotót, melyen fehér férfiak pózolnak büszkén egy felakasztott fekete férfi mellett.¹⁵ A feketék gyakori meglincseléséről szólva jegyzi meg ugyanitt Holitscher, hogy az ilyen atrocitásokról szóló beszámolók az amerikai napilapokban legtöbbször csak „a festői utáni hajszából” (*Jagd nach dem Pittoresken*) táplálkoznak, és minden kommentár nélkül tudósítanak az önbíráskodásokról és egyéb feketékkel szembeni erőszaktevételekről. Másutt megjegyzi, hogy a feketék, miközben elkeseredett ellenségei a bevándorlóknak (akikben konkurenciát, versenytársat látnak), együttérzéssel viseltetnek a zsidóság iránt, akikkel sorsközösségben látják a maguk szegregált, gettóba kényszerített életét.¹⁶ Korábban, amikor a regény liftes fiúként ábrázolta Karl, burkoltan már utalt „néger” voltára. Ezt a munkakört Holitscher könyve több ízben is jellegzetesen feketék, diákok vagy nyomorékok által betöltött állásként említi. Karl a színházi felvételtkor diákként mutatkozik be, „európai középiskolásnak” mondja magát, ami – szinte a „négerrel” szinonim módon – akkora „gyalázat” (*etwas so Schmähliches*), hogy a felvételi iroda munkatársa nem is ellenőrzi a kijelentés hitelességét, hiszen ilyen becsmérlő titulust úgysem hazudna senki magának (240; 311). Mivel pedig a regény elején szó esett már róla, hogy az amerikai egyetemek „összehasonlíthatatlanul jobbak” az európaiaknál (8; 11), nincs semmi új abban, ha ugyanez a hierarchia alacsonyabb szinten, a középiskolánál is érvényesül, s ha mindezek nyomán Karlból végül csak „műszaki munkás” (*technischer Arbeiter*) lesz (244; 317).

A felvételt követően Karl sietve vonatra száll, mondhatni „sínre kerül” – a végső elrendezésnek abban a baljós kétértelműségében, amely egyszerre jelenti a biztos munkahelyet vagy megélhetést, és fenyeget azzal, hogy valamely beláthatatlan rendezőelvtől vezérelve, mint valami feladott küldemény, csak saját szörnyű végzete felé tart megint. Az a sietség, amely ezt az utolsó elindulást megelőzi, s amely nemcsak a plakát sürgetésében volt már jelen, de megannyi más késlekedő karkai hősnek is sajátja, nemcsak a 20. század későbbi bevagonírozásait vetíti előre (az azokat körülvevő kétségbeesett kapkodást és iparosított szelekción),¹⁷ de számos korábbi jelenetben úgyszintén, és megjeleníti a modern technika mindegyre fokozódó szervezettségét is, azt a mobilizáló, áthelyező, átcsoportosító, új és új feladatra állító működést, melyet Kafka regénye az Újvilág képében, a Nyugat vágyott-félt jövőképeként mutat fel nekünk. Ebben a jövőben pedig a mobilitás, az állandó sodródás és kallódás a legfőbb – felülírhatatlan, kijátszhatatlan – törvény.

14 Engel, „Der Verschollene”, 177.

15 Arthur Holitscher, *Amerika heute und morgen: Reiseerlebnisse* (Berlin: Fischer, 1912), 367.

16 Holitscher, *Amerika heute und morgen*, 367, 364–65.

17 Weber, „Technics, Theatricality, Installation”, 95–96.