

Slottet i Transsylvanien

Gotiske rum mellem Øst og Vest i Bram Stokers Dracula og Franz Kafkas Slottet

Ankomst

Bram Stokers gotiske klassiker *Dracula* (1897) indledes med en rejse, der bringer ejendomsmægleren Jonathan Harker fra det engelske imperiums centrum, London, til et afsides slot i Transsylvanien, “one of the wildest and least known portions of Europe” (Stoker, 10). Overgangen mellem det velkendte, moderne Vest og det fremmede, formørkede “Land bag skovene” finder ifølge Harker sted i Budapest, da han krydser broen over Donau (9). Herefter bliver landskabet gradvist vildere og dets beboere stadigt mere pittoresk fremmedartede. Det er sen aften, da en hestevogn transporterer ham det sidste stykke fra hovedvejen til slottet. Det bliver koldere, snart sner det, mens Harker bevæger sig ind i mørket og opad, indtil vognen standser på gårdspladsen i “a vast, ruined castle, from whose tall, black windows came no ray of light” (20), og hvor en greve ved navn Dracula venter ham.

Læs nu de første linjer i Franz Kafkas sidste, ufærdige roman, *Slottet* (skr. 1922, udg. 1926):

“ Det var sen aften da K. ankom. Landsbyen lå i dyb sne. Slotsbjerget var slet ikke til at se, tåge og mørke omgav det, end ikke det svageste lysskær antydede det store slot. Længe stod K. på træbroen der fra landevejen fører ned til landsbyen, og så op i den tilsyneladende tomhed. (Kafka 2003, 5)

Lighederne mellem de to ankomster er iøjnefaldende. Kulden og mørket, der gør stedet ugæstfrit og truende, det store, højtliggende slot, der uden at være synligt dominerer scenen, og endelig broen, hvor overgangen til det ukendte finder sted.

Er der tale om mere end et tilfælde? Kafka nævner ingen steder i sine skrifter Stokers roman, der blev oversat til tysk i 1908, ja selv efter ordet vampyr leder man forgæves. Hans værk synes også umiddelbart fjernt fra Stokers kulørte *horror*-drama og den gotiske litteratur i det hele taget. Men selvom det ikke kan påvises, at Kafka direkte var bidt af *Dracula*, er hans værk alligevel smittet af den gotiske feber.

Det kan, som Patrick Bridgwater spekulerer, skyldes hans kendskab til den engelske og tyske romantik samt det 19. århundredes russiske litteratur, hvor den gotiske tradition var stærk (Bridgwater, 5-15).¹ Men Kafka var også velorienteret i forhold til sin samtids kunst, og de gotiske træk i prager-forfatteren Gustav Meyrinks roman *Der Golem* (1915) og den tyske filmekspressionisme har ikke undgået hans opmærksomhed.²

Spørgsmålet er så, hvad en analyse af den spøgelsesagtige tilstedeværelse af en vampyrgotisk arv kan bidrage med til forståelsen af Kafkas værk. Det kan de to romanindledninger bringe os på sporet af. Fælles for dem er for det første, at de fremstiller et særligt rum, der ikke blot er et bagtæppe for handlingen, men træder frem som en reel og symbolsk aktør, der former de rejsendes bevægelser og bevidsthed. For det andet er det tydeligt, at denne formning rummer et stærkt element af magtudøvelse. Slottene dominerer i kraft af deres position og symbolske værdi de rejsende, der på alle måder befinder sig på ukendt grund. Og for det tredje angår rummets magt i begge tilfælde deres udmattede, frysende og isolerede kroppe. Det er den i Kafka-forskningen underbelyste sammenhæng mellem disse tre fænomener – rum, magt, krop – som den dunkle forbindelse til *Dracula* kan bidrage til at belyse i *Slottet* og Kafkas øvrige romanfragmenter.

Draculas behandling af rum, magt og krop ligger i forlængelse af den gotiske romantradition, der lige fra Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764) gør spørgsmålet om magt til et rumligt anliggende udmøntet i et fast inventar af spatiale og arkitektoniske former. "Ingen gotisk roman [...] uden et slot", skriver Jean Roudaut.³ Og man kan tilføje: Intet gotisk slot uden ruinens dødsmærke, knirkende eller aflåste døre, skjulte passager, underjordiske kældre, kolde kapeller og labyrintiske gange (Botting, 44ff.).⁴ *Dracula* indeholder mange af disse *topoi* og føjer flere til. Samtidig arver den de tematiske konflikter, som den romantiske gotik knytter til sine skumle lokaliteter. Det gælder ikke mindst den gotiske bygnings herres forsøg på at betvinge den uskyldsrene heltinde. Grev *Draculas* magt angår ligesom den romantiske gotiks depraverede fyrster og monstrøse genfærd i særlig grad den kønnede, biologiske krop.

At "labyrintisk" ofte anvendes som synonym for det uklare adjektiv 'kafkask', antyder, at rumlige (u)sammenhænge bidrager til at skabe de følelser af orienteringsløshed, indespærring og paranoia, som gennemtrænger hans værk. Disse fænomener er ofte blevet fortolket allegorisk i et metafysisk register.⁵ Men den gotiske genealogi kan omvendt åbne øjnene for den fysiske konstruktion af Kafkas rum og den rolle, de spiller i den sociale og juridisk-politiske magtudøvelse, som hans karakterer udsættes for, og som ligesom i *Dracula* ikke mindst angår den biologiske krops intime funktioner. Finder man sit tekstanalytiske mikroskop frem, vil man se, at intimsfærens og offentlighedens, erotikkens og magtens akser både hos Stoker og Kafka skærer hinanden i et bestemt punkt i rummet: sengen. Jeg vil med afsæt i dette punkt især fokusere på to gennemgående spatiale problematikker i min analyse af *Dracula* og *Slottet*; skellet mellem intime og offentlige rum samt indretningen af magtens rum.

Læsningerne anlægger en socialhistorisk optik inspireret af Michel Foucaults analyser af det panoptiske rum og biomagten som to dominerende modi i de mo-

derne vestlige samfunds konfiguration af forholdet mellem magt, rum og krop. Derved bliver det muligt at læse romanerne som del af en fælles litterær og politisk historie, men også at måle deres forskelle. Ligesom i mange tidligere gotiske romaner repræsenterer slottets beboere hos Stoker et perverteret aristokrati, mens heltinden og hendes forsvarere står for en oplyst, borgerlig verdensanskuelse.⁶ Stoker forstår deres kamp i rumlige termer: Den moderne, rationelle ordens centrum er vestligt, mens dens fortidige, irrationelle modpol findes i den geopolitiske margin, Transsylvanien. Romanen fungerer således affirmativt i forhold til det 19. århundredes borgerlige biomagt og dominerende diskurser om det engelske imperium og dets grænser. Men under overfladen lurer en fare for en nedbrydning af de begrebslige modsætninger, som ordenen hviler på. I *Slottets* fremstilling af en bureaukratisk biomagt er denne nedbrydning på mange måder gennemført: Selve ordenen er vampyrisk. Kafkas forvaltning af den gotiske arv har altså tendens til kritisk og til tider parodisk at omvende dens indlejrede værdier og hierarkier. Artiklen argumenterer for, at Kafka derved opnår en dobbelt samfundskritisk effekt. Han får et sprog til at reflektere over det bureaukratiske magtapparat i det imperium, han selv voksede op i – det i 1918 opløste Østrig-Ungarn, hvori Transsylvanien udgjorde den østligste provins, og Kafkas Prag et vestligt knudepunkt – men også til kritisk at foregribe træk ved 1930'ernes nazistiske biopolitiske ideologi, der bekendte sig til de vampyriske værdier “Blut und Boden”.

Grev Draculas øst-vestlige divan

Den første anelse om, at noget er galt på Jonathan Harkers østlige færd, får man, da han sover dårligt og har “all sorts of queer dreams” (Stoker, 10) natten efter at have krydset Donau. Vished får man, da han senere på Draculas slot falder i søvn i et af dets mange forladte kamre. Snart efter står tre skønne kvinder foran hans seng. Mens han ligger stille “in an agony of delightful anticipation”, bukker den første sig ned over ham med en “deliberate voluptuousness”, hvorefter

“... the skin of my throat began to tingle as one's flesh does when the hand that is to tickle it approaches nearer – nearer. I could feel the soft, shivering touch of the lips on the supersensitive skin of my throat, and the hard dents of two sharp teeth, just touching and pausing there. I closed my eyes in a languorous ecstasy and waited with beating heart. (42f.)

Vampyrens angreb bringer normale modsætninger i faretruende nærkontakt. Det gælder forholdet mellem liv og død: Den seksuelle akt, som er livets forudsætning, bliver dødbringende. Men også forholdet mellem maskulin og feminin identitet: Hele scenen – særligt beskrivelsen af, hvordan vampyren “went on her knees” og koncentrationen om hendes tunge og mund – konnoterer oralsex, men vampyrens aggressive ønske om at penetrere Harkers følsomme hud samt hans passive stilling synes at omvende de traditionelle, victorianske kønsroller.⁷ Scenen udspiller sig desuden i et grænseland mellem søvn og vågen tilstand: Han kan ikke udelukke, at der var tale om en drøm (41). Dag og nat, bevidst og ubevidst, liv og død, mand og

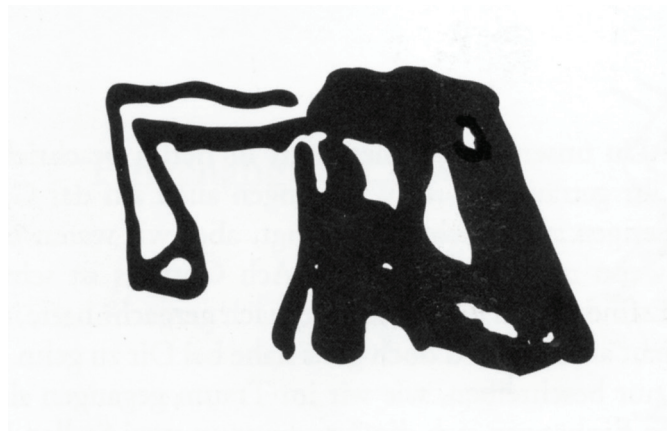
kvinde: Den trussel, der udgår fra Stokers vampyrer – *the Un-dead* – er ikke så meget omvendingen af de modsætningspar, hvorpå den oplyste, borgerlige orden hviler, som det er udviskningen af deres forskel.⁸

Denne trussel dramatiseres i spatiale termer, da Dracula flytter til et forfaldent middelalderligt hus (bekvem nok udstyret med eget kapel) i udkanten af London. Det er for at bistå med købet af denne ideelle lokalitet for en ældre, lyssky herre, at Harker rejser til Transsylvanien. Boligens eksistens antyder, at det fremmede, der burde befinde sig hinsides civilisationens grænser, allerede bor i dens midte, før Harker møder Dracula. Det understreges af, at naboboligen er et sindssygehospital, hvor greven finder en discipel i den indsatte Renfield, hvis opførsel fejlfortolkes fatalt af den stedlige Dr. Seward, fordi den under Draculas indflydelse bestandigt veksler mellem normalitet og galskab. Som Michel Foucault har vist, udgør adskillelsen af galskab og fornuft en af de indre forskelle, som særligt de moderne samfundsordener siden oplysningen har måttet etablere for at konstituere sig som sådan (Foucault 2005).⁹ Nærheden mellem galeanstalten og Draculas nye residens peger derfor på det uhyggelige, at det fremmede allerede spøger i den hjemlige orden, parat til at blive potenseret ved Draculas ankomst og overskride alle grænser.¹⁰

I rumlige termer udgøres romanens angstvision af en implosion, der gør ydre og indre uskelneligt og det private – bevidstheden, seksualiteten og kønnet – til genstand for fremmed invasion. Det scenarium hænger uløseligt sammen med den omvendte ekspansion i den imperiale bevægelse, som Harkers rejse mimer, hvorved civilisationens repræsentant bringes i berøring med det fremmede. I den forstand forbinder *Dracula* koloniherrrens frygt for, at et imperium ved at brede sig står i fare for at miste sin identitet, med den foruroligende bevidsthed om, at denne identitet allerede er spaltet og ambivalent i sin kerne.¹¹

Romanens dramatiske handling udspiller sig efterfølgende som en kamp mellem Dracula og Harker med hjælp fra hver deres allierede. Som vampyrkvindernes angreb på Harker signalerer, udkæmpes denne duel ikke mindst på romanens sengelejer, herunder Renfields briks i cellen. Draculas angreb på først Lucy Westenra og dernæst Harkers kone, Mina, finder på nær et enkelt tilfælde, hvor Lucy i søvne går hen på den nærliggende kirkegård, sted i kvindernes senge. Forsvaret af deres blod og ære, som ledes af Harkers ældre læremester fra Amsterdam, Dr. van Helsing, udformer sig derfor som et bestandigt forsøg på at bevogte adgangen til deres værelser og senge ved at ophænge hvidløgstranker, krucifikser og lignende. Da aliancen går til modangreb, koncentrerer den omvendt sin indsats om vampyrernes perverse erstatninger for senge, de klaustrofobiske kister, hvor både Lucy (som bliver vampyr), Draculas tre vampyrveninder og greven selv får halsen skåret over og hjertet gennembordet.

Sengen som rumligt omdrejningspunkt samler fortællingens tematiske spor. Den er seksualitetens, syge- og dødslejets sted, men også stedet for søvnen og de drømme, hvis betydning Freud i disse år udforskede i Wien. Men selvom den psykoanalytiske fortolkning af Stokers sengekantsfortælling ligger lige for – og eksisterer in legio – er det værd at tøve et øjeblik, inden man lægger romanen til rette på doktorens divan. Længe nok til at bide mærke i, at alt her ikke nødvendigvis skal forstås symbolsk. Sen-gen er også et objekt i et konkret rum, og den angst, roma-



nen adresserer, er ikke alene Victoriatidens mareridt om kvindelig seksualitet, der overskrider familiens rammer, men tillige den arkaiske frygt for, at søvnens bevidsthedsfravær gør kroppen forsvarsløs. Altså en dobbelt angst for drømmespøgelser fremmanet af individets spaltede bevidsthed, men også for at blive overvåget eller påført lidelse og død udefra.

Som vi har set, hænger spørgsmålet om det fremmede i den individuelle bevidsthed uløseligt sammen med den reelle sociale og politiske konflikt mellem ven og fjende i *Dracula*. Som samtalepartner med Kafkas værk er det navnlig dette, der påkalder sig interesse. Foruden de forhold, vi allerede har diskuteret, er der især et karakteristikon ved grevens rumlige magtudøvelse, som leder frem mod Kafka, nemlig hans krops gradvise forsvinden gennem romanen. Dracula optræder hyppigt og taler meget i Transsylvanien – især om sig selv og sin magtfulde slægts imperialt-militære bedrifter – men efter at han flytter til England, viser han sig stadigt sjældnere for i sidste del at blive tabt helt af syne, inden heltene på de sidste sider finder og dræber ham uden for hans gamle slot i Transsylvanien.

At grevens krop gradvist forsvinder, betyder ikke, at han er fraværende. Men hvor han i Transsylvanien dominerede Harker ved at spærre ham inde, udøver han i England primært sin magt gennem overvågning og en latent trussel om vold. Dracula kan – i overensstemmelse med vampyrens forskelsnedbrydende logik – antage mange former. Han bruger forklædninger, falske identiteter og forvandler sig sågar til flagermus eller hvid tåge for uset at udspionere sine fjenders sovekamre. Han bliver med andre ord et diffust, mobilt og potentielt allestedsnærværende blik, når mørket falder på. Et par brændende øjne er det, Mina hæfter sig ved, da hun skimter hans skikkelse bag ved Lucy på kirkegården (Stoker, 88). Omvendt er han passivt lænket til sin kiste i dagtimerne, men også denne svaghed søger han at imødegå ved at sprede sine mange kister, så han principielt kan sove hvor som helst. Det er betegnende, at da vores helte bryder ind i grevens gotiske London-residens og gennemsøger dens støvede værelser og ildelugtende krypter, finder de ingenting.

Fra Transsylvanien til London ændrer Dracula således tendentielt sin magtstrategi. Fra et kvasi-feudalt princip, hvor magten er bundet til fyrstens krop og udøves direkte over undersåttens legeme, til en overvågnings- og spredningsstrategi, hvor beherskelsen sker ved at holde hjemmet under opsyn. Man kan forstå denne bevægelse i forlængelse af Foucaults *Overvågning og straf*, der analyserer overgangen

fra et klassisk til et moderne regime for magtudøvelsesteknikker omkring år 1800. Det første udøvede sin magt over den dømtes krop gennem indespærring, tortur og offentlig afstraffelse. Det moderne regime, der kendetegner “det disciplinære samfund”, er karakteriseret ved en dobbelt strategi af udgrænsning og kontrol gennem overvågning (Foucault 1999, 178-9). Det emblematiske udtryk for denne dobbelte teknik er Jeremy Benthams meget refererede plan for et *panoptikon*, et fængsel med celler organiseret omkring et tårn, hvorfra en vagt kan overvåge alle, uden at de indsatte ved, om det sker. Alene muligheden herfor fordrer, at individet disciplinerer sig selv gennem en internalisering af det overvågende blik, der bliver desto mere omnipresent, jo mere det afindividualiseres (179-83).

Det moderne disciplinærsamfund gør ikke i mindre grad end det gamle regime kroppen til objekt for magt. Det sker blot i en mere indirekte form gennem den institutionelle dressering fra skole til arbejdsplads og hæren, i medicinsk kontrol, kirkens og familiens sociale regulering, og som studieobjekt i moderne videnskaber som sociologi, frenologi og psykologi. Som Foucault skriver i *Seksualitetens historie*, angår denne “biomagt” ikke mindst kønnet og den kvindelige krop (Foucault 1994, 144-52). Bevægelsen fra klassisk til moderne indebærer en række praktiske og symbolske forskydninger. Eksempelvis omdefinieres blodets betydning i det 19. århundrede fra at være aristokratiets adelsmærke og magtens tegn, for så vidt det var suverænenes ret at udgyde undersåttens blod, til at blive tilknyttet seksualiteten gennem idealet om den ubesmittede nation og race (152-6).

Denne historiske bevægelse afspejler sig i *Dracula*. Middelalderens historiske Vlad Tepes, som er Draculas oprindelige skikkelse, er kendt for særlig grusomhed og opfindsomhed i torturanliggende, mens den moderne Draculas forholdsvis civiliserede blodtørst først finder udløsning, når ofrene er i en søvndrukken hypnose. Det er altså ikke lidelsen, der udgør vampyrens værste trussel mod kroppen, men den seksuelle og racemæssige besmittelse af kvindens blod. Det er derfor, Mina udbryder, at hun er blevet “unclean” efter Draculas angreb (Stoker, 248; 259). Ordens victorianske håndhævere svarer på denne trussel ved at nægte Mina udgang og forøge overvågningen af hendes værelse, altså ved en “gal” reproduktion af det fremmede. Således indgår angriberen og forsvareren en skjult alliance, der indskrænker kvindens bevægelsesmuligheder og gør hendes krop og køn til et objekt for kontrol.¹²

Mens Foucaults kategorier søger at begribe en overgang mellem to historiske epoker, eksisterer de to regimer hos Stoker samtidigt som poler i et rumligt kontinuum. Det tillader den evigt omstillingsparate blodsuger at tilpasse sin strategi de sociale og topografiske omstændigheder. Stokers roman antyder derved, at Vestens borgerlige orden ikke så meget udgør en overvindelse af den gamle ordens magtudøvelse (særligt ikke, når det kommer til kvinder), men en forfinet udvikling af dens teknikker.

Den samme rumlige overgang mellem magtregimerne indfanges i den tyske instruktør F.W. Murnaus *Nosferatu* (1922), den første filmatisering af *Dracula*. Her ankommer Grev Orlock til havnen i Wisborg, hvor han har købt et stort, tomt hus med gabende sorte vinduesåbninger som så mange øjne lige over for ægteparret Jonathan og Ellen Hutter. Da han nærmer sig bygningen, lader Murnau hans skikkelse opløse sig og forsvinde ind gennem muren, som om han smeltede sammen med byens sten.

Han forlader ikke sin bolig, før han til sidst lokkes ind i Ellens soveværelse for at tage hende i besiddelse og derefter – i en ambivalent dødsscene med tanke på det netop beskrevne – opløses, da sollyset rammer ham. Snart efter hans ankomst bryder en pestepidemi løs i byen, som tvinger indbyggerne til at barrikadere sig i deres hjem.¹³ Sygdommen er udløst af en hær af rotter, som greven har medbragt.¹⁴ Også den rottelignende Nosferatus magt udøves altså gennem overvågning og spredning af en smitte, der både kan være overalt og ramme den enkeltes krop.

Gotiske rum og vampyrer i *Slottet*

Murnaus film er lavet samme år, som Kafka forfattede *Slottet*.¹⁵ Romanen tematiserer som *Nosferatu* forholdet mellem køn, krop og rum i en magtoptik, hvor sengen er en primær kampplads. Det sidste får man et forvarsel om, da K. ligesom Harker, sover dårligt den første nat. Efter at have fundet logi på en halmsæk i det lokale værtshus vækkes han af den unge Schwarzer, der spørger efter K.s tilladelse til at sove på grev West-Wests slot, hvor K. uforvarende befinder sig, for “Denne by er slottets besiddelse, den der bor eller overnatter her, bor eller overnatter så at sige på slottet” (Kafka 2003, 5). Da K.’s ansættelse som landmåler per telefon er blevet benægtet og siden bekræftet af slottets centralkancelli, falder han atter i søvn og bliver resten af natten “kun et par gange flygtigt forstyrret af rotter” (9).

Denne nat giver et varsel om den form, slottets magtudøvelse vil tage. Først og fremmest er det sigende, at K. finder hvile på et offentligt sted, hvor han uden videre antastes. Det indikerer, at intimsfæren ikke udgør en grænse for øvrighedens indblanding. I det følgende viser det sig ved adskillige lejligheder, hvor især de to medhjælpere, som K. påtvinges, invaderer K.’s privatliv. Således overværer medhjælperne i det skjulte K. og Frieda elske på gulvet i herregården (45). Siden forhindrer deres “påtrængende tilstedeværelse” (47), at K. kan tale privat med Frieda i deres mildt sagt åbne logi på værtshusets loft, der “på to sider uden væg og vinduer, blev skarpt gennemsuset af kold luft” (96),¹⁶ og da de efterfølgende bliver forvist til skolestuen – endnu et offentligt rum, hvor de vækkes af børnenes og lærernes ankomst – finder K. en nat, at en af dem har taget Friedas plads i sengen (130).¹⁷

Det intime rum er med andre ord i fare for at blive offentligt i *Slottet*, hvor øvrighedens dominans manifesterer sig i et generaliseret overvågningsregime. Det centrale symbol derpå er slottet selv, hvis tårn er en “ensformig rotunde, til dels nådigt dækket af efeu, med små vinduer der nu glimtede i solen – noget vanvittigt var der i det” (12). Slottets ruinkarakter og dets “vanvid” forener træk fra Draculas boliger, det gotiske slot og galehuset. Dets vinduer, som man ikke kan se ind ad, antyder, at det fungerer som et panoptisk tårn (jf. Corbella, 70ff.). Det underbygges af K.’s senere beskrivelse:

“Når K. så på slottet, forekom det ham undertiden som om han iagttog en der roligt sad der og så frem for sig, slet ikke fortabt i sine egne tanker og således lukket for alt og alle, men fri og ubekymret; som om han var alene og ikke iagttaget af nogen;... (101)

Som med Benthams tårn er det her umuligt for den, der føler sig betragtet, at afgøre, om man vittterligt er det.¹⁸ Man skal derfor lægge vægt på Olgas tilføjelse, når hun forklarer K., at man “altid [er] betragtet deroppe, i det mindste tror man det.” (178) Om Grev West-West virkelig eksisterer, ved man ikke, og selv den underordnede, men for landsbybeboerne næsten guddommelige embedsmand Klamm skifter udseende afhængigt af tidspunktet og betragteren, ligesom grev Dracula i England (180).

Formålet med Benthams panoptikon var de indsattes selvdisciplinering gennem en internalisering af det overvågende blik. Det er i forlængelse heraf, at man må forstå Schwarzers udsagn om, at landsbyen i en vis forstand *er* slottet. Her opfører alle sig nemlig som om, de befandt sig under grevens opsyn. Enhver er sin egen og naboens vogter. Således mener Schwarzer, der ikke er ansat på slottet, sig forpligtet til at vække K. og spørge efter hans tilladelse, ligesom de to medhjælpere, skolelæreren og de kvindelige kroejere fungerer som en forlængelse af Klamms blik (Corbella, 73).

Imidlertid er der også væsentlige forskelle på Bentham og Kafka. Benthams tårn skulle indprente de indsatte samfundets normer, men for Kafkas landsbybeboere forbliver det uklart, hvilke normer og højere mål der ligger bag slottets komplicerede bureaukrati og uigennemskuelige processer. Heri består slotstårnets “vanvid”. Denne uigennemsigthed manifesterer sig i romanens rum som orienteringsløshed. Det gælder i landsbyen, hvor sneen udvisker alle konturer, og hvor hovedvejen hverken bringer den rejsende nærmere eller længere væk fra slottet (Kafka 2003, 14). Men det gælder ifølge budbringeren Barnabas også i selve slottet. Han ved hverken, om de kontorer, han kommer i, tilhører slottet, eller om der befinder sig flere kontorer bag dem (178). Heller ikke kontorerne selv synes overskueligt indrettet. De er delt på langs af en ståpult, hvorpå der ligger bøger, som embedsmændene konsulterer på skift, mens de må “knibe sig forbi hinanden [...], fordi der er så knap plads” (182).

Magtens rum er altså enten så store eller labyrintisk indrettede, at de ikke lader sig overskue, eller så små, at alting kommer for tæt på til at kunne struktureres. Man kender disse ekstremer fra Kafkas øvrige romanfragmenter. Således rettens labyrint i *Processen* eller Pollunders ufærdige landhus i *Amerika* med dets uendelige, uoplyste korridorer, trapper og lukkede døre, hvor Karl farer vild, inden hans hænder pludselig rører ved et “iskoldt gelænder”, der tilhører husets kapel (Kafka 1995a, 65). De små, indelukkede rum, der ofte er ulideligt varme, finder man eksempelvis hos fyrbøderen i *Amerika*, hvor Karl står “ubekvemt, presset op mod køjen” (8), kosterkabet i *Processen*, hvor prygløren og de to vogtere står “sammenkrummet i det lave rum” (Kafka 1995b, 91), eller selve retssalen, hvor Josef K. står “presset tæt ind mod bordet”, mens tilskuerne på galleriet medbringer puder for ikke at skrabe hovedet mod det lave loft (46). Afstanden mellem disse rum er aldrig lang. En hemmelig dør bag sengen i Titorrellis loftskammer fører ind i rettens labyrint, på trods af at kontorerne skulle befinde sig i den anden ende af byen (Kafka 1995b, 151). Også slottets kontorer og de låste døre i Pollunders palæ udgør dele af en uoverskuelig helhed.

Anderson og Murnane har bemærket slægtskabet mellem Kafkas store, labyrintiske rum og den gotiske litteraturs sublime slotte (Anderson, 391ff.; Murnane, 366ff.). Men også de små rums uoverskuelige tæthed og indespærringens klaustro-

fobi er karakteristisk for den gotiske roman, som vi så i *Dracula*, hvor vampyrerne sover i kister, mens ordenshåndhæverne trænges sammen i kvindekamrene (jf. *Sendindiver*, 1-7). Som landmåler er K. symbolsk forbundet med ønsket om en rationel ordning af rummet. Magten modsætter sig denne ambition ved ikke at indrette rummet efter menneskets dimensioner. I de små rum invaderes intimsfæren, kroppene presses sammen og kan ikke undslippe hinandens blikke. I de store, labyrintiske rum synes afstandene uendelige. Man er alene, uden mulighed for at nå ordenens centrum, hvis det findes. Den dobbelthed er en kropsligt forstærket variant af magtens samtidige klaustrofobiske nærhed og utilnærmelige fjernhed, der disciplinere den indsatte i Benthams panoptikon. I *Slottet* er det ikke blot fængslets, men hele samfundets sociale virkelighed.

Stedt i dette dobbelte rum konfronteres subjektet med to tidlige erfaringer, der er lige uudholdelige: Den uendelige afstands ventetid og det alt for næres pludselighed. Den første finder man i *Slottet* og *Processen*, hvor Titorelli og advokaten anbefaler Josef K. den uendelige forhalings strategi, og hvor "Foran loven" fortæller om et livs venten foran lovens bevogtede dør (der muligvis gemmer et uendeligt antal lignende døre), såvel som i skitser som "Et kejserligt budskab". Magtens uventede pludselighed ser man i "Dommen", hvor faderen med ét kaster sengetæppet fra sig, rejser sig og forbander sønnen. Eller i *Amerika*, hvor onkelen uden varsel støder Karl fra sig. Ligesom de for store og små rum aldrig er helt adskilt, kan ventetiden også med ét afbrydes af en pludselig afgørelse ifølge en uhåndgribelig logik. Som sognefogeden i *Slottet* forklarer:

“Når et anliggende er blevet overvejet meget længe, kan det, også uden at overvejelserne er ført til ende, ske at der på et sted som ikke kan forudses og senere heller ikke kan findes igen, med lynets fart fremkommer en afgørelse der, om end for det meste meget rigtig, dog alligevel afslutter anliggendet ret vilkårligt. (Kafka 2003, 71)

I *Dracula* forsøger heltene at opretholde den borgerlige ordens dikotomi mellem Øst og Vest, kvinde og mand, inde og ude. Teksten signalerer blandt andet forskellen mellem Øst og Vest i forhold til hastighed. Overgangen til Øst i Harkers rejse markeres ikke blot af broen over Donau, men af forsinkelser: "It seems to me that the further East you go the more unpunctual are the trains" (Stoker, 11). På Draculas slot bliver han opholdt i ugevis af grevens forberedelser. Ventetiden er vampyrens temporalitet, fordi den har ophævet skellet mellem liv og død. Men modernitetens accelererede hastighed er denne evige, cykliske tid overlegen. For ved hjælp af moderne teknologi som skrivemaskiner (greven skriver i hånden), kommunikationsmidler som telegrammer (greven bruger almindelig post) og transportmidler som tog og dampskibe (greven rejser med sejlskib) når hans forfølgere slottet i Transsylvanien før vampyren.

I *Dracula* genetableres ordenen til sidst gennem videnskabelig rationalitet, ny teknologi og forøget hastighed. I *Slottet* er K.'s driftige opsætsighed og fornuftige argumenter ikke nok til at bekæmpe den bureaukratiske maskine, der på paradoks vis forener rasende travlhed og statisk uforanderlighed. Det er som om, Stokers hårdt angrebne dikotomiske rum endelig hos Kafka falder sammen i slotsordenens

samtidighed af minutiøs orden og galskab, inert i og lynsnare afgørelser, påtrængende kontrol og absolut isolation. Teknologi giver intet løfte om modstand. Krostuens telefon, som er et af de få tegn på modernitet i landsbyens middelalderlige verden, er formålsløs, fordi myndighederne bruger den vilkårligt (Kafka 2003, 75). Kafka afkobler altså den forbindelse mellem teknologisk fremskridt, oplysning og retfærdighed, der indtager en så central rolle i den borgerlige historieforståelse, at den optræder som en underforstået selvfølge hos Stoker. I stedet lades K. og landsbyens beboere tilbage i et orienteringsløst rum, hvor kvalitativ udvikling fra fortid til fremtid viger for en ekstremt polariseret vekslen mellem nærhed og fjernhed, hastighed og inert i.

Dette rums overskridelse af menneskets dimensioner udsætter kroppen.¹⁹ Den uendelige afstand til slottet ad den snedækkede landevej er ikke i første omgang et metafysisk vilkår, men noget K. mærker fysisk som træthed og udmattelse. På samme vis er det panoptiske blik som socialt fænomen altid bundet til en krop, der trænger sig ind på K. Og selvom der hverken optræder vampyrer eller spøgelser i Kafkas roman, fremstiller den slottets bureaukratiske biomagt med så mange referencer til den gotiske vampyrisme, at tanken om en diskret litteraturhistorisk smitte fra Stokers roman ikke så let kan holdes fra livet.

I første omgang er slottet, som Murnane træffende bemærker, en vampyrorden i den forstand, at embedsværket er parasitært i forhold til landsbyens liv (Murnane, 373). Det suger blod fra beboerne, der derved hensættes i en omtåget, hypnotisk tilstand af venten, og omdanner det til blæk på dokumenter og sagsmapper.²⁰ I *Dracula* var skriften som *logos* et ordnende redskab i heltens hænder. Romanen udgøres af deres dagbøger, notater og breve, som de samler for at danne overblik. Mina, der drømmer om at blive sekretær, skriver dem tilmed rene på sin maskine i flere eksemplarer – en vision af benign bureaukratisk kontrol, der er fremmed for Kafka. Hos ham er skriften vampyrisk. Således skriver Gilles Deleuze og Félix Guattari om hans mange breve til sine forlovede, at han erstattede “kærligheden med Kærlighedsbrevet” (Deleuze & Guattari, 56), og videre:

“Der er noget Dracula i Kafka, en Dracula gennem breve, og brevene svarer til lige så mange flagermus. Om natten er han vågen, og om dagen lukker han sig inde i sin kontor-kiste [...] Han frygter kun to ting, familiens kors og ægteskabets hvidløg. Brevene skal tilføre ham blod, og blodet skal give ham styrke til at skabe [...] Dette er den djævelske pagt. Den faustiske djævelpagt øser af en fjernliggende krafts kilde, mod den ægteskabelige kontakts nærhed. (57-8)

Breve mellem Kafka og hans forlovede forhaler forlovelsen uendeligt og suger begærets næring for at omsætte den til skrift. En vampyrisk transaktion, for mens skriften i sin tilblivelse lever af kroppens nærvær, er den i meddelelsen spøgelsesagtigt fraværende. Det betyder ikke, at Kafka glemmer skriftens materielle karakter. Tværtimod skyldes det ofte en uoverskuelig ophobning af dokumenter og sagsakter, at mennesker bliver presset sammen i magtens rum. Hvor skriften hos Stoker kan ordne historien, svulmer den i Kafkas bureaukrativerden op, mættet af det liv, som den truer med helt at fortrænge.

Hos Stoker hører skriftens ordning af livet sammen med familieinstitutionens ordning af seksualiteten. Efter vampyrens død og historiens afslutning beretter et efterskrift, at Jonathan og Mina har fået en søn, i hvem slægtens og racens blod kan vandre sikkert. I *Slottet* er myndigheders udenomsægteskabelige, seksuelle adgang til landsbyens unge kvinder omvendt normen. Frieda er før K.'s ankomst Klamms elskerinde og forlader ham til sidst for medhjælperen Jeremias, "dette kød", der "til tider gav indtryk af at det slet ikke var levende" (Kafka 2003, 240). Også kroejereens kone opvartede i sin ungdom Klamm, og den nye skænkejomfru, Pepi, ønsker intet højere. Olga prostituerer sig blandt slottets tjenere for at aflokke dem hemmeligheder om den muligvis verserende sag mod hendes familie. Denne aktivitet efterlader sig vampyriske spor: Flere af landsbyens unge kvinder er blege og sygelige: Frieda er en "mager pige med kort tyndt hår" (293) og gullig hud (303), mens skomager Brunswicks smukke unge kone giver indtryk af en "påfaldende bleghed og svaghed" (149). Den bureaukratiske skrift og den seksuelle bemestring hinsides familien er således to sider af samme vampyriske kontrolregime, der forener magtens skriftlige distance med dens kropslige nærhed.

Den eneste, der modsætter sig embedsmændenes biopolitiske²¹ tyranni, er Olgas søster Amalia, som til en fest, hvor hun bærer en halskæde af røde granater, vækker embedsmanden Sortinis appetit, der dagen derpå sender hende en befaling om at komme til hans værelse. Hun river hans vampyrbrev i stykker, hvorefter landsbyen vender hende og familien ryggen. I vampyrernes land er udenomsægteskabelig dyd hjemfalden til straf. Det leder frem til en anden af Deleuze og Guattaris vigtige indsigter, nemlig at loven hos Kafka er pervers: "der, hvor man troede, der var lov, er der faktisk begær og kun begær" (Deleuze & Guattari, 92). Loven er ikke blot et forbud, den er også det krav om transgression, uden hvilken den ikke ville eksistere. Sortinis brev er "holdt i de mest gemene vendinger" (Kafka 2003, 196), i *Processen* består rettens lovbøger af pornografiske hæfter (Kafka 1995b, 58f.), og i "Dommen" laver faderen obskøne fagter i sengen og viser sønnen sit krigsar på låret, inden han forstøder ham (Kafka 2008, 46). Ikke alene truer alle private rum hos Kafka med at blive åbnet for myndighedernes indtrængen, magtens offentlige rum synes også omvendt private. Retssalen i *Processen* skjuler sig bag en dør i en boligblok, og lovens repræsentanter har for vane at modtage de anklagede i sengen: Advokaten i *Processen* ligger i sin, da K. opsøger ham, faderen i "Dommen" udsteder sin dødsdom derfra, og da K. i *Slottet* endelig får adgang til en embedsmand, modtager Bürgel ham en nat i et lille værelse uden andre siddepladser end en vældig seng (Kafka 2003, 262).

I de rum, hvor man venter at finde lovens abstrakte universalitet, støder man således hos Kafka ind i dens repræsentanternes private, kropslige dekadence med den blanding af alderssvækket langsommelighed og uventet seksuel appetit, der kendetegner dem, Stoker kaldte de udøde. Der er ingen transcendent norm bag slotsbureaukratiet, kun materialitet; ingen guddommelig lov, kun begær. Men det betyder ikke, at der ikke er magt, ja faktisk binder fraværet af en metafysisk grund og sikker viden blot de undertrykte stærkere til myndighederne i angstfyldt håb om, at meningen en dag vil blive åbenbaret. Slottets herskere behøver ikke andet for at opretholde denne binding end at reproducere magtens materialitet; slotstårnets



bemestring af rummet, uniformernes og de rumlige inddelingers hierarki samt en uophørlig skriftlig virksomhed, der omdanner blod til blæk for at bevare en forestilling om fremdrift og orden, der i realiteten blot holder bureaukratispøgelset i live. Alting foregår på kroppens og rummets materielle niveau. Fortolkerens forsøg på at finde en sandhed bag dette klynger sig til Kafkas tekst på samme måde som landsbybeboerne til embedsmændene, hvis mindste vink man straks kaster sig over og suger tomme for betydning gennem komplicerede analyser og bureaukratisk argumentation. For de vampyren har bidt, bliver selv vampyrer.

Afsluttende perspektiver

Den primære geopolitiske baggrund for Stokers roman er det britiske imperiums forhold til det "barbariske" udenfor, som romanen henlægger til Transsylvanien. *Slottet* har ingen konkrete geografiske eller historiske referencer, hvorfor enhver håndfast projektion af dens univers ind i en historisk ramme ville være et overgreb. Men det betyder ikke, at bogen ikke har historiske perspektiver. To mulige fortolkningsrammer byder sig til i den henseende: En, der skuer tilbage mod det Østrig-Ungarnske rige, der brød sammen i 1918, og en, der ser frem mod 1930'ernes Nazi-Tyskland. Kafka skrev sin roman i de tumultariske år, der skiller de to politiske formationers historiske død og fødsel, og *Slottet* rammer måske derfor tendenser i dem begge.

Østrig-Ungarn var et politisk misfoster, der under Franz Josefs lange regeringstid (1848-1916) forsøgte at holde sammen på de forholdsvis moderniserede vestlige områder og de altovervejende agrare egne i Øst. Hvor borgerskabet i England dominerede politisk og økonomisk, vedblev adelen selv i de vestlige regioner af det Østrig-Ungarnske monarki at være den dominerende sociale klasse (Berend, 184). Økonomisk, fordi den var i stand til delvist at modernisere landbruget og etablere industrielle virksomheder (185), og politisk, fordi man dominerede regeringen, hæren og ikke mindst det enorme statslige bureaukrati, der i 1914 talte tre millio-

ner ansatte, og som følge af det ineffektive politiske system udgjorde en betydelig selvstændig magtinstans (Hayes, 69). Man har ofte siden Max Weber forbundet bureaukrati med effektivisering og rationalitet. Det er ikke de første termer, der melder sig i beskrivelsen af det Østrig-Ungarnske, som brugte de fleste indtægter på at reproducere sig selv. Systemets effektivitet illustreres af, at hver skattebillet i Wien blev behandlet af 27 embedsmænd (70).

Kafkas autoritære slotsbureaukrati, imod hvilket den “moderne”, mobile, veluddannede og rationelle K. kæmper forgæves, ser i det lys ikke helt så virkelighedsfjernt ud, som det ellers kan forekomme en nutidig læser. I det faktum, at styret aldrig gav kvinder stemmeret (mandlige borgere fik det i 1907), og at traditionelle kønsroller endnu var den altdominerende norm, finder man en mulig forklaring på, at slotsembedsværkets magtudøvelse særligt angår landsbyens kvinder.

Men måske kan Kafkas opmærksomhed på kroppens rolle som objekt for institutionel og social magtudøvelse bedre forstås i lyset af den anden, fremadskuende fortolkningsmatrice. Som Hannah Arendt har vist i sin store studie af det 20. århundredes totalitarisme og dens historiske rødder, er den kendetegnet ved at ud-slette grænsen mellem privat og offentligt (Arendt, 323-6). Hvor Vestens liberale og republikanske traditioner på hver deres måde definerer det politiske i modsætning til det private, bestræber totalitære regimer sig på at regulere alle livets forhold. Det sker blandt andet gennem omfattende spionnetværk og hemmeligt politi, hvis overvågning indebærer, at man i sociale sammenhænge sjældent kan være sikker på, om man befinder sig i et privat eller offentligt rum (435ff.).

Den ekstreme horisont for den totalitære magtudøvelse er udryddelseslejren, som ifølge Giorgio Agamben ikke repræsenterer en undtagelse i Vestens historie, men en særlig ekstrem form for moderne biomagt (Agamben; jf. også Foucault 1994, 155). I Nazi-Tyskland var biopolitikken nationalistisk og biologisk kodet, som det opsummeres i slagordet “Blut und Boden”.²² Men hverken antisemitisme eller nationalisme var fremmed for de tjekkiske områder i Østrig-Ungarn i Kafkas levetid (Berend, 202ff.). Endvidere er det værd at erindre, at den nazistiske biopolitik er uløseligt forbundet med en bureaukratisk administration, hvis anonymitet og systematik var en betingelse for udryddelsens vældige omfang (Bauman). Når det kommer til fremstillingen af det bureaukratiske system, har Kafkas slot mest at gøre med det nedbrudte Østrig-Ungarnske imperium, mens det i forhold til den biopolitiske og totalitære dimension peger mere i retning af 1930’ernes nazisme. På den vis placerer Kafkas roman sig historisk og geografisk i en mellemposition, hvor både fortidens og fremtidens former for bureaukratisk biopolitik spøger.

Som lighederne mellem Stokers skrækroman *Dracula* og Kafkas *Slottet* viser, benytter Kafka træk fra den gotiske traditions sammenkædning af krop, rum og magt til at fremmane biomagts spøgelse. I begge romaner angår magtudøvelsen den menneskelige krop, især det kvindelige køn, der bemægtes gennem en overskridelse af det for den borgerlige orden så centrale skel mellem intimt-private og offentlige rum, samt gennem en række teknikker for indretningen og bemestringen af rummet. Det er elementer, som Kafka-kritikere ofte ikke har bemærket, men som sammenligningen med *Dracula* bidrager til at synliggøre.

På baggrund af dette slægtskab, der antyder en historisk genealogi i den mo-

derne magtudøvelses former, bliver forskellene mellem de to romaner imidlertid også desto tydeligere. Hos Kafka får de gotiske elementer en drejning, der ofte tager form af en tilspidset eksplicitering af implicitte betydningslag hos Stoker, der overskrider den gotiske romans traditionelle meningsstrukturer. Et af den foregående analyses eksempler herpå er den skjulte alliance mellem kvindedydens vogtere og dens vampyriske angribere i *Dracula*, der subtilt modarbejder den udslettelse af vampyrens forskelsnedbrydning, som romanen beretter om. Hos Kafka er denne alliance åbenbar, ja enhver forskel er udvisket på forhånd: Loven er ikke et abstrakt etisk kodeks, den er materiel og sågar pervers. Slottets bureaukrater kan ikke (og gør intet forsøg på at) legitimere deres magt gennem moralsk overlegenhed. I deres verden kan selv den mest private og velbegrundede handling vise sig at være en forseelse, der uventet og pludseligt kan instituere lov, dom og straf på samme tid – eller sætte en proces i gang, der instituerer en panoptisk overvågningsmagt, som virker gennem den bestandige *mulighed* for en manifestation.

Denne forskel synliggør en anden bevægelse mellem de to romaner. Hos Stoker er "loven", der vogter kroppens grænser, alene til stede som en social og moralsk norm. Faktisk forsøger vampyrjægerne at undgå øvrigheden, fordi de er bekymrede for at få et forklaringsproblem. Hos Kafka er denne forskel mellem social norm og politisk-juridisk administration under afvikling. Kun den tilrejsende landmåler og Amalia anfægter den. Mens Stokers roman altså iscenesætter biomagten som et socialt fænomen, medtænker Kafka det biopolitiske. Det tillader ham at reflektere over magtudøvelsen som en kontingent konstruktion, der institutionaliseres og forstærkes i statsmagten, frem for som en naturlig, social funktion. Hans værk får derved en stærkere ideologikritisk resonans end Stokers affirmative fortælling, der kun modstræbende afslører sin egen ambivalens.

Samme kritiske effekt har Kafkas afsporing af den historiske fremskridtsoptimisme, som Stokers roman bærer præg af. Stoker overtager fra den romantiske tidsalder, der udviklede den gotiske romangenre, et billede af historien som en bevægelse fra et primitivt Øst til et moderne Vest. Denne udviklingshistorie, der bidrog til det ideologiske forsvar for den vestlige imperialism, afspejles på romanens narrative niveau af den jævnt stigende spændingskurve båret af slagene mellem det moderne og det gamle, som ender i en ultimativ forløsning i det borgerlige ægteskab, der på næsten hegeliensk vis falder sammen med vampyrdræbernes bemeistring af deres historie gennem skriftens *logos*. I *Slottet* er den gotiske skrækromans spændingskurver borte, ikke mindst fordi den seksuelle beherskelse, der udgjorde dens klimatiske øjeblikke hos Stoker, er blevet til nærmest ubemærket normalitet. Den paradoksale forening af uendelig hastighed og langsomhed, der karakteriserer Kafkas bureaukrati, afspejles også i romanens beskedne narrative fremdrift og episodiske karakter. Mens Stokers vampyrdræbere indhenter *Dracula*, vil det tage uendelig lang tid for K. at nå frem til Klamm, for slet ikke at tale om grev West-West, og resultatet vil ikke være givet på forhånd. Måske vil det grevelige bureaukrati endog forinden pludseligt bryde sammen som torturmaskinen i "I straffekolonien". Det er i den optik ikke tilfældigt, at Kafka afbrød alle sine romaner pludseligt og efterlod dem som fragmenter. Snarere end den imperiale fortælling om fremskridt, afspejler denne temporalitet den træge stagnation i det Østrig-Ungarnske rige, inden dets

pludselige sammenbrud. Kafkas afmontering af den gotiske romans narrative spændingsorkestrering giver derved plads til en kritik af det hedengangne rige, men også af den borgerlige fortælling om historisk fremskridt, hvis sidste horisont ligesom Kafkas magtunivers udgøres af den fascistiske biopolitik, der radikaliserer en nationalistisk racediskurs om blod og ære, som allerede er til stede som en naturlighed i Stokers roman.

Når Kafka altså benytter elementer fra den gotiske tradition for at give dem en kritisk drejning, der både rammer hans samtid og denne traditions egen alliance med en borgerlig biomagt, får hans forvaltning af den gotiske arv et vist moment af parodi. Der er en gotisk komik hos Kafka, som i sig selv overskrider genrens logik. *Dracula* er ikke morsom. Kun en enkelt gang vier romanen en længere passage til latter, nemlig da van Helsing pludselig ler efter Lucys begravelse. Han forsvarer sig med, at latter – “King Laugh” – altid kommer på besøg uden varsel. Men det er lige så forgæves som hans efterfølgende forsøg på at forklare det morsomme ved en situation, som romanen fremstiller utvetydigt tragisk. Han fremstår i det øjeblik gal for Dr. Seward (Stoker, 158f.). Hans latter er vampyrisk, den er adelig og ufrivilligt besættende som *Dracula*, og ligner galskab i en verden, der er hysterisk optaget af seksualitetens og dødens alvor.

Måske er det, fordi den gotiske roman som regel ikke kender anden (frivillig) humor end den dæmoniske, at forskningen i Kafkas gotik ikke har blik for den side af sagen. Men *Slottets* embedsmænd er ikke kun repræsentanter for en skræmmende magt, de besidder også en barnlig uskyld. Således overhører K. efter sit natlige møde med Brügel, hvordan en af dem i begejstring over morgenens komme “efterlignede et hanegal” (Kafka 2003, 278). På samme vis er de to medhjælpere ikke blot bærere af et panoptisk blik, men også klodsede klovne i deres ubehjælpssomme tjenesteiver. Kroppen er ikke alene angstens sæde og magtens mål, den er også grotesk og latterlig, når den som Georgs fader i “Dommen” danser cancan inden dødsdommen.

Det er ikke overraskende, at den gotiske romans historie med sin kredsen om menneskelivets irrationelle sider kulminerer på den tid, hvor Freud – inspireret af denne litteratur – gør sine første store opdagelser, og tilmed i en roman, der lader sine hovedpersoner anvende “psykoanalytiske” strategier såsom hypnose og drømmetydning. Men som den overdrevne pastorale i *Slottet*, hvor Amalia tænder den aldrende embedsmandssatyr Sortini i en grad, så han tager et uventet hop over vogens trækstang, alt imens hendes fader henrykt klapper brandkorpsets nye sprøjte, demonstrerer, skal man ikke kun tage den vampyriske seksualitet alvorligt hos Kafka. Det samme kan man lære af hans parodi på den freudske symbolverden i *Amerikas* første kapitel om “Fyrbøderen” (komplet med en pølse fra mor i Karls kuffert, en frihedsgudinde med kastrationssværd og fyrbøderen, der sætter damp under kedlerne på nederste dæk). Den gotiske uhygge, som giver Kafkas signalement af biomagten sin dystre og skræmmende alvor, føres her til sådanne ekstremer, at de udløser latter. I sidste instans fungerer det gotiske hos Kafka derfor ikke kun som element i den magtdiskurs, der gør kroppen til sit objekt. Det er også der, at hans skrift åbner sig mod en kropslig frigørelse gennem latterens parodiske omvending. Måske kunne man ikke vente sig andet af en forfatter, der udstiller magtens bureaukratiskrift som vampyrisk og samtidig selv foretrak et litterært og legemligt natteliv

langt fra kontoret og ægtesengen. Den gotiske indgang til Kafkas slot fører således læseren ned i skjulte og – frygter jeg – endnu kun halvt oplyste litteraturhistoriske og samfundskritiske passager, men viser til sidst tillige antydningen af en udgang for den indespærrede krop.

Noter

- 1 Bridgwaters behandling af den hidtil underbelyste gotiske arv hos Kafka har blik for enkeltstående ligheder mellem *Slottet* og *Dracula*, der dog ikke samles i en egentligt komparativ og historisk analyse. Barry Murnanes lidt nyere studie nævner ikke *Dracula*, men analyserer det gotiske i *Slottet* med blik for samspelet mellem rum og magt. Se også Mark M. Andersons analyse af *Dracula* og Kafkas *Amerika* i et gotisk kønsperspektiv (Anderson).
- 2 Først for nylig er forbindelsen mellem Kafka og samtidens filmproduktion blevet påvist af Alt og Zischler, der dog begge primært anlægger et biografisk perspektiv.
- 3 Citat fra Sencindiver 3 (Jean Roudaut: "Les Demeures dans le roman noir", *Critique*, Aug-Sep, 1959, 713-86 (716)).
- 4 For analyser af gotiske rum i moderne litteratur og arkitektur, jf. Botting, Sencindiver og Thau.
- 5 Dette er tendensen i Frey, mens Fiechter og Gradmann anlægger en primært typologisk vinkel, hvor Kafkas rumbeskrivelser kategoriseres, men kun i begrænset grad forbindes med værkernes narrative og tematiske niveauer eller den historiske kontekst (Frey; Fiechter; Gradmann).
- 6 Det er intet tilfælde, at den gotiske romans storhedstid netop er årene omkring Den franske revolution. For en indsigtsfuld læsning af den engelske gotiks bearbejdning af revolutionen, jf. Paulson.
- 7 Der sker en yderligere forskydning, da *Dracula* jager sine vampyrsøstre bort med de ildevars-lende ord: "This man belongs to me!" (43).
- 8 For en kønspolitisk læsning af *Dracula* i dette perspektiv, jf. Craft.
- 9 I sin forelæsning "Des espaces autres" nævner Foucault galeanstalten som en af de dominerende moderne heterotopier, liminale rum, der inddæmmer en udsondret Andethed i stadig udveksling med det omkringliggende. Det er sigende, at *Dracula* også forbindes med to af de andre moderne heterotopier, Foucault fremhæver: Kirkegården og skibet, hvorpå han rejser til og fra sit hjemland (en mørk omvendelse af Englands maritime magt, der spillede en afgørende rolle for det britiske imperium) (Foucault 1967).
- 10 Som Freud argumenterer for i *Das Unheimliche*, kendetegnes det uhyggelige ved denne genkomst af det skjulte, uhjemlige i det velkendte, hjemlige (Freud, 236).
- 11 Franco Moretti argumenterer for, at *Dracula* ikke så meget figurerer den imperiale impuls i politiske kolonitermer som i økonomiske, idet han tolker den velbjergede greves blodsugende tilbøjeligheder som en allegori over kapitalens udsugning af arbejdet. Vampyren inkarnerer derfor ifølge Moretti ikke så meget den ekspanderende markeds kapitalismes feudale modsætning som dens næste stadie, monopolkapitalismen (Moretti, 92ff.). Selvom det er en overbevisende fortolkning, må man minde om, at aristokratiet stadig besad betydelige nedarvede privilegier i det sene 19. århundredes England. Også i denne forstand afspejler romanen en latent indre konflikt i det engelske samfund, som Stoker dog søger at bortmane ved at inkludere en adelig blandt dydens forsvarere og vise, at hans privilegier er uundværlige for missionens fuldførelse.
- 12 Indtrykket af denne alliance forstærkes af en række ligheder mellem van Helsing og *Dracula*: De er begge udlændinge; hollænderen beder i sit første brev om at få et værelse på "the Great

- Eastern Hotel” og fortæller om en episode, hvor Dr. Seward suger gift ud af et sår på hans arm (Stoker, 106); hans drab på vampyrerne udarter sig desuden til langt mere blodige og grafiske foreninger af seksualitet og vold end vampyrernes egen praksis.
- 13 Det er måske mere end et tilfælde, at Foucault peger på bekæmpelsen af pestepidemier som et vigtigt ophav til de disciplinære magtteknikker (Foucault 1999, 176-9).
 - 14 Murnau forstærker et motiv, som allerede er til stede hos Stoker, hvor grevens engelske hus hjemsøges af rotter (Stoker, 222).
 - 15 Peter-André Alt gør sig stor umage for at vise, at Kafka kan have været inspireret af det tjekkiske slot, hvor Murnau filmede få uger efter Kafkas mulige besøg. Men en forbindelse mellem de to værkers brug af slottet etablerer han ikke (Alt, 160-88).
 - 16 Et værelse, der minder om maleren Titorellis atelier i *Processen*. Her er der smalle sprækker i væggene, hvorigennem de piger, som “tilhører retten” (Kafka 1995b, 160) kan overvåge maleren og Josef K.
 - 17 Den berømte indledning på *Processen* rummer et sammenligneligt motiv: Også her bliver Josef K. arresteret i sin seng, mens hans naboer ser ind gennem vinduet med en “helt usædvanlig nysgerighed” (Kafka 1995b, 7).
 - 18 Som Murnane gør opmærksom på, rummer den antropomorfe beskrivelse af bygningen også en reference til den klassiske gotiske litteratur, hvor slotte ofte blev fremstillet som levende væsner (Murnane, 369; jf. også Anderson, 386).
 - 19 I lighed med *Dracula* ikke sjældent med reference til det gamle afstraffelsesregime, jf. “I straf-fekolonien” og *Processen*.
 - 20 I samklang hermed noterer Foucault, at det moderne, panoptiske regime blev ledsaget af et “permanent registreringsapparat” udmøntet i offentlig administration (Foucault 1999, 177).
 - 21 I *Seksualitetens historie* bruger Foucault tilsyneladende begreberne biomagt og biopolitik synonymt (jf. f. eks. Foucault 1994, 143ff.). Jeg benytter dog her og i det følgende begrebet biopolitik som en underkategori, der betegner den eksplicitte, statsligt-institutionelle artikulation af den biomagt, der udgør et mere omfattende, gennemgribende og ofte subtilt socialt fænomen.
 - 22 En vampyrorden, der for at fremstille sig selv som sund, afbillede jøderne som urene og parasitære gennem en pervers forstærkning af stereotyper, der allerede var i omløb. De billeder af rotter, der i Fritz Hipplers *Der ewige Jude* (1940) fungerer som symbol på de østeuropæiske jøder, minder om optagelserne i Murnaus *Nosferatu* af de smittebærende rotter.

Litteratur

- Agamben, Giorgio: *Homo Sacer – Sovereign Power and Bare Life* (Overs. Daniel Heller-Roazen). Stanford: Stanford University Press, 1998 (1995).
- Alt, Peter-André: *Kafka und der Film – Über kinematographisches Erzählen*. München: C.H. Beck, 2009.
- Anderson, Mark M.: “The Shadow of the Modern – Gothic Ghost’s in Stoker’s *Dracula* and Kafka’s *Amerika*”, Gerhard Richter (red.): *Literary Paternity, Literary Friendship – Essays in Honor of Stanley Corngold*. London: University of North Carolina Press, 2002, pp. 382-98.
- Arendt, Hannah: *The Origins of Totalitarianism*. San Diego, New York, London: Harcourt, 1976 (1968).
- Bauman, Zygmunt: *Modernity and the Holocaust*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1989.
- Berend, Ivan T.: *History Derailed – Central and Eastern Europe in the Long Nineteenth Century*. Berke-

- ley, Los Angeles, London: University of California Press, 2003.
- Botting, Fred: *Gothic*. London & New York: Routledge, 1996.
- Bridgwater, Patrick: *Kafka – Gothic and Fairytale*. Amsterdam & New York: Rodopi, 2003.
- Corbella, Walter: "Panopticism and the Construction of Power in Franz Kafka's *The Castle*", *Papers on Language and Literature*, Nr. 43, 2007, pp. 68-88.
- Craft, Christopher: "'Kiss Me with Those Red Lips' – Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula*", *Representations*, nr. 8, 1984, pp. 107-33. Genoptrykt i nedenstående Norton-udgave af *Dracula*, pp. 444-59.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix: *Kafka – For en mindre litteratur* (overs. Boj Bro & Antonio Mendes Lopes). Aarhus: Sjakalens ørkenserie, 1982 (1975).
- Fiechter, Hans Paul: *Kafkas fiktionaler Raum*. Erlangen: Verlag Palm & Enke, 1980.
- Foucault, Michel: "Des espaces autres" (foredrag, 1967), <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>
- Foucault, Michel: *Viljen til viden – Seksualitetens historie*, bd. 1 (overs. Søren Gosvig Olesen). København: Det lille forlag, 1994.
- Foucault, Michel: *Overvågning og straff – Det moderne fængsels historie* (overs. Dag Østerberg). Oslo: Gyldendals Fakkelt-bøger, 1999 (1994).
- Foucault, Michel: *Madness and Civilisation – A history of Insanity in the Age of Reason* (overs. Richard Howard). London & New York: Routledge, 2005 (1961).
- Freud, Sigmund: "Das Unheimliche", *Gesammelte Werke* (Red. Anna Freud), Bd. XII. London: Imago Publishing, 1947, pp. 227-68.
- Frey, Gesine: *Der Raum und die Figuren in Franz Kafkas Roman „Der Prozeß“*. Marburg: N.G. Elwert, 1969.
- Gradmann, Stefan: *Topographie/Text – Stifter und Kafka*. Frankfurt a.M.: Verlag Anton Hain, 1990.
- Hayes, Paul (Red.): *Themes in Modern European History, 1890-1945*. Florence: Routledge, 1992.
- Kafka, Franz: *Amerika* (overs. Birte & Jørgen Elbek). København: Gyldendal, 1995a.
- Kafka, Franz: *Processen* (overs. Per Øhrgaard). København: Gyldendal, 1995b (1981).
- Kafka, Franz: *Slottet* (overs. Villy Sørensen). København: Gyldendal, 2003 (2001).
- Kafka, Franz: "Dommen" (overs. Isak Winkel Holm), *Fortællinger*. København: Gyldendal, 2008, pp. 37-48.
- Moretti, Franco: *Signs Taken for Wonders – Essays in the Sociology of Literary Forms* (overs. Susan Fischer). London & New York: Verso, 1997 (1983).
- Murnane, Barry: *'Verkehr mit Gespenstern' – Gothic und Moderne bei Franz Kafka*. Würzburg: Ergon Verlag, 2008.
- Paulson, Ronald: "Gothic Fiction and the French Revolution", *ELH*, vol. 48, nr. 3, 1981, pp. 532-54.
- Sencindiver, Susan Yi: "Fear and Gothic Spatiality", *Fra Akademiet* (Akademiet for Æstetikfaglig Forskeruddannelse, Aarhus Universitet), nr. 2, 2010.
- Stoker, Bram: *Dracula* (Norton Critical Edition, Red. Nina Auerbach & David J. Skal). New York & London: W.W. Norton, 1997.
- Thau, Carsten: "Piranesi – Rummets agoni", *Ny Poetik*, nr. 1, 1993, pp. 55-73.
- Zischler, Hanns: *Kafka geht ins Kino*. Hamburg: Rowohlt, 1996.