

# Den barokke lov i Kafkas *Processen*

## *Magt og labyrint*

*Det forekommer mig, ...at der i to århundreder ikke har været en periode, i hvilken den kunstneriske følelse har været tættere på den barokke litteratur i det 17. århundrede end den tid, vi lever i nu med al dens søgen efter en egen stil. Inderst inde tom eller dybt kaotisk, udadtil optaget af formmæssige, tekniske problemer*

Victor Manheimer, 1904<sup>1</sup>

I Kafkas forfatterskab sammenvæves to meget forskelligartede grundforståelser af barokken. På den ene side den labyrintiske, legende og ornamentariske, på den anden side den vertikalt strukturerede, magtcentrerede og metafysiske.

I den moderne æstetiske genopdagelse af barokken og ikke mindst i neobarokken har man primært hæftet sig ved den første del, dvs. det labyrintiske. Dette gælder for eksempel for 'postmoderne' teoretikere som Omar Calabrese og Alejo Carpentier, som fremhæver barokkens valorisering af former, der mangler enhed og totalitet og i stedet udstiller polydimensionalitet, instabilitet og forandring (Calabrese, XII), former, der er karakteriseret af deres *horror vacui*, ekspansive energi og dekorative elementer, der uden en klar midterakse fylder rummet helt ud og genererer nye centre (Carpentier, 93). Men det gælder også for Walter Benjamin, der fremhæver, at ekspressionismens genbrug af barokken inkluderer dens voldsomhed, men ikke dens tro på absolutismen (Benjamin 1963, 38), ligesom Valdemar Vedel i sin banebrydende artikel fra 1914 "Den digteriske stil omkring aar 1600", under inspiration fra samtidens ekspressionistiske strømninger, især hylder barokkens stærke sanselighed: fart og flugt gennem rummet, fylde, overdådighed og lyst til leg, kunst og maskerade (Vedel, 17-21).

I beskrivelser af den historiske barok, både i de socialhistoriske fremstillinger, som man finder hos f.eks. Arnold Hauser og hos José Antonio Maravall eller de lit-

teraturhistoriske fremstillinger hos f.eks. Walter Benjamin selv, lægges der imidlertid ofte vægt på at beskrive sammenhængen mellem den imponerende barokke stil og samtidens sociale, religiøse og politiske forandringer: modreformationen, fødslen af den absolutistiske stat, opdagelsen af Amerika, samt socioøkonomiske konflikter i et krigshærgnet Europa. Tidens voldsomme forandringer afspejles i litteraturen, f.eks. flyttes interessen i det spanske barokteater fra mytologiske temaer efter græsk forbillede til historiske konflikter og diskussioner af politisk autoritet, herunder prinsens dyder og svagheder, diplomati og politisk manipulation. Der er en forkærlighed ikke bare for stærke monarker og prinser, men samtidig for det potentielt totale sammenbrud af deres magt, sådan som man ser det i værker af f.eks. Calderón de la Barca og Lope de Vega.

Melankolien er barokkens grundmodus, men det er ikke en tilbageskuende, dystert eller selvrefleksiv melankoli, men en krisebetonet pessimisme, behersket af kaotisk uorden. Jose Antonio Maravall beskriver det således:

“ In the first half of the seventeenth century, the social consciousness of crisis weighing upon human beings provoked a world view wherein the minds of the epoch felt overwhelmed by an innermost disorder. (Maravall, 149)

Modreformationens stil er præget af denne dobbelthed: på den ene side en bekræftelse af autoritet, på den anden side en omfattende desillusion. Et andet karakteristiskum er den tætte alliance mellem den sekulære monark og den kristne kirke, og desuden, hvilket er interessant i denne kontekst, en meget tæt sammenhæng mellem teologi og jura. Walter Benjamin skriver:

“ I den teologisk-juridiske tænke måde, som er så karakteristisk for århundredet [det 17. årh., red.] mærker man den effekt af transcendentens forsinkende overspændthed [*verzögernde Überspannung*], som ligger under alle de provokerende jordiske aspekter [*Diesseitsakzent*] af barokken. (Benjamin 1963, 36-37, min oversættelse)<sup>2</sup>

Her samles det voldsomme fysiske udtryk og den teologisk-juridiske impuls eller transcendentens. Som man fornemmer af Benjamins ord “overspændthed”, er der ikke tale om en lydefri forening af det jordiske og det transcendent, men ikke desto mindre er der en nødvendig sammenhæng mellem de to i barokken.

Spørgsmålet er, hvorfor den moderne litteraturhistoriske og litteraturkritiske teori har været blind over for denne sammenhæng, og hvorfor Benjamin, der har øje for sammenhængen i den historiske epoke, ikke ser den i nogen moderne værker, herunder heller ikke i den tyske ekspressionisme eller i Kafka.<sup>3</sup> Det er, som om den historiske baroks ‘enhed’ af labyrintisk sanselighed og åndelig og juridisk-politisk magt tendentielt falder fra hinanden i receptionen og den senere litteraturhistoriske genoptagelse af barokken. Der er formentlig mange grunde til dette, herunder ikke mindst den moderne litteraturs og litteraturkritiks ønske om at være *absolument moderne*, og at udskille både den teologiske og politiske magt fra enhver samtidig æstetisk sammenhæng.

ker er referencer både til et magtfuldt politisk og juridisk system (det Østrig-Ungarske Rige, herunder den Østrig-Ungarske Lov, som Kafka selv var uddannet i)<sup>4</sup> og til en lang jødisk og kristen tradition, men at fremhæve absolutismens og kirkens/religionens status i Kafkas værker volder tilsyneladende problemer, når man ønsker at forstå Kafka i en moderne optik.<sup>5</sup> Ned gennem receptionen af Kafka går der en relativt skarp skillelinje mellem religiøse og ikke-religiøse læsninger.

Kafka synes hverken at være helt moderne eller helt klassisk, hverken helt at tilhøre den eksperimenterende modernisme eller helt at tilhøre den næsten heden-gangne centraleuropæiske, jødisk-kristne tradition, eller sagt på en anden måde: Han er både absolut moderne og absolut *altmodisch* på én gang.

Det udfordrende spørgsmål både til en moderne relancering af barokken og til en moderne forståelse af Kafka er, hvordan den transcendent åndelighed og absolutismen hos denne kan forstås som inkorporeret i en egentlig ornamentarisk æstetik.

Hvilken status har det transcendent, absolutistiske lag i *Processen*, og hvordan er det relateret til loven og den barokke æstetik? Det er grundspørgsmålet i denne artikel.

Min påstand her er, at en fornyet refleksion over det barokke element kan give en bedre forståelse af den nødvendige sammenhæng i Kafka mellem de to tilsyneladende modstridende egenskaber ved loven: dens labyrintiske, uforudsigelige karakter og dens suverænitet og transcendens. Dette er også en sammenhæng mellem det fysiske, forførende og degraderende, sanselige træk og det spirituelle, abstrakte, utilgængelige.

## Domkirken

I *Processen* i kapitel 9 er der en scene, som påkalder sig særlig opmærksomhed. Det er der, hvor fængselspræsten fra prædikestolen kalder på Josef K. og endelig, efter at K. i næsten tolv måneder har svævet i det uvisse om sin doms udfald, synes at fælde dommen over ham. I domkirkens næsten uudholdelige mørke tomrum, hvor K. allerede længe har ventet på en italiensk kollega, hører K. pludselig en stemme. Passagen lyder:

“ Nu havde han [Josef K.] allerede stolens område bag sig og nærmede sig det sidste åbne stykke som endnu skilte ham fra udgangen. Da var det han for første gang hørte den gejstliges stemme – en mægtig, skolet røst. Den trængte med lethed gennem domkirken, og det lød som hele rummet kun havde ventet på den. (Kafka 1977, 171)<sup>6</sup>

Præsten råber ikke til menigheden, men råber, uden at hans ord er til at misforstå og undfly: “Josef K”, hvilket får K. til at standse op. I denne scene synes hele det labyrintiske virvar i romanen med ét at ophøre: Magten træder frem og udsiger dommen i en sublim, gotisk scene. Præstens stemme matcher rummets storladne pragt: “det lød som om hele rummet kun havde ventet på den.”

Som altid hos Kafka er der her et uklart forhold mellem rum og menneske. Menneskene handler, men det er, som om deres handling er foregrebet af rummet selv. Kirkerummets sublime magt transporteres direkte over i præstens udråb. Her taler

ikke kun en simpel fængselspræst, her taler den øverste magt gennem fængselspræsten. Mens magten taler, er den imidlertid allerede i samme sekund på vej til at blive dekonstrueret. Men ordet dekonstruktion er ikke præcist. Der er ikke tale om, at dele af magten destrueres, mens andre opretholdes, eller at magten undermineres indefra. Magten sættes under pres og forskydes, men den opretholdes ved siden af dens tilsidesættelse. Dette er præcist barokkens figur: Magten opretholdes maksimalt samtidig med, at den undermineres maksimalt.

Det sker ved, at magtens repræsentant udskilles fra magten, og det sker kontinuerligt i romanen. I denne scene sker det ved, at den præst, der syntes at inkarnere magten ved at optræde som rummets forlængelse og fælde dom over K, også må indrømme sin lidenhed. Allerede på prædikestolen må han helt korporligt stå bøjet, for der er for lidt plads til at stå oprejst. Da han kommer ned fra prædikestolen, fortæller han K., at han er så svag, at han måtte låne prædikestolens magt. Han var bange for at blive påvirket af K., så han ikke kunne råbe magtfuldt af ham og fortælle ham, at hans sag ikke stod godt. Og da K. prøver at finde ud af, hvad han ved, viser det sig, at han ingenting ved. Han har, som de forudgående advokater, kun gisninger om K.'s sag.

I denne scene bliver gotikkens sublime vertikalitet overlejret af barokkens logik, der insisterer på transcendensens bogstavelighed, om end altid i en forskudt udgave og desuden på den korporlige groteskhed. At K. bliver henrettet i kapitel 10 synes at pege på, at præsten 'har ret': K.'s sag stod virkelig dårligt og præsten måtte have haft en stærk forbindelse til lovens højere magter, men samtidig med, at hans ophøjethed bekræftes, ydmyges han fysisk, og bogens påpegnings af hans magtesløshed synes herefter kun at være nødvendig for endeligt at forskyde magtens centrum til et andet sted.<sup>7</sup> Magten i Kafka er ingenting, hvis den ikke er fysisk. Som Gilles Deleuze præcist siger, så opdager K.,

“ at når loven er uerkendbar, er det ikke fordi den har trukket sig tilbage til sin transcendens, men ganske enkelt fordi den er blottet for enhver interioritet: den er altid i kontoret ved siden af, eller bag døren... i en uendelighed [...]. Det er altså ikke loven, der udsiges i kraft af kravene fra den falske transcendens, det forholder sig næsten omvendt, det er det udsagte, det er udsigelsen, der laver lov under påberåbelse af en immanent magt hos den, der udsiger [...] (Deleuze, 84)

Gilles Deleuze bruger intetsteds ordet *barok*, men han kunne have gjort det, for han peger på den dobbelthed af indbygget tomhed og markant manifestation, som er så karakteristisk for barokken (jf. også Victor Manheimer i epigrammet til denne artikel), og på det faktum, at den barokke lov, som er på spil i Kafka tilsyneladende er totalt blottet for dybere mening og indhold. Fra denne fornuftige indsigt tager Deleuze imidlertid et mere eksplicit skridt væk fra den historiske barok, idet han hævder, at loven hos Kafka slet ingen transcendent status har. Magtens indhold er dens udsigelse. Det er alene for at sandsynliggøre og legitimere sin autoritet, at magten må henvise til en større bagvedliggende magt og mening. Dette anti-metafysiske skridt er altafgørende for Deleuze, og det er også grunden til, at Deleuze opponerer kraftigt mod Max Brods placering af domkirkekapitlet som kapitel 9.

*Processen* er en uafsluttet roman, og ved Kafkas død lå kun placeringen af indlednings- og afslutningskapitlerne fast. Det er Max Brod, der blandt andet ud fra sin hukommelse om Kafkas oplæsninger og ud fra sin egen intuition har besluttet rækkefølgen af kapitlerne. Deleuze følger imidlertid Herman Uyttersprots forslag, idet han siger, at domkirkekapitlet ville være placeret meget bedre umiddelbart foran det, der nu er kapitel 7 i bogen: “Advokaten – fabrikanten – maleren”, dvs. før den lange udredning om rettens korrupsion (advokaten), den stigende invasion af loven i K’s privatliv (fabrikanten) og manglen på mulighed for endelig frifindelse (maleren).

Placeringen af domkirkekapitlet som kapitel 9 giver kirken en æresplads i forhold til dommen, en status, som Deleuze helt åbenlyst ikke bryder sig om:

“ De tre mest irriterende temaer i mange fortolkninger af Kafka er lovens transcendent, skyldfølelsens interioritet og udsigelsens subjektivitet. De hænger sammen med alle de dumheder, der er skrevet om allegorien, metaforen og symbolismen hos Kafka (Deleuze, 85).

Der er en usædvanlig stor retorisk energi i afvisningen af kapitel 9’s betydning, hvilket vidner om, hvor vanskeligt en moderne læsning har det med det metafysiske. Deleuze går endda et skridt videre og opponerer også mod placeringen af henrettelseskapitlet som det afsluttende kapitel, en fejltagelse, der ifølge Deleuze er at ligne med den historiske fejltagelse, det var at indlægge kapitlet om pesten som sidste kapitel i Lukrets bog *Om tingenes natur*. Selv med den nuværende og hævdvundne placering af kapitel 10, så er den endelige henrettelse i Deleuze’s forståelse ikke en endelig resolution, eller *Aufhebung*, men blot yderligere en forhaling. Henrettelsen eksekveres i serialitetens navn, ikke i åbenbaringsens navn, og romanen er primært en maskine (en proces) ikke, kunne man sige, et metafysisk tårn.

Deleuze’s læsning indfanger meget af barokkens sanselige drivkraft. Problemet er, at han har endog meget vanskeligt ved at forklare den juridisk-teologiske magt, som er i romanuniverset, og som, selv når man medgiver, at den er menneskeskabt, kontinuerligt tillægges en højere magt af den styrende pen i hele romanuniverset, og ikke kun i domkirkekapitlet. Inden for romanuniverset er denne magt, uanset hvor grotesk, begærstyret og irrationel den opfører sig, helt uomtvisteligt til stede som en magt, der ligger hinsides det enkelte subjekt og hinsides enhver fornuftig forståelse. Hvilken status har denne magt?

### Jacques Derrida og den talmudiske lov

Der er her grund til at stoppe ganske kortvarigt ved Jacques Derridas læsning af “Foran loven”, dvs. den lille historie, som fængselspræsten fortæller K., da han er trådt ned fra prædikestolen. Historien er udgivet selvstændigt som novelle og indgår også i kapitel 9 i *Processen*. Den handler om en mand fra landet, der kommer til lovens dør, men af dørvogteren får at vide, at han ikke kan komme ind endnu. Manden venter i årevis. Døren vogtes af en dørvogter, som i sig selv er frygtindgydende. Han fortæller, at der er mange flere og mægtigere dørvogtere længere inde. Manden venter hele livet og bruger undervejs mange midler for at komme ind. Lige før

han dør, spørger han vogteren, hvorfor der ikke er andre, der har forsøgt at komme ind til loven, når alle efterstræber loven. Han får svaret, at ingen andre ville kunne komme ind af denne dør, idet den kun var beregnet til ham, og da manden er ved at dø, siger vogteren til sidst: "Nu går jeg hen og lukker den".

Hvis man for alvor skal forstå præstens rolle, kan man ikke nøjes med at se på situationen udefra. Man må naturligvis også inddrage denne lille fortælling. Derridas læsning er i sin egen bevidst snublende elegance aldeles fnugfri. Den giver dog anledning til mindst én anfægtelse hos undertegnede, som jeg vil anføre her, fordi jeg mener, at den kan give anledning til en skærpelse af, hvad det barokke hos Kafka egentlig består i. I sin læsning udforsker Derrida blandt andet spørgsmålet om lovens autoritet og transcendens: lovenes lov. I lighed med Deleuze har han fat i spørgsmålet om lovens utilgængelighed, dens forhaling, dens usynlighed, men hans formulering er anderledes:

“What remains concealed and invisible in each law is thus presumably the law itself, that which makes laws of these laws, the being-law of these laws. (Derrida, 192)

Derrida er interesseret i lovenes væsen. Han er også optaget af, hvorfor manden i den lille historie ikke tør gå ind af døren indtil loven, eller i det mindste beslutter sig for at udskyde beslutningen om at gå ind. Han lægger vægt på den første vogters udseende, og kommenterer på baggrund af en reference til Freud hans skarpe næse og tatariske skæg ("this hairy promontory, before this abundance of dark forest surrounding a headland, a nasal point or protuberance", Derrida, 195), ved synet af hvilket manden fra landet med det samme beslutter at udsætte beslutningen. Denne effekt er ifølge Derrida *unheimlich*: Der er noget på én gang velkendt og totalt fremmed over vogterens effekt. Alle forstår afskyen over det tatariske skæg, men dette skæg er desuden inkarnationen af en meget værre og utilgængelig magt bag vogteren.

Spørgsmålet er imidlertid, om Kafkas vogter her virkelig er *unheimlich* og hvilken status, den utilgængelige lov har. Pointen i Derridas læsning er, at det netop er lovens fravær, der gør skæggets nærvær *unheimlich*, men for at denne logik skal kunne fungere, er det nødvendigt at insistere på en logisk eksistensmulighed af den transcendent lov. Det er problemet i Derridas argumentation, hvilket bliver endnu tydeligere sidst i hans læsning, hvor han relaterer den lille fortælling til dens tekstuelle kontekst i Domkirkekapitlet i *Processen*. Fængselspræsten er nemlig i Derridas læsning slet ikke en almindelig præst, der er at ligne med de håbløse advokater, som K. har mødt på sin vej gennem lovens korridorer. Han bliver en direkte inkarnation af jødisk lov. Derrida skriver:

“This priest is not only a narrator, he is someone who cites or who tells a story. He cites a work which does not belong to the text of the law in the Scriptures, but, he says, to 'the writings which preface the Law.' [...] This entire chapter is a prodigious scene of Talmudic exegesis, concerning "Before the Law." (Derrida, 217)



Som Derrida forklarer, så svarer manden fra landets møde med dørvogteren inden i historien “Foran loven” til K’s møde med fængselspræsten i domkirken i *Processen*, hvilket igen svarer til læserens møde med teksten. Hele lov-/tekstsystemet er ligesom et gigantisk kinesisk æskesystem, hvor man håber til sidst at finde den inderste æske og dermed nøglen til mysteriet. Derrida insisterer på, at “Foran loven” er en tekst, der kommer fra *indledningen* til loven og ikke fra loven selv. Men alligevel siger han, at dialogen mellem præsten og Josef K. er en talmudisk dialog, hvor man hele tiden søger og kommer nærmere på en transcendent sandhed og lov. Selv om denne lov kun kan eksistere gennem fravær, så er Derridas konstruktion afhængig af, at den eksisterer som et ‘logisk’ fikspunkt. Derfor udfolder hele scenen i kirken sig også ifølge Derrida i et “quasi-tabernacular glow” (Derrida, 219) og ikke bare, som man ellers kunne få indtrykket af i bogen, i en dårlig belysning. Derrida kommenterer ikke domkirkescenens groteskhed, f.eks. det faktum, at K. for at se fængselspræsten på prædikestolen er nødt til at sidde med hovedet helt tilbagelænet og han kommenterer ikke, at det, han kalder den talmudiske dialog mellem præsten og K., lige så godt kan analyseres som en parodi på fortolkninger, der ønsker at finde frem til meningen.

Derrida ender paradoksalt med at insistere på transcendentens nødvendighed. Selv om det sker i en negeret form, så er det teologiske medtænkt og kommer meget tæt på det, som Deleuze vrængende kalder ‘negativ teologi’ (Deleuze, 82). Deleuze understreger konstant begærets nærvær, som lovens eneste indhold og understreger, at lovens tilsyneladende transcendent er en effekt af begæret og ikke omvendt, mens Derrida på den anden side insisterer på at tale om lovens lov, dvs. den transcendent *force de loi*, som går forud for alle andre love.

Dette er en altafgørende forskel, for det er i min optik med til at nuancere forståelsen ikke bare af lovens virkemåde i Kafka, men også af hans barokke stil.

## Barokkens dobbelte figur og Kafkas anti-sublime æstetik

Hvis Derrida og Deleuze udgør yderpunkterne inden for et forholdsvis snævert spektrum af muligheder for at relatere det sanselige nærvær og den transcendent bagvedliggende magt, så kan man spørge, om der findes et midterpunkt, som måske rammer Kafkas barokke stil lidt bedre. En vis naturlig intuition eller *common sense* vil måske sige, at Derrida i for høj grad insisterer på den transcendent lovs logiske eksistens (hvilket ender i en form for mysticisme), ligesom man på den anden side kan mene, at Deleuze i for høj grad trækker det transcendent helt ned i det jordiske og dermed annullerer den transcendent lov, selv som logisk mulighed, og derfor blot insisterer på det sanselige, det perverse mv. i sig selv.

Opstillingen, vil jeg mene, er intuitivt rigtig, men alligevel logisk forkert. Problemet er netop, at man i denne opstilling ikke kan undgå at anskue forholdet mellem det transcendent og det jordiske som en slags fysisk eller ideelt begrebet afstand, hvor man kan være tættere på eller længere væk fra det transcendent, men pointen i barokken, som jeg forstår den, er netop, at den annullerer en sådan tænkning.

Det labyrintiske rum i barokken og i Kafka tjener til at underminere hele den substantielle afstandstænkning, som kendes fra det middelalderlige univers og som manifesteres i det gotiske kirkerum, ligesom det tjener til at underminere ideen om en mulig vej til frelse og forløsning. I barokken sker frelse kun via autoritetens indgriben. Der er ingen immanente udviklingsmuligheder og ingen direkte vej til frelse uden om de jordiske autoriteter. Hvis autoriteten fremtræder i labyrintisk form, bliver frelsen derfor svær at finde. Dette betyder ikke, at mennesket ikke søger efter frelsen, den er blot ikke tilgængelig. Derfor siger man også, at der i barokken er en uophørlig bevægelse, men ingen udvikling. I modsætning til en senere romantisk tænkning, så er det netop den kontinuerlige insisteren på den guddommelige magt, der hensætter mennesket i en jordisk, febrilsk melankoli. Der er ingen anelsesfuld fornemmelse af det højeste. Barokken er kontinuerligt bevidst om den uoverstigelige afstand mellem det himmelske og det jordiske uden nogen mulighed for mediering og berøring.

Det transcendent og det jordiske er dermed på én gang uoverstigeligt fjernet fra hinanden og altid samtidig. I det gotiske kirkerum insisteres der på selve opadstigningen som mulighed. Den lille mand i menigheden skal fornemme, hvordan søjlerne rejser sig fra gulvet og formelig stiger herfra direkte mod det himmelske, og hvordan præsten, helliggjort af sin funktion og rummets guddommelige aspirationer, hjælper den menige mand henimod denne opadstigning. Når gotikkens arkitektur, uden troen på den teologiske opbakning, overføres til en moderne tid, transformeres den ofte til sublim storladenhed og dyster mysticisme, sådan som det f.eks. kendes fra de gotiske romaner.

Men Kafkas æstetik er, ligesom den historiske barok var det, en konstant underminering af det sublime. Det storladne, frygtindgydende optræder kun i groteskens form hos Kafka, hvilket viser mennesket afstanden til det transcendent. Når gotikken tænker opad, tænker barokken indad. Når gotikken bruger arkitekturen til at pege på det jordiskes opstigen mod en transcendent og guddommelig betydning, så traverserer barokken denne logik, idet den på én gang insisterer på det guddommeliges eksistens og utilgængelighed. Barokken medfører både radikal skilsmisse og



kontinuerligt forsøg på samliv mellem det guddommelige og det jordiske; et samliv, der uden adgang til det guddommelige kun kan blive en sølle promiskuitet, et element, der er meget tydeligt i Kafka.

Derfor kan man vove den påstand, at det spørgsmål om forholdet eller afstanden mellem det jordiske og det transcendent, som Deleuze og Derrida stiller, bedst besvares gennem en fornyet barok optik. Ifølge dette lidt skitseagtige forsøg på at skildre en sådan optik, er der ingen nødvendig modsætning mellem at iscenesætte absolutismen i et metafysisk skær og at være moderne. Men det rejser samtidig spørgsmålet om, hvordan det barokke og det moderne egentlig hænger sammen. For at svare på dette, vil jeg her tage en lille omvej omkring det fantastiske, for modstanden mod det religiøse er også en modstand mod det irrationelle, en modstand, der synes dybt integreret i det moderne.

### Den barokke lov og litteraturhistorien

I sin bog om *Den fantastiske litteratur* skriver Tzvetan Todorov, at det fantastiske ophører i det 20. århundrede, og det ophører netop med Kafka. Det fantastiske er i Todorovs beskrivelse tæt på gotikken, idet det er knyttet til den mulige tilstedeværelse af overnaturlige kræfter i en ellers helt naturlig verden, en tilstedeværelse, der får hovedpersonen til at tøve, – for hvilke regler kan der egentlig gøres gældende, når der pludselig optræder feer og alfer, sendebude fra den guddommelige orden, eller som i *Historien om den tredje tiggermunk*, hovedpersonen pludselig mødes af en hest, der fører ham til himmels? Disse tilsyneladende overnaturlige hændelser fører læseren og ofte hovedpersonen ud i en epistemologisk tvivl. Det overnaturliges funktion er ifølge Todorov først og fremmest at bryde alle kendte love:

“ Således ser vi endelig i hvilken henseende, det overnaturliges sociale og litterære funktion falder sammen: det drejer sig i begge tilfælde om en overtrædelse af loven. Hvad enten det er i det sociale liv eller i fortællingen, skaber det overnaturliges elements indgriben et brud i systemet af forud fastlagte regler og finder heri sin berettigelse. (Todorov, 147)

Ifølge Todorov er den fantastiske genre en moderne arvtager til det gotiske og er primært knyttet til det 19. århundrede, ikke mindst romantikken, men også den senere halvdel af århundredet. Ikke uden en vis ironi skriver han, at den fantastiske litteratur intet andet er “end det positivistiske nittende århundredes dårlige samvittighed” (Todorov, 149). I det 19. århundrede udviklede troen på en rationel verden sig, men samtidig overlevede en rest af troen på en overnaturlig orden, som pludselig kunne få ellers rationelle mennesker til med ét at tøve. Jan Potocki, Nerval og E.T.A. Hoffmann er vigtige eksempler.

I det 19. århundrede er loven og det overnaturlige adskilt fra hinanden. I det 20. århundrede, siger Todorov, dør det fantastiske, fordi denne dikotomi ødelægges. Det overnaturlige og irrationaliteten forklares af psykoanalysen og dør dermed som undergravende magt, eller måske skulle man rettere sige, at den forskydes. Det, der adskiller Kafkas fortællinger fra tidligere fantastiske fortællinger, er ifølge Todorov, at den uhyggelige hændelse ikke følger “på en række indirekte antydninger

som højdepunktet på en trinvis stigning: den er indeholdt i allerførste sætning” (s. 151-152). I Kafkas verden kan man vågne op og være et insekt. Der er ingen anelsesfulde suggestioner, der sker derimod en dramatisk naturalisering af det fantastiske. Det fantastiske rykker ind i selve sproget i forreste plan, som noget, der ikke kan udskilles. Man kunne sige: Det rykker ind i loven selv. Der er ikke tale om en simpel *Verfremdungseffekt*, for det er ikke muligt at se eller tænke sig frem til den naturlige lov bag fremmedgørelsen.

Loven i *Processen* følger fra første færd, nemlig K's arrestation i første kapitel, unormale logikker, som forlener den med en overnaturlig magt. Den lov, som tillader, at man uden begrundelse kan gå ind i en tilfældig mands hjem og arrestere ham, har så suveræn en magt, at den fremtræder hinsides almindelig fornuft. Her tilføres den absolutistiske magt med nødvendighed et irrationelt guddommeligt lys, på en ganske konkret måde. Dens transcendent status, kan man med Deleuze sige, affødes af dens suverænitæt, men omvendt er lovens magt uomtvistelig og ubrydelig. En blot suveræn magt kan trods uendelig magt omstyrtes, en transcendent magt kan ikke, og i Kafka er loven, uanset hvad man måtte mene om dens religiøse karakter, grundlæggende uomstyrtelig.

Kafkas værker er derfor ikke moderne værker, hvor *altmodische* elementer overlever i en kryptisk form. Det er værker, der moderniserer dette *altmodische*, idet de rykker det egentligt irrationelle direkte ind i hverdagens konkrete liv. Det lurker ikke i mystiske kældre under de gotiske slotte eller kirker. Det optræder på hvert et gadehjørne og bag enhver dør, på lofter, i moderne lejligheder og i usle lejekaserner.

Jeg har i denne artikel primært argumenteret for at se Kafka som en barok forfatter ud fra lovens og magtens struktur i romanuniverset. En indvending mod at se Kafka som en barok forfatter kunne være, at hans stil overhovedet ikke er barok. Den er i sin nøgterne, neddæmpede tone langt fra den ekspressive voldsomhed, som ofte dominerer den historiske barok. Den bruger næsten ingen metaforer eller sammenligninger, som er så hyppige i barokken, og den fremtræder som en lang parodi på barokkens hovedfigur, nemlig antitesen, som den gør nar af gennem falske modsætninger, uendelige gentagelser og serialitet.

Om Kafka ville man næsten kunne sige det modsatte af, hvad Benjamin siger om den ekspressionistiske genoptagelse af barokken: Kafka overtager barokkens tro på absolutismen, men ikke dens ekspressive voldsomhed.

Ikke desto mindre kan man argumentere for, at hans stil låner visse barokke træk. Ved at konstruere en labyrintisk prosa med lange sætninger uden punktummer, ved at cirkle om sit tema uden nogen sinde at komme det helt nær, ved i overført forstand at skrive helt ud til kanten uden at lade noget stå tomt, inkorporerer teksten barokkens overfladiske, ornamentariske træk og *horror vacui* i det mindste på indersiden af stilen. Det er, som om Kafkas skrift, som Derrida antyder i sin læsning, selv bliver en barok altertavle, der med sin viltre stil mere skjuler adgangen til den indre mening end afslører den. Og af og til bliver man også i tvivl, om der er noget bagved, eller om vi er fordømt til at fortabes i den tomme labyrint. Samtidig er der en total underminering af et blot tendentielt dybt subjekt af romantisk-moderne karakter.

I begyndelsen af denne artikel hævdede jeg, at Kafka ofte fremstår absolut mo-

derne og *altmodisch* på én gang. Grunden til dette er, at han ikke passer ind i vores forståelser af, hvad det moderne er. Det moderne har altid gennemskrevet tidligere historiske perioder, men det er hyppigere at se det moderne i det 20. århundrede som en gennemskrivning og forlængelse af romantiske figurer, end det er at se det som en forlængelse af præromantiske figurer. Det synes, som nævnt, ofte at være spørgsmålet om metafysikkens og magtens status, der har blokeret for at se det moderne i Kafkas genoptagelse af barokken, men det er denne artikels påstand, at der ikke er nogen nødvendighed i at se denne optagethed af lovens samtidige absolutte status og labyrintiske form som umoderne. Vores egen tid har nu for længst passeret postmodernismens bestræbelse på at isolere det legende og labyrintiske fra enhver magtstruktur, og derfor må det igen være interessant at se på, hvordan de to ting kan sammentænkes i et moderne forfatterskab. Kafkas modernitet, set fra det 21. århundrede, består, som jeg ser det, netop i sammentænkningen af magt og labyrint.

## Noter

- 1 Victor Manheimer i *Die Lyrik des Andreas Gryphius. Studien und Materialien*. Berlin, 1904, s. XIII, her citeret efter Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, s. 36-37
- 2 Walter Benjamin: "In der theologisch-juristischen Denkweise, die so kennzeichnend für das Jahrhundert ist, spricht die verzögernde Überspannung der Transzendenz, die all den provokatorischen Diesseitsakzenten des Barock zugrunde liegt." I *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, s. 48.
- 3 Benjamins essay "Franz Kafka" handler især om den gestiske bevægelse hos Kafka, og der nævnes en inspiration fra el Greco, men der jævnføres ikke med lovens magt i Kafkas fortællinger.
- 4 Theodore Ziolkowski har i en særdeles detaljerig artikel argumenteret overbevisende for, at Kafka i *Der Prozess* parodierer den Østrig-Ungarske lov (1997).
- 5 Ifølge Benjamin er den teologiske læsning en af to fremherskende måder at misforstå Kafka på. Den anden er den psykoanalytiske læsning. Hvad angår teologiske læsninger, henviser Benjamin til H. J. Schoeps, Bernhard Rang, Goethuysen og Willy Haas. Benjamin: "Franz Kafka", 1996, s. 106.
- 6 Franz Kafka, *Processen*. "Fast hatte er schon das Gebiet der Bänke verlassen und näherte sich dem freien Raum, der zwischen ihnen und dem Ausgang lag, als er zum erstenmal die Stimme des Geistlichen hörte. Eine mächtige geübte Stimme. Wie durchdrang sie den zu ihrer Aufnahme bereiten Dom!" Franz Kafka, *Der Prozess*, 1998, s. 216.
- 7 Forbløffende få læsninger hæfter sig ved det faktum, at præsten er fængselspræst: Hvorfor er det ikke en almindelig præst, men netop en fængselspræst, der kan udsige dommen: Det er, som om domkirkescenen allerede er hinsides dommen og på vej ind i straffen, og den umiddelbare overgang til kapitel 10's henrettelse synes at bekræfte dette, hvilket er med til at understrege retens uoverskuelige proces-karakter, i den forstand, at der er mere proces end procedure. Fængselsassociationen kan imidlertid også influere på forståelsen af kirkerummet: Det bliver til et indelukke, eller måske endda en fælde, som K. ikke kan slippe ud af: læg mærke til, hvor meget, der er gjort ud af det stykke af gulvet, som adskiller K. fra udgangen og K.'s overvejelser over, hvordan han bedst kan slippe ud.

## Litteratur

- Benjamin, Walter (1963): *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1996): "Franz Kafka. Til tiårsdagen for hans død" i *Fortælleren og andre essays*, oversat af Peter Kierkegaard, København: Gyldendal, s. 87-123. (Orig. skrevet 1934, (trykt 1977): "Franz Kafka, Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages" in *Schriften II*, 2, s. 409-438, Frankfurt am Main: Suhrkamp).
- Calabrese, Omar (1992): *Neo-Baroque. A Sign of the Times*, Princeton: Princeton University Press.
- Carpentier, Alejo (1995): "The Baroque and the Marvelous Real" i Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris (red.) *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham and London: Duke University Press, s. 89-108 (essayet er skrevet i 1975).
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari (1982): *Kafka – for en mindre litteratur*, Århus: Sjakalen (orig. (1975): *Pour une littérature mineure*, Paris: Minuit).
- Derrida, Jacques (1992): "Before the Law" i Derek Attridge, red.: *Acts of Literature*, New York & London: Routledge, s. 221-252.
- Hauser, Arnold (1979): *Kunstens og litteraturens socialhistorie*, Bd. I, København: Rhodos, (orig. 1953: *Die Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München: Beck).
- Kafka, Franz (1977): *Processen*, oversat af H. C. Branner, Rødovre: J. H. Schulz Forlag.
- Kafka, Franz (1998): *Der Prozess*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (orig. 1925: Berlin: Verlag Die Schmiede).
- Malmanger, Magne (1998): *Barokkens verden*, Oslo: Aschehoug.
- Maravall, José Antonio (1986): *Culture of the Baroque. Analysis of a Historical Structure*, oversat af Terry Cochran, Manchester: Manchester University Press (orig. (1975, 1980, 1983): *La cultura del Barroco*, Madrid: Ariel).
- Todorov, Tzvetan (1989): *Den fantastiske litteratur – en indføring*, oversat af Jan Gejel, Århus: Klim (orig. (1970) *Introduction a la Littérature fantastique*, Paris: Seuil).
- Vedel, Valdemar (1914): "Den digteriske barokstil omkring aar 1600" i *Edda*, 2, Oslo.
- Ziolkowski, Theodore (1997): "The Modern Crisis of Law" i *The Mirror of Justice. Literary Reflections of Legal Crises*, Princeton: Princeton University Press s. 215-240.