

ser hvordan det gamle samfund har spillet fallit men ikke desto mindre kolporterer og feticherer han den af dette samfund udsprungne kultur og ideologi, uden at ville erkende den som ideologi. Han er blind for individualismefilosofiens ideologiske forenelighed med liberalismen.

Når MAH i året for Danmarks indtræden i NATO sidder og skriver "Løgneren" skriver han ikke direkte den kolde krigs ideologi i romanform. Men indirekte er han med til at producere det ideologiske beredskab der nedkuler en kritisk samfundsdebat. Når "bogens stemning, dens ironi over fornuften, dens mysticisme, dens åndemaneri — hele lavendelduften" (Møller Kristensen, Land og Folk 10.9.1950, cit. efter OL s. 61) overhovedet ikke er blevet kritiseret for sine reaktionære træk af andre end Møller Kristensen kan man enten tage det som et udtryk for kritikerlaugets ideologiske bevidstløshed eller som udtryk for samme laugs ideologiske observans. Når en sådan "gammel Dunst af fororede blomster" (Løgneren s. 85) kan udsendes i et oplagstal der til dato beløber sig til 311.000 eksemplarer bliver denne ideologikritiske fortielse ikke mindre fatal. Løgneren bliver et af de restriktive ideologiske programmer hvis bevidsthedsprogrammering fastholder anakronistiske bevidsthedsformer.

Citerede udgaver:

Martin A. Hansen: "Løgneren" 9. tranebogsoplag.

OL: "Omkring Løgneren" Kbh. 1971.

Ole Wivel: Martin A. Hansen 1-2 Kbh. 1967 1969.

Heretica, En anatologi af essays og digte fra tidsskriftets seks årgange ved Ole Wivel. Trane 1962.

Danmarks Historie bd. 14, Politiken 1966.

Anker Gemzøe

Processen i Kafkas anti-digtning

I. Forudsætninger

1. Undersøgelsens objekt

Historiske konjunkturer i dette århundrede har gjort fænomenet "Kafka" til en eminent betydningsfuld faktor i den ideologiske sfære. Netop "Kafka" i al sin vaghed, og hvis mere kontureret da *Processen*, dette "fremmedgørelsens", "det ensomme massemenneskes", "den superindustrialiserede tidsalders" epos. Diskussionen lever, som det er vanligt i den ideologiske sfære, på og af det debatterede "objekts" vaghed og relationsløshed. Litteraterne serverer Kafka som den suveræne myte-skaber og glasblæser, manden der var dus med eksistentialer og arketyper, menneskelighedens røst i teknologiens ørken — og den borgerlige dekadences sidste gisp. At gå ind i denne pseudo-debat på dens egne betingelser fører ingen steder hen. Kun den der problematiserer selve disse "betingelser" har en chance for at undgå at komme til at sprælle i kafkaisernes net.

Denne artikels formål er en sådan problematisering af en af debattens hovedbetingelser — i form af et forsøg på omdefinering af dens "objekt": "Kafka" må omformuleres til "værkerne" og "værkerne" omdefineres som *tekster, udsagn*, der placerer sig i et bestemt forhold til en *afsender* og til *andre tekster*. Disse forhold må analyseres konkret, som determineret af den samfundsformation hvoraf de er momenter. "Objektet" for nærværende undersøgelse er derfor en tekstgruppe i dens intertekstualitet, eller, med andre termer, et ideologisk transformationssystem betinget af specifikke ideologiske, politiske og socio-økonomiske forhold. Tekstgruppen omfatter ikke Kafkas forfatterskab som helhed, men en vis "fase" i dette, perioden fra 1912 til -14, markeret af tekster som *Das Urteil (Dommen, 1912)*, *Der Verschollene*, væsentligst skrevet 1912, udgivet af Brod under titlen *Amerika*, *Die Verwandlung (Forvandlingen, 1912)*, *Das Naturtheater von Oklahoma (Naturteatret fra Oklahoma, okt. 1914)*, epilog til *Den bortkomne*, *In der Strafkolonie (I straffekolonien, okt. 1914)*, *Der Prozess (Processen, 1914)* — tekster der kredser om en fælles problematik som bl.a. *Ein Landarzt (En landlæge, 1917)* senere knytter sig til. Med hovedvægt på *Der Prozess* skal denne tekstgruppe behandles her, og de generaliseringer om "Kafka" der vil fremkomme gælder kun denne "fase" i forfatterskabet. Dette fordi der er begrundede formodninger om en vis

forskydning i forfatterskabet efter ca. 1917; tekster skrevet herefter vil kun fragmentarisk blive inddraget.

2. Kritik af Kafka-litteraturen

Udviklingen indenfor et givet teoretisk felt former sig nødvendigvis som en kritik af de hidtidige teoretiske (ideologiske) systemer og "kendsgeringer". Kafka-litteraturens mest typiske form er som nævnt en beskrivelse af "das Gesamtwerk" som et statisk system af enkeltelementer, ikke et system af systemer, ikke systemer der konstruerer sig i forhold til og ved nedbrydning af andre systemer. Emrich¹), Anders², Fischer³, Garaudy⁴ og Lukács⁵ stækkes (hvor forskellige deres udgangspunkter i øvrigt er) alle af denne atomisme, denne abstraktion fra tiden, forandringen og tekstligheden⁶.

Den mig bekendt hidtil bedste løsning af problemet om læsningen af Kafkas enkelte tekster og deres samstilling er givet i Villy Sørensens Kafka-bog⁷.

Det fuldendte værk kan analyseres for sig selv, som en æstetisk helhed. Men Kafka fuldendte ikke sine hovedværker, og hele værket kommer først til sin moralske ret når det betragtes under ét, som en uafsluttet proces. Et forfatterskab er andet og mere end summen af forfatterens værker, det er først og fremmest den stræben, der udtrykker sig igennem dem. (p. 7).

Betoningen af forfatterskabets "processuelle" karakter er i sig selv rigtig; men den teoretiske kontekst gør udsagnet som helhed mere end problematisk. For det første kan "det fuldendte værk" ikke analyseres "for sig selv", en sådan forestilling hører hjemme i autonomi-ideologien. Alibi til at gå ud over denne ideologi i Kafkas tilfælde skaffer Villy Sørensen sig ikke ved argumentation, men ved *begrebsglidning*: Fra "fuldendt" = æstetisk fuldkomment til "fuldendt" = trykkeklart fra forfatterens hånd. D.v.s. *fordi* Kafka ikke fik lagt sidste hånd på sine hovedværker er det hans "moraliske ret" at "værket" betragtes "under ét", som udtryk for Franz Kafkas moralske "stræben" efter at komme til rette med "tilværelsen", "det ufortolkelige", "døden". På baggrund af denne teoretiske begrebsramme bliver Villy Sørensens forståelse af "processen" i Kafkas tekster (som det da også viser sig i de praktiske analyser) alligevel også utilstrækkelig, bundet af en "eksistentialistisk" forudforståelse af digterens rolle.

Et andet problem (som egentlig er det samme som det førstnævnte) i Kafka-litteraturen er de litterære relationer Kafkas tekster har til "fortiden" og "samtiden". Da de intertekstuelle relationers teori er et temmelig uudviklet område rummer Kafka-litteraturen en forvirret blan-

ding af løsninger på forholdet til traditionen (også nogle sandsynlige), fra relationsløshed til komparativ parallelitetssøgning, hvor især Kleist har måttet holde for. Genremæssigt (i bred forstand) er der vanskeligheder: Louis Vax tager i sin oversigt over *L'art et la littérature fantastiques* (Paris 1961) Kafka ind for at påvise at han ikke hører med i den "fantastiske" tradition; tilsvarende kan Wolfgang Kayser i *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (Oldenburg 1957) trods sin "modernistiske" groteskedefinition ikke rigtig finde plads til Kafkas "latente grotesker" og "kolde grotesker" som bliver til "nedbrydning" ("Abbau"), "taleakten er nedbrydningen selv der bliver sprog" (p. 161, det sidste ganske vist om de sene fortællinger).

Relationen til "samtiden" er dels forholdet til det tyske litterære miljø i Prag (Brod, Meyrink, Rilke, Werfel) som især Goldstücker har behandlet⁸, dels indplaceringen i det generelle "modernistiske" opbrud i Europa før første verdenskrig, hvorom Julia Kristeva skriver

Et brud er foregået i slutningen af det 19. århundrede, således at dialogen hos Rabelais, Swift eller Dostoevskij forbliver på det repræsentative, fiktive niveau, mens den polyfoniske roman fra vort århundrede gøres "ulæselig" (Joyce) og internt sproglig (Proust, Kafka). Det er fra dette øjeblik (fra dette brud som ikke er udelukkende litterært, men også socialt, politisk og filosofisk) at intertekstualitetens (den intertekstuelle dialogs) problem stilles som sådant⁹

Ud fra denne synsvinkel bliver "fortids"- og "samtids"-relationerne to sider af samme sag – og i den form skal problemet tages op her.

Til gengæld må der gøres opmærksom på at min brug af Kristeva snarest er et misbrug, da jeg (som det vil ses) ikke deler den naivt formalistiske begejstring over den moderne litteraturs revolutionære karakter som synes at fremgå af Kristevas skrifter. Min opfattelse af den moderne roman som "internt sproglig" divergerer tilsvarende fra Kristevas.

— selv en *kritisk* realisme forudsætter en fundamental accept. Kafka var ikke indforstået og skrev ikke forståelig social-kritik —

skriver Villy Sørensen (p. 12). Rigtigt, men dermed er problemet om "uforståeligheden", "ulæseligheden" netop så abstrakt stillet som hos Kristeva.

Det skal her forsøges at give det "brud", som Kafka indgår i, noget klarere konturer. Hvad er *materialet* for Kafkas tekster og hvordan *omformes* det? Med denne problemstilling muliggøres en omorientering af det ideologiske/ideologikritiske dilemma, som (hvis vi ser bort fra den borgerlige, teologisk-eksistentialistiske udbygning af Kafka) den mere seriøse og/eller marxistiske Kafka-litteratur stikker i.

Det sammenfald, den fortætning af psykiske, ideologiske og sociale

modsætninger som var Kafkas levede erfaring har Günther Anders givet en sammentrængt formulering af:

Som jøde hørte han ikke helt til den kristne verden. Som indifferent jøde – for det var han oprindelig – ikke helt til jøderne. Som tysktalende ikke helt til tjekkerne. Som tysktalende jøde ikke helt til de böhmiske tyskere. Som böhmer ikke helt til Østrig. Som funktionær i arbejderforsikringen ikke helt til borgerskabet. Som borgersøn ikke helt til arbejderklassen. Men heller ikke kontoret hører han til, for han føler sig som forfatter. Forfatter er han imidlertid heller ikke, thi han ofrer sig for sin familie. Men ”jeg lever i min familie mere fremmed end en fremmed.” (Brev til hans svigerfader) (p. 18).

Det er et ofte fremhævet ”faktum” at Kafka levede samtidig med (opløsningen af) det østrig-ungarske dobbeltmonarki, et stivnet absolutistisk, halvfeudalt, bureaukratisk statsapparat. Som ”Arbeiterversicherungsbeamter” var Kafka ovenikøbet ansat i et af dette statsapparats organer, der fungerede som en teoretisk indrømmelse til arbejderbevægelsen, i praksis som en del af undertrykkelsesmekanismen (som erkendt af Kafka selv). Fischer (m.fl.) der regner Kafka for satiriker går på den baggrund uden videre ud fra, at satiren er rettet mod det østrig-ungarske magtapparat.

Det må derfor fremhæves, at Kafka kunne føle sig truet fra anden side som medlem af en tysksproget overklasse, der udgjorde en stadig mindre del af Prags befolkning, 15,5 % i 1880 – 7,5 % i 1900¹⁰. Kafkas legendariske udbrudsforsøg, hans intime kontakt med tjekkiske ”anarko-kommunister” har Goldstücker i den nævnte artikel med historiske, kildekritiske argumenter påvist stort set at være – en legende. Derimod er det en nok så væsentlig ”kendsgerning” (som Kafka-litteraturen har ”overset”), at den tjekkiske arbejderbevægelse i årene før første verdenskrig manifesterede sig kraftigt. I nov. 1905 var der i Prag revolutionære gadekampe fulgt af generalstrejke, fra 1909 var der en særdeles omfattende strejke- og demonstrationsbevægelse (i løbet af 1909 var 62.000 tjekkiske arbejdere i strejke), som nåede sit højdepunkt i 1912¹¹. Kafkas (”private”) syn på ”det politiske liv”, som han i 20’erne meddelte det til Gustav Janouch, var – siger Villy Sørensen – ”nøgternt og desillusioneret” (p. 33):

Vi mødte en stor gruppe arbejdere, der med faner og standarter drog afsted til et møde. Kafka bemærkede: ”Disse folk er så selvbevidste, selvsikre og veloplagte. De behersker gaden og tror derfor at de behersker verden. I virkeligheden tager de dog fejl. Bag sig har de allerede sekretærene, funktionærene, de professionelle politikere, alle de moderne sultaner, som de bereder vej til magten.”

”De tror ikke på massernes styrke?”

”Jeg ser den, denne massernes formløse, tilsyneladende ubændige styrke, som længes efter at blive bundet og formet. For enden af enhver revolutionær udvikling dukker der altid en Napoleon Bonaparte op.”

”De tror ikke på at den russiske revolution vil brede sig videre?”

Kafka tav et øjeblik, så sagde han:

”Jo videre en oversvømmelse breder sig, jo mere lavt og plumret bliver vandet. Revolutionen fordamper og tilbage bliver kun et nyt bureaukratis slam. Den forpinte menneskeheds lænker er af kancellipapir¹².

Kafka ser bureaukratiet som menneskehedens uafvendelige skæbne og *enhver* revolution som en bureaukratisk genfødsel. Der er tale om en gammel, men livskraftig myte. Og et sådant synspunkt, der må betegnes som reaktionær, apologetisk determinisme, kalder Villy Sørensen for ”nøgternt og desillusioneret”¹³.

Kafkas litterære teksters mulige forhold til den sociale faktor arbejderbevægelsen udgjorde er et problem, som (mig bekendt) kun Goldstücker har forsøgt at stille på en klar måde¹⁴. Et foreløbigt svar på dette spørgsmål skulle også her være muligt på baggrund af den indledningsvis opridsede problematik.

II. Den bortkomne – den rejsende – den bedragne

1. *Der Verschollene (Amerika)*¹⁵

Der Verschollene blev ligesom *Der Prozess* og *Das Schloss* ikke skrevet færdig og ikke udgivet, men 1. kap., *Der Heizer (Fyrbøderen)* udkom selvstændigt. I 1917 har Kafka en retrospektiv kommentar til romanen:

Min hensigt var, som jeg nu ser, at skrive en Dickens-roman, kun beriget af de mere skarpe lys, som jeg har taget fra tiden, og de mere matte, som jeg har fisket frem fra mig selv. Dickens’ rigdom og skrupelløst vældige strømmen frem, [...] Hjerteløshed bag den af følelse overstrømmende manér. (*Tagebücher*, p. 536).

Det foranlediger Fischer til at karakterisere *Der Verschollene* som litterær afmagringskur og specielt *Der Heizer* som stilistisk set

knap, slank, koncentreret – – – Intet er overlæsset, intet smurt tykt på – – – (p. 540–541).

Jeg anfører en sætning som prøve på denne slanke stil:

Thi da forældrene for at undgå alimentationsbidrag eller anden skandale

der endog kunne berøre dem selv – jeg kender, må jeg betone, hverken de derværende love eller forældrenes øvrige forhold –, da de altså for at undgå alimentationsbidraget og skandalen har ladet deres søn, min kære nevø, transportere til Amerika, med uansvarligt utilstrækkelig udrustning, som man ser, så ville drengen, uden de tegn og undere der netop endnu er levende i Amerika, henvist til sig selv alene, vel allerede være omkommet i en gyde i New Yorks havn, hvis ikke bemeldte tjenestepige i et til mig henvendt brev, som efter lange omveje i forgårs kom i min besiddelse, havde meddelt mig hele historien samt min nevøs signalement og fornuftigvis også skibets navn. (p. 23).

Der Verschollene er ikke afmagring, men opblæsning, så ballonen revner. Romanen strukturerer sig i forhold til skabelonen i romaner som *Tom Jones – A Foundling* og *Oliver Twist* (sml. titlerne *A Foundling* – "et hittebarn", "én der bliver fundet" – og *Der Verschollene* – "den der kommer bort" – den titel Kafka omtaler romanen under i dagbogen; Brods titel *Amerika* er altså misvisende). De pågældende romaners skabelon vendes om, *Der Verschollene* begynder, som citatet angiver, hvor *Tom Jones* og *Oliver Twist* – og i øvrigt utallige andre romaner og teaterstykker – slutter: med re-etableringen, den gådefulde opklaring af et familieforhold. I dette tilfælde finder den rige onkel i Amerika sin nevø Karl Rossmann i slutningen af første kapitel. Efter den "lykkelige slutning" bevæger den bortkomne sig gradvis nedad til bunden nås i *Das Naturtheater von Oklahoma*. *Der Verschollene* må læses som besættelse og omvendning af en litterær model og i dén forstand er den med Kristevas udtryk "internt sproglig" – i dette perspektiv må romanens "sociale univers" bedømmes.

Fortælleren holder stort set "vision avec" med den barnlige hovedperson Karl Rossmann, installerer sig i hans ord, "rapporterer" hans tanker, og da hovedpersonen tænker, taler og opfører sig "dickensk", får romanen en dickensk tonalitet, som imidlertid føres parodisk ad absurdum. Kafka havde ikke i 1917 behovet at anklage sig selv for Dickensimitation, for romanens Dickens-kritik er betydelig skarpere end dagbogens – der vel også nærmest fungerer som retfærdiggørelse.

Romanens sociale poler er på den ene side de amerikanske kapitalister repræsenteret af onkelen og hans forretningsvenner, på den anden side underklassen: tjenestepigen, der forfører Karl, fyrbøderen, Delamarche, Robinson, Thérèse (og hendes moder), Brunelda (der ganske vist af sine slaver Delamarche og Robinson påstås at være fantastisk rig, men viser sig at være/blive almindelig luder) – naturteatret er denne kategoris opsamlingssted. Herimellem står den unge helt Karl Rossmann som er teknikbegeistret og derfor barnligt fascineret af den amerikanske kapitalismes vidundere, men frastødt og forvirret af kapitalistklassens noget ejendoms-

melige omgangsformer. Karl er først og fremmest tiltrukket af underklassen, de fattige og fornedrede, som hvis heltemodige forsvarer han optræder i fyrbøderscenen:

"Det skal De ikke finde Dem i," sagde Karl ophidset. Han havde næsten mistet fornemmelsen af at være på et skibs usikre gulv, ved kysten af et ukendt kontinent, sådan var han kommet til at føle sig hjemme her på fyrbøderens seng. "Har De talt med kaptajnen? Har De søgt at opnå Deres ret hos ham?" (p. 8–9).

Tonaliteten er den dickenske sociale indignation, men i overstemt form. "Thi hos Kafka er ikke så meget sexus medlidenhed, som medlidenhed sexus; – –" skriver Günther Anders (p. 31) og tilskriver inversionen en "fabellogik"¹⁶. Mere præcist sagt gennemstrukturerer denne "omvendning" hele *Der Verschollene* og tjener opgøret med en "dickensk" problematik (som senere skal skitseres noget nærmere).

Karl Rossmann står i en stadig konflikt mellem medlidenhed med underklassen og loyalitet overfor overklassen. Selv om han følger medlidenheden er konflikten konstant, da over- og underordningsrelationer er obligatoriske på ethvert samfundsniveau, ja snarest desto værre, jo lavere. Således viser forholdet mellem de to vagabond-venner, Delamarche og Robinson, sig at være et herre-slaveforhold. Idet konflikten selv er konstant og blot *omflyttes* fra niveau til niveau, negeres den traditionelle romans *udviklingsmodel*.

To hoveddeterminanter styrer "anti-udviklingen" i *Der Verschollene*. Den første er hovedpersonens *sociale medlidenhed* der inverteres til seksualitet¹⁷. Karl Rossmanns medlidenhed med underklassen tager form af en art seksuel tiltrækning, han forføres af den – og udnyttes, deraf den nedadgående kurve. Den oprindelige forfører og årsagen til bortsendelsen er forældrenes tjenestepige; fyrbøderens "kidnapning" af Karl er også en forførelsesscene, Karl bliver "lagt i seng"; kapitlet slutter med kys, håndleg og Karls tunge overvejelser:

– – – han kom i tvivl om, hvorvidt denne mand [onkelen] nogensinde ville kunne erstatte ham fyrbøderen (p. 30).

Karls vej til naturteatret er en kæde af symbolske, mere eller mindre voldelige forførelser fra kvindens og underklassens side: Klara, Robinson og Delamarche (overgrebet mod forældrenes fotografi), overkokkepigen og Thérèse, overportieren, Robinson (det duftende æble og de skinnende bananer), Delamarche og Brunelda, Fanny (den symbolske "blottelse" af trappen op til hende).

Den anden determinant (som hænger sammen med den første) er "animalsk" – ikke for ingenting hedder hovedpersonen *Rossmann*. Hans hestekaraktter træder tydeligere frem jo længere ned han kommer socialt,

således da han er på flugt fra politiet (p. 158, 161 og tydeligst p. 162), da han i fragmentet *Bruneldas udrejse* i en sygevojn transporterer damen hen på bordellet, og er komplet, da han møder op på Oklahoma naturteaters hvervested, en "væddeløbsbane" ("Rennplatz")¹⁸.

De vigtigste "stationer" på vejen skal blot skitseres. Som vartegn for hele bogen står frihedsgudinden "med sværdet" (p. 5). I kapitlerne *Onkelen* og *Et landsted ved New York* færdes Karl i kapitalistklassen, i *Hotel Occidental* er han sunket ned til "de tjenende klasser", i *Et asyl* er han tvangsmæssigt indlemmet i (pjalte)-proletariatet ("asylet" ligger i et arbejderkvarter). Her oplever han for første gang *det borgerlige demokratis* strålende "skuespil" (p. 187), som optager ham stærkt: til trommer og trompeter fører en kandidat til det lokale dommervalg sig frem, der er udskækning for masserne, hvorefter de af ledere organiseres til at marchere forbi dommerkandidaten under aflæggelse af partihilsen, optrinet ender i gadeslagsmål og almindeligt kaos. I tiden efter denne episode (der udfyldes af nogle fragmenter) synker Karl ned til den *pariakaste*, der ligger i navnet *Negro*, som stik-i-rend-dreng på et bordel o.l.

Ved ankomsten til Clayton væddeløbsbane, Oklahoma naturteaters hvervested, er Karl *neger* eller *hest*. Det fremgår af flg. lille scene:

"Er De da stærk nok til hårdere arbejde?" spurgte herren.

"Ja, ja," sagde Karl.

Herpå lod herren Karl komme nærmere hen til sig og følte på hans arm.

"Det er en stærk dreng," sagde han så, idet han trak Karl ved armen hen til lederen." (p. 213).

Sådan behandler man en hest eller en slave, et *arbejdsdyr*. Naturteatret er åbent for alle og har afskaffet *løn*-arbejdet, men tiltrækker netop derfor kun samfundets "udskud", "besiddelsesløse og fordægtige folk" (p. 217). Hvad der her træder i stedet for lønarbejdet er allerede antydnet, men oplyses yderligere ved en klar parallel: i første kapitel tænker Karl i fyrbøderens kahyt:

Nu ville han sandelig gerne have haft polsen ved hånden for at forære den til fyrbøderen. Thi den slags folk er let vundet, hvis man bare stikker dem en eller anden lille ting, det vidste Karl fra sin fader, som vandt alle de lavere ansatte, han havde at gøre med i sine forretninger, ved at give dem cigarer. (p. 9).

I sidste kapitel, efter en god beværtning af naturteatrets nyansatte folk, holder én af disse en længere tale, hvor han begejstret remser alle de serverede retter op og slutter:

"Ærede herrer, sådan vinder man os!" (p. 217).

D.v.s. således bestikker målbevidste folk de besiddelsesløse til at tjene deres interesser uden egentligt vederlag.

Det forhold er der endnu et eksempel på i bogen, nemlig den nævnte masseudskækning i "valgscenen", der i sin helhed anticiperer naturteatret (som blot fører sagerne op på et tilsyneladende mere storslået plan). Begge foretagender propaganderer med trommer og trompeter. I begge tilfælde organiseres masserne fra oven af ledere. Til hyldestmarchen forbi dommerkandidaten svarer (i naturteatret) hyldesten til de to ophøjede ledere i dommertribunen og det militaristiske løb til toget. I begge scener dominerer den *røde* farve (Bruneldas kjole, p. 182; præsidentens loge, hvis indre er som "en mørk, rødligt lysende tomhed," og som man knapt kan forestille sig mennesker i, p. 215). De ligner kort sagt hinanden lige så meget som "skuespil" ligner "teater", selv om naturteatret er "verdens største" af slagsen.

Yderligere er naturteatret, der for Karl – trods fortløbende "skuffelser" – står i et næsten paradisk skær, gennembureaukratiseret:

Der skal være mere end tohundrede forskellige kontorer. (p. 205).

Intetsteds i teksten er den ironisk-parodiske diskrepans mellem Karls "oplevelse" af sammenhængene og fortællerens faktiske fremlæggelse af dem så stor som i dette kapitel, hvor alle den "amerikanske" kapitalismes hidtil beskrevne træk bag en munter overflade sluttelig synes at samle sig, fortætte sig til en ny og "højere" fase, hvilket i sit perspektiv vil sige til den totale udbytning og/eller destruktion af Karl!¹⁹

For en endnu nærmere bestemmelse af slutkapitlet er nogle eksterne oplysninger af værdi. *Naturteatret fra Oklahoma* skrev Kafka først i okt. 1914, under arbejdet på *Der Prozess* og umiddelbart før nedskrivningen af *In der Strafkolonie*. En dagbogsoptegnelse 29/5 – 1914 giver en del af arbejdets forudsætninger. Det er planer, set i et imaginært kaleidoskop, som skal udføres af "småfolkene", planerne bliver til "bedre landes karnevalsvojn" med nogle piger og roser, "småfolk" fylder (markedss)-pladserne – men karakteristisk nok "ordnet bag ledere" – "jeg" vender på slangemenneskemanér op og ned på sig selv, djævlene kommer. Det er et komplet (karrikeret) *karneval*, der imidlertid slutter med jegets isolerede fald:

Pigernes skrig forfølger mig i mit dyb, hvori jeg synker lodret ned, gennem en skakt, der nøjagtig har min krops diameter, men en endeløs dybde (p. 384).

Samme dag noteres det:

Dostojewskis brev til broderen om livet i tugthuset. (ibid.).

Karnevallet har en hel del med Dostoevskij at gøre – og det har også noget med *socialismen* at gøre, da karnevallet siden renæssancen har repræsente-

ret et af de stærkeste, folkeligt udbredte eksempler på en konkret (d.v.s. "ikke-utopisk") socialistisk utopi²⁰. Når Garaudy karakteriserer slutkapitlet således, at Karl "kommer til at genfinde sine lige, Dostoevskis "ydmygede" og "fornedrede" " (op.cit. p. 171) er det korrekt; at det er en "lykkelig slutning" er derimod alt andet end overbevisende, for kapitlets optimistiske tone dækker *Karls* naive forhold til foretagendet. *Naturteatret* er en *karnevalsparodi* og/eller en parodi på et socialistisk utopia. Der er alle karnevalelementer: den aggressive markedsplads-propaganda i plakaten, englene, djævlene, underklassens masseoptræden, afskaffelse af den økonomiske tvang (lønsystemet) etc. – selve forbindelsen natur-teater er karnevallets sammensmeltning af "liv" og "kunst".

Indplaceret i den netop analyserede sammenhæng præciserer disse elementer betydningen af den nævnte "højere fase": i negationen af kapitalismens vidundere og af den progressive borgerlige litteraturs "udviklings"-begreb ligger samtidig – og a fortiori – negationen af kapitalismens lineært opfattede socialistiske udviklingstendenser, som et endnu større og mere destruktivt bedrag.

2. In der Strafkolonie²¹

Den rejsende i fortællingen *In der Strafkolonie* går som Karl Rossmann i skranken for de undertrykte – og synes ikke at få megen glæde af det. *In der Strafkolonie* er en "historisk" historie, to rets- og samfundsprincipper og to klasser konfronteres. Den afdøde kommandant var garant for et arkaisk system med bl.a. feudale træk som manes frem af den fortællende officer, den eneste i straffekolonien som nu åbent bekender sig til den gamle kommandants orden. Men det centrale billede på det nu truede system er maskinen, hvis funktion var at optage medlemmer af underklassen (fangerne) i sig, påtrykke dem sit stempel og lade dem føle deres skyld på deres egen krop under en for hele osamfundet katharsisk seance. Rettergangens grundprincip er: "Skylden er altid uomtvistelig." (p. 104). Den nye kommandant (og hans damer) står for "en ny mild retning" (p. 111), idet han ikke er nær så interesseret i den gamle form for rettergang – der saboteres – som i "Havneanlæg, bestandig havneanlæg!" (p. 117). Det nye (kapitalistiske) systems "humane" ansigt møder den rejsende i koloniens tehus:

Det var sandsynligvis havnearbejdere, stærke mænd med korte, skinnende sorte fuldskæg. Alle var uden jakke, deres skjorter var pjaltede, det var arme, ydmygede mennesker (p. 126).

Hvad der her har betydning er de skematisk tegnede klassers forhold til de to systemer. Da den europæiske rejsende skrider ind til fordel for en dødsdømt dørvogter, slutter officeren at "tiden er inde", anbringer sig selv

i henrettelsesmaskinen, der – da overklassen kommer i den – bryder sammen og spidder ham uden katharsisk effekt. Denne udebliver også for den konsekvent som *hund* fremstillede dørvogter, et hævntrøstigt grin er resultatet af hans "frihed". Den rejsende erfarer derefter at netop fangerne i form af de nævnte havnearbejdere er den gamle ordens, den gamle kommandants tilhængere og udgør en latent trussel der venter på bedre tider. I tehuset ligger kommandantens grav med inskriptionen

Her hviler den gamle kommandant. Hans tilhængere, som nu ikke må bære noget navn, har gravet denne grav og sat denne sten. Der findes en spådom, som siger, at kommandanten efter et bestemt antal år vil genopstå og fra dette hus vil føre sine tilhængere til generobringen af kolonien. Tro og vent! (p. 126).

Den rejsende venter ikke, men forlader skyndsomt kolonien og hindrer med nød og næppe dørvogteren og hans soldatervagt – der efter officerens død har gjort den rejsende til autoritetssubstitut – i at følge ham.

Kafka var ikke tilfreds med slutningen og gjorde i aug. 1917 udkast, som dels detaljerer den nye "kapitalistiske" undertrykkelse, dels betoner den rejsendes *skyldfølelse* på grund af hans medvirken til den gamle ordens fald, en skyld som forvandler ham til en *hund*, der løber omkring på alle fire.

Endnu engang står en protagonist mellem to klasser og igen vælger han forkert. Efter egen opfattelse skrider den rejsende ind til underklassens fordel, tager dens "skyld" på sig. Men derved misforstår han situationen ligeså grundigt som Karl, idet han selv animaliseres, udleverer sig, selv bliver "skyldig" – i forhold til samme underklasse, hos hvem "den gamle orden" stadig er til stede som eruptiv energi, kun måske i en mere barbarisk form.

3. Ein Landarzt²²

Ein Landarzt er en af Kafkas tætteste, mest hæsblæsende parodiske tekster, og min kortfattede behandling skal derfor ikke udgives for en blot tilnærmelsesvis analyse af den, men kun en grovskitse til en sådan.

"Kulde", "isvinter", "sneørken" fylder fortællingens univers, og forårsager såvel landlægens oprindelige forlegenhed som hans sluttelige ulykke. Landlægen er kaldt til sygebesøg, men hans hest er død "som følge af overanstrengelse i denne isvinter" (p. 74). Uventet hjælp får han fra en "fremmed" "hestepasser" ("Pferdeknecht"), der kryber ud af lægens egen "svinestald" fulgt af to mægtige, flankestærke heste. I et nu bringer de "overjordiske" heste lægen til sygestedet – mens staldkarlen bliver og voldtager lægens tjenestepige *Rosa*, "denne smukke pige, der i årevis, næppe bemærket af mig har levet i mit hus." (p. 77). Allerede hjemme

tager (seksuelle, destruktive) kræfter i lægens ubevidste således magten fra ham.

Ud af svinestalden må jeg trække mit spand; var det ikke tilfældigvis heste, måtte jeg køre med svin (p. 76–77).

Hesten er et traditionelt drifts- og sex-symbol, svin er Fandens ridedyr.

De samme fjendtlige kræfter møder landlægen i "folket" i landsbyen og endnu tydeligere i det banesår, som det ved hestens hjælp lykkes ham at finde hos sin patient, en landsbydreng, forulykket på "skovarbejde":

I hans højre side, i høfteregionen, er et tallerkenstort sår kommet til syne. Rosa, i mange afskygninger, mørkt i dybden, lysere i kanterne, finkornet, med uregelmæssigt ansamlet blod, åbent som et afdækket bjergværk. [...] Orme, i drøjde og længde omtrent som min lillefinger, rosenrøde selv og desuden oversprøjtede med blod, snor sig, holdt fast i sårets indre, med små hvide hoveder, med mange små ben, frem i lyset. Arme dreng, dig kan intet hjælpe. Jeg har fundet frem til dit store sår; ved denne blomst i din side går du til grunde (p. 77).

Forbindelsen til tjenestepigen Rosa, den dobbeltkonnede seksualsymbolik, døds- og forgængelighedseblematikken (ormen i rosen) samt den industrielle udnyttelse af naturen (bjergværk) er fortættet i billedet.

Præsten anser landsbyboerne ikke længere for brugbar mod et sådant sår; han overlades til at sidde derhjemme og pille troens klædning itu. Selvstændigt og aggressivt affører "folket" derimod lægen *hans* (sociale, videnskabelige) klædning. Som mirakeldoktor forventes han at give den syge det helbredende spedalskhedskys, en rolle som han absolut ikke kan leve op til. Den syge dreng, som modtager ham fjendtligt, får kun sin død fremskyndet ved eksperimentet, og da lægen kommer så hurtigt derfra, at han ikke opholder sig med at blive klædt på, er hans heste pludselig sløve og han kommer aldrig hjem:

Nogen, udsat for denne ulyksalige tidsalders frost, med jordisk vogn, ujordiske heste, farter jeg gamle mand omkring. Min pels hænger bag på vognen, og ikke en af det levende patient-pak rører en finger. Bedraget! Bedraget! En eneste gang at have adlydt natklokkens fejrlingning – det kan aldrig gøres godt igen (p. 79).

Driften og folket smelter i fortællingen sammen som noget for lægen farligt og fjendtligt. Polariteten søges overvundet i det *spedalskhedskys* som har en lang litterær tradition bag sig²³. I 1877 førte Flaubert motivet (og legende-genren) til et højdepunkt – og samtidig parodisk og blasfemisk ad absurdum – i et af litteraturens mest velformede simultanangreb på kristendommen og socialismen, *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* (*Legenden om st. Julien den Gæstmilde*, in *Trois Contes*, 1877). Det er

begyndelsen til en ualmindelig klar – ideologisk, tekstlig – transformationsrække. Allerede samme år læste og kommenterede Tolstoj fortællingen:

hvad er det for en afskyelighed Flaubert har skrevet, og Turgenev oversat. Det er en oprørende sjofelhed²⁴.

1894–95 skrev Tolstoj sit "svar", fortællingen *Herre og tjener* (eller bedre oversat *Husbond og karl* eller *Husbond og arbejder*)²⁵. I *Ein Landarzt* markerer Kafka som den næste i rækken sin ideologiske kongenialitet med Flaubert i form af et *parodisk "gensvar"* på *Herre og tjener*²⁶.

I *Herre og tjener* farer en handelsmand (der bl.a. er hestehandler) og hans karl vild i den russiske *sneørken*, som selvfølgelig – ligesom den spedalskes "kulde" hos Flaubert – har symbolsk karakter. Efter nogen tids tvungent ophold forsøger husbonden at slippe væk alene med hesten, men den fører ham i ring tilbage og dør så af kulde og overanstrengelse. Karlen Nikita er ligeledes ved at dø af kulde; husbonden betænker sig, åbner så sin pels

og lagde sig ovenpå ham, således at han dækkede ham godt til, ikke blot med sin pels, men også med hele sit varme legeme²⁷

Fortællingens pointe er at karlen lever, mens husbonden dør, men i en intens, aldrig før erfaret oplevelse af bevidsthedsudvidelse og lykke.

Det er denne klassesammensmeltningens drøm, denne det 19. århundredes stadigt genoplivede forestilling om de herskende klassers sluttelige given sig hen til og ofren sig for folket, der effektivt dementeres i *Ein Landarzt*. Landlægen følger medlidenheden og skylden – natklokkens ringen – men det fører blot til bedrag.

III. Der Prozess²⁸

1. Processens iscenesættelse

Det meste af forløbet i *Der Prozess* anticiperes i det første kapitel, som derfor skal behandles forholdsvis indgående. Grunden til at Josef K. en morgen bliver "verhaftet" (der både betyder "arresteret" og "sat fast") angives ubestemt og konjunktivisk som "bagtalelse", for K. er sig ingen onde gerninger bevidst. Og dog er der grunde nok. K. er vant til hver morgen at få sin morgenmad bragt af pensionatets kokkepige; nu udebliver hun: "Det var aldrig før sket." (p. 7). K. venter lidt, under observation af en nysgerrig genbo,

men så, på samme tid stødt og sulten, *ringede han*. Straks bankede det på og en mand, som han aldrig før havde set i dette hus, trådte ind. (ibid., m.u.).

At tjenestepigen *udebliver* for første gang og at K. i stedet for at vente *ringer* er to sider af samme sag – og af samme fatalitet som er på spil i natklokkens fejlringning efter landlægen, både K. og landlægen skulle have ladet være – — —. De mænd der træder ind er på én gang udelukkelsen af kokkepigen Anna (i hendes normale funktion) og "repræsentanter" for hende. Sammenhængen er uklar for K., kun så meget ser han, at han er "sat fast" af de "laveste organer" for en "myndighed" som ikke er "retsstatens".

En anden fatalitet er *tidspunktet*, morgenen, tiden for opvågningen fra natten og drommen, der har flyttet om på de daglige forhold – hvad K. udmaler udførligt ét af de "strøgne" steder:

Derfor var jo også det øjeblik hvor man vågnede dagens mest risikable øjeblik; var det først overstået, uden at man i nogen retning var forrykket fra sin plads, så kunne man hele dagen igennem være trostigt (p. 187).

Logikken er ikke uden sidestykke i Kafkas tekster, i *Die Verwandlung* vågner den handelsrejsende Gregor Samsa for sent og er forvandlet til en kæmpebille med mange ben, som ikke kan bringes i ro og orden, og en brun, hvælvet bug med et overfølsomt, kloende sted, der er oversået med små hvide prikker. Da firmaets strenge prokurist moder op, søger Gregor at forestille sig

om der ikke også engang kunne overgå prokuristen noget lignende, som det idag var sket for ham; at den mulighed bestod måtte man dog egentlig indromme²⁹.

Det sker i *Der Prozess*. Josef K. er *prokurist* i en stor bank.

Endnu en faktor er det, at Josef K. netop på arrestationsdagen fylder 30 år, et godt gammelt fatalt tidspunkt³⁰. Traditionelt opfattes trediveårsalderen som det afgørende skel mellem ungdom og manddom, "læreårenes" afslutning, skellet både hvad angår valg af erhverv og karriere og valget mellem ægtefælle og pebersvendens tilværelse. Hertil svarer at en potentiel ægtefælle, en vis "frøken Bürstner, en skrivemaskinedame" ("bürsten" anvendes som slangudtryk for konsakten) fornylig er flyttet ind i værelset ved siden af K.'s.

På denne morgen indledes en proces mod Josef K., efter en lov som han ikke kender, hævdet af en retsmyndighed, der ikke søger

skylden i befolkningen, men tiltrækkes, som det hedder i loven af skylden og må sende os vogtere ud (p. 10).

K.'s liv er hidtil forløbet efter de bedste regler, han er topfunktionær i en bank, har succes, er dygtig og flittig, en kommende mand, skattet af direktøren, en farlig rival for direktørens stedfortræder, ven med statsadvo-

kat Hasterer og med ham en kreds af dommere og advokater. Også hans privatliv er i orden, én gang om ugen forretter han sin seksuelle nødtørft hos Elsa, vinstueservitrice og halvdagsluder. K. kan derfor bedyre sin skyldfrihed, men han kan ikke få oplyst *hvad* han er anklaget for, ej heller om han i det hele taget er anklaget, kun at han er "arresteret" hvad der dog ikke skal forhindre ham i at leve sit normale liv, siger vogterne.

Blandt disse den ukendte myndigheds "laveste organer" (sml. det franske udtryk "parties bas"), der opfører sig overordentlig korrump, er – erfarer han til gengæld – tre underordnede funktionærer fra hans egen bank. K. har ikke hidtil lagt mærke til dem, deres nærvær i denne sammenhæng er uforståelig for ham, kun opdager han senere (i et fragment) at han hader dem og måske altid har hadet dem. For læseren knytter det forbindelsen tilbage til tjenestepigens udebliven.

K. har både fået det forkerte ben ud af sengen og er blevet taget på den. Han inddrages i et spil, en logik, som er ordens- og "menings"-nedbrydende. Med den normale ordens målestok er den ukendte myndigheds logik "meningsløs" og vice versa – og det er de arresterendes egen lovmæssighed K. giver efter for, da han opgiver at telefonere til statsadvokaten. De to systemers sammenstød motiverer et sprogspil teksten igennem på ord som "mening", "fri", "bundet", "arresteret", "skyldig" etc. der stadig mere afgjort trækker K. i retning af dét der er brudt ind.

Den "anden" logiks billede er *teatret*. K. tænker: — — — "var det en komedie, så ville han spille med." (p. 9). Hvad det så er, spiller han med, den officielle arrestationsbekendtgørelse i frøken Bürstners værelse, indrettet til formålet, er en veritabel *scene* med tilskuere:

På krogen ved det åbne vindue hang en hvid bluse. I vinduet overfor lå de to gamle igen, dog var det blevet et større selskab, thi bag dem stod en mand, der ragede højt op over dem, med en skjorte der stod åben på brystet, og som trykkede og snoede på sit rødlig fipskæg med fingrene (p. 13).

K., som på forlangende har iført sig sit fineste kostume, føler sig noget generet af tilskuerne og skrider til publikumsudskældning, men gør derved kun en ekstra farverig scenisk figur. At det ikke mindst er seksualitetens "scene" er mere end antydnet: de tre underordnede funktionærer "befamler" fotografierne af frøken Bürstner, den hvide bluse i vinduet, den store mand manipulerer febrilsk med sit "rødlig fipskæg".

Dagen igennem føler K. sig skyldig i "stor uorden" på pensionatet og ansvarlig for ordenens genoprettelse. Især ønsker han at undskylde sig overfor og dommes af frøken Bürstner, hvis værelse *ved hans skyld* er blevet forurennet. Frøkenen er desværre "i teatret" og derfor *skyld* i at aftenen svarer til morgenen: uorden, ingen aftensmad, intet besøg hos Elsa.

Da frøken Bürstner endelig indfinder sig vægrer hun sig ved straks at udtale "en måske skæbnsvanger dom" om K.'s uskyldighed, men oplyser at

netop retssager interesserer mig kolossalt. Retten har en ejendommelig tiltrækningskraft, ikke? Men jeg vil sikkert kunne komplettere mine kundskaber i denne retning, for næste måned begynder jeg i en kontorplads på et advokatkontor (p. 24).

K. slutter at hun da vil kunne hjælpe ham i hans proces, hvorefter frøken Bürstner kommer i teater en gang til: K. *opfører*, med megen indlevelse, med sceneopbygning, rollefordeling osv. arrestationsscenen, der kulminerer i at han råber sit navn, hvorefter det banker fra naboen (en kaptajn Lanz (!) der senere oplyses at have påtaget sig rollen som forsvarer af frøkenens dyd). Frøkenen må anstændigvis bede ham gå:

"Jeg kommer nu", sagde K., løb frem, tog om hende, kyssede hende på munden og derpå over hele ansigtet, ligesom et tørstigt dyr med tungen jager hen over det kildevand, det endelig har fundet. Til sidst kyssede han hende på halsen, hvor struben er, og dør lod han læberne hvile i lang tid (p. 27).

Det teatraliske og det dyriske, de laveste organer er i aktivitet. Frøken Bürstner spiller så godt som ingen "fysisk" rolle i resten af romanen. Men selv om det ikke i 7. kap. var blevet oplyst, at "forholdet til frøken Bürstner syntes at svinge svarende til processen" (p. 93), ville forbindelsen mellem hende og den myndighed, der indleder processen mod K., være gennemskuelig. Den selverhvervende, teaterinteresserede frøken "hjælper" ham i hans proces, d.v.s. beforder den som det ses i det afsluttende kapitel, der resumerer det indledende. Fra sit 30. år *behersker* Josef K. ikke længere situationen og sig selv. Hvad han ringer efter og hvad der har bud efter ham skal i det følgende klargøres.

2. Det sociale univers

Retten på lofts-kamrene er den ene sociale og ideologiske pol i *Der Prozess*, den anden har *banken* som centrum. En analyse af tekstens sociale univers må især koncentrere sig om rettens opbygning og betydning således som K. efterhånden opfatter den (en opfattelse som fortælleren og handlingen – det er det morsomme – bekræfter).

Retsmyndighedens undersøgelse af K.'s tilfælde fungerer især som K.'s første undersøgelse af rettens beskaffenhed. Undersøgelsen berammes til en søndag. Det er overklassens og underklassens søndag, K. kommer til at "vælge" imellem, for direktørens stedfortræder indbyder ham samtidig til et celebret party på sin sejlbåd, en imødekommende og ærefuld indrømmelse til K.'s farlighed som rival i banken. Men K. er anderswo engageret.

Uden morgenmad (!) farer han afsted for at komme rettidigt til retsmødet (han har ikke fået opgivet nogen bestemt tid). I stedet for at være sammen med sine ligestillede og overordnede møder han logisk nok ("Ejendommeligt" står der) de tre bekendte underordnede funktionærer på vejen.

Retten har til huse i Juliusstrasse, der består af

næsten helt ensformige huse, høje, grå lejekaserne, beboet af fattigfolk (p. 30).

K. får øjeblikkelig ørerne i fattigkvarterets maskine, arbejderklassens søndag, der foregår med åbne vinduer og døre, *på gaden*, med *latter* (er det K. der les ud?), med den obligatoriske *hojtråbende gadesælger* der er ved at køre K. ned med sin frugtvoan, ja:

Netop da begyndte en grammofoon, udtjent i finere bydele, *morderisk* at spille.

K. gik dybere ind i gaden, langsomt, som havde han nu tid nok eller som om undersøgelsesdommeren havde set ham fra et eller andet vindue og altså vidste, at K. havde indfundet sig. (ibid., m.u.).

Retten og kvarteret smelter sammen og det er da også en *snedker Lanz* (en ikke-eksisterende person som K. giver navn efter frøken Bürstners bevogter), K. spørger efter i sin besværlige søgen efter retten, som han til slut finder installeret i en slumopgang på 5. sal i en lejlighed, hvor fruuen lader til at være udmærket klar over hvem snedkeren (eller K.) er.

K. træder ind i et rum der er overfyldt med mennesker:

De fleste var sortklædte, i gamle, langt og løst nedhængende søndagsjakker. Kun denne påklædning forvirrede K., ellers havde han anset det hele for et politisk regionsmøde (p. 32).

I stedet for "politisk regionsmøde" stod der oprindeligt "socialistisk møde", men det er jo "overtydligt" og heller ikke nødvendigt. K. er forvirret over mødedeltagernes påklædning; han forstår ikke at det er *sorte teaterkostumer* ligesom dét K. blev tvunget til at optræde i ved arrestationen.

Retten holder til i forstæder og arbejderkvarterer. Der er næsten et kontor eller et retslokale i hver lejekaserne. Retten repræsenterer arbejderne, de "fattige og fornærede", som aktiv, organiseret *klassedomstol* og/eller *socialistisk parti*. På retsmødet udskiller sig en godmodig, letbevægelig *højrefraktion*, en tavs og hård *venstrefraktion* (mindre, men mere indflydelsesrig), *sympatisører* og/eller *kandidatmedlemmer* (på galleriet), *partiveteraner* i begge fraktioner og en *formand* (undersøgelsesdommeren), der repræsenterer partibureaukratiet og nærmest står på venstrefløjens parti. Alle bærer *partiemblemer*. (Jvf. alt sammen 2. kap.). De lavere eksekutive organer er korrupte og af og til oprørske i forhold til ledelsen,

men underkastet streng (middelalderlig) disciplin (jvf. 5. kap.). Ovenover partiafdelingerne – i bogstaveligste forstand over retslokalet – hæver bureaukratiet sig med utallige kontorfunktionærer af forskellig grad, bl.a. kontorchefer (jvf. 6. kap.) og en velklædt PR-mand, ”informationsminister”:

Denne herre er altså informationschefen. Han giver de ventende parter al den information, de behøver, og da vort retsvæsen ikke er særlig kendt i befolkningen, forlanges mange oplysninger (3. kap., p. 55).

Desuden ”dommere” angiveligt af alle grader (K. kommer kun i kontakt med de lavere) og ”bødler”. Retten har også sine kirkelige agenter (jvf. kap. 9). Der er alt i alt tale om uoverskueligt *bureaukratisk hierarki*. Rettens magtområde er *byen*, til landet må der i givet tilfælde delegeres organer (6. kap., p. 72)³¹.

Retten er en stat i staten, en modmagt, lovgivende, dommende og udøvende, den har sit eget uddannelsessystem (jvf. 3. kap.). Dens love er ikke offentligt tilgængelige, men udgør et meget omfattende kompleks, der danner udgangspunkt for en lang eksegetisk tradition (jvf. 9. kap.). Dommerne ynder at lade sig forevige med *feudal* pomp og pragt (jvf. 6. og 7. kap.). Sex er en konstant besættelse for rettens funktionærer.

Rettens modpol er som nævnt *banken*, med forbindelse til ”retsstatens” organer (justitspaladset) og naturligvis til kapitalistklassen (fabrikanten, jvf. 7. kap.). Dette system, der dog for K. står for ro og orden, karakteriseres ved kamp, konkurrence, jag. Mellem K. og direktørens stedfortræder er den særlig bitter. Fabrikanten er et menneske med hastværk, som ikke kan høre roligt på nogen (p. 99). Banken er opbygget som et bureaukratisk hierarki, hvor magt er ret og udbytning formålet, slet skjult under en patriarkalsk overflade. Bogen går ikke så ofte direkte ind på banken som på retten; nogle af de vigtigste oplysninger foreligger i fragmenterne *Kamp med direktørens stedfortræder* og *Statsadvokat*. Sidstnævnte fragment fortæller, at K. tilbringer sin væsentligste fritid ved et stambord i ærefuldt selskab med ”dommere, statsadvokater og advokater”:

Han så her lutter lærde, ansete, i en vis forstand mægtige mænd, hvis adspredelse bestod i, at de søgte at løse vanskelige spørgsmål, der kun fjært havde berøring med det normale liv, og udmattede sig med dette (p. 173–174).

K. slutter her et nært venskab med statsadvokat Hasterer, der endog fortæller ham om sine damebekendtskaber, ”der gav ham næsten lige så meget at bestille som retten” (p. 175). Hasterer er noget af en undtagelse og ovenikøbet advokat, men hans interessefordeling peger (som så meget

andet) hen på den forbindelse der er mellem banken (justitspaladset) og retten på loftskamrene.

Begge systemer er bureaukratiske og autoritære. De adskiller sig med hensyn til officialitet og økonomisk magt, banken støttes af kapitalistklassen, retten af arbejderklassen. Men i øvrigt fremstår underklassens retsorganisation som en *gigantisk, teatralisk overdimensionering af det borgerlige system*, som den skiller sig ud fra ved graden af sin bureaukratisering og af sin brutalitet. K. arbejder til kl. 9 om aftenen – rettens funktionærer arbejder 24 timer i træk og sover på kontorerne. K. formulerer selv forholdet da han besøger retskontorerne og overfalder af svimmelhed:

Jeg er dog også funktionær og vant til kontorluft, men her er det da vist for slemt, siden De selv siger det (p. 54).

På grænsen mellem de to områder står den som ”forsvarer og *fattigadvokat*” (p. 73, m.u.) kendte advokat Huld, som ejendommeligt nok har sin bolig i samme forstad som retskontorerne, og som K. får prakket på. Da retsorganisationens love egentlig ikke tillader, men kun lige tåler forsvaret, er han og hans kolleger i en vanskelig situation, ”i grunden kun vinkelskrivere”, hvis eneste chancer er tilfældigheder og personlige forbindelser (p. 85). I virkeligheden fungerer advokater som Huld kun som effektive ”medhjælpere” ved processen.

På samme måde med kunstmaleren Titorelli – ”næsten en tigger” (p. 100) – der har loftsatelier i en fuldstændig modsat liggende forstad, men som også er nabo til retskontorer. Til fabrikanten og K. afsætter han seriefabrikerede hedelandskaber, til retten maler han ”portrætter” af dommerne som feudale, tronende fyrster. Særlig interessant er et bestillingsarbejde, hvori han forlener retfærdighedens gudinde med den løbende sejrsgudindes attributter. Som ”retsmaler” hævder han sig i stand til at hjælpe sin klient – ikke til egentlig frifindelse, men til ”tilsyneladende frifindelse” eller ”forhaling” (p. 114). K. bliver imidlertid svimmel af luften i hans atelier, og både hans tale og hans kunst tyder på evner til at binde snarere end til at frigøre:

Er det Dem ikke påfaldende, at jeg taler næsten som en jurist? Det er den stadige omgang med de herrer fra retten, der influerer således på mig. Det har jeg naturligvis meget udbytte af, men det kunstneriske Schwung går for en stor del tabt (p. 111).

Som ”medløbere” kan denne kategori betegnes.

De *anklagede* hører tydeligt nok til bankens verden. K. ser sine ”kolleger” ved første besøg i retskontorerne:

Alle var sjuksket klædt på, skont de fleste at domme efter ansigtsudtrykket, holdningen, skæggets form og mange, næppe definérbare små enkeltheder tilhørte de højere klasser. [...] De stod aldrig fuldstændig oprejst, ryggen var krummet, knæene bøjet, de stod som tiggere på gaden. K. ventede på retstjeneren der gik lidt bag ham og sagde: "Hvor må de være ydmygede." "Ja," sagde retstjeneren, "de er anklagede, alle, som De ser her, er anklagede." (p. 50).

Desuden er de alle *mænd* (herom senere).

Det sociale univers i *Der Prozess* ser altså sådan ud: en bureaukratisk organisation, der repræsenterer og støtter sig på underklassen og som anser ret og sejr for to sider af samme sag, opsøger medlemmer af overklassen og indleder en tiltætningsproces mod dem. Forholdet mellem anklagerne og de anklagede er imidlertid, som antydnet i analysen af indledningskapitlet, ikke simpelt, men et kompliceret dialektisk spil. Efter fastsættelsen af brikernes sociale valeur, kan gennemgangen af spillet fortsætte.

3. Processens logik

Retten arresterer kun personer fra de højere klasser, der som Josef K. af forskellige grunde ikke behersker situationen, en tilstand som retten derefter holder dem fast i. Fra og med processens indledning mister K. grebet om sin stilling i banken, han udmanøvreres af direktørens stedfortræder og synes til slut (i 9. kap.) nærmest at fungere som almindelig *handelsrejsende* á la Gregor Samsa. Hans forhold til retten har karakter af en række stadig mere truende "Verhaftungs"-scener. Hans "frigørelsesforsøg" består ikke i at han erklærer spillet han indvikles i for ugyldigt, men i at han forsøger at vælge sin egen *rolle* i det.

Ved *Første undersøgelse* hævder K. at der overhovedet kun er tale om en proces, for så vidt han anerkender den som sådan.

Men nu anerkender jeg den altså for øjeblikket, til en vis grad af *medlidenhed* (p. 34, m.u.).

Umiddelbart efter karakteriserer han foretagendet som "ein *liederliches Verfahren*" ("en letsindig – eller liderlig – adfærd – eller proces," *ibid.* m.u.), bemægtiger sig endog undersøgelsesdommerens "hefte", der, siger han, også bare er en bekræftelse på hans ord:

Denne *skyldbog* ("Schuldbuch") frygter jeg minsandten ikke, skont den ikke er tilgængelig for mig, thi kun med to fingre kan jeg tage ved den og i hånden ville jeg ikke tage den (p. 35, m.u.).

Skyldbogen (og dommerens bøger i almindelighed) viser sig (i 3. kap.) at

være pornografi, så dét med det liderlige er kun alt for sandt. Her er en af nøglerne til processens logik: medlidenhed → sex → skyld.

K. optræder tydeligvis som *orator* og *anklager* under den første undersøgelse, og som sådan opfører han sin "Verhaftung" for tredje gang. Ved sin korruptionsanklage mod vogterne lykkes det K. at vikle sig godt ind i medlidenhedens og skyldens net, for kort tid efter opdager han at vogterne desårsag udsættes for brutal pryglestraf i et "pulterkammer" i hans egen bank, hvad der giver K. svare samvittighedskvaler, foruden kvaler med at skjule hændelsen for bankens personale: "det er kun en *hund* der tuder i gården." (p. 66, m.u.).

K. hævder at det i virkeligheden ikke er vogterne, der er de skyldige, "skyldig er organisationen, skyldige er de højtstående funktionærer." (p. 65). Det er da også mod *den store organisation* K. retter sit anklagende skyts, denne store organisation hvis bureaukratiske opbygning K. ud fra sine daglige erfaringer gør sig følgerigtige forestillinger om, og hvis *mening* er at indlede *meningsløse* (og, i hans tilfælde, resultatløse) processer mod *uskyldige* personer. Scenen som K. opfører har karakter af en veritabel proces mod Internationale. Er det ligefrem arbejdernes slagsang der klinger med i fortællerens rapport af K.'s tanker om mødedeltagerne:

måske forberedes der i stilheden et udbrud, der ville gøre en ende på alt (p. 34–35).

I rettens krater buldrer torden.

Nu er det sidste udbrud nær³².

Den "alvor" og "orden" som K. mener at have indført ved på alle de anklagedes vegne at stille sig i den anklagedes position, afbrydes ved at der i et hjørne af retssalen indledes *seksuel* aktivitet mellem (som det viser sig) en retsstudent og retsbetjentens kone. Da K. forsøger at genoprette ordenen bliver han *holdt fast* af partiveteranerne:

K. tænkte egentlig ikke mere på parret, det var ham som blev hans frihed indskrænket, som gjorde man alvor af arrestationen, og han sprang hensynsløst ned fra forhøjningen ("das Podium", der også kan betyde "scenegulv", p. 39).

K. er sat fast; griber han i de gamles skæg, så bliver de blot til "kloer" (*ibid.*). Hvad der vedblivende chokerer K. er, at han har ret i sin opfattelse af retten:

Det forekom ham en grundregel for den måde en anklaget burde forholde sig på, altid at være beredt, aldrig at lade sig overraske, ikke tankeløst se til *højre*, når det var til *venstre* dommeren stod ved siden af ham – og netop mod denne grundregel forså han sig igen og igen (p. 121, m.u.).

K. river sig ganske vist løs fra den første undersøgelse, men venter derefter fra dag til dag på bud fra retten, hvorpå han selv opsøger den. Med gradvis rolleombytning gennemspilles nu det samme forløb: "Verhaftung" fulgt af en momentant tilsyneladende løsrivelse.

I 3. kap. optræder K. (der har indfundet sig punktligt uden indkaldelse) i den tomme retssal som heltemodig *retsbekæmperr*, hvorfor han må afslå tilbuddet fra retsbetjentens kone: "Jeg vil hjælpe Dem" (p. 42). For, som han selv siger: "De hører til den association, som jeg må bekæmpe" (p. 43). Til gengæld "forlokkes" hun ham efterhånden til at påtage sig at være hendes *befrier*, bortfører fra retten:

Den flygtige indvending, at kvinden indfangede ham for retten, affejede han uden besvær. Hvorledes skulle hun kunne indfange ham? Forblev han ikke til enhver tid så fri, at han straks kunne sønderslå hele retten, i det mindste såvidt den angik ham? (p. 45).

Da hun imidlertid sluttelig lader sig bortføre — ikke af K., men af retsstudenten, der fører hende til undersøgelsesdommeren — mener K. at det er hans første utvivlsomme nederlag overfor retten, men trøster sig med, at "han kun led nederlagene, fordi han opsøgte kampen." (p. 47). K. har faktisk allerede været gennem en del nederlag, retsbetjentens kones funktion svarer til frøken Bürstners, begge "hjælper" ham i hans proces. K. underkaster sig ikke medlidenheden fra retsbetjentens kone, men hans egen *medlidenhed* med hende afslører sig som den *seksualitet, der er en del af retten*. Den væsentligste "trøst" for K. består i en sadistisk dagdrøm, hvor retsstudenten ydmyget knæler ned foran Elsas seng. *Kønnet og kroppen* gennemtrænger hele kapitlet; da K. af den bedragne retsbetjent får forevist retskontorerne, gør kontorluften ham *svimmel* og *søsyg*, en tilstand der overraskende hurtigt afløses af veloplathed:

Ville måske hans *krop gøre revolution* og berede ham en ny proces, eftersom han så ubesværet udholdt den gamle? (p. 57, m.u.).

Processen føres af underklassen, (under)kroppen og kvinden.

Ingen kvinder er anklaget. Med undtagelse af Elsa, der på grund af sin særlige stilling er neutral og intet *ved* om K.'s proces, er de derimod processens hjælpere. Specielt den "syge" fattigadvokat Hulds plejerske Leni.

Dette par er af en vis interesse. "Huld" betyder "nåde", Leni er en forkortelse af Magdalena og henviser således til den store synderinde Maria Magdalena og til den Magdalenerorden, hvis formål i flg. Emrich var "faldne" kvinders redning og pleje. Med advokat Huld "omvendes" nåden til masochistisk underkastelse under retten. Endnu tydeligere er Leni-skikkelsens anti-religøse (og anti-feministiske) signifikans. I 1. kap. kysser K.

frøken Bürstners hals; i 6. kap. er rollerne byttet om og "forløsningen" ved kvinden tager form af *vampyrens halsbid* (p. 82).

Under denne "nådes" og "forløsnings" auspicer går Josef K.'s proces ind i sin "religøse" fase, hvor retten har så godt fat, at de indledende øvelser kan gennemspilles med omvendt fortegn. Mens K. til at begynde med kun anerkendte retten af en slags medlidenhed, må han i domkirkekapitlet finde sig i Lenis medlidenhed med ham. Som retsbekæmperen K. kan konstatere at dommerens "skyldbog" i virkeligheden er pornografi, således kan fængselskapellanen nu bebrejdende fastslå at K.'s formodede "bønnebog" er "et album over byens seværdigheder". Den teologiske "arrestation" ("Dersom han imidlertid drejede sig, var han *holdt fast* —", p. 153, m.u.) svarer fuldstændig til den række af arrestationer som K. allerede har været igennem, men foregår dog på et så raffineret og "legendarisk" plan, at præsten i nogen grad kan virke tillidsvækkende på K. — ligesom naturteatret af andre grunde på Karl Rossmann. "Tag ikke fejl" (p. 155), siger den gejstlige til K., d.v.s., tag ikke fejl af at fængselskapellanen hverken vil føre K. "ind i" retten, ej heller befri ham fra den, men ligesom dørvogteren er der for til døden at *binde ham* til den ret, der ikke så meget har sandheden som *nødvendigheden* på sin side:

"En sorgelig opfattelse," sagde K. "Løgnen bliver gjort til verdensorden." — — — men hans endelige dom var det ikke (p. 160–161, m.u.).

K. fælder ingen endelige domme, men fortrænger vedvarende sine egne formuleringer af processens logik. Mest sammentrængt formuleres denne i Leni-episoden. Leni har afgjort flere ejendommeligheder hvoraf én er, at hun finder de fleste anklagede smukke, vil "hjælpe" dem, elsker dem (medlidenhed → sex). En anden af hendes ejendommeligheder, to sammenvoksede fingre med "svommehud" imellem, er et af hendes vigtigste forførelsesmidler overfor K. (medlidenhed → sex, overfor en kropslig defekt):

"Hvilket naturspil," sagde K. og tilføjede, da han havde undersøgt hele hånden: "Hvilken yndig klo!" (p. 82).

De tilsyneladende uskyldige sætninger gemmer det meste af processens logik. "Naturspil" går ind i den gennemgående teater- og spillinie i *Der Prozess* og kan desuden meget nemt oversættes med "naturteater". "Klo" viser tilbage til partiveteranernes *skæg*, men det viser endnu længere tilbage, til et udtryk i et (nu velkendt) brev, som Kafka i 1902 skrev til en kammerat, Oskar Pollak: "Prag slipper ikke. — — — Denne lilleemor har kløer."³³ På det tidspunkt ser Kafka dog den mulighed at stikke byen i brand på to sider og beder Pollak overveje det til *karneval*. Fra 1902 til 1914 er der sket en forskydning. Hvis "naturteatret" som hævdet netop er en art karneval, så er det nu *karnevallet* (sammensmeltet med Prag?) der

har kløer. Direkte om *Der Prozess*: underklassens og (under)kroppens spil og teater, der låser fast. Men underklassens og -kroppens spil følger en logik som også er *underbevidsthedens, drømmens*. Hermed er vi fremme ved en klarlæggelse af de fataliteter, der var på spil ved K.'s oprindelige arrestation. Når *morgenen* er så farlig, er det fordi den sovendes opvågnen altid nødvendigvis er risikabel frigørelse fra drømmens logik, og måske lykkes løsrivelsen ikke – som i Gregor Samsas og K.'s tilfælde. At *Der Prozess* virker "drømmeagtig" er ikke så underligt. Fataliteterne ved K.'s "arrestation" forbinder sig således: K. vågner, endnu underkastet *drømme-logikken ringer* han på *underklassen*, hvorefter han (i frøken Bürstners værelse) konfronteres med *underkroppen*.

Logikken er urokelig. På aftenen før sin 31-års fødselsdag, præcis et år efter at processen er indledt, afhentes K. af de for ham bestemte bødler, to ens udseende, som Leni marionetagtige, blege og fede herrer i diplomatfrakke og høj hat, hvis komme K. afventer ligeledes klædt i sort og med nye handsker. Herrernes parodiske *børs- og bank-kostume* er egnet til at få K. til at føle sig til grin – og til igen at formulere sig præcist:

"Gamle, underordnede skuespillere sender man efter mig," sagde K. til sig selv og drejede hovedet for endnu engang at overbevise sig om det. "Man prøver at blive mig kvit på billigste måde." K. vendte sig pludselig om imod dem og spurgte: "Hvilket teater spiller De på?" "Teater?" spurgte den ene herre med dirrende mundvige den anden om råd. Den anden gebærdede sig som en stum, der kæmper med den modstræbende organisme (p. 162).

Også vejen til henrettelsen former sig som en "arrestation"; da K. gør modstand er synet af én der muligvis er frøken Bürstner, i hvert fald ligner hende, nok til at pacificere ham.

Åbenbaringen af det "abstrakt menneskelige" som modsætning til henrettelsens dyriske og teatraliske ritualer fungerer blot som en ekstra understregning af processens "nødvendighed":

Var der endnu hjælp? Var der indvendinger, som man havde glemt? Det var der bestemt. Logikken er ganske vist urokelig, men den modstår ikke et menneske, der vil leve. [...] Men på K.'s strube lagde den ene herres hænder sig, mens den anden stødte kniven dybt ind i hans hjerte og drejede den to gange rundt. Med bristende øjne så K. endnu, hvorledes herrerne tæt foran hans ansigt, lænet kind mod kind, betragtede fuldbyrdelsen. "Som en hund!" sagde han, det var som skulle skammen overleve ham (p. 165).

I indledningskapitlet kysser K. "som et tørstig dyr" frøken Bürstners "strube"; det er begyndelsen til enden.

IV. Den tekstlige og ideologiske transformationsproces

1. Den parodiske omskrivning

K. indvikler sig i/bliver indviklet i en negativ dialektik mellem indre og ydre faktorer, men der er *nogen* som fortæller og vurderer K.'s historie. Denne nogen, fortælleren, giver sig intetsteds direkte til kende med kommentarer, vurderinger af et forløb eller med beskrivelser af den "ydre verden". Fortællersynsvinklen er "avec" K. alene, d.v.s. det eneste der "direkte" beskrives er K.'s handlinger og tanker, hans syn på omverdenen og de andre personer. Men den gennemgående metode er en gengivelse, transskribering af K.'s tænkte og talte formuleringer og, for de andre personers vedkommende, af K.'s opfattelse af deres tale; det er en storstilet udnyttelse af "style indirecte libre". Fortælleren dækker sig bag K.'s egne ord om hans egen situation, således som det fremgår af romanens første, konjunktiviske sætning:

Nogen måtte have bagtalt Josef K., thi uden at han vidste af at have gjort noget ondt, blev han en morgen arresteret (p. 7).

I alle udsagn af denne type er der to "afsendere" på én gang, K. og fortælleren. "K." er imidlertid ikke noget simpelt fænomen, hans meninger er svingende, og han fører en stadig indre/ydre dialog, således at de fleste af hans vurderinger rummer deres egen modsætning i sig, har karakter af hypoteser fremsat for at overbevise ham selv. Hans "optimisme" er forceret, "pessimistisk" udtaler han sig ofte, når han føler sig stærk. Fortælleren *distancerer* sig for det første fra K. ved at lade hans vurderinger fremstå i en kontekst så de negerer sig selv (hvad K. regner for uvigtigt og ejendommeligt, er vigtigt og logisk), ofte således at den "rigtige" vurdering placerer sig som negationen af K.'s egen negation af en anfægtelse:

Den flygtige indvending, at kvinden indfangede ham for retten, affejede han uden besvær (p. 45).

Fortælleren lader *handlingsforløbet* bekræfte K.'s *værste* formodninger om rettens art og processens udvikling; endog K.'s sidste "menneskelige" indvendinger dementeres af den totalt uproduktive død. Fortælleren går i sidste instans ikke ind i spillet. Selve kombinationen af K.'s voldsomme dialogiske aktivitet og fortællersynsvinklen af hans ord skaber en parodisk distance, ikke alene til K. men til spillet som han underkaster sig.

Det forhold finder først sin forklaring i det store perspektiv, som jeg har antydning af forbindelse med analysen af de tre andre Kafka-tekster. Også *Der Prozess* er besættelse og invertering af en litterær model, Dostoevskijs dialogiske og karnevalske roman, som også fungerede i *Naturteatret fra Oklahoma*.

Fra 21/7 – 1913 til 20/12 – 1914 er der seks notater om læsning af Dostoevskij i Kafkas dagbog og kun ganske få om forfattere i øvrigt (Tolstoj, Strindberg, Herzen). Grunden til at det har en vis interesse er (foruden en vis positivtisk tilfredsstillelse) dels den nævnte samtidighed (og sammenhæng) mellem Dostoevskij og karnevalsvisionen, dels at Kafka i et notat af 20/12 – 1914 – altså under arbejdet på *Der Prozess* – giver en indtrængende karakteristik af Dostoevskijs metode, der har umiddelbar relevans for hans egen. Notatets anledning er en banal indvending fra Max Brod mod Dostoevskij, Kafka optræder som forsvarer (i 1914 under arbejdet er Kafka litterært tilfreds med sig selv – og Dostoevskij; i slutningen af 1917 skælder han ud på Dickens – og sig selv). Den vigtigste passage lyder:

Man behøver for eksempel blot med den største hårdnakkethed at gentage overfor en person, at han er enfoldig og idiotisk, og han bliver, hvis han har dostojewskisk kerne i sig, formeligt opægget til sine topperstationer (p. 450–51).

Josef K. er en dostoevskij'sk helt. Som anklaget giver han en topperstation til bedste; da han tilstrækkelig hårdnakket anses for "skyldig" bliver han det. Hele dialektikken er udfoldet i *Forbrydelse og straf* (der i tysk oversættelse hedder *Schuld und Sühne*), i Raskolnikovs samtaler med politiet og især med *undersøgelsesdommeren* Porfyrij Petrovič. Ved første samtale med politiet, der har til huse på 4. sal i en ejendom med snavset trappe, åbne køkkendøre og forpestet atmosfære³⁴, besvimer Raskolnikov. Han tåler heller ikke *luften* i Porfyrijs kontor, hvor han efter en længere samtale besvimer igen. Porfyrijs metode består i at han til forbryderens *skyld* føjer bevidstheden om at han, Porfyrij, ved alt, hvorpå den skyldige

vil gruble og gruble og gå vild i alt, han vil spinde sig selv inde som i et net og sprælle sig til døde!³⁵.

I forhold til Raskolnikov repræsenterer Porfyrij dels den "ydre" retsmyndighed, dels kontakter og aktiviserer han den "stemme" i Raskolnikovs indre dialog, der kender ham skyldig. Netop denne indre-ydre-dialektik fungerer i Josef K.'s proces.

Raskolnikov er morder hvad K. ikke er, og derfor skyldig i håndfast forstand, men skyldproblemet i *Forbrydelse og straf* begrænses ikke til et spørgsmål om Raskolnikovs gerninger og samvittighed, det stilles i en total social kontekst, det angår forholdet mellem klasserne, de socialt og kulturelt privilegeredes skyld i forhold til de fattige og fornærede. Det juridisk/teologiske ord *skyld* blev betegnelsen på en *social* problemstilling gennem mere end et halvt århundredes russiske litteratur. I 1846 skrev den revolutionære demokrat Aleksandr Herzen en bog med titlen *Hvem er*

skyldig? – d.v.s. hvem er skyldig i den herskende sociale elendighed. Efter dette mønster forløb diskussionen op igennem århundredet, Dostoevskijs hovedværker indgår i den, Tolstoj tager den op i *Opstandelse* (1899, bl.a. om de riges og undertrykkernes klassesdomstol), *Herre og tjener* (som nævnt), *Der gives ingen skyldige* (1910, et fragment som forsøger at placere sig "lige langt fra folkets had og de riges angst," men som efter en skarp beskrivelse af klasseforskellene ender med spørgsmålet: Hvorfor?).

I Dostoevskijs *Forbrydelse og straf er folket* den egentlige retsinstans, skylden er overklassens og intelligenciaens udbytning af og hovmodige fjernen sig fra folket. Raskolnikovs individualistisk-nihilistiske "napoleonisme" er hans skyld overfor folket, som det repræsenteres af den fattige, prostituerede Sonja. Denne sammenhæng, skylden som en negativ relation til folket er anledningen til den dialogiske (karnevalske, drømmeagtige) udvikling (hvori fortælleren indgår) – som følger folkets love og som muliggør det gamle jugs død og fødslen af det ny, forsoningen på folkets præmisser.

Dostoevskijs litterære metode og ideologiske problematik får stå i deres generalitet, en egentlig påvisning af hvorledes *Der Prozess* helt nede på detaljeplanet er opbygget af deformerede Dostoevskij-citater lader sig ikke gøre her, da det fuldstændig ville sprænge fremstillingens rammer.

Det *medlidenhedsforhold* mellem over- og underklasse som Kafka parodisk tager op i *Der Verschollene* skærpes i de lidt senere tekster til et *skyld*-forhold, hvilket er anderledes farligt og forpligtende. K.'s forhold til underklassen må på grund af alder og stilling blive mere problematisk end en del andre Kafka-aktører; han er placeret i (underkanten) af overklassen og derfor i en anden forstand skyldig, d.v.s. han går ind i Dostoevskijs formulering af klasseforskellenes problem.

Hos Kafka omstruktureres apparatet imidlertid efter to hovedprincipper. Det ene er det nævnte, at fortælleren forsvinder fra dialogplanet. Det andet og afgørende er at *retsinstansen*, folket, skifter karakter og optager hele det borgerlige systems bureaukratiske undertrykkende, seksuelt perverterende funktion i overdimensioneret form. Ironien og den sociale satire i *Der Prozess* er rettet mod banken, men i langt højere grad mod retten som er en "slet" instans. Tilbage bliver en *meningsløs* skyld, der motiverer den teologiske "Verhaftung"³⁶ i kapitlet *I domkirken*, der indmonterer Porfyrij-mekanikken i "ren" skikkelse foruden at føre spørgsmålene om frihed/nødvendighed-autoritet ad absurdum sådan som de stilles i *Legenden om storinkvisitoren fra Brødrene Karamazov*. K. opfører sig dostoevskij'sk i et socialt univers, som tager grunden væk under hans opførsel, og da igen motiverer at han optræder som *parodieret helt*. K. går ind i spillet og dør som en hund, fordi han gør det.

Sammenhængen mellem de behandlede tekster kan nu trækkes op. Både den bortkomne, den rejsende og landlægen sætter sig i et

afhængighedsforhold til underklassen (og den underste sfære). Karl indfanges og ombringes i naturteatret, landlægen klædes af og må nogen udholde tidsalderens frost, den rejsende rejser bort med den skyld, som før eller senere (i *Der Prozess*) vil indhente ham i skikkelse af den underklasse som efter officerens død er den overlevende repræsentant for den gamle kommandants principper (det er ikke tilfældigt, at dommerne i *Der Prozess* lader sig afbilde i feudale kostumer). Disse principper ligger til grund for det teater, som K. – uden katharsisk effekt – spiller med i til den bitre ende – og som fortælleren i alle fire tekster distancerer sig parodisk fra.

Spillet er det karnevalsspil, som også kaldes det groteske; Wolfgang Kayzers tidligere nævnte vanskeligheder ved at placere Kafkas "kolde grotesker" indenfor den groteske tradition er derfor forståelige – Kafka skriver anti-grotesker.

2. *Processen mod socialismen som kapitalismens højeste stadium*

I Villy Sørensens Kafka-bog står der en implicit vurdering af forholdet mellem problematikken i *Der Prozess* og i Dostoevskijs tekster:

Er det den højeste ret, der er fortrængt og ytrer sig forurettet, er der stadig en dunkel forbindelse mellem de ydmygede og forurettede og frihedens fuldkomne lov? (p. 121).

At *Kafkas Digtning* er ulige mere analytisk stringent end den meste Kafka-litteratur kunne motivere en særlig stillingtagen til dens udgangspunkter og resultater.

På det ovenstående spørgsmål om den ideologiske kontinuitet mellem Dostoevskij og Kafka svarer Villy Sørensen tydeligt nok bekræftende – ligesom Garaudy. I andre af Kafkas tekster ser Villy Sørensen de parodiske elementer, men måske er *Der Prozess* selv om den er "ufuldendt" alligevel så "fuldendt", at den kan analyseres mere "for sig selv", mere hævet over den kunst, der er "omfortolkning af tilværelsen efter andres ordre eller eget ønske", som "konfrontation med det ufortolkelige, "mytisk"." (p. 125). D.v.s. Kafka gravede blot et spadestik dybere end Dostoevskij ned i den menneskelige naturs arketyperiske grundlag. Formuleringen er en polemisk omskrivning af Marx' 11. Feuerbach-tese:

Filosofferne har kun *fortolket* verden forskelligt, men hvad det kommer an på, er at *forandre* den ³⁷.

I essayet *Utopi og frustration* der ligesom *Kafkas digtning* er fra 1968 ³⁸ kritiserer Villy Sørensen eksplicit denne anti-utopiske tese og bekender sig til Platons, Jungs, de moderne aggressionsbiologers og den helt unge Marx' tro på menneskenaturens konstans. (At den 11. Feuerbach-tese i sin

korthed og flothed giver mulighed for dogmatiske forkortninger og langtfra er noget tilstrækkeligt grundlag for revolutionær teori og praksis kan godt indrommes, uden at Villy Sørensens platonisk-utopiske alternativ derfor behøver at blive accepteret). Denne grundopfattelse, som i sin generalitet har væsentlige elementer fælles med ontologien og eksistentia-lismen, styrer Villy Sørensens Kafka-analyse: Er "menneskenaturen" konstant, da kan det ikke være *forandringen* eller det omformende arbejde, men netop Sisyfosarbejdet med *fortolkningen* af denne naturs uforanderlige, egentlig "ufortolkelige" dybder, der er digterens funktion og den i øvrigt fornuftigste beskæftigelse. Kafka som "mytisk" digter bliver derfor samtidig den sande utopist og vejviser for menneskeheden – på trods af sin psykiske blokering overfor utopien.

Er menneskenaturen konstant kan det være vanskeligt at tænke diskontinuiteten som andet end et punktum. I hvert fald er der grund til at tro, at det der forhindrer Villy Sørensen i at se den særlige tekstlige parodi og ideologiske diskontinuitet, som adskiller Kafka fra Dostoevskij, er den ovenfor skitserede grundholdning. Denne sørensenske konception er da årsagen til at *Kafkas Digtning* trods en mængde skarpe delanalyser og trods markeret historisk bevidsthed målt med litteraturkritikkens almindelige målestok alligevel ikke bliver *historisk* nok – og langtfra får ført det efterhånden ønskværdige opgor med den teologisk-eksistentialistiske Kafka-ideologi igennem.

Det, som man er, kan man ikke udtrykke, thi det er man netop; meddele kan man kun det, som man ikke er, altså løgnen. Først i koret kan der ligge en vis sandhed³⁹.

Også Villy Sørensen anfører dette eksempel på Kafkas "paradoxe aforismer", men anvender det væsentligst i en eksistentiel sammenhæng. Aforismen kan imidlertid med analytisk fordel læses som en art programmatisk udsagn om den "modernistiske" indirekte skrivemåde, som ikke alene Kafka, men også Joyce, Pound, Eliot praktiserede: parodisk, paragrammatisk, dialogisk, "internt sproglig", "ulæselig". Denne modernistiske skrift kan dog ikke udelukkende ses som den proletariske "signifiants" revolutionære tilsynkomst på skriftens scene (således som Kristevas opfattelse ser ud i let karikeret form). Kafkas tilfælde viser (som de andre nævnte modernisters), at der i høj grad er tale om en besværgelse af samme revolutionære kræfter; en så total negation af den proletariske socialisme og samtidig af det 19. århundredes ganske vist forfaldne, men endnu dominerende "progressive" borgerlige ideologi (der ikke tilstrækkeligt klart afgrænsede sig i forhold til socialismen), at teksten, som negerede de væsentligste eksisterende ideologiske referensrammer, under de givne historiske omstændigheder måtte blive "ulæselig", "internt sproglig". Den "løgn", som Kafka meddelede, og som i *Der Prozess* søger at opkaste sig til

"verdensorden", er Dickens', Tolstojs og Dostoevskijs problematik. Men "koret" er "homofont", da Kafkas indsmuglede stemme stort set gør det af med den anden stemmes selvstændighed. Derfor er der ikke tale om et dialogisk, men om et parodisk forhold, selv om den "anden stemme" visse steder i *Der Prozess* gør relativt kraftig modstand, hvad der forklarer tekstens forførende kvaliteter.

Kafkas tekster indgår i den litterære og ideologiske omorienteringsproces, som fandt sted i Europa under de skærpede sociale (og nationale) modsætninger, der skyldtes imperialismens konsolideringsforsøg og som førte til den første verdenskrig. Denne omorientering har for flere "modernistiske" skribenters vedkommende karakter af et opgør med det 19. århundredes borgerlige litterære modeller og de til dem implicit/eksplicit knyttede ideologier, f.eks. sådanne som satte "udviklingen" og "folket" i centrum. Sådanne ideologier var med borgerskabets egen udvikling blevet stadig mere *forlojede* og med det moderne industriproletariats ekspansion og organisering stadig mere *farlige* og *uhensigtsmæssige*. Den højst implicite og ufærdige ideologi i en del modernistiske tekster er anti-kapitalistisk, ikke således at klasseforskellene kræves afskaffet – de absoluteres tværtimod polemisk – men i form af en ideologisk mobilisering, der kan forvandle borgerskabet til en værdig og tidssvarende herskerklasse, stabilisere dennes magt og dermed standse den klassekamp, som den "frie" kapitalisme har næret; allerede nu tilintetgør/deklasserer den de medlemmer af borgerskabet og småborgerskabet som ikke længere "behersker" sig selv og proletariatet, fortsætter den, vil dets magtovertagelse (og dermed en mangedobling af den *nuværende* kapitalismes fejl) være følgen. – Ved denne *begyndelse* til en proces, borgerskabets proces mod sig selv, som *senere* – bl.a. – førte til fascismen, var "alternativet" i en del "modernistiske" tekster revolutionært reaktionært. En nybrydende og traditionshævdende, intellektuelt irrationel vision af menneskeheden ultramoderne tilbagegang til urgamle statiske tilstande og betingelser.

I Kafkas tekster taler den deklasserede, isolerede borgerlige intellektuelles angstredne protest mod en historisk bestemt klasse-mæssig og psykisk dialektik. Kafkas tekster rummer nok en art "analyse" – af den hidtidige borgerlige ideologis delvise forsvarsløshed overfor socialismen; den særlige "sindstilstand", som senere dannede ét af fascismens materialer, er teksterne dog snarere "udtryk" for: uviljen mod borgerskabets smålighed, blindhed – og svaghed, angsten for dets "arvtager" proletariatet, og det had til klassekampen og dens perspektiver, der er "meningen" med Kafkas proklamation af "kampen mod kampen".

Noter:

- 1) Wilhelm Emrich: *Franz Kafka*, Bonn 1958.
- 2) Günther Anders: *Kafka. Pro und Contra*, München 1951.
- 3) Ernst Fischer: *Franz Kafka*, in *Sinn und Form 14. Jahr/1962/4. Heft*, Berlin 1962.
- 4) Roger Garaudy: *D'un réalisme sans rivages*, Paris 1963.
- 5) Georg Lukács: *The Meaning of Contemporary Realism*, London 1969.
- 6) Helt kafkask i sin absurditet er Werner Rehfelds disputats *Das Motiv des Gerichtes im Werke Franz Kafkas. Zur Deutung des Urteils, der Strafkolonie, des Prozesses*, Darmstadt-Trautheim 1960, der bygger på den ejendommelige tekstteori "at detaljen ikke må fortolkes; – – – Hermed ville helhedens sammenhæng blive ødelagt." (p. 56) – og Rehfeld leverer da også en totalt forvovlet gang "tekstlæsning".
- 7) Villy Sørensen: *Kafkas Digtning*, Kbh. 1968.
- 8) medredaktør af og bidragyder til *Kafka aus Prager Sicht*, Prag 1965, udgiver af en bog om den tysksprogede Pragerlitteratur, *Weltfreunde*, 1967.
- 9) *Le mot, le dialogue, et le roman*, in *'Semeiotike'*, Paris 1969, p. 152.
- 10) Goldstücker: Über Franz Kafka aus der Prager Perspektive, in *Kafka aus Prager Sicht*, p. 34–35; artiklen er også optaget i Raddatz: *Marxismus und Literatur III*, Reinbek bei Hamburg 1969 – og K. Aspelin: *Marxistiska litteraturanalyser*, Stockholm 1970.
- 11) Jvf. C. Daicovicu et M. Constantinescu: *La désagrégation de la monarchie austro-hongroise 1900–1918*, Bucarest 1965, p. 132–35.
- 12) Gustav Janouch: *Gespräche mit Kafka*, Frankfurt am Main, 1961, p. 79–80.
- 13) Sml. Kafkas udsagn med forhenværende boligminister Aage Hastrups i en artikel *Om boligproblemet*, Berlingske Tidende d. 9. nov. 1971 (cit. efter *politisk revy* nr. 186, p. 2):
Mig bekendt er revolutioner, fremkaldt i den bedste mening, men med stor ulykke for mange, altid kun resulteret i, at når revolutionen først var overstået, så var der en eller anden fascist, der satte sig på det hele: Napoleon eller Stalin for at nævne et par klassiske eksempler.
Mytologien i de to udsagn er strengt identisk, selv om Kafkas formulering er mere detaljeret og elegant.
- 14) I antologien *Kafka aus Prager Sicht* er Goldstücker en af dem, der så nogenlunde distancerer sig såvel fra DDR-folkene (Schuhmachers) flade dogmatik som fra de fleste øvrige bidragyderes vage "humanisme", holdninger, der begge tjener kortsigtede kulturpolitiske interesser og resulterer i en bløkering for præcisere analyser. Når det også hos Goldstücker kun bliver til analyse-ansatser, skyldes det mangelen af et defineret 'objekt', mangelen af et tekstbegreb – i sammenhæng med den "humanistiske" udflyden, der trods alt også præger ham.
- 15) *Amerika*, Frankfurt am Main 1965.
- 16) Op. cit. p. 31. Det er blot én af de gode ideer, som ikke udvikles nøjere i Anders' bog – på grund af dens aforistiske, uvidenskabelige flothed.
- 17) I en rørende anmeldelse af *Der Heizer*, skrevet 1916 af Oskar Walzel, sættes medlidenheden i relief, således at det indirekte fremgår, at brodden i *Der Verschollene* ikke alene er rettet mod fortidig, men også mod samtidig sentimentalisme:
Den yngste, især den yngste østrigske digtning er besjælet af medfølelse og medlidenhed. Däubler, Ehrenstein, Werfel og andre forkynder om godheden og kærligheden, der tager den upågtede, den foragtede, den fredløse til sig. Også *Fyrboderen* fortæller om det sjælelige opsving, der skabes ved bevidstheden om at få lov til at virke for andre. Fortæller imidlertid også om den verden, som ikke vil begribe noget af det hele, som smiler ad det. (*Kafka-Symposion*, München 1969, p. 108).
Walzel formulerer problemstillingen helt rigtigt, blot er det nok så meget Kafka som "verden", der udlér Karl. – Også den varme Max Brod exalterer naturligvis romanens "grænseløse medlidenhed", dens "jævne, medfølelse menneskelighed" (*Efterskrift til første udgave, Amerika*, p. 234–35).

- 18) Om forbindelsen mellem Karls efternavn, Rossmann, og hans sidste dæknavn, Negro, siger en amerikansk sang:
 And I came to a river, and I couldn't get across,
 And I jumped upon a nigger, for I thought he was a horse.
- 19) Wolfgang Jahn giver, som også Villy Sørensen gør opmærksom på, i *Kafkas Roman "Der Verschollene"* ("Amerika"), Stuttgart 1965, den oplysning, at der i den vigtigste Amerika-"kilde", Kafka har anvendt, er et billede af en lynchet neger med teksten: "Idyl fra Oklahama". I Kafkas idylliske manuskript står der konsekvent Oklahama og ikke Oklahoma. – Oklahoma betyder i øvrigt "Det skønne land", men staten består for en stor del af ørken; selve navnet er altså falsk reklame.
- 20) Om dette forhold og en hel del af de følgende se min artikel *Dialogen og den tragiske farce – Michail Bachtins teoretiske arbejde*, in *poetik*, 4. årg. nr. 1, 1971.
- 21) *Das Urteil und andere Erzählungen*, Frankfurt am Main, 1969.
- 22) *Das Urteil und andere Erzählungen*, Frankfurt am Main, 1969.
- 23) Følgende henvisninger til middelalderlitteraturen kan jeg takke mag. art. Ib Johansen for: *The Golden Legend*, ed. W. Morris, repr. W. Caxton, ed. 1892, Vol. I, p. 377–78 (Saint Julien-legenden); *New Catholic Encyclopedia*, 1967, Vol. VIII, p. 670; C. Grant Loomis: *White Magic*, Cambridge, Mass., 1948 (Chap. X: *Healing*) p. 103.
- 24) Brev til Strachov 21–22/4 1877.
- 25) For en egentlig analyse af Tolstojs fortælling må jeg henvise til Gunhild Aggers *Ideologi og ideologikritik i L.N. Tolstojs forfatterskab*, manus. 1971, p. 200–211. Tolstojs ovenfor bragte udtalelse om Flaubert er citeret efter manus. p. 209. Også i et forord til Semenovs bondefortællinger (1894) har Tolstoj taget direkte – og afvisende – stilling til Flauberts fortælling.
- 26) Af Kafkas dagbøger og breve fremgår det, at han har beskæftiget sig en del med Tolstojs senere fortællinger (direkte nævnt er *Kreutzeronaten* og *Ivan Il'ič's død*) og med Tolstojs dagbøger.
- 27) Tolstoj: *Fortællinger*, Kbh. 1965, p. 71.
- 28) *Der Prozess*, Frankfurt am Main 1960.
- 29) *Das Urteil und andere Erzählungen*, p. 25.
- 30) Iflg. Lukas-evangeliet, kap. 3 og 4, er det som trediveårig Jesus døbes, modtager helligånden, fristes af djævelen, overvinder fristelsen og begynder at prædike. Francois Villon's *Testament* begynder "I mit livs tredvte år, da jeg drak min skam til bunden. . ." I Dostojevskijs *Brødrene Karamazov* siger Ivan Karamazov: Forøvrigt – når jeg bliver tredive år, kaster jeg vel nok bægeret [*livets*] fra mig, selv om jeg indtil da ikke skulle have tømt det, men være gået min vej. . . hvorhen ved jeg ikke. [. . .] Til trediveårsalderen går det an, indtil da kan man bevare "et skin af adel" ved alt det, man foregøgler sig. . . (*Brødrene Karamazov*, Kbh. 1968, bd. II, 5. bog, 3. kap., p. 94 og 96).
- 31) Retten i *Der Prozess* svarer i mangt og meget til den særlige myte om "det leninistiske parti" som fra begyndelsen af halvfjerdserne er søgt oppustet herhjemme i *Information*, *Vindrosen* og de første numre af *Kurasje*. Rent bortset fra at *Der Prozess* selvfølgelig med hensyn til suggestivitet, konkretion og fantasi i udformningen af myten står over enhver sammenligning med det nævnte mytologiske fænomen.
- 32) Originalen lyder
 La raison sonne en son cratère,
 C'est l'éruption de la fin.
- 33) *Briefe 1902–1924*, Frankfurt am Main 1958, p. 14.
- 34) Jvf. beskrivelsen i *Der Prozess* af den slumopgang, hvor retten og retskontorerne har til huse på 5. sal og på loftet, og hvis atmosfære slår K. helt ud. Sml. også Kafkas dagbogsnotat af 15/3–1914: "Bag Dostojevskis kiste ville studenterne bære hans lænker. Han døde i arbejderkvarteret, på fjerde sal i en lejekaserne." (p. 370).
- 35) *Rodion Raskolnikov*, Kbh. 1966, bd. II, 4. del, 5. kap., p. 79.
- 36) I denne forbindelse bør det måske nævnes, at et af de vigtigste kriterier der

indgår i definitionen af Dostojevskijs ideologiske begreb om "folket" er dets tro, "folket" et det som i en ond kapitalistisk verden har bevaret den rette, gamle tro.

- 37) *Økonomi og filosofi*, Kbh. 1962, p. 93.
- 38) In "Mellem fortid og fremtid", Kbh. 1969.
- 39) Kafka: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass*, Frankfurt am Main 1953, p. 343.

Mine hovedsynspunkter er formet under arbejde og debat i en studiegruppe om Kafka, foråret 1970, hvori deltog Gunhild Agger, Asger Albjerg, Jens Caspersen, Vagn Lyhne, Ib Johansen, Knud Larsen, Jens Peter Lund Nielsen og Michel Olsen. Deltageres (selvstændige og indbyrdes modstridende) synspunkter og oplæg indgår direkte eller indirekte i denne artikel, specielt Gunhild Aggers om *Der Verschollene*, Ib Johansens om *Ein Landarzt* og Jens Peter Lund Niensens om *Der Prozess*.

Anker Gemzoe,
 december 1971