

Jeg vil takke førsteamanuensis Suzanne Bordemann for en svært god veiledning, med strålende innspill og tålmodige gjennomlesninger under skriveprosessen. Jeg vil også takke Bjørnar Aaseng for gode forslag til teori til oppgaven og Sara Gilsdottir for fine tilbakemeldinger og korrekturlesning. Jeg vil selvfølgelig også takke venner og familie for støtte og tålmodighet, samt legene ved Namsos legevakt for å sette sammen tommelen min slik at jeg rakk å fullføre denne oppgaven.

Innholdsfortegnelse

Innhold

1. Innledning.....	5
2. Franz Kafka	7
2.1. Biografi	7
2.2. Kafka som forteller	8
2.3. Max Brod	11
2.3.1. Max Brods utgave og andres gjengivelser.....	11
2.3.2. Max Brods tolkninger av <i>Das Schloß og andre tekster</i>	12
3. Kafka-forskning.....	15
3.1. Kafka-forskning – De vanligste retningene.....	15
3.1.1. Biografiske tolkninger.....	15
3.1.2. Psykoanalytiske tolkninger	17
3.1.3. Sosialhistoriske tolkninger.....	18
3.1.4. Poststrukturalistiske og dekonstruktive tolkninger	20
3.1.5. Religiøse og eksistensialistiske tolkninger.....	21
3.1.6. Jødiske tolkninger.....	22
3.2. Albert Camus - Hope and the Absurd in the work of Franz Kafka.....	24
3.3. Deleuze og Guattari – Kafka, Towards a Minor Literature.....	25
3.4. Om Tolknings og kritikk	28
3.4.1. Manfred Engel	28
3.4.2. Thomas Anz	29
3.4.3. Eco, Adorno og Benjamin – om tolkning.....	30
4. Teorikapittel	33
4.1. Kittler.....	33
4.1.1. Fra «De Lærdes republikk» til Romantikken	34
4.1.2. 1900.....	36
4.2. Szanto	39
4.2.1. Arven fra Flaubert.....	40
4.2.2 «Kafka's conception of existence» og Eliseo Vivas	43
4.2.3 En derivasjon av mening fra første-person	46
4.3. Jakob Lothe: Fiksjon og film	49
4.3.1. Fokalisering.....	49

4.3.2. Modus eller distanse	50
4.4. Boltanski	51
4.4.1. Detektivromanen.....	51
4.4.2. Spionromanen	53
4.4.3. Boltanski og <i>Der Prozeß</i>	54
5. Das Schloß – Analyse	55
5.1 Plott	55
5.2. Analyse	56
5.2.1. Kittler - Slottets slør, eller makt gjennom medier	56
5.2.2. Boltanski og «Mysterium».....	61
5.2.2.1 Mysterier og paradokser	62
5.2.2.2. <i>Das Schloß</i> som detektivroman.....	63
5.2.2.3. <i>Das Schloß</i> som spionroman	65
5.2.3. George H. Szanto, <i>Das Schloß</i> og narrativ bevissthet	69
5.2.3.1. Livssyklus	69
5.2.3.2. Fortellerens dualitet i <i>Das Schloß</i>	74
5.2.4. Frihet og fremmedfølelse	75
6. Konklusjon	79
7. Litteraturliste.....	83

1. Innledning

Kafkas *Das Schloß* ble utgitt posthumt i 1926, til tross for at forfatteren ba om å få alle sine uferdige manuskripter brent. Som hans andre to romaner, *Der Prozeß* og *Der Verschollene*, ble den aldri fullført og er basert på lengre kapitler og kortere fragmenter, først satt sammen og utgitt av Kafkas venn Max Brod. Selv om det finnes flere utgaver av *Das Schloß* vil jeg bruke Max Brods versjon i denne oppgaven. I kapittel 2 vil jeg legge frem utgangspunktet for denne avgjørelsen og samtidig gi en kort oversikt over noen av de andre utgavene som er produsert. Som mange av Kafkas tekster bringer *Das Schloß* frem en følelse av usikkerhet, håpløshet og kanskje noe som likner på angst, ofte oppsummert i det løse begrepet «kafkaesque». Begrepet brukes ofte om klaustrofobiske, paradoksale eller fremmedgjørende situasjoner, med et spend på alt fra det moderne overvåkingssamfunnet til kapitalismens makt over det mennesket. Som mange andre av forfatterens verker, særlig de to romanene nevnt ovenfor, har *Das Schloß* en lang og rik tolkningshistorie, noe jeg vil legge frem en grunnleggende oversikt over i kapittel 3. Som vi senere skal se prøver mange av disse analysene og «løse gåten» i romanen, ofte ved å sette opp verkets sentrale element: slottet, som et symbol. Avhengig av hva slags teori man går inn i lesningen med kan dette for eksempel være teologi, slottet er et symbol på Gud, eller psykoanalyse, slottet representerer en form for ødipuskompleks. Et slikt grunnlag for egen lesning kan være berikende, kanskje særlig om man har lest flere av dem. Allikevel etterspør flere Kafka-forskere analyser av Kafkas tekster som ligger tettere på teksten. Thomas Anz skriver for eksempel at man kan overse deler av teksten ved å lese den gjennom et teoretisk utgangspunkt, og dermed står i fare for å misforstå den. (Anz 2009 s. 8). Erich Heller skriver i sitt essay *The World of Franz Kafka* at Kafkas tekster motsetter seg alle logiske og rasjonelle tolkninger (Heller 1975 s. 201). Han mener også at mange tolkninger er basert på misforståelser (ibid. s. 203).

Analysen i denne oppgaven er et forsøk på en slik lesning av *Das Schloß*. Jeg vil prøve å finne et svar på hvordan romanen er bygget opp og hvordan denne oppbygningen gir den dens paradoksale og mystiske karakter. I kapittel 4 vil jeg legge grunnlaget for en slik tolkning, hovedsakelig med teorier hentet fra Friedrich A. Kittler, Luc Boltanski og Georg H. Szanto. Kittler vil jeg bruke for å legge et grunnlag de andre to kan leses gjennom, først og fremst ved å plassere Kafka i en litteraturhistorisk kontekst og vise hvordan Kittlers teorier om medier og makt kan forklare slottets mektige posisjon i forhold til K. og landsbyen. Med Boltanskis *Mysteries & Conspiracies* som tar for seg utviklingen av detektiv- og

spionromaner, vil jeg sette opp en definisjon av et mysterium i litteraturen og senere vise hvordan *Das Schloß*' enigma passer inn i denne. Boltanski er egentlig sosiolog, men boken passer allikevel inn i denne konteksten ettersom den har et litterært utgangspunkt og bruker romaner for å analysere samfunnsstrukturene i disse. I tillegg dukker disse sjangrene opp i cirka samme periode som Kafka skrev i. Her vil jeg også prøve å vise hvordan *Das Schloß* er bygget opp rundt et mysterium og hvordan romanen kan leses som en subversiv detektiv- eller spionroman, etter Boltanskis definisjoner. Szantos *Narrative Consciousness* vil jeg vise hvordan narratologien i teksten forsterker det mystiske i handlingen og gjør romanens gåte enda mer innfløkt enn den allerede i utgangspunktet er.

Som nevnt over vil jeg prøve å holde meg så tett på den faktiske teksten som mulig i denne oppgaven, og jeg vil derfor begynne med en kort oppsummering av Kafkas biografi og en rask gjennomgang av flere litteraturforskeres syn på Kafka som forteller. Deretter vil jeg forklare teorien til de nevnte forfatterne i kapittel 4, før jeg kommer til min egen analyse.

2. Franz Kafka

2.1. Biografi

Franz Kafka (1883 – 1924) var en forfatter bosatt i Østeriket-Ungarn, Han var en tysktalende jøde i den tsjekkiske delen av imperiet og hovedsakelig skrev noveller og korthistorier. Flere av disse, i tillegg tre romaner som aldri ble fullført, ble først utgitt av Kafkas venn Max Brod. Kafkas tekster var stort sett ukjente, selv om en rekke av dem ble publisert og utgitt i hans levetid, både for tyskere og resten av verden. Dette kan være på grunn av nazistenes undertrykkelse av jødisk kunst omtrent ti år etter hans død, begrenset nedslagsfelt som en minoritet i en minoritet (Kafka 2005 s. 209), men det kan også forklares med forfatterens korte liv og dermed karriere. Kafkas særegne etniske situasjon har fascinert flere oversettere og litteraturvitere, og vi kommer tilbake til den flere ganger.

Kafka ble som nevnt født i 1883 i Praha, Tsjekkia. Han begynte på skolen i 1889 og fullførte gymnaset med artium i 1901. Samme år begynte han på universitetet i Praha og traff Max Brod der i 1902. Med mye til felles, både når det gjaldt bakgrunn og interesser, var det starten på et vennskap som skulle bli viktig for dem begge. Etter å ha gjort forsøk i en rekke retninger bestemte Kafka seg for å studere jus. Han gikk ut som Dr. justis i 1906 (ibid. s. 743). Allerede i 1904, fortsatt på universitetet, skrev og fullførte Kafka et førsteutkast av *Beschreibung eines Kampfes* dette året. Samtidig som han begynner å jobbe innen forsikring blir *Betrachtung* publisert i magasinet Hyperion. I løpet av 1912, hovedsakelig mens han reiste rundt i Tyskland, skriver han *Die Verwandlung* og *Das Urteil* (ibid. s. 744). Han begynner også på romanen *Der Verschollene*. I disse tekstene kan man identifisere en mer gjenkjennelig prosa, og temaer som senere går igjen i Kafkas tekster blir tydeligere. Man kan for eksempel nevne blandingen av det realistiske, nærmest hverdagslige, i kombinasjon med det mer fantastiske, samt en gjennomgående følelse av skyld, synd eller skam. Det er også i 1912 *Betrachtung* kommer ut i bokform.

Der Heizer, i utgangspunktet ment som første kapittel i *Amerika*, ble publisert i *Der jünge Tag* i 1913 og *Das Urteil* gis ut i Arkadia det samme året (ibid. s. 744). Kafka kan utvilsomt sees som en forfatter på dette punktet. Allikevel tjente han ikke nok penger på skrivingen og fortsatte å arbeide i forsikringsbransjen for å kunne livnære seg. Automatskrift skal ha vært Kafkas ideal når det kom til skrivemåte. Dette på grunn av hastigheten det muliggjorde. Kafka var ofte ikke fornøyd med resultatet av dette, men *Die Verwandlung* ble

skrevet på en natt og han var svært fornøyd med historien, så det må ha fungert ved noen tilfeller. Til tross for dette fortsatte han å produsere tekster svært hyppig. *Der Prozeß* påbegynnes i 1914, og han inngår sin første forlovelse med Felice Bauer senere samme år. Denne forlovelsen avbrytes senere, men de forloves en andre gang i 1917. Det samme året blir Kafka diagnostisert med tuberkulose i lungene, og den andre forlovelsen med Bauer brytes også (ibid. s. 745). Han skriver også *In der Strafkolonie* i 1914. Året etter publiseres *Die Verwandlung* og i 1916 gis *Das Urteil* ut nok en gang. *In der Strafkolonie* ble publisert i 1919 og flere tekster skrevet i 1916 og 1917 utgis i 1920, i samlingen *Ein Landarzt*. Kafka begynner på romanen *Das Schloß* i 1922, men som de andre to romanene blir den aldri fullført. Han fortsatte å skrive, både kortere historier og videre på romanutkastene, nesten helt frem til sin død. Den tredje juni 1924 døde han av tuberkulosen i Kierling utenfor Wien (ibid. s. 746). Han gravlegges i den jødiske kirkegården i Praha i juli.

2.2. Kafka som forteller

Ifølge ham selv var Kafkas gjennombrudd som forfatter *Das Urteil* i 1912 (Kafka 1909 – 1923 s. 248 og 253). Som nevnt over er det i dette året vi først ser det mange vil gjenkjenne som Kafkas kjennetegn, både i fortellerstil og temavalg. Etter dette gjennomgikk han en utvikling innen begge deler, men denne kan nok sees tydeligst de siste tolv årene av hans liv. Manfred Engel mener at om man ser på Kafkas utvikling kan man se en bevegelse fra kompleksitet som skyld, lov og ansvar til det mer abstrakte og strukturelt ironiske (Engel 2010 s. 438). Dette stemmer nok, men de nevnte kompleksene er fortsatt tydelige gjennom hele Kafkas forfatterskap. Hvis vi for eksempel ser på *Das Urteil*, som hovedsakelig fokuserer på skyld. Som når Georg går inn på sin fars værelse og først bedreider seg selv for å ha forsømt faren, (Kafka 2005 s. 500), og deretter farens kritikk av Georgs forlovede, (ibid. s. 502). Til sammenlikning tar *Der Prozeß* også opp spørsmål om skyld og lov, men på en mer abstrakt og absurd måte. Vi kan for eksempel trekke frem arrestasjonen av Josef K.s i begynnelsen av romanen, (ibid. s. 9). Romanen har en gjennomgående ironisk distanse til skyldspørsmålet og sin behandling av loven med sin skjulte domstol og ambivalens til den mistenktes uskyldighet. Det samme kan sies om *Das Schloß*, hvor de repetitive elementene i handlingen lett kan leses ironiske på et strukturelt nivå. For eksempel K.s forsøk på å nå i gjennom byråkratiet i slottet gjennom budbringeren Barnabas, som viser seg å inneha minimalt med både innflytelse og tilgang (Kafka 1967 s. 253 - 254).

Engel skriver at blandingen av det fantastiske¹ og realistiske blir tydeligere i senere historier, som *Die Verwandlung* (1915), og de senere romanene. De fantastiske bestanddelene, Josef K.s arrestasjon og Samsas forvandling, blir nøkternt forklart og blir ikke kommentert noe nærmere. I tillegg er det få av karakterene som henger seg opp i dem. Josef K.s prosess sees ikke som noe unormalt eller overaskende av for eksempel onkelen hans, og Gregor Samsas forvandling anses heller som noe skamfullt av familien hans, ikke en overraskelse (Kafka 2005 s. 72 og 545). De ser heller på det som en ulykke, både for seg selv, og den uheldige protagonisten, men det overnaturlige sees på noe som kunne skjedd hvem som helst. Kombinert med det mer hverdagslige som preger store deler av den resterende teksten, kan man se tekstene som realistiske, men med ett eller flere avbrudd fra dette som er av fantastisk natur som styrer handlingen. Denne naturlige holdningen til det som for leseren virker som absurde eller unaturlige hendelser, for eksempel Georg Samsas forvandling eller Josef K.s arrestasjon, ser dermed ikke ut som en manifestasjon av noe uhyggelig eller truende, men heller uheldige tilfeldigheter (Engel 2010 s. 412). Som Walter Benjamin har bemerket kan en rekke av Kafkas karakterer sees som kontrapunkter til Svejck, protagonisten i *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* 1921-1923. «Den ene undres ikke over noe, den andre på alt» (Benjamin 1996 s.118).

Engel ser også Kafka som en modernistisk forfatter (Engel 2010 s. 412), som bryter med de typiske trekkene for realistisk prosa etablert på 1800-tallet. Som nevnt over skiller Kafkas fiktive verdener med det vi kjenner som virkelig i en rekke av umulige hendelser og liknende. Engel hevder at dette skyldes kombinasjonen av tysk og jødisk fortellertradisjon² i tillegg til en tematisk forandring. Videre trekker han en linje til Virginia Woolfs essay *Charakter in Fiction* (1924), som han omtaler som grunnleggende for den modernistiske omveltningen i representasjon, hvor presentasjonen endres fra utsiden til innsiden (ibid. s 440). Det finnes eksempler på en slik presentasjon, først og fremst av karakterer, før modernismen, men det blir vanligere etter 1900 enn det var tidligere. Engel beskriver Kafkas «modernisme» som antipsykologisk, fordi tekstene hans går utenfor psykologiske forklaringsmønstre. Kafka viser innsiden av et menneskesinn, men hindrer samtidig tilgang til

¹ I gjennom hele oppgaven vil jeg bruke ord som «fantastisk», «overnaturlig» og «urealistisk» for å peke på de delene av Kafkas tekster som bryter med det vi kan kalle en typisk, realistisk eller normal virkelighet. Slike mer usannsynlige elementer kan for eksempel være Gregor Samsas forvandling eller Josef K.s arrestasjon. Jeg kommer nærmere inn på forskjellen mellom det realistiske og fantastiske i analysekapittelet, under «Boltanski og Mysterium».

² Engel skriver senere at det er vanskelig å bestemme hvor mye det jødiske i Kafka er til å stole på (Engel 2010 s. 423). Dette kommer vi tilbake til i kapittelet om forskning senere i oppgaven.

det. Dette er et poeng Georg H. Szanto bruker som utgangspunkt for mye av sin lesning av Kafka, noe vi kommer tilbake til i teorikapittelet.

Ritchie Robertson beskriver også Kafka som en modernistisk forfatter. Han sammenlikner Kafka med Joseph Conrad, som «konservative modernister». Med dette mener han at de er kraftig inspirert av verk fra 1800-tallet, senere vil jeg forklare Kafkas forhold til Flaubert, men de fokuserte også på mer moderne elementer som usikkerhet, ambivalens og perpleksitet (Robertson 2004 s. 27). De skaper et narrativ som gir den oppmerksomme leseren psykologiske og epistemologiske enigmaer. Robertson skriver at i motsetning til Conrad er Kafka forteller, med sin skiftende fokalisering, sjelden til hjelp når det kommer til leserens forståelse av handlingen. Kafkas fortellere er av samme grunn enda mer ambivalente enn Conrads. Han mener derfor at Kafka fremskaper en følelse fremfor en historie (ibid. s. 29). Robertson skriver at Kafka bryter «kontrakten med leseren» (ibid. s. 30). Med dette sikter han til de brå overgangene fra det realistiske til det mer fantastiske, som for eksempel Gregor Samsas forvandling i *Die Verwandlung*. Det siste poenget er ett vi kommer tilbake til ved flere anledninger senere i oppgaven.

Engel nevner også at det er en mangel på psykologisk motivasjon for flere av karakterenes handlinger. I mange passasjer mangler de egen psyke og tydelig individualitet, de likner ofte mer typer enn individer (Engel 2010 s. 412). For eksempel Josef K.s plutselige impulsivitet i *Der Prozeß*, K.s stadige forsøk på å komme seg inn i slottet som nærmest likner tvangshandlinger i *Das Schloß* eller sønnens selvutførte henrettelse i *Das Urteil* (Kafka 2005 s. 504). Engel mener altså at karakterenes individualitet forsvinner i fortellermåten, selv om Kafka viser at den finnes. Han peker også på en generell tendens i moderne tekster hvor handlingen ikke lenger er det dominerende prinsippet teksten organiseres rundt (Engel 2010 s. 412). Han trekker fram Rilke og Benn som to forfattere som går lenger enn Kafka, men sistnevnte opererer med en prosa hvor handlingene ofte har mindre betydning enn den vi ser i tidligere realistiske fortellinger. Engel trekker frem *In der Strafkolonie*, hvor han mener at samtalen mellom offiseren og den utenforstående protagonisten er mer fargerik og tar opp betydelig mer plass enn de få hendelsene. I *Das Schloß* er hendelsesforløpet tilnærmet likt i alle K.s forsøk på å skaffe seg tilgang til slottet. Det eneste som forandrer seg er metodene, men målet og resultatet forblir det samme gjennom hele teksten, som nevnt over. Karakterene står på stedet hvil og er nærmest statiske. Som Engel skriver er de fullstendig motstandsdyktige mot forandring og er dermed låst i det samme mønsteret gjennom hele teksten (ibid. s. 412).

2.3. Max Brod

2.3.1. Max Brods utgave og andres gjengivelser

Det var Max Brod som påtok seg arbeidet å utgi Kafkas tekster, mot forfatterens vilje. Han gjorde alt han kunne for å rydde opp i mange av de uferdige manuskriptene, og har fått kritikk for deler av dette arbeidet senere. Særlig rekkefølge på kapitler er det mange som er uenige i. Clayton Koelb skriver at Brod var av den oppfatning at Kafka var et litterært geni, selv om han var en ganske obskur forfatter på det punktet, og ville gi tekstene hans et så stort publikum som de fortjente (Koelb 2002 s. 28). Uansett hva man mener om Brods arbeid, ville Kafkas arbeid aldri spred seg så vidt og fort uten ham, og kanskje ikke i det hele tatt. Siden det var Brod som begynte arbeidet med Kafka la han naturligvis grunnlaget for lesningen av forfatteren. Koelb bemerker at Brod tok bunker med fragmenter og kapitler uten rekkefølge og satt det sammen til et av 1900-tallets viktigste forfatterskap. Setningene var Kafkas, men historien de til slutt utgjorde var på mange måter like mye Brods (ibid. s. 29).

Brods utgaver av Kafkas tekster har møtt mye kritikk siden de ble utgitt, dette kommer vi tilbake til, men Koelb påstår også at det er de mest leste utgavene. Det å avskrive disse helt ville dermed være et feil tankesett, selv om man absolutt kan kritisere dem (ibid. s. 29). Han sier også at slik kritikk er sunt, ettersom senere utgaver da på mange måter blir et samarbeid mellom Brod og kritikeren, og deres utgaver av teksten.

Den mest gjennomførte varianten av nyere utgaver av Kafkas verker er de kritiske utgavene. De første *kritische Ausgabe* ble utgitt over flere år fra og med 1982 av S. Fischer Verlag og var redigert av flere Kafka-forskere, blant annet Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley og Jost Schillemeit. Dette er de mest komplette utgavene av Kafkas tekster utgitt så langt og inneholder flere utgaver av de samme fragmentene og mange linjer som i utgangspunktet var utstrøket (Rolleston 2002 s. 21). Disse utgavene bruker ofte Brods versjon som utgangspunkt, men legger til flere fragmenter og kapitler enn han gjorde, både inne i selve teksten og etter den. De hadde, først og fremst gjennom Pasley, tilgang på Kafkas originale manuskripter, og strøk de fleste av Brods omskrivninger. I *Historisch-kritische Ausgabe* utgitt av Stroemfeld/Roter Stern finner vi en annen innfallsvinkel til tekstene. Her er kapitlene og fragmentene satt opp hver for seg i en helt annen, mer tilfeldig, rekkefølge (Koelb 2002 s. 30). Koelb skriver at redaktøren for disse utgavene introduserer dem i første bok med å hevde at det ikke finnes noe grunnlag for å sette fragmentene i noen spesiell

rekkefølge. Det er usannsynlig at en slik utgave er noe for en mer tilfeldig leser, men de kan være svært interessante for en leser med omfattende kunnskap om tidligere versjoner av tekstene. Koelb mener at man burde lese alle disse tre gjengivelsene for å gi de beste innblikkene i Kafkas forfatterskap (ibid. s. 31).

2.3.2. Max Brods tolkninger av *Das Schloß* og andre tekster

Som sagt var Max Brod en av de første til å lese Kafka som en religiøs/jødisk allegori. Han ønsket å se Kafka som en "innovatør av gammel jødisk religiøsitet" (Brod 1967 s. 529), og hadde allerede i sin epilog til den første utgaven av *Das Schloss* kommentert at man kunne se to manifestasjoner av guddom representert i de gåtefulle tilfellene "domstol" og "slott" (i betydningen av kabbalaen) – dømmekraft og nåde (ibid. s. 529-530). Han er på mange måter begynnelsen på de religiøse og jødiske tolkningene av Kafkas arbeid, og hadde derfor en del innflytelse i den tidlige forskningen av tekstene. Her er *Der Prozeß* åpenbart dømmekraften, med sitt fokus på domstol og rettergang, mens *Das Schloß* da mest sannsynlig leses som nåde. Brod ser K.s strabaser som en søken etter guds nåde, ved å forsøke å slå røtter i landsbyen nedenfor slottet. Han prøver å få en jobb i samfunnet der, gjennom karrierevalg og ekteskap. Som en fremmed i en isolert posisjon, og forskjellig fra alle andre, vil han ha det de andre borgerne allerede har. (ibid. s. 530). Brod kommenterer at kvinnene, som i *Der Prozeß*, i *Das Schloß* har en dobbeltrolle – både som «veivisere» mot målet og som distraherende avledninger. Brod bemerker at det er kvinnene, særlig Frieda og Olga, som får K. til å skifte mening om hva det faktiske formålet sitt er. Først vil han få kontakt med autoritetene, for å finne ut hva han er der for, mens han senere søker de samme personene for å inngå giftemål. (ibid. s. 530). Denne kampen for kjærlighet og integrering leser Brod som religiøs. Brod mener at inkompatibiliteten mellom det jordiske og religiøse er sentrum i *Das Schloß*.

Walter Benjamin gjengir en samtale mellom Brod og Kafka som viser hvordan Brod ofte tolket vennens utsagn, også muntlige, som referanser til gnostiske samtaler (Benjamin 1996 s. 93). Her forteller Kafka at han ser mennesket som nihilistiske tanker i Guds hode. Brod forteller at dette i første omgang fikk ham til å tenke på det gnostiske verdensbilde, hvor Gud er en ond demiurg og verden er hans syndefall, noe Kafka motsier. Han sier at verden heller er et av Guds «slette luner»³, på en dårlig dag (ibid. s. 93). Dette er ikke grunnlag nok

³ «Slette luner» er slik det uttrykkes i den danske oversettelsen.

for å avskrive Brods jødiske tolkninger, men Benjamin skriver at Kafkas svar, det mer nøytrale og mindre religiøst ladede, kan leses inn i elementene av håpløshet man finner i flere av Kafkas tekster.

3. Kafka-forskning

3.1. Kafka-forskning – De vanligste retningene

Denne oppsummeringen er hovedsakelig hentet fra *Kafka Handbuch*, fra Manfred Engels kapittel: *Strukturen, Schreibweisen, Themen*. Jeg vil her basere min beskrivelse av disse retningene på Engels, før jeg vil gå inn i noen andre tolkninger og perspektiver senere i kapittelet. Engels gjennomgang av Kafka-forskningen er tydelig preget av hans subjektive syn på litteraturforskning og han ser for eksempel et hierarki i tolkning og tilskriver de forskjellige metodene «verdi» etter hva han ser som mer og mindre objektivt. Dette blir tydeligere senere, når vi kommer til hans kritikk av de forskjellige retningene. Jeg mener allikevel at både kritikken og oppsummeringen hans av Kafka-forskningen er relevant, ettersom den er omfattende og godt begrunnet. Så lenge man er bevisst på Engels inngang i materialet ser jeg ingenting i veien med å bruke boken hans i denne oppgaven.

3.1.1. Biografiske tolkninger

Engel skriver at av alle inngangene til Kafkas verker er den biografiske mest utbredt (Engel 2010 s. 419). Dette har to hovedårsaker. Den første er at lesere ofte ser tekster gjennom en forfatters liv, som skaper et felles grunnlag mellom forfatter og leser. Med informasjon om kunstnerens liv kan man få en følelse av at man forstår vedkomne, og dermed komme tettere på dennes arbeid (ibid. s. 419). Engel skriver at den andre årsaken er at Kafka har foreslått nettopp biografiske trekk i sine egne tekster. Han skal ha nevnt at «Georg», i *Das Urteil*, har like mange bokstaver som «Franz» og mange har lest navnet på protagonistene i både *Das Schloß* og *Der Process*: K. som en referanse til forfatterens etternavn.

Engel skriver også at «Der existenzielle Bezug von Kafkas Schreiben ist in der Tat so stark, dass eine biographische Deutung fast immer möglich ist – und fast immer zu durchaus einleuchtenden und nachvollziehbaren Ergebnissen führt.⁴» (ibid. s. 419). Slike tolkninger er altså vanlige fordi de er forståelige. Han peker på at mange har lest *Das Urteil* basert på

⁴ «Faktisk er Kafkas eksistensielle relevans så sterk at en biografisk tolkning nesten alltid er mulig - og nesten alltid fører til ganske åpenbare og forståelige resultater.»

Kafkas liv og forhold til sin egen far. Her er det allikevel store forskjeller: Kafka tok aldri over foreldrenes virksomhet og begikk aldri selvmord – men en slik lesning kan fortsatt sees som berettiget. Engel foreslår å se det som en «litterær prøve», hvor Kafka eksperimenterer med mulige utfall av handlinger, gjennom et litterært medium (ibid. s. 419).

Engel peker på Kafka-forskeren Hartmut Binder og forfatteren Elias Canetti som representanter for denne typen biografiske lesninger (ibid. s. 419). Sistnevnte har for eksempel beskrevet *Der Process* som en litterær utvikling av forholdet mellom Kafka og hans forlovede, Felice Bauer (Canetti 1973 s.198). Engel sier allikevel at en rekke litteraturforskere er uenige i slike biografiske tilnærminger. Det svakeste argumentet er, ifølge Engel, at slike tolkninger kun kan verifiseres av fakta i begrenset grad (Engel 2010 s. 420). Som eksempel peker han på det han selv ser som et overdrevet negativt bilde av forholdet mellom Kafka og hans far. Engel er imot å lese litteratur gjennom liv, ettersom han mener at dette kun kan baseres på selvtolkning av forfatterens biografi. Som han skriver: «ob diese >objektiv< richtig ist oder nicht, wäre allenfalls von psychologischem Interesse.»⁵ (ibid. s. 420).

Et annet argument mot biografiske tolkninger er påstanden om at slike lesninger ignorerer verkets litterære karakter (ibid. s. 420). Engel mener at dette reduserer flere mulige temaer Kafkas arbeider. For eksempel blir maktstrukturer, et gjennomgangstema i en mengde Kafka-forskning, ofte redusert til en arketypisk primærscene i en far-sønn-konstellasjon. Engel vil heller se Kafkas gjennomgående tematiseringer som en representasjon av tiden han lever i. At forfatteren heller bygger abstrakte modeller fra personlige erfaringer, for eksempel sin egen stilling i et byråkrati, og spinner videre på det gjennom litteratur. Engel avslutter kritikken av biografisk forskning med å si at slike lesninger allikevel kan ha kognitiv verdi. Han trekker slikt arbeid inn i hermeneutisk og historiske analyser og skriver at en biografisk tolkning kan være orienterende for denne typen lesninger. Han sier også at tolkninger med grunnlag i forfatterens liv fortsatt må være generaliserende for å komme frem til en akseptabel tolkning.

⁵ «For om dette er «objektivt» riktig eller ikke ville i beste fall være av psykologisk interesse.»

3.1.2. Psykoanalytiske tolkninger

Engel ser psykoanalytisk analyse som en videreføring av de biografiske, med et skille mellom psykoanalytisk og psykologisk, ettersom sistnevnte henger tettere sammen med biografiske tolkninger. Psykoanalytisk forskning bygger istedenfor på systemer etter Sigmund Freud, og Jung eller Lacan i noen tilfeller. Kafka skal selv ha omtalt Freud i dagbøker og brev, men skrev også setningen: «For siste gang psykologi!» (Kafka 2016 s. 251). Det er ikke vanskelig å se hvor Engels påstand om videreføring kommer fra, ettersom Freuds ødipuskompleks uten problemer kan leses inn i far-sønn-konflikten vi allerede ser i biografisk forskningsarbeid (Engels 2010 s. 420). Man kan finne mange eksempler på slike konflikter om man ser etter det, for eksempel i *Das Urteil*, *Die Verwandlung* og *Der Verschollenen*. For eksempel skriver litteraturforskerne Zahra Barfi og Fatemeh Azizmohammadi, i en artikkel fra 2013, følgende om *Die Verwandlung*: «The Metamorphosis is a symbolic presentation of Gregor's unconscious world» (Barfi og Azizmohammadi 2013 s. 107). De mener at Gregor Samsa representerer Kafka selv, og protagonistens marerittaktige situasjon er den samme Kafka befant seg i «gjennom hele sitt liv». Her ser vi også Engels poeng om sammenheng mellom biografi og psykoanalyse bekreftet. De beskriver denne tilstanden som «Kafkaesque», og at denne kan oppsummeres som skremmende, angstfull og truende (ibid. s. 107). De leser novellen gjennom Freuds teorier om det underbevisste:

According to Freud, our mind consists of two parts: conscious and unconscious. He demonstrated that our suppressed wills, feelings, horrors, drives, conflicts and even memories are hold in unconscious part of our psyche. The first image which takes us to Gregor' unconscious world is the setting of the story. The story opens with "one morning, as Gregor Samsa was waking up from anxious dreams, he discovered that in the bed he had been changed in to a monstrous verminous bug". In this image, we have the words "waking", "dream" and "bed", accordingly; it is possible to say that Gregor wakes but by this awaking, in fact; he transfers from the conscious to the unconscious world which is the world of dream. (ibid. s. 107).

Videre leser de Gregors forsøk på å søke morens sympati og farens negative reaksjon på det (Kafka 2005 s. 548), som et eksempel på et Oidipus-kompleks, altså at Gregor søker et seksuelt forhold til sin mor og at faren holder ham tilbake (ibid. s. 108). Senere beskriver de scenen hvor faren kaster epler på Gregor (ibid. s. 565), som kastrasjon, et begrep som i freudianske teorier henger sammen med Oidipus-komplekset. De trekker deretter dette tilbake i likhetene mellom Gregor Samsa og Kafka selv og beskriver forholdet til sistnevnte og hans far som tyrannisk (Barfi og Azizmohammadi 2013 s. 108).

Engel skriver at alle innsigelser som heves mot biografiske tolkninger også kan brukes mot de psykoanalytiske analysene (Engel 2010 s. 420), først og fremst fordi de ofte tar utgangspunkt i forfatterens egen psyke. Dette gjør videre at analysen bygger på leserens fortolkning av forfatterens subjektivitet før man tolker teksten selv. Engel påpeker også at Kafka kjente til Freuds teorier, men at dette ikke automatisk betyr at Kafkas egen psyke passer inn i psykoanalytikerens teorier. Engel mener heller at Kafkas psyke burde sees som uavhengig av Freuds. Han skriver også at den psykoanalytiske tolkningsskolen konstant har vært til stede i Kafka-forskningen (ibid. s. 421), og at denne etter hans mening ofte generaliserer Freuds teorier, som for eksempel Oidipus-komplekset.

3.1.3. Sosialhistoriske tolkninger

Sozialgeschichtliche Deutungen sind in der Literaturwissenschaft heute einigermaßen aus der Mode gekommen. Aber in der Breitenrezeption Kafkas erfreuen sie sich äußerster Beliebtheit – man kann sogar sagen, dass sie heute das allgemeine Kafka-Bild dominant prägen. (ibid. s. 421).⁶

Engel viser til filmene *The Trial* (1993), av David Hugh Jones, og *Kafka* (1991), av Steven Soderbergh, hvor han ser sammenknytninger av biografiske og sosialhistoriske tolkninger. Sosialhistoriske analyser ser etter «refleksjoner» av sosiale problemer og strukturer, og i Kafkas tilfelle pleier de å fokusere på konstellasjonen mellom helten og makten som står imot ham (ibid. s. 421). For eksempel slottet i *Das Schloß* eller prosessen i *Der Process*. At slike lesninger er vanlige er langt fra unaturlig, særlig i de to nevnte eksemplene hvor slike mektige institusjoner dukker opp allerede i parateksten. Ifølge Engel dominerte slike tolkninger på 70-tallet, men overlever fortsatt i dag, for eksempel som poststrukturalisme etter Michel Foucault. Her reguleres alle diskurser av en «ondskapsfull» makt som «innlemmer seg i kroppen» (ibid. s. 421). Vi kan for eksempel trekke frem *In der Strafkolonie*, hvor straffen til den dømte bokstavelig talt risses inn i kroppen på vedkomne (Kafka 2005 s. 589). Det poststrukturalistiske kommer vi nærmere inn på under neste punkt.

Engel ser to store problemer i sosialhistoriske tolkninger. Det første er at de behandler tekster som realistiske. Engel påpeker at Kafkas overdrivelser og mer absurde eller «unormale»

⁶ «Sosialhistoriske fortolkninger har gått noe ut av mote i litterære studier i dag. I Kafkas tekster er de allikevel ekstremt populære – man kan til og med si at de i dag dominerer det generelle «Kafka-bildet».

segmenter, det han kaller representert virkelighet, forsvinner i et slikt utgangspunkt (Engel 2010 s. 421). Han skriver også at Kafkas representasjon av omverdenen blir bestemt av psykologiske eller antropologiske strukturer, ikke omvendt. Engel går med på deler av den sosialhistoriske lesningen av Kafka, for eksempel at forfatteren kritiserer maktkonstruksjoner og familien, men kommenterer likevel at deformerte sosiale handlinger ikke nødvendigvis er et resultat av deformerte sosiale strukturer (ibid. s. 421).

I essayet *From Marx to Myth* skriver Walter Herbert Sokel at flere av Kafkas tekster kan leses som kritikk av borgerskapet og deres kapitalistiske grunnlag (Sokel 2002 s. 223). Han bruker *Die Verwandlung* som eksempel. Sokel leser antagonismen til Gregors familie som deres kapitalistiske interesser. Faren utnytter Gregor, gjennom å utnytte arbeidet hans, og familiens tragedie, utenom å miste et familiemedlem, er tapet av sin borgerlige status (ibid. s. 223). Deres økonomiske fall tvinger dem for eksempel til å selge boligen sin (Kafka 2005 s. 580). Sokel nevner også at Grete, Gregors søster, til en viss grad tjener på det i utgangspunktet negative utfallet. For eksempel står det at hun prøver å gjøre Gregors situasjon mer skrekkinngående ovenfor foreldrene enn den allerede er (ibid. s. 561 og s. 575), ettersom hun står igjen som familiens eneste barn og arving (Sokel 2002 s. 223). Selv om denne arven er redusert betydelig etter statusskiftet de alle gjennomgår i historien. Denne analysen er både marxistisk, kritikk av det borgerlige og kapitalistiske, i tillegg til sosialhistorisk gjennom kritikk av sosiale strukturer.

Engel beskriver også en nyere, mer moderne utgave av disse tolkningene. Disse tar utgangspunkt i en mer generell lesning av Kafka, ofte et syn på termen «kafkaesque» (Engel 2010 s. 421). Han nevner for eksempel en artikkel av Steven T. Wax med tittelen *Kafka comes to America – Fighting for Justice in the War on Terror* fra 2008, hvor Wax kritiserer Bush-administrasjonens tiltak mot antiterrorisme etter angrepene på New York i 2001. Det finnes flere av denne typen artikler, og de blir ofte presentert som en kritikk av det moderne overvåkingssamfunnet. For eksempel *Franz Kafka: Vår tids visjonær*, først publisert i Aftenposten i januar 2015, hvor forfatteren beskriver prosessens behandling av Josef K. som et bilde på overvåkingen av individer i dagens samfunn. Den tyske litteraturforskeren Reiner Stach intervjues i denne sammenhengen og sier: «Terroren Jozef K.⁷ utsettes for i «Proessen», er at man tar fra ham privatlivet og intimiteten hans.»

⁷ Stach bruker «Jozef» istedenfor «Josef» her, jeg har derfor gjengitt sitatet slik det står i artikkelen.

3.1.4. Poststrukturalistiske og dekonstruktive tolkninger

Engel forklarer disse typene analyser som basert på teoriene etter Jacques Derrida (1930-2004). Han skriver at slike tolkninger bygger på den beskrevne og problematiserte forfatterrefleksiviteten i teksten, som selvtematiserer uforklarlighet og oppløsning av skriveprosessen (Engel 2010 s. 422). Her kan tekstelementer tolkes som allegoriske tegn på skriveprosessen. Engel viser til to eksempler, uten å nevne noen kilder eller opphavsmenn fordi han ikke vil kritisere individuelle tolkninger. Det første er at Karl Rossmann i *Der Verschollenen* setter pris på å spille piano. Pianoer har nøkler, og det samme har skrivemaskiner, og pianospillingen kan derfor anses for å være en selv-tematisering av skriveprosessen (ibid. s. 422). Det andre er hentet fra *Die chinesische Mauer*. Her bygges muren nevnt i tittelen en kilometer av gangen, og hver gang arbeiderne er ferdig med en kilometer mur bygger de en like lang del på et helt annet sted (Kafka 2016 s. 63). Dette «systemet av delvis konstruksjon» er en selvtematisering av skriveprosessen fordi Kafka to år tidligere skrev på *Der Process*. Som arbeiderne, som bygget stykker av muren på forskjellige steder, arbeidet Kafka på et fragment av gangen, stadig i forskjellige punkter i romanens handling (Engel 2010 s. 422).

Engel skriver videre:

Anhänger des gesunden Menschenverstandes mögen solchen Allegoresen mit einigem Skeptizismus gegenüberstehen und sie für eine *petitio principii*⁸ halten, da ihre einzig plausible Begründung in der These besteht, dass *alle* Texte Kafkas den Schreibvorgang thematisieren⁹ (ibid. s. 422).

Han sier at tekster med et slikt utgangspunkt er av minimal interesse for den normale Kafka-leseren. Allikevel ser han poenger i slike tolkninger, fordi de refererer til skriveprosessens store betydning, selvrefleksive passasjer og refleksjonsprosessen i glidende paradokser i Kafkas arbeider (ibid. s. 422).

Walter Herbert Sokel skriver i essayet *Beyond Self-Assertion: A Life Reading Kafka* at Kafkas arbeid som «selv-angripende» (Sokel 2002 s. 49). Han ser forfatterens skriveprosess

⁸ Å begynne med konklusjonen

⁹ «Tilhengere av sunn fornuft kan møte slike allegorier med litt skepsis og se de som *petitio principii*, fordi deres eneste troverdige begrunnelse er at alle Kafkas tekster foreskriver skriveprosessen».

som et forsøk på å avdekke, og kanskje unnslippe, sine indre demoner. Her har vi nok et eksempel på tolkning av Kafkas person, men det finnes mange negativt ladede aforismer som kan støtte et slikt syn på ham. For eksempel «Ikke la det onde få deg til å tro at du kan ha hemmeligheter for det.» (Kafka 2016 s. 236), eller «La hodet fullt av vemmelse og hat synke ned mot brystet.» (ibid. s. 241). Om man leser disse bokstavelig kan det enkelt være naturlig å se slike indre demoner i forfatterens sinn. Sokel inntar en slik stilling og leser Kafkas tekster som selvrefleksive, med utgangspunkt i forfatterens psykologi og overføringen av denne i selve skriveprosessen (Sokel 2002 s. 50).

3.1.5. Religiøse og eksistensialistiske tolkninger

Engel skriver først om religiøse tolkninger av Kafka, som er den eldste formen for tolkninger av hans tekster (Engel 2010 s. 422). Den er den eldste fordi den ble stimulert av Max Brod og dominerte diskursen på slutten av 1950-tallet, men har gått noe ut av mote de siste årene¹⁰. Brods analyser kommer vi tilbake senere. Engel nevner Tauber og Weinbergs forskning, som også baserte seg på religiøse allegorier (ibid. s. 422). Disse fikk en rekke etterfølgere, uten at Engel nevner noen eksempler. Slike analyser går ofte ikke inn i det spesifikt jødiske, men heller mer universelle eller kristne grunnlag. Engel skriver at disse tolkningene i stor grad forsvant i løpet av 60-tallet, muligens fordi retningene nevnt tidligere i kapittelet overtok forskningsfronten i litterære analyser. De var ikke like aktuelle lenger, og passet ikke tidsånden (ibid. s. 422).

Han sier at det samme på mange måter gjelder eksistensialistiske tolkninger. Disse tolkningene var på mange måter et moderne motstykke til de religiøse (ibid. s. 422). De gjennomgikk mange av de samme temaene, men med grunnlag i ateisme fremfor religion. De kritiserer alvorligheten i Kafkas etiske rigorisme og en «urettferdig» eksistens i karakterene hans, særlig protagonistene (ibid. s. 422). Engel trekker frem forskerne Sokel, som vi allerede har tatt for oss, selv om det var en annen av hans innfallsvinkler til Kafkas arbeid, og Emrich (ibid. s. 422).

¹⁰ Poenget med at noen tolkninger har gått av moten er noe problematisk ettersom Engel senere skriver at alle tolkninger fortsatt er relevante og vi ser at de alle stadig blir brukt i analyser.

Engel velger å ikke gå nærmere inn på disse: «Beide Schulen sind längst Geschichte geworden, bedürfen also keiner ausführlichen Kritik.»¹¹ (ibid. s. 422). Allerede i *Kafka* fra 1958 stilte Klaus Wagenbach seg sterkt mot slike analyser og ville heller tegne opp et «jordnært» bilde av Kafka. Han motsatte seg all metafysikk og trakk heller tekstene mot det realistiske. Engel skriver at svakhetene i religiøse tolkninger har blitt åpenbare med tiden, men at kritikken også har ført til forsømmelse av de religiøse og etiske aspektene som faktisk er der (ibid. s. 423). Han skriver at slike «nøkler» til en forståelse, uansett om den er overdrevet eller ikke, nå oversees fullstendig i nyere tolkninger. Kafkas tekster har noen åpenbare religiøse referanser, for eksempel samtalen om skyld i *Der Prozeß* som utspiller seg i en domkirke (Kafka 2005 s. 152).

3.1.6. Jødiske tolkninger

Også i denne retningen trekker Engel frem Max Brod som en diskursforfatter, de eksplisitt jødiske tolkningene hans er mer akseptert enn de mer generelt religiøse (Engel 2010 s. 423). Som vi så i forrige kapittel skrev Brod flere etterord i sine utgaver av Kafkas tekster der han analyserte tekstene på et jødisk eller religiøst grunnlag. Han skriver at jødisk Kafka-forskning først virkelig skjøt fart på 1970- og 80-tallet, med en mye bredere effekt og aksept enn de tidligere religiøse. Engel går inn i Kafkas biografi for å vise til hvor analysene, samt aksepten for dem, kommer fra.

Engel påpeker det faktum at Kafka selv vokste opp i hovedsakelig sekularisert familie og benytter dette som eksempel. Dette fikk ham til å søke etter sine jødiske røtter, sammen med venner som Max Brod. I motsetning til sistnevnte forble forholdets han til for eksempel sionisme ambivalent, selv om han skal ha vurdert emigrasjon til Palestina ved flere anledninger (ibid s. 423). Dette aktualiserer jødiske analyser av verkene hans, selv om man her igjen tolker forfatterens liv før teksten, som Engel har et kritisk forhold til. Han trekker også inn Kafkas kontakt med den øst-jødiske teatergruppen «Jizchak Löwys» i 1911 og 1912 som en faktor. Han opparbeidet seg økende kunnskap om sine egne religiøse røtter og lærte seg hebraisk på et punkt før høsten 1914, men Engel skriver at det er usikkert hvor dypgående Kafkas interesse og kunnskap om jødedommen var. Dermed blir det også usikkert hvor mye

¹¹ «Begge skolene har blitt avleggs for lenge siden, så det er ikke nødvendig med noen detaljert kritikk.»

av kabbalaen, hasidismen og forskjellige jødiske fortellerteknikker man skal lese inn i arbeidet hans (ibid. s. 423). Dette gjør det usikkert om de jødiske elementene er bevisste allegorier eller inspirasjon, samt hvorvidt de er der i det hele tatt. Man kan altså godt lese teksten gjennom slike briller, men ifølge Engel være forsiktige med å hevde at dette er korrekt.

Han mener det er en tydelig konfrontasjon med jødedommen i Kafka og hans selvbilde, men at det ligger et stort problem i tolkninger basert på dette. Diskusjonen blir sjelden direkte bekreftet i tekstene selv (ibid. s. 423). Et fragment bruker for eksempel ordet synagoge en eneste gang, og de religiøse segmentene blir heller som oftest kryptert på kristne vilkår. I det tidligere nevnte kapittelet i *Der Prozeß* viser det seg at Josef K. er kristen, ettersom han korsner seg i domkirken (Kafka 2005 s. 159). Engel skriver at til tross for problemene med jødiske lesninger kan forfatterens tekster produktivt stille spørsmål ved hans jødiske bakgrunn (Engel 2010 s. 423). Han trekker for eksempel inn Ritchie Robertson som beskriver Kafkas forhold til religion som eklektisk (Robertson 2002 s. 101). Robertson forklarer forfatterens forhold til religion som dynamisk og i stadig utvikling og påpeker at denne utviklingen særlig skjøt fart etter at Kafka ble diagnostisert med tuberkulose og gjennomgikk en spirituell krise (ibid. s. 109). Engel og Robertson er enige om at det er mulig å lese Kafka gjennom jødiske motiver, men også at resultatene av dem er vanskelig stole på, ettersom Kafkas religiøse side er så ambivalent som den er. For eksempel kommenterer Robertson også på det han ser som direkte kritikk av kristendom, gjennom Nietzsche (ibid. s. 106). Gjennom slike syn på Kafka og forfatterskapet hans er de religiøse aspektene utvilsomt ambivalente og vanskelige å forholde seg til.

Begge to nevner undersøkelsene til Karl Erich Grözinger¹² (Engel 2010 s. 424 og Robertson 2002 s. 101), og hans forsøk på å bevise at alle Kafkas arbeider har jødiske undertoner og allegorier, men som forklart over er begge skeptiske til en slik analyse og mener det kun finnes begrensede bevis for den. Engel skriver også at slike lesninger har vært mindre opprettholdt. Han mener likevel at de jødiske tolkningenes store fortjeneste er at de nesten alene opprettholder spørsmålet om religion og sekularisering i Kafka, og som nevnt tidligere mener han at det er et viktig aspekt å holde fast på.

¹² Karl Erich Grözinger, *Kafka und die Kabbala* 1992 (Robertson 2002 s. 101).

3.2. Albert Camus - Hope and the Absurd in the work of Franz Kafka

Camus tolkning av Kafka som forfatter bygger på hans eget filosofiske system, og om vi skal sette ham inn i Engels oppsummering passer han nok best inn under eksistensialistiske tolkninger. Det første man merker ved Kafkas tekster er noe Camus betegner som det naturlige (Camus 2013 s. 90). Ikke det som faller leseren selv naturlig, men det som faller karakterene i teksten naturlig. Med dette sikter han til hvor enkelt Kafkas karakterer godtar sine skjebner, uansett hvor underlige de skulle være. Ta for eksempel Georg Samsa, som stort sett bekymrer seg over hvordan forvandlingen hans hindrer ham i jobbe (Kafka 2005 s. 536). Selve fenomenet at han en morgen våkner opp som et insekt henger han seg ikke opp i. Dette gjelder også karakterene rundt ham, som først og fremst fokuserer på problemet at han er blitt forvandlet, uten at dette er mulig i den virkelige verden. Med tanke på handling er det, sett fra et realistisk perspektiv, alt for få overaskede eller sjokkerte reaksjoner i teksten. Josef K. i *Der Prozeß* stiller noen spørsmål ved arrestasjonen sin, men tilpasser seg den nye virkeligheten sin svært raskt han også. Ikke lenge etter arrestasjonen på soverommet dreier spørsmålene hans seg om hvorvidt han kan vinne saken, ikke hvorfor den eksisterer i det hele tatt (ibid. s. 49).

Etter dette påpeker Camus at det er vanlig å tolke dette som et bilde på den menneskelige tilstanden (Camus 2013 s. 91). Camus mener Kafka har skrevet et absurd¹³ verk, etter Camus egne essayer om det absurde, og at det første tegnet på det absurde dukker opp i paradokset. Dette begynner i det faktum at karakterene og teksten i seg selv behandler handlingen som selvfølgelig, uunngåelig og sann (ibid. s. 91). Der de stritter mot eller blir overasket er det mer som av refleks eller gammel vane enn noe reelt. Plottet går sin gang, uten at noe motstand hjelper, og det virker som om alle har akseptert dette før første side. Denne selvfølgeligheten som det hele legges frem og som samtidig strider mot all logikk, er kilden til tvetydigheten man kan se i nærmest alt Kafka har skrevet. Den tvetydigheten som overbeviser leseren om at det som fortelles stemmer, men samtidig gjør at vedkomne stritter imot. «In Kafka these two worlds are that of the everyday life on one hand, and, on the other, that of supernatural anxiety. » (ibid. s. 92). Det er viktig å påpeke at Camus ikke ser Kafkas tekster

¹³ Camus filosofiske begrep «absurd», bygger på idéen om at verden er uten mening og at man burde innfinne seg med dette, (Camus 2013 s. 88-89). Han bruker myten om Sisyfos som bilde på denne tilstanden. Her blir protagonisten dømt av gudene til å dytte en stor stein opp en fjellside, bare for at den skal rulle ned igjen hver eneste gang (ibid. s. 86-87). Dette ser Camus som menneskets posisjon i universets meningsløshet, og hans løsning er å glede seg over meningsløsheten og heller se den som en frihet enn en byrde (ibid. s. 89).

som beskrivelser av absurde helter som lykkes, etter filosofens eget system, men heller tekster som understreker det absurde eller universets meningsløshet.

Videre sier Camus på at det tragiske i Kafka finnes i det hverdagslige, mens det absurde finnes i de overnaturlige bestanddelene. Han mener dette peker bakover mot greske tradisjoner (ibid. s. 92), hvor tragiske skjebner ofte vises i logikk og naturlighet. Ødipus blir dømt av overnaturlige krefter i starten av stykket, mens resten av dramaet omhandler logiske omstendigheter som leder ham til den uunngåelige skjebnen.

Til tross for alle de tragiske og uunngåelige elementene, mener Camus at Kafka også bruker håp som et aktivt virkemiddel (ibid. s. 94). For å vise dette bruker han hovedsakelig *Das Schloß* som eksempel. Handlingen i romanen består først og fremst av K.s forsøk på å nå slottet, og hans stadige nye innfallsvinkler for å gjennomføre dette. Først søker han det direkte, da dette ikke går søker han i det minste aksept fra det. Dette gir heller ingen resultater så K. jobber nå for å ta del i den omkringliggende landsbyen. Når han mislykkes vil han ønsker han bare aksept, men blir stadig avbrutt enten av hindringer eller falske forhåpninger som stammer fra slottet. Hvert kapittel begynner med en ny begynnelse, en ny sjanse, hvor K. ser et nytt klart mål som virker innenfor rekkevidde. Allikevel ender de alle på samme vis, og uten resultat (ibid. s. 93 og 95). Håpet er kanskje K.s største hindring.

Et av Camus viktigste poenger dreier seg om dobbeltheten i Kafkas tekster. Camus skriver at symboler har to sider. «A symbol, indeed, assumes two planes, two worlds of ideas and sensations, and a dictionary of correspondences between them» (ibid. s. 92). I Kafka ser han som nevnt dette som det normale eller dagligdagse på en side og det unormale, overnaturlige på den andre. Det er hovedsakelig i det første at Camus finner sitt konsept om det absurde representert. Camus mener at Kafka uttrykker tragedie i det «normale», som i den greske tragedien, og absurditet i det logiske (ibid. s. 92). Dobbeltheten mellom det tragiske og det logiske, det daglige og det overnaturlige utgjør dermed Kafkas stil, sammen med det melankolske som oppstår mellom de to.

3.3. Deleuze og Guattari – Kafka, Towards a Minor Literature

I sin bok *Kafka – Toward a Minor Literature* leser Gilles Deleuze og Felix Guattari Kafkas tekster gjennom sine felles filosofiske teorier, som først dukket opp i boken *Antiødipus: Kapitalisme og Schizofreni* i 1972, og senere i *Tusen Platåer* fra 1980. De mener at Kafkas

arbeider er «rhizomer». En Rhizoma er opprinnelig en plante som hovedsakelig befinner seg under bakken og har unormalt mange røtter, men hos Deleuze og Guattari blir det et bilde på en teori som har flere innganger og utganger. Med dette mener de at det er flere måter å lese og forstå innholdet på (Rivkin og Ryan 2004 s. 378). Ved å hevde at Kafkas arbeider er Rhizomer mener de dermed at de ligger åpent for å sees, tolkes eller leses fra flere innfallsvinkler. Vi kan også lese påstanden mer fysisk eller konkret ettersom det er flere innganger til slottet i *Das Schloß*, både fordi det er mer enn en embedsmann å søke den nødvendige innflytelsen hos og, som Olga forteller K., fordi det er flere faktiske veier og innganger til slottet (Kafka 1967 s. 315). De foreslår videre at tekstene ikke burde tolkes direkte, men heller brukes til eksperimentering, (Deleuze og Guattari 1986 s. 3). De fortsetter med å vise til innhold og form, som her betyr konkret *innhold* i noe, og i hvilket noe det er *uttrykt*, for eksempel kan uttrykket være et portrett, mens innholdet er den avbildede. Eksempler på portretterte mennesker med bøyd hode finnes i en rekke av Kafkas tekster, de nevner *Das Schloß*, *Die Verwandlung*, *Der Prozeß* og *Der Verschollene*, og hvordan de finnes i kontekster som lett kan likne på hverandre. Dette kan være undertrykkelse, nøytralisert begjær, mangel på forbindelse og liknende (ibid. s. 4 og 5). Der lar de, i motsetning til typisk sekundærlitteratur, lesningen ligge. De forklarer nemlig at de ikke ønsker å tolke, men vil nettopp eksperimentere. Dette beskriver fremgangsmåten for resten av boken.

Etter et kort kapittel hvor de kritiserer psykoanalytiske lesninger av Kafka, kommer de til minoritetslitteraturen. Dette er et begrep de lanserer som det motsatte av majoritetslitteratur. Den kommer ikke ut av et minoritetsspråk, men ut av det en minoritet skaper innenfor det dominerende majoritetsspråket (ibid. s. 16). Altså hva som skjer når en minoritet bruker det dominerende språket til å uttrykke seg. I Kafkas tilfelle er dette språket tysk, skrevet i Tsjekkia, av en med jødisk bakgrunn. Minoritetslitteratur skiller seg også ut ifølge Deleuze og Guattari fordi den alltid er politisk. Dette fordi den ikke kan unngå å kommentere sin egen sosiale, politiske, juridiske og byråkratiske posisjon. Deleuze og Guattari mener altså at uansett hva som står skrevet vil det kunne leses i en politisk kontekst. Av samme årsak mener de også at minoritetslitteraturen får en kollektiv verdi. Den beskriver noe hos minoriteten. Deleuze og Guattari beskriver minoritetsforfatteren som en fremmed i sitt eget språk (ibid. s. 26).

At Kafka forlater flere av prosjektene sine uferdige, da særlig romanene, kommenterer de at hvert feilsteg er et mesterstykke, en ny gren i rhizomen (ibid. s. 39). «Feilsteget» er for dem forsøket på å skrive korthistorier eller noveller, men i lengre former, altså romanformen.

Dette resulterer i flere allegorier enn en kortere tekst, og gir derfor flere innganger til teksten, eller flere grener i rhizomen.

Noe av det mest særegne i boken er fokuset på humor i Kafkas tekster:

There is a Kafka laughter, a very joyous laughter, that people usually understood poorly. It is for stupid reasons that people have tried to see a refuge far from life in Kafka's literature, an also agony, the mark of an impotence and a culpability, the sign of a sad interior tragedy. Only two principles are necessary to accord with Kafka. He is an author who laughs with a profound joy, a *joie de vivre*, in spite of, or because of, his clownish declarations that he offers like a trap or a circus. (ibid. s. 41).

Det andre prinsippet peker tilbake på deres syn på Kafkas politiske posisjon. De ser ham som en forfatter med to posisjoner, som forklart ovenfor, som dermed skriver om sosialisme, anarkisme og andre sosiale bevegelser (ibid. s. 41). Dette begrunnes hovedsakelig i Kafkas posisjon mellom språk og grupper, som tsjekkisk, tysktalende jøde. Det rent komiske er hvordan disse temaene fremstilles, og derfor i kombinasjonen av det politiske eller sosiale og deres absurde fremstilling.

Deleuze og Guattari kritiserer tolkninger av Kafka, særlig med grunnlag i spørsmål om skyld og lov og subjektiv forkynnelse. De mener, som de også skriver til å begynne med, at tekstene skal brukes til eksperimentering, heller enn direkte fortolkning. Sistnevnte bygger på allegoriske, symbolske og metaforiske lesninger¹⁴, noe Deleuze og Guattari argumenterer mot (ibid. s. 45). De mener man heller burde begynne med å se på hvordan teksten fungerer, før deretter å eksperimentere med større idéer. Her vil de heller se på det politiske, sosiale eller realistiske, fremfor det vi kan oppsummere som filosofi og teologi. Ettersom forfatterne egne tolkninger også er bygget på egne teorier om psykoanalyse og liknende, kan dette høres merkelig ut, men det brukes heller hovedsakelig som begrepsapparat. Med disse begrepene i bunnen ser de som sagt på Kafkas posisjon som en minoritet i en minoritet.

Deleuze og Guattari fortsetter med å gå nærmere inn på det de mener er funksjon, altså hvordan teksten fungerer. De ser Kafkas tekster som montert sammen av flere elementer (ibid. s. 53), hovedsakelig av temaer og fremstilling av dem. Med dette i bakhånd begynner de med

¹⁴ Altså i opposisjon til Albert Camus.

sine egne eksperimenter. Disse baseres på forfatternes bakgrunn i psykoanalyse, etablert i *Antiødipus* i tillegg til deres ståsted på venstresiden i datidens politiske landskap. Her gjennomgår de blant annet Kafkas kvinnelige karakterer (ibid. s. 64), med flere ødipale undertoner, dyrs rolle i flere tekster, som også blir nevnt i Robertsons essay (Robertson 2002 s. 107), og politiske temaer som fascisme, kapitalisme og byråkrati (Deleuze og Guattari 1986 s. 59). Disse eksperimentene kan lett minne om tolkninger andre har gjennomført, som er nettopp det forfatterne argumenterer imot. Deleuze og Guattari kaller dem allikevel eksperimenter og understreker dermed at dette er deres egne lesninger og en måte å lese Kafka på hvor deres tidligere arbeider ligger i bunnen for tolkningene. Man kan også se det som en måte å forklare disse tidligere teoriene, konkrete eksempler på deres filosofi i praksis.

3.4. Om Tolkninger og kritikk

3.4.1. Manfred Engel

Mange Kafka-forskere kritiserer det de kaller enkle fortolkninger av Kafkas tekster. Manfred Engel oppsummerer det slik:

Die Deutungsvielfalt der Kafka-Forschung zu beklagen ist ebenso typisch wie müßig. Vor allem aber ist es sachlich unzutreffend: Natürlich finden sich gelegentlich exzentrische Interpretationen; die überwältigende Mehrheit aller Kafka-Deutungen lässt sich aber den wenigen gängigen (und jeweils in bestimmten Zeiträumen meinungsdominanten) Interpretationsschulen der Literaturwissenschaft zuordnen. Und deren Ergebnisse sind – kennt man nur die Regeln der jeweiligen Interpretations-Sprachspiele – zumindest in ihren Grundzügen problemlos vorhersagbar. Wenn es in der Kafka-Forschung ein Ärgernis gibt, dann liegt es nicht in deren unkontrollierbarer Vielfalt, sondern in der zeitgeistgebundenen Stereotypie, die die Mehrheit ihrer Deutungen Ergebnis-präformierend prägt. (Engel 2010 s. 411).¹⁵

¹⁵ Å klage på mangfoldet av Kafka-forskning er like aktuelt som det er tomgang. Fremfor alt er det faktisk feil: selvfølgelig er det sporadisk eksentriske fortolkninger; det overveldende flertallet av Kafka-tolkninger kan imidlertid tilskrives de få vanlige skolene innen tolking i litterære studier. Og deres resultater er - hvis du bare vet reglene i de respektive tolkningenes språk - i hvert fall i grunnleggende er det lett å forutsi. Hvis det er en ulempe i Kafka-forskningen, er det ikke i deres ukontrollerbare variasjon, men i den tidsåndsbundne stereotypen som former størstedelen av deres tolkninger forutinntatte resultat.

Han argumenterer altså for og imot varrierte lesninger, men at slike analyser blir basert på grunnleggende antagelser, tidsåndsbaserte punkter. Han sammenligner det med religiøse krigere. Erich Heller kritiserer også slike «tidsåndbundne» tolkninger, særlig de religiøse (Heller 1975 s. 203) og psykologiske (ibid s. 206). Han velger heller å se Kafka som det han kaller «a modern mind» - selvgående, intelligent, skeptisk og ironisk. Om alle disse bestanddelene kombineres vil teksten ha flere lag enn én tolkning basert på en enkelt skole i litterær teori. Slike tolkninger vil belyse sine egne poenger og innsyn i teksten, men som Heller, Anz, med flere hevder er det en fare for å overse helheten (Anz 2009 s. 8). Man må ofte velge bort store deler av et verk for å få det til å passe inn i en slik lesning. Etter deres syn mister man da store deler av teksten. Slik Engel ser det er et av litteraturvitenskapens mål å hjelpe leseren med forståelsesproblemer i en tekst (Engel 2010 s. 411). Engel mener at Kafka på mange måter ikke kan forstås bokstavelig eller «riktig», og at det dermed blir lettvis å gi en løsning basert på en litterær skole. Som nevnt i innledningen til dette kapittelet ser Engel et slags hierarki, hvor de tolkningene som begynner med konklusjonen før analysen. Slik han ser det, og i dette hierarkiet er det han omtaler som «lettvis» løsningene i de nederste sjiktene. Engel, sammen med Anz og Heller, vil heller at man ser på hvordan teksten fungerer i helhet først, for så å trekke en konklusjon på et slikt grunnlag. Som vi ser i oppsummeringen tidligere ser han «verdier» i tolkninger som har en litterær skole som utgangspunkt (ibid. s. 422), men vil heller ha disse i bakgrunnen av de nevnte tolkningene han foretrekker. Han mener altså at det fortsatt er verdifullt å fortsette å se Kafkas tekster gjennom psykoanalyse, marxisme eller dekonstruksjon, men Engel vil helst ha det som tilleggsinformasjon til lesninger med grunnlag i teksten, fremfor forfatteren selv og hans biografi.

3.4.2. Thomas Anz

Thomas Anz har et liknende syn på Kafka-forskningen. Han sier at de forskjellige lesningene har rett alle sammen, og det er her han finner problemet. De har litt rett alle sammen (Anz 2009 s. 8), selv om det er diskutabelt om en tolkning kan være riktig eller gal. I dette kan det raskt oppstå et spindelweb av allegorier og symboler, hvor en leser kan finne religiøse allegorier i en scene, mens en annen leser den freudiansk. Hver leser har alltid rett til sin lesning, tolkning er subjektivt, men Anz ser det som polariserende i litteraturforskningen. All kunst har flere svar og innganger til forståelse og kompleksitet, som vi har sett gjelder dette også Kafka. Anz' problem med bredden i forskningen er ikke nødvendigvis bredden i

seg selv, men hvor lite kompatible posisjonene er. Dette betyr ikke at noen tar feil, men ifølge Anz kan man lett miste deler av teksten dersom de ikke passer inn i den respektive forskerens inngang i teksten (ibid. s. 10 - 11). Humoren i Kafkas arbeid er et slikt element, som sagt er Deleuze og Guattaris bok særegen ved å trekke inn dette i sin analyse, ettersom mange lesninger helst vil fokusere på det skremmende og angstfulle man kan finne i tekstene. George H. Szanto peker på noe av det samme i *Narrative Consciousness*. Han ser håpløsheten i *Das Schloß* og *Der Prozeß*, hvor protagonistene strever med å oppnå selvhvedelsen de ønsker (Szanto 2012 s. 33). Szantos selvhvedelse er noe jeg vil forklare i detalj i teorikapittelet. Anz selv trekker frem loppene i *Vor dem Gesetz*, som mannen fra landet spør om hjelp, som et mulig humoristisk poeng. Denne lille delen av en ellers svært alvorlig scene er lett å lese som en grotesk overdrivelse med komisk effekt, men som Anz påpeker oversees slike av mange Kafka-forskeres «kjære eller ærbødige alvor» (Anz 2009 s. 10). Anz mener at det ikke er fortolkning i seg selv som er problemet, men heller faren for å overse deler av teksten. Disse holdningene kan man igjen se i Engels påstander i sin tekst om Kafka-forskning. For å gjenta Lothes poeng, nevnt tidligere i kapittelet, er det lettere å misforstå en tekst om perspektivet er mer flertydig enn vi er klar over (Lothe 2008 s. 69). Engel og Anz mener at flere tolkningsmetoder brukt i Kafka-forskningen mister denne flertydigheten, og vil dermed legge til rette for misforståelser av deler av verket.

3.4.3. Eco, Adorno og Benjamin – om tolkning

En annen forfatter og kritiker som ser på de problematiske sidene ved fortolkning er Umberto Eco. I *Interpretation and overinterpretation* skriver Eco at når man først begynner å se sammenligninger vil den første likheten peke på den neste og deretter fortsette på samme måte (Eco 1992 s. 47). Eco mener bestemt at denne prosessen ikke er automatisk. Han sier heller at mennesker har lett for å tenke i sammenhenger, (ibid. s. 48). Han viser også hvordan en person lett kan overse en sammenheng ved å kun fokusere på den første som oppfattes. Her bruker han eksempler som en lege som trekker en forhastet konklusjon ved en diagnose, og hvordan vitenskapsmenn under renessansen trodde en spesifikk orkide var prestasjonsfremmende fordi den i antikken gikk under navnet «orchis», eller testikkel (ibid. s. 50). Dette stemte ikke. Eco sier også at det er svært vanskelig å bli enig om en fortolkning er riktig eller ikke, og umulig å vise at den er feil (ibid. s. 60). Det er snakk om personlige

lesninger og sammenhenger som gir mening for spesifikke lesere. Dermed er kanskje det mest fornuftige å la de være nettopp det. Som Anz mener Eco at man burde tolke, men at man burde være bevisst på hvilke retninger man tar underveis. Jeg leser de to som argumenter for å være bevisst på sitt eget subjektive grunnlag i en eventuell lesning.

Walter Benjamin skriver i essayet *Franz Kafka* at det finnes to grunnleggende måter å misforstå Kafka på. Den ene er en naturlig lesning, den andre en overnaturlig en (Benjamin 1996 s. 106). Den naturlige lesningen mener Benjamin at man kan tilegne Benjamin Hellmuth Kaiser, tysk psykoanalytiker, og hans analyse i *Franz Kafkas Inferno: eine psychologische Deutung seiner Straffantasie* (1931). Den overnaturlige, først og fremst teologisk, avskriver han ved å beskrive Kafka som en forfatter som ikke fant seg til rette i litterære eller religiøse retninger (ibid. s. 108). Han sier at man kan se paralleller mellom «Kafkas hemmelighetsfulle sentrum», for eksempel slottet i *Das Schloß* eller kanskje loven i *Der Prozess*, og jødedommen (ibid. s. 111). Benjamin kaller disse segmentene «Kafka-tolkningens fellesgods», og tilskriver Max Brod begynnelsen på disse synene.

Theodor Adorno har en negativ holdning til tolkning med et satt teoretisk utgangspunkt, slik de som er oppsatt ovenfor. Slik jeg leser det mener han, som Engel, at man innordner Kafka i etablerte tankeretninger, istedenfor å se teksten på sine egne premisser (Adorno 1992 s. 25). Han mener at Kafkas tekster, da særlig romanene, «har filosofiske læresetningar rissa i panna» i de store linjene. Adorno mener man burde være forsiktig med å stole på den første lesningen man gjennomgår (ibid. s. 28), dette fordi Kafkas språk er «usant» eller «ødelagt». Med dette mener han at språket er like tvetydig som handlingen ellers i teksten, noe Adorno kaller «babelsk forvirring» (ibid. s. 30). Om språket ikke er til å stole på, burde man være forsiktig med inntrykkene den gir. Han trekker frem Barnabas og K.s samtale om brevet fra Klamm (Kafka 1967 s. 40), hvor Barnabas hevder at han ikke har lest brevet, men K. ikke er sikker på om han skal stole på ham. Vi kan også trekke frem motsigende påstander som ordførerens replikk om at telefonsamtalene fra slottet «bare er tull» (ibid s. 107), eller den svært selvmotsigende, noe forvirrende, passasjen:

Wenn K. das Schloß ansah, so war es ihm manchmal, als beobachte er jemanden, der ruhig dasitze und vor sich hinsehe, nicht etwa in Gedanken verloren und dadurch gegen alles abgeschlossen,

sondern frei und unbekümmert, so, als sein er allein und niemand beobachte ihn, und doch mußte er merken, daß er beobachtet wurde,¹⁶ (ibid. s. 145).

Adorno kommenterer at mange av karakterenes gester står som kontrapunkter i forhold til språket ellers, og at denne tvetydigheten fører til usikkerhet og den manglende «sannheten». Teksten står igjen som en parabel¹⁷ uten nøkkel, og man skal være varsom med å se denne mangelen som en nøkkel i seg selv (ibid. s. 26-27). Jeg vil stille meg bak denne siste påstanden, men også understreke poenget ovenfor – en tolkning er subjektiv og så lenge man er bevisst på den, er det ingenting i veien med mangfoldet av lesninger som finnes på området. Dette gjelder også om man leser en annens analyse, så lenge man vet at det for eksempel er en psykoanalytisk tolkning. Selv vil jeg helst se dette mangfoldet som det Deleuze og Guattari kaller «eksperimenter».

¹⁶ «Når K. så på slottet, kjente han det ofte som om han stirret på en eller annen som bare satt der rolig og så rett fremfor seg, ikke egentlig hensunken i tanker, men fritt og ubekymret; som om han var alene og ingen iakttok ham; og likevel måtte han merke at han ble iaktatt,» oversettelse: Karl Frederik Engelstad, (Kafka 2005 s. 297).

¹⁷ Adorno har hentet begrepet «parabel» fra Walter Benjamin.

4. Teorikapittel

4.1. Kittler

Friedrich A. Kittlers definisjon på ordet medium er et særegent et. I hans teorier rommer begrepet ikke bare tv, film og radio, men også for eksempel stemme og, mest relevant her: litteratur (Eliassen 2004 s. 51). Helt konkret mener han at alt som overfører informasjon passer inn under denne termen. Han ser også mediens historie, særlig litteraturhistorien, som materialistisk, antihermeneutisk og diskontinuerlig (Eliassen 2009 s. 213). Den er full av brudd. Hos ham er det materialiteten, altså selve tekstproduksjonen og tekstdistribusjonen, som står sentralt. Om litteraturen fulgte det teoretiske grunnlaget lagt frem i hermeneutikken ville den lagt grunnlaget for sin egen utvikling selv og bygget videre på tradisjonene lagt ned av tidligere litteratur. Kittler mener at den også påvirkes av de teknologiske rammene som legger grunnlaget for skriveprosesser og lesning i utgangspunktet (Eliassen 2004 s. 51). Jeg mener at litteraturens utvikling gjør begge deler. Den legger sine egne premisser og bygger på sine egne tradisjoner. Vi kan for eksempel se på romernes åpenbare inspirasjon fra greske tradisjoner eller Kafkas forhold til Gustave Flaubert, men den preges også av teknologisk utvikling utenifra, gjennom oppfinnelser som skrivemaskinen eller trykkpressen. Dette nettopp fordi de endrer måten litteratur produseres og distribueres.

Ettersom dette er en prosess som endrer seg gjennom historien vil nye institusjoner, teknologier og fremveksten av nye medieformer påvirke forfatterskap. Skiftene og vendingene i kunsthistorien kommer derfor fra andre steder enn den selv, også i litteraturen (Eliassen 2009 s. 191). Teknologihistorien er preget av oppfinnelser og nyskapninger og litteraturhistorien blir dermed preget når omkringliggende samfunn og kultur går i gjennom store reorganisasjoner. For eksempel ville ikke brevromanen eksistert uten posttjenesten som vokste fram først. Kittler legger opp sine teorier med et hermeneutisk syn på videreføring av tradisjoner, men vil i tillegg vise at denne prosessen ikke er så klar og uproblematisk som enkelte vil påstå. Han mener at det finnes tydelige brudd og skiller som preger litteraturen som kommer etter dem uten at disse kommer av litteraturarv.

Hos Kittler er litteraturen som sagt først og fremst et medium, som registrerer, lagrer og distribuerer informasjon. Som medium påvirkes den av utenomliggende faktorer som

maktstrukturer, institusjoner, maskiner og penger (Eliassen 2009 s. 202). Eksempler på dette kan være alt fra hvordan teknologi som boktrykkerkunsten påvirket utbredelsen av skrevne tekster, hva yringsfrihet eller mangel på dette gjør for å påvirke en skriftkultur til hva som skjer når det blir påkrevd å signere utgitte verker og man dermed blir en del av et marked. Slike faktorer styrer litteraturens retning og innhold. Det påvirker altså hvem som skriver og hva det blir skrevet om. Prosjektet er antihermeneutisk fordi Kittler stort sett ser bort fra budskapet i teksten og heller tar utgangspunkt de materialistiske betingelsene for teksten (ibid. s. 213). Om han ser på det faktiske innholdet i en tekst er det først og fremst for å se hvor dette kommer fra i sin historiske og teknologiske kontekst. For eksempel er det derfor ikke i hans interesse å tolke Guds ord i bibelen, men hva som skjer når bibelen produseres og distribueres over en stor skala. Produksjon er selvfølgelig essensiell for distribueringen, men det er først og fremst distribueringen, altså når teksten møter leseren, som er Kittlers hovedfokus. Der han fortolker er det alltid ut ifra et teknologihistorisk standpunkt.

4.1.1. Fra «De Lærdes republikk» til Romantikken

Før bruddet rundt 1800 befinner litteraturen seg i en periode Kittler kaller «De lærdes republikk» (Kittler 1990 s. 4). «De lærde» som omtales er individer med en universitetseksamen. Før år 1800 er dette først og fremst advokater, leger, teologer og filosofer (ibid. s. 4). «De lærdes republikk» er et monopol, hvor skriften og litteraturen er vanskelig å få tilgang til, på grunn av institusjoner og bruken av latin. Det som produseres av tekst er basert på, og ofte gjentakelser av, skriftlige autoriteter som Platon, Aristoteles, kirkefedrene eller Bibelen. Subjektiv tolkning er uønsket i dette nettverket og skal unngås. Litteraturen skal kopieres, nærmest ordrett, ettersom de eksisterende autoritetene allerede har svaret. Den akademiske debatten består derfor av konfrontasjoner av sitater der alle argumenter henter kjernen sin fra en av de forhåndsbestemte autoritetene (ibid. s. 6). Man får dermed det Kittler kaller et diskursnettverk uten produsenter og forbrukere som bygger på sirkulasjon av eksisterende kunnskap (Kittler 2009 s. 17).

I *Lærdomstragedien* eksemplifiserer Kittler overgangen fra De lærdes republikk til Romantikken med Goethes *Faust*. I begynnelsen av stykket er doktoren en del av det etablerte monopolet. Han er universitetsutdannet og dermed en del av det eksklusive selskapet som har tilgang til skriften. Dette avbruddet eksemplifiseres i det Faust oversetter Johannes-evangeliet. Han oversetter nemlig ikke teksten direkte, men gjør heller en rekke forsøk på å oversette

meningen slik han forstår den istedenfor. Dette nye fokuset på tolkning og mening, som tidligere var uønsket, er et av de fremste tegnene på romantikken. «Doktor Faustus' kryssing av Rubicon» er derfor de lærdes republikks endelikt. Denne metaforen viser poenget tydelig - fra nå av er det leserens tolkning og opplevelse av teksten som står sentralt (Kittler 1990 s. 10).

Senere peker Kittler på den nye lese- og skriveutdanningen som en av de fremste faktiske faktorene bak bruddet mellom «De lærdes republikk og 1800-tallet. Han fokuserer på denne utviklingen i Sentral-Europa (ibid. s. 27). Den nye pedagogikken som dukker opp i perioden rundt 1800 er til for å skape embedsmenn, statens tjenere, og disse må kunne lese, skrive og forstå. De blir derfor grundigere utdannet for å mestre denne oppgaven (ibid. s. 54). Den nye dikteren er derfor ifølge Kittler noe som oppstår i denne prosessen. Matematikken er enkel, med flere lese- og skrivekyndige får man flere diktere. Mange kombinerer disse to posisjonene som både embedsmann og kunstner. Dette er også et tema som går igjen i flere dannelsesromaner, som for eksempel *Wilhelm Meisters Lehrjahre* skrevet av Goethe. Her må Wilhelm finne en balanse mellom sin lidenskap til teateret (Goethe 2003 s. 88), og familiebedriften hans far ønsker han skal ta over. Wilhelm forlater hjemmet til fordel for teateret (ibid. s. 101), og kommer over en rekke karakterer som hjelper med hans egen dannelsesutvikling, samt å finne seg selv. I slutten av romanen er Wilhelm en mer karakterfast, balansert person og konflikten mellom kunsten og det borgerlige er løst. Som Kittler ser det skaper den stigende utdanningen av befolkningen, i tillegg til en økende industrialisering, til mer av denne dualiteten mellom kultur og natur, og dermed embedsmannen og dikteren, og den indre konflikten dem imellom (Kittler 2009 s. 56). Kittler kaller dette «Djevelpakten», med tydelige henvisninger til *Faust*. Denne balansen kommer jeg tilbake til senere i kapittelet hvor den forklares ytterligere.

Den romantiske dikteren bringes også fram av copyrightordningen hvor forfattere begynner å signere verker. Uten en signatur er den romantiske dikteren som fenomen umulig. Det handler nå om dikterens innsikt i et innhold, det være seg naturen eller kulturen, og oppnåelsen av dette er lettere om leseren har en forfatter å forholde seg til: «Lord Byron ser det slik» eller «Wordsworth opplevde en gang at». Dette, som de øvrige eksemplene ovenfor, viser også en tydeligere subjektiv forståelse av verden i litteraturen. Slik Kittler ser det er ikke litteratur og vitenskap lenger avhengig av å forholde seg til en hermeneutisk arv fra Aristoteles til sin egen tid, men har nå større rom for egne tolkninger og refleksjoner. Dette legger grunnlaget for Kittlers forklaring på det neste «bruddet»: 1900-tallet.

4.1.2. 1900

Det neste bruddet skjer rundt år 1900 (Kittler, 1990 s. 206), altså når de analoge mediene introduseres et etter et. Kittler lister opp skrivemaskinen, grammofonen og filmen. Fordi disse nye mediene til en viss grad overgår menneskets egne sanser på sine respektive områder blir de også foretrukket over sansene der de er bedre. Kittler mener det individuelle mennesket dermed igjen avhengig av disse mediene der de overgår oss, ettersom de er mer pålitelige som lagringsmedier (ibid. s. 229-230). Grammofonplaten lagrer en stemme som kan avspilles senere, til og med etter innehaverens død. Dette er mye mer pålitelig enn hukommelse og i overført betydning blir dermed grammofonen en form for erstatning for øret. Filmen har en liknende effekt, der den bevarer bilder og bevegelse. Eksempelvis var det ingen som visste akkurat hvordan en hest i galopp bevegde beina før de analoge mediene kunne vise det. Det gikk rett og slett for fort. Ved hjelp av filmen kunne man se bevegelsene bilde for bilde og dermed fange øyeblikkene øyet ikke så. Ifølge Kittler ble de analoge mediene hjelpemidler for å se hvordan verden virkelig var, også der øyet før ikke hadde kunnet henge med. Kittler mener at dette også påvirker litteraturen. Forfatterens nye protese¹⁸ er skrivemaskinen. Mange av de første skrivemaskinene var laget for de blinde (ibid. s. 193), men viste seg også å være et hjelpemiddel for de som ikke var svaksynte eller blinde. Skrivemaskinen gir en ny umiddelbarhet ifølge Kittler, og den øker også hurtigheten man kan produsere tekst i. Håndskrift, som Kittler ser som en oversettelse fra natur til kultur (ibid. s. 194), er personlig og nærliggende. Etter 1900 er den erstattet med en protese.

Kittler mente at avhengigheten av disse hjelpemidlene og den påfølgende usikkerheten rundt egne sanser var den endelige slutten på romantisk diktning. Om man ikke kunne stole på sin egen opplevelse av omverdenen ble det vanskeligere å stå på Westminster Bridge å føle noe ekte og sant. Det er selvfølgelig langt fra umulig å oppleve noe som ekte og sant, men dissonansen og usikkerheten øker etter 1900. Med dette avbruddet forsvinner det lyriske jeget slik man kjenner det fra 1800-tallet. Forfatteren skriver nå på skrivemaskin, ikke med hjertet og fjærpenen. Kittler mente derfor at forfatteren dermed distanserte seg fra teksten (ibid. s.

¹⁸ I denne sammenhengen blir en protese en erstatning for en sans, dette for å forstå verden bedre. Ifølge Kittler blir de analoge mediene foretrukket fremfor sansene, ettersom de var objektive og mer nøyaktige. Man kunne derfor på mange måter ha større tillit til hva et kamera så, enn det et øye kunne. Jeg vil hovedsakelig bruke ordet «hjelpemiddel» istedenfor, men også trekke inn Kittlers originale begrep der jeg trekker bruker teksten mer direkte.

193). Dikterens stemme kommer ikke lenger fra naturen, ånden eller sjelen, men fra en individuell kropp man egentlig ikke kan stole på. Kittler mener dermed at dikteren vender seg vekk fra tegnets signifikat i skriften, og mot signifikanten – tegnets mening. I det moderne gjennombruddet er dikterens opplevelse av verden viktigere enn hvordan verden faktisk er (Haarberg, Selboe, Aarset 2007 s. 415). I modernismen skal kunstneren kunne «reflektere over denne sammenhengløse tilstanden» (ibid. s. 415). Som antydnet mener Kittler at det dukker opp en mangel på sammenheng grunnet de nye mediene, altså fotoapparatet, gramfonen og skrivemaskinen. Han mente ikke at verden eller virkeligheten hadde noen mer sammenheng før, men at den ble opplevd som mer oversiktlig. Føydale hierarkier, en sterkere kirke og det faktum at de fleste verdensdelene var fordelt under europeisk herredømme gjorde den gamle verden lettere å se som en helhet. Individet står under staten, om det skulle være president eller konge, og statens representanter får makten sin fra Gud. Det er mulig å påstå at det finnes en rekke unntak for dette hierarkiet, særlig i republikkene som vokser frem på slutten av 1700-tallet, men amerikanske presidenter sverger for eksempel inn med en hånd på bibelen den dag i dag. Dette kan sees som et symbol på at de fortsatt for makten sin fra oven. Ut i fra denne hovedsakelig europeiske modellen spres «sivilisasjonen», altså kunnskap, utvikling og opplysning, ut til alle verdens hjørner. Allerede på 1800-tallet begynner dette verdenssynet å svekkes (ibid. 2007 s. 421).

1900-tallets nye psyke springer ut av en rekke nye fenomener. Sigmund Freuds *Traumdeutung* kommer ut allerede i 1900, og blir etter hvert en av de viktigste påvirkningene på mye av litteraturen som skrives senere i århundret (ibid. s. 418). Det som kan kalles det moderne eller subjektive gjennombruddet i litteraturen har sitt mest åpenbare utgangspunkt i Freuds fokus på menneskets ubevisste sjeleliv. Den litterære innflytelsen av Freuds arbeid blir først tydelig i mellomkrigstiden, men det er også betydelige brudd med 1800-tallet i begynnelsen av 1900-tallet. Freud plasseres ofte innenfor Wiener Moderne, sammen med andre tenkere som Ludwig Wittgenstein. Wiener Moderne inneholder nye ideer innen alt fra musikk, filosofi, arkitektur og litteratur og kan sees som en overgang mellom estetikken på 1800- og 1900-tallet. Det var for eksempel forfatteren Hermann Bahr som etablerte termen «Modernisme» i essayet *Zur Kritik der Moderne* fra 1890 (Bahr 1890 s. 25), og erklærte naturalismen som død i 1891 (Haarberg, Selboe, Aarset 2007 s. 418). Bahr brukte også rollen sin som etablert kritiker til å trekke frem likesinnede forfattere som Arthur Schnitzler, Peter Altenberg, Felix Salten og Stefan Zweig. Det første forsøket på det vi nå kaller stream of consciousness blir ofte tilskrevet Schnitzler. Wiener Moderne er derfor i første omgang en

overgangsperiode mellom 1800- og 1900-tallet, men også det første steget i retning det vi i dag kjenner som modernisme.

For eksempel er de europeiske Avant-Garde-bevegelsene et mer radikalt brudd med fortiden enn man har sett tidligere. I Paris ser vi forfattere som Alfred Jarry, som hovedsakelig gjorde sitt beste for å bryte ned og gjøre narr av titteskapsteateret (ibid. s. 481), og André Breton som begge, særlig sistnevnte, inngår i surrealismen. De ulike ismene som går under banneret Avant-Garde sees som et bevisst avbrudd fra både den etablerte og borgerlige arven fra 1800-tallet og et alternativ til fremveksten av nye bevegelser som modernisme (ibid. s. 426). Avant-Garde-forfatterne henter særlig inspirasjon fra malerkunsten, som beveger seg lengre og lengre vekk fra realistiske motiver. Om vi leser dette etter Kittler kan vi se fotografiet, som nå fyller denne realistiske rollen, som mye av grunnen til at maleriet måtte finne nye områder å utrykke seg.

Rent litteraturhistorisk befinner Franz Kafka seg i en tid preget av dette 1900-tallsbruddet. *Die Verwandlung* ble først trykket i *Die Weißen Blätter*, som hadde klare ekspresjonistiske tendenser. Kafka skal ha etterstrebet en form for automatskrift, men Thomas Anz beskriver allikevel Kafka som en marginal figur i det ekspresjonistiske miljøet (Anz 2009 s. 14). Han passer fortsatt godt inn Kittlers beskrivelse av 1900-tallet. Uansett hvordan man leser tekstene kan man se beskrivelser av en verden som har mistet sine tydelige sammenhenger i en rekke tekster etter år 1900. Det er selvfølgelig ikke slik at alle tar i bruk ny teknologi etter at de analoge mediene dukker opp, Kafka skrev for eksempel for hånd, men ifølge Kittler påvirker dette den nye, mer moderne verdenen rundt forfattere, uansett hvordan de måtte forholde seg til mediene. Vi kan se hva Thomas Anz skriver om teknologi i *Das Schloß*, dette fordi det støtter relevansen mellom romanen og Kittlers poenger om 1900-tallet. Anz beskriver også det 20. århundret som kaldt og depersonalisert (ibid. s. 16), og hvordan dette fungerer som «en moderne kolonisering av hodet og kroppen til innbyggerne av den nye moderne virkeligheten». Ettersom Kafka arbeidet i ulykkesforsikring i Praha ble han direkte konfrontert med det moderne yrkeslivets skader og dødsfall. Anz skriver at dette er et element man kan se i Kafkas tekster, noe jeg vil si meg enig i. Protagonistene i flere av tekstene er nettopp depersonaliserte og holdt utenfor, hovedsakelig fordi de ikke greier å tilpasse seg sin nye omverden. Det er ikke mulig å bevise at dette påvirket Kafkas skriveprosess direkte, men om vi ser på Anz sitt neste poeng – at tekstene hovedsakelig er lagt nærme til Kafkas samtid (ibid. s. 16). I *Das Schloß* ser vi for eksempel dette i at det eksisterer telefoner og elektrisitet. Dette plasserer utvilsomt romanen et sted mellom 1876 og 1922, da Kafka begynte på

romanen. Jeg mener at dette legger et godt grunnlag for å plassere Kafka og tekstene hans i Kittlers versjon av det 20. århundret.

4.2. Szanto

George H. Szanto fokuserer i sin bok, *Narrative Consciousness*, på hvordan tre forfattere bruker narrativ teknikk på hvert sitt vis. Disse tre er Franz Kafka, Samuel Becket og Alain Robbe-Grillet. Han har også et syn på den nyere litteraturhistorien som likner Kittlers, som beskrives ovenfor. Han påstår at litteraturen etter 1850 involverer et forsøk på å takle et miljø eller en omverden som vokser bort fra mennesket (Szanto 2012 s. 3). Szanto påstår at verden var lettere å forstå før dette: At andre mennesker var som en selv og naturen liknet seg selv (ibid. s. 12). Dette er i hvert fall et syn på «den gamle verden» som vi finner igjen i Schillers teorier om «Det naive» og det «Det sentimentale» (Schiller i *Klassisk litteraturteori* 2007 s. 160), og Georg Lukacs' videreføring i *Romanens Teori*¹⁹. Med dette mener altså Szanto, som Lukacs' og Schiller, at den førindustrielle verden var en med tydeligere mening. Det er naturlig å slå sammen disse teoriene ettersom de bygger på hverandre. Lukacs viderefører Schiller og begge to brukes som grunnlag i Szantos verk. Alt hadde sin årsak og Gud eller gudene hadde, mer eller mindre, direkte påvirkningskraft. Dette synet på forskjellen på det pre- og postindustrialiserte legger mye av grunnlaget for Szantos verdenssyn og teorier. Det er selvfølgelig et svært forenklet syn på flere tusen år med historie, men rent litteraturhistorisk er det en givende forenkling. Etter at industrialiseringen skyter fart mot slutten av det 19. århundret blir mennesket kun en liten del av en virkelighet de deler med maskiner og bygninger. Linjene viskes ut. Dette nye misforholdet frembringer en spenning, som blir til tvil, som igjen blir frykt for tvil og usikkerhet. Resultatet er fremmedgjøring og eksistensiell angst som virkelig blir tydelig i tidsrommet rundt år 1900. Omverdenen blir med det antagonistisk. Det oppstår en separasjon mellom mennesket og omverdenen, som også påpekes av Kittler.

Uten den tidligere opplevelsen av en helhet, separasjonen omtalt ovenfor, prøver forfattere å takle denne nye situasjonen. Skriften blir viktigere enn det som står, og fokuset skifter for en rekke forfattere etter hvert fra innhold til form. *Maschinenstürmer*, en tysk bevegelse innen ekspresjonismen, ville for eksempel ødelegge maskinene i sin helhet, og slik

føre kunsten tilbake til romantikken (Szanto 2012 s. 4). Zola ville på sin side vise frem hva slags elendigheter som dukket opp i denne nye industrialiserte verdenen. Til tross for alle motreaksjonene gikk verden sin gang og 1800-tallet ble til 1900-tallet, og hos mange kunstnere i perioden er den nye ambivalensen mellom bevisst og ubevisst, form og innhold og byen eller industrialiseringen og mennesket i den ofte sentralt. Det samme er det nye fokuset på form fremfor innhold hos flere forfattere. Litteraturhistorisk kan man trekke frem modernistiske romaner som James Joyces *Ulysses*, hvor man kan hevde at formen på mange måter kommer foran innholdet. Selve plottet i romanen er ikke det mest iøynefallende, men leken med forskjellige fortellerteknikker, bruken av en rekke språk i ett verk, samt allusjonene til andre verk, først og fremst *Odysseen*, er tydeligere. Med dette står språket i sentrum, mens plott ofte kommer i andre rekke.

Etter 1900, ifølge Kittler og Szanto, handler det om hvordan enkelte kunstnere tviler mer på virkelighet enn tidligere, og dermed ikke er like sikre på hvordan den nødvendigvis er. Dette ligger igjen i Schillers beskrivelser av fortiden, men i en oppdatert utgave via Lukacs og Szantos egne teorier. En del av «Bruddet» er også det nye fokuset, som nevnt ovenfor, Freuds nye teorier som på mange måter fører til menneskets nye syn på sitt eget indre. Det vil si at mange opplever et nytt syn på sitt indre liv, ikke at det er en helt ny åpenbaring. Flere litterære modernister forsøker å uttrykke dette indre gjennom nye litterære former og narrativ teknikk. Man kan igjen trekke frem Joyce og *Ulysses*, men Szanto fokuserer heller på teknikkene han mener går i en tydelig linje fra Flaubert, til Kafka og tilslutt til Robbe-Gillet.

4.2.1. Arven fra Flaubert

Gustave Flaubert er den mest åpenbare forfatteren å trekke frem når man viser til overgangen fra dannelsesromanene til de borgerlige. Som Georg Lukacs skriver i *Romanens Teori* er dannelsesromanens viktigste punkt, den fullendte reisen som ender i hjemkomst og innsikt (Lukacs 2001 s. 108 - 117), helt borte i Flauberts romaner (Haarberg, Selboe, Aarset 2007 s. 386). De borgerlige romanene ender heller som desillusjonert og man kan finne tegn på at Kittlers 1800-tall, (som nevnt tidligere i kapittelet, 3.1., omhandlende Kittler på side 1 og 2), snart er omme (ibid. s. 386). Flaubert tar opp en rekke temaer man kan kjenne igjen fra tidligere, men han vrir på handlingen og tilpasser den sin egen tid. I tillegg legger han om fortellerrollen. Det er dette Szanto ser som det mest radikale i romanene hans. Flaubert eksperimenterer med å redusere den allvitende fortelleren. Om vi peker tilbake på Kittler sier

Szanto at mangelen på oversikt over omverdenen gjør en allvitende forteller unaturlig. Flaubert fjerner seg selv fra narrativet og står igjen med ett begrenset perspektiv som observerer handlingen fra en eneste vinkel. Han bruker også tidvis en tidlig utgave av fri indirekte diskurs som plasserer leseren nærmere karakterens bevissthet. Dette er et tidlig steg mot den subjektive vendingen, som virkelig skyter fart med den litterære modernismen, og tydeligere og tydeligere i årene som kommer. Verdiene ligger ikke lenger like åpenbart i tekstens handling, de forklares altså ikke av fortelleren, men i forholdet mellom karakterene og deres indre opplevelse av det som måtte foregå handlingsmessig og forfatterens formuleringer.

Uten den allvitende fortelleren står også teksten igjen med et begrenset perspektiv på plottet som utspiller seg. Det er ikke lengre en fortellerstemme med en førende moralsk bedømmelse av karakterer og handlingene deres (ibid. s. 387). Hovedsakelig på grunn av dette måtte Flaubert som kjent møte i retten for *Madame Bovary* i 1857.

Etter år 1900 er en hel rekke forfattere inspirert av Flaubert (Szanto 2012 s. 5). James Joyce var en utpreget modernist, men man kan allikevel se arven fra Flaubert, særlig i de senere romanene hans. Den subjektive vendingen er nå nærmest tydeligere enn før i litteraturen og i den etterfølgende modernistiske litteraturen er det ytterst sjelden noen allvitende forteller til stede (Haarberg, Selboe, Aarset 2007 s. 429). Man går fra fri indirekte diskurs til en sønderrevet syntaks i *Ulysses*. Molly Blooms enetale i slutten av boken er det mest berømte eksempelet på bevissthetsstrøm eller stream of consciousness i litteraturhistorien (ibid. s. 434), og er kanskje det nærmeste James Joyce kommer å skildre en tankeprosess. Dette gjør Joyce sammen med Virginia Woolf til britisk litteraturs viktigste modernister.

Szanto legger disse føringene i innledningen, før han sier at det finnes en strukturell teknikk i tillegg til Joyce og Prousts indre monologer og Maupassants beskrivelser av det ytre, nemlig Franz Kafkas (Szanto 2012 s. 5). Kafka kombinerer ytre beskrivelsene med «indre monologer²⁰», som mer presist kan kalles fri indirekte diskurs. Der dette tas i bruk ser leseren handlingen direkte gjennom K.s øyne, fremfor tredjepersonsfortelleren som står for mesteparten av romanen. Vi kan for eksempel se på en scene i *Das Schloß* hvor K. sitter i en slede utenfor herregården i landsbyen. Først fortelles scenen utenifra, mens K. sitter i sleden

²⁰ Szantos terminologi er utdatert i dag, men jeg gjengir den her slik den er skrevet i boka. Senere i dette kapittelet vil jeg forklare hvorfor den er utdatert og oppdatere den etter dagens standard som jeg vil bruke i resten av oppgaven fra det punktet.

og venter på at Klamm skal dukke opp (Kafka 1967 s. 152). Han haler så opp en flaske konjakk og her skjer det et skifte i perspektiv:

Er holte eine hervor, schraubte den Verschuß auf und roch dazu, unwillkürlich mußte er lächeln, der Geruch war süß, so schmeichelnd, so wie man von jemand, den man sehr lieb hat, Lob und gute Worte hört und gar nicht genau weiß, worum es sich handelt, und es gar nicht wissen will und nur glücklich ist in dem Bewußtsein, daß er es ist, der so spricht.²¹ (ibid s. 152).

Det vil være en overdrivelse å si at denne passasjen fortelles i førsteperson, men perspektivet skifter fra utenifra, idet K. tar opp flasken, åpner og lukter på den, deretter innenifra, når det beskrives hva han lukter. Dette hadde ikke nødvendigvis vært tilfellet. I mange tekster gjør forfatteren et liknende bytte, men hos Kafka vil jeg påstå at fortelleren og vedkomnes språk er så objektivt at det plutselige skiftet til subjektivitet blir et brudd med resten av fortellermåten. Språket i *Das Schloß* har en karakteristisk avstand til det som foregår, Günther Anders beskriver det som «autoritært» (Anders 1960 s. 67). Der det fortelles gjennom K.s øyne, subjektivt, er språket ofte usikkert og nølende. Det er dette Szanto ser som fri indirekte diskurs, det «autoritære» er de ytre beskrivelsene.

Et annet av Szantos poeng er at Kafka sjelden prøver å analysere protoganistens underliggende mentalitet. Dette etterlater leseren uten mulighet til å forstå hva som ligger under overflaten (Szanto 2012 s. 5). Vi kan sammenligne det med en teaterscene hvor tilskuere ser hva som foregår på scenen, men ikke hva som eventuelt skjer i kulissene. Det oppstår en usikkerhet, ettersom det er vanskelig for leseren å se hva som skjer rundt protagonisten og hva han prosjekterer inn selv. Dette gir en følelse av at helten, der det fortelles direkte fra vedkomnes perspektiv, kan være upålitelig, ikke fordi han fører leseren bak lyset, men fordi han ikke har pålitelig informasjon om verdenen rundt seg eller det som foregår i den. Man står da igjen med det bevisste forholdet mellom protagonisten og hans oppfattelse av sin egen virkelighet. Szanto påstår at Kafka ser broen mellom individet og virkeligheten som noe bygget av individet selv. Denne koblingen bærer derfor naturligvis preg av individets syn på omgivelsene (ibid. s. 6). Dette kan vi se i eksempelet fra romanen

²¹ «Han halte frem en, skrudde av korken og luktet, uvilkårlig måtte han smile, lukten var så søt, så kjælen, omtrent som når man fra en man er svært glad i, hører ros og godord og ikke vet så nøye hva det dreier seg om og slett ikke vil vite det og bare er lykkelig i bevisstheten om det er som snakker slik.» oversettelse: Karl Frederik Engelstad, (Kafka 2005 s. 301).

ovenfor. Synet på Flaubert som en viktig kilde til Kafkas narrative stil støttes også av Thomas Anz, som nevner franskmannen som en av Kafkas favorittforfattere (Anz 2009 s. 21).

Narrativet går sjelden ut over protagonistens perspektiv. Det betyr ikke at den er usann, men den er heller upålitelig. Kafkas verden er derfor ikke hans, men karakterens opplevelse av, om ikke vår så i alle fall en, verden. Fortelleren skifter mellom første og tredjeperson, men vet, eller forteller i alle fall, aldri mer enn det protagonisten kunne fortalt. Dette kaller Szanto «narrative consciousness», eller «beskrivende bevissthet» (Szanto 2012 s. 8-9).

4.2.2 «Kafka's conception of existence» og Eliseo Vivas

Szanto fortsetter sin analyse av Kafka ved å trekke inn Eliseo Vivas og hans modell for livssyklusen til Kafkas karakterer. «Kafkas conception of existence», som jeg vil kalle livssyklusen herifra gjennomgår fellestrekkene mellom alle protagonistene i Kafkas verker, fra handlingens begynnelse til dens slutt. Jeg vil nå gå i gjennom syklusen punkt for punkt, før jeg forklarer den nærmere med både Vivas og Szantos versjoner av syklusen.

1. Oppvåkning

En rekke av Kafkas historier begynner med en form for oppvåkning. Georg Samsa i *Verwandlung*, Josef K. i *Der Prozeß* med flere. Protagonisten våkner brått før de ser at omgivelsene er forandret. Samsa våkner etter urolig søvn og oppdager at han er blitt forvandlet, mens Josef K. har en fremmed mann på soverommet sitt (Kafka 2005 s. 9).

2. Avkobling

Helten oppfører seg som før, men omverdenen reagerer annerledes. Han kommer med arrogante krav, tydeligst i *Das Schloß* og *Der Prozeß* men får enten ingen respons eller en svært lite tilfredsstillende en (Vivas 1962 s. 64). Om vi fortsetter med *Der Prozeß* som eksempel kan vi se på hvordan K. prøver å tiltale vokterne og hvordan de svarer ham. Han er nå avkoblet, fordi omgivelsene har forandret seg uten at han har forstått det enda. K. reagerer

slik han ville ha gjort dagen, uken eller året før, men verdenen rundt ham har blitt til noe annet (Kafka 2005 s 10).

3. Bevisstheten møter den avkoblede verden

Det tredje punktet dukker opp i det protagonisten innser denne avkoblingen. Han har ofte mistet evnen til å manøvrere i institusjonene rundt seg og virkeligheten rundt responderer ikke slik den pleide. Helten oppdager at han har mistet kontrollen, og blir mindre og mindre sikker i sin sak (Vivas 1962 s. 54).

4. Selvhevdelse blir umulig

Desperat etter å gjenvinne kontroll prøver protagonisten å demonstrere handlingskraft. Helten vil leve opp til sitt nå helt urealistiske selvilde, men forstår hverken konsekvensene eller implikasjonene og forsøket ser ut til å gjøre situasjonen verre. Vi ser for eksempel dette i Josef K.s oppsigelse av sin advokat (Kafka 2005 s 146). Vivas hevder at denne delen av syklusen ikke kommer av misforståelser eller feilaktige hypoteser direkte, men av empiriske beviser protagonisten oppdager. Den kommer heller av disse bevisenes ambivalens og den tilsynelatende irrasjonaliteten hos organisasjonen eller situasjonen helten befinner seg i (Vivas 1962 s. 64).

5. Død

Syklusens siste punkt kommer idet helten innser at det er for sent. Selvhevdelse har vært umulig en god stund, men det er protagonistens aksept av dette som leder til det femte leddet. Som «Mannen fra landet» foran loven, (Kafka 2005 s. 164) og Josef K., idet han får sitt siste besøk i leiligheten før sin henrettelse, er det nå bare overgivelse som gjenstår (ibid. s. 171). De møter døden, passivt – «som en hund» (ibid. s.175).

Slik jeg ser det er denne lesningen av Vivas' syklus svært lik den originale. Vivas går gjennom de samme punktene, om mindre åpenbart ettersom de ikke er like tydelig markert i den originale teksten. Derfor ser jeg Szantos lesning som en klarere formulering av Vivas'

ideer og ikke en lesning av dem. Jeg vil derfor hovedsakelig forholde meg til Szantos versjon her, ettersom de henger sammen med flere av hans senere poenger som beskrives nedenfor.

Szanto mener at alle Kafkas romaner og de fleste ferdigstilte korttekstene hans passer inn i denne livssyklusen, og at dens overhengende effekt er separasjon (Szanto 2012 s. 22). Szantos separasjonsbegrep rører ved mange av de samme punktene som Kittler beskriver 1900-tallets nye virkelighet, hvor individet befinner seg i en større usikkerhet ovenfor omverdenen enn tidligere. Kafkas karakterer er separert fra virkeligheten de befinner seg i. De er ikke bare ansvarlig for handlingene man begår, men også de man unngår. Det er også en paradoksal mangel på alternativer for protagonistene. Dermed er de separerte fra den virkeligheten de kjente fra før. Om vi skal trekke inn Kittler på nytt kan vi si at de ikke har de nødvendige hjelpemidlene til å minske avstanden heller.

Kafkas helter møter alltid uforberedt, ute av stand til å se det monumentale øyeblikket komme. De våkner, i en figurativ fødsel etter Szantos tolkning, i en verden som er ny for dem. Georg Bendemann går inn på sin fars rom, hvor han ikke har vært på måneder (Kafka 2005 s. 498), K. ankommer landsbyen sent på kvelden, utslitt, og Gregor Samsa og Josef K. våkner fra faktisk søvn. Alle ute av stand til å oppdage sitt livs viktigste øyeblikk rett foran seg.

Hver gang de omstiller seg er de for sent ute. De våkner opp til en ny virkelighet som de bruker nesten hele teksten på å orientere seg i, men når de endelig får et snev av oversikt er det for sent. Helten krever forståelse av omgivelsene, og innrømmer samtidig at han ikke forstår den. Konflikten foregår derfor hele tiden på omverdenens premisser. Når helten aksepterer den nye virkeligheten han befinner seg i prøver han fortsatt å kjempe imot den på premissene til denne nye konteksten. Av mangel på forståelse av den blir dette en umulig oppgave.

Om vi følger K. i *Das Schloss* etter ankomsten kommer avkoblingen i vertshuset, hvor han oppdager at landsbyen ikke responderer slik han er vant til. Det ringes opp til slottet hvor de er usikre på om de har sendt bud etter en landmåler i det hele tatt. De er også allerede mistenksomme til K. som sover i høyet og ser nokså lurvete ut. Dagen etterpå reagerer de andre i landsbyen på liknende måte, selv om det nå er bekreftet for en stund at det er meningen at han skal være der. Alle er mistenksomme og deler helst så lite informasjon som mulig. K. går lei av å vente på befalinger fra embetsverket, og har allerede forsømt en arbeidsdag, og ringer selv opp til slottet fra vertshuset. Den følgende samtalen er en forvirrende en, hvor K. og en som kaller seg Oswald stort sett snakker forbi hverandre, helt til

K. spør direkte om når han kan komme opp til slottet. «Aldri,» er svaret (ibid. s. 231). Her blir K. stengt ute fra den virkeligheten han kjenner og det store hierarkiet han alltid har tilhørt. Det er mulig han har vært stengt ute siden den første telefonsamtalen i *Das Schloss* (ibid. s. 8), men nå er det ingen tvil og K. vet det også. Det er her han blir klar over det selv, og går inn i tredje fase av syklusen. Resten av *Das Schloss* består av feilslåtte forsøk på selvhevdelse, hvor K. stadig prøver å finne nye måter å bryte i gjennom på. Man kan se det samme mønsteret i *Der Prozeß* og det er lett å se for seg en liknende slutt i *Das Schloss*, selv om romanen aldri ble ferdigstilt.

Poenget med Szantos begrep om narrativ bevissthet er at følelsen av uunngåelighet og handlingslammelse er subjektiv. Den er K.s egen. Dette er protagonistens forståelse av omgivelsene, eller nærmere bestemt mangel på sådan. Når helten mister plassen sin i verden og ikke finner noen ny, eller oversikt over den i det hele tatt, gjør ikke vi som lesere det heller.

4.2.3 En derivasjon av mening fra første-person

Et annet viktig tema i *Narrative Consciousness* er hvordan Kafkas særegenheter ligger i formen i tekstene hans. Szanto begynner med begrepet «kafkaesque». Han forklarer at om noe «kafkaesque» finnes er det ikke i plottene og deres tematisering av menneskets separasjon til omverdenen (Szanto 2012 s. 41), ettersom dette ikke er unikt for Kafka, men nettopp i teknikken han formidlet det med. Han sier videre at den narrative formen er vanskelig å få tak på fordi det ikke finnes noen veier inn i den. Man er som murt inne i forfatterens bevissthet:

Among the most typical of Kafka's fictions, "The Judgment" employs the narrative consciousness almost completely; at the instant it lets up, the exception has proven the rule. From the beginning, the narration of "The Judgement" is analogous in the blinkered vision to the other stories: to understand Georg one must stand in his shoes. (...) Georg's vision of the world, as the story describes it, should not be confused with the concepts either of first or third person point of view. That it is not the third person point of view should by now be obvious; the story cannot be understood from outside itself. That it is not first person is also obvious – not only is the "I" of such narration absent, but empirical, "realistic" first person narration is also undiscoverable. (ibid. s. 44)

Szanto kommenterer at fortelleren i teksten ikke lærer noe i løpet av fortellingen. Det eneste som gjengis er det som observeres av protagonisten, slik denne opplever hendelsene. Vi får

historien fortalt i tredjeperson, samtidig som denne utenomstående er ett med helten. Protagonisten blir sett seende, samtidig som det han ser blir beskrevet for leseren (ibid. s. 47).

Ta for eksempel åpningen i *Verwandlung*:

Da Gregor Samsa en morgen våknet av urolige drømmer, fant han seg selv i sengen forvandlet til et digert uhyrlig kryp. Han lå på den panseraktig hårde ryggen og så, når han løftet litt på hodet, den hvelvede, brune buken sin, oppdelt i buformede avstivninger, der dynen på toppen knapt klarte å bli liggende, men truet med å gli fullstendig ned. De mange små bena, ynkelig tynne sammenlignet med hans omfang for øvrig, flimret hjelpeløse foran øynene hans. (Kafka 2005 s. 535).

Gregor Samsa blir her beskrevet nettopp som seende, samtidig som vi blir fortalt hva han ser gjennom hans øyne. Vi blir som lesere nesten umerkelig tatt med inn i hodet hans, tydeligst når det faktisk nevnes at bena flimrer hjelpeløst, men også i den enkle detaljen at han har hatt urolige drømmer. Disse brå skiftene i den narrative teknikken dukker stadig opp i alle Kafkas tekster. Protagonistens stemme og perspektiv bryter plutselig inn i narrativet. Dermed mener Szanto at man har en forteller som rapporterer direkte, altså i nåtid, og utenifra, med en rekke brudd bestående av fri indirekte tale. Åpningen i *Der Prozeß* likner den i *Verwandlung*, og inneholder også klare hint om at vi ser det hele fra Josef K.s perspektiv. Den ene telefonscenen i *Das Schloss* er et annet godt eksempel, hvor man plutselig følger historien fra K.s hode. Han prøver å snakke med slottet, men blir stadig distraheret av de andre på vertshuset (Szanto 2012 s. 48). En rekke av tekstene avslutter også bruken av disse innslagene av førsteperson på en interessant måte. Idet karakteren dør, dette gjelder Gregor Samsa, Josef K. og Sultekunstneren med flere, er det ikke flere. Vi ser dem dø innenifra, i det de toner ut med sin siste tanke. Etter dette er teksten enten over, eller som i *Verwandlung* fortsetter den nå i tredjeperson, uten flere avbrudd (ibid. s. 50).

Szanto bruker en inngang til litteraturhistorien som likner Kittlers, gjennom romantikken til modernismens gjennombrudd og 1900-tallet. Han mener at Kafka tar opp tematikk vi finner hos flere andre forfattere, men at han i tillegg tar i bruk narrativ bevissthet, etter Flaubert, og at det er her særpreget i tekstene kommer fra. Han påstår også at alt kafkaesque, det usikre og nesten truende, kommer av denne dualiteten i fortellerteknikken. Szanto mener også at leseren har et valg i hvordan han eller hun går inn i Kafkas tekster (ibid. s 44). Han forklarer det slik: om leseren prøver å se fortellingen fra utsiden vil hendelsene i teksten lett virke uhyggelige, merkelige og abstrakte (ibid. s. 44). Szanto mener at man

istedenfor burde lese tekstene gjennom narrativ bevissthet²² (ibid. s. 43 - 44). Selv om det narrative skifter mellom første- og tredjepersons forteller, indre og ytre fokalisering, mener han at leseren burde se det som utspiller seg gjennom protagonistens øyne og være bevisst på at det er slik man leser det (ibid. s. 43).

Man trenger ikke være enig i den siste påstanden er, men det er vanskelig å se bort ifra Szantos hovedpoeng: det er stilen og formen som gjør Kafka til den unike forfatteren han er. Fortellermåten skaper det ambivalente og her ligger Szantos definisjon på kafkaesque (ibid. s. 44). Dette er en relativt generell tolkning av begrepet, men det er også et begrep med en rekke forskjellige betydninger, ofte basert på den enkeltes tolking av Kafkas verker i sin helhet. Manfred Engel skriver for eksempel i *Kafka-Handbuch, Leben – Werk – Wirkung* at man kan si at termen kafkaesque domineres av tolkninger av en Sosialhistorisk natur. Disse går som oftest ut på at kampen mellom en uskyldig helt og en anonym makt som truer eller ødelegger ham, (Engel 2010 421). Jeg vil gå nærmere inn på dette noe problematiske, og brede begrepet senere, men vil foreløpig bruke Szantos, da denne dekker de aller fleste lesninger.

Szanto har mottatt kritikk for boken fra flere kanter. For eksempel mener David Hayman at Szanto har skrevet en bok om Alain Robbe-Grillet, at gjennomgangen av de to andre forfatterne er for ufokusert og at Szanto kun bruker de to første for å trekke en linje fra Flaubert til Robbe-Grillet (Hayman 1974 s. 87). Et annet poeng er at boken bærer et tydelig preg av Szantos egen lesning av Kafka (ibid. s.88), som han er dypt uenig i, selv fokus på egne lesninger går igjen i de aller fleste teoretiske arbeider om Kafka, for eksempel Camus, Deleuze og Guattari, Anz og Brod. Jeg vil allikevel ha dette i bakhodet i min bruk av boken, og ikke stole blindt på teksten og forfatterens lesninger²³.

²² Med dette mener Szanto at man burde lese teksten som om hele handlingen fortelles gjennom protagonistens øyne. Helten og fortelleren har det samme perspektivet, et innvendig et, selv om det virker som om handlingen blir fortalt utenifra. Dualiteten oppstår mellom det tydeligvis ytre orienteringspunktet og det faktiske, ifølge Szanto, indre. Det indre fokalisingen kan forklares gjennom at omgivelsene og de andre karakterene beskrives gjennom K.s bevissthet, «hans syn på saken». Genettes begreper på områder vil bli forklart i større detalj lengre ned, men vi kan kort oppsummere Szantos syn som en påstand om at det er denne samme som «ser» som «forteller».

²³ Haymans påstand om at boken kun handler om Robbe-Grillet ser jeg som en overdrivelse. Å påstå at sistnevnte er hovedtemaet når han kun blir viet 36 sider i boken, som i alt er på 189, er i beste fall en overdrivelse. Hayman har rett i at Szanto kunne brukt mer moderne terminologi, etter Genette, og dette er et poeng jeg vil ta med inn i min egen oppgave hvor jeg vil prøve å kombinere de to.

4.3. Jakob Lothe: Fiksjon og film

4.3.1. Fokalisering

Szanto har fått kritikk for sin terminologi som mange mener er noe utdatert etter moderne forskning å regne. Flere av de moderne begrepene i narratologien er hentet fra Gérard Genettes *Figures I-III* som ble utgitt mellom 1965 og 1972. Szantos bok ble utgitt i 1972 og det er sannsynlig at han ikke var oppdatert på franskmannens begrepsapparat, ettersom det ikke var ferdigstilt og ikke utkom på engelsk før 1980. Allikevel er det fordelaktig å oppdatere begrepene hans etter dagens terminologi for denne oppgaven, noe jeg vil gjøre her, hovedsakelig etter Jacob Lothes oppsummering i boken *Fiksjon og film* fra 2008.

Der Szanto bruker begrepet perspektiv foretrekker Lothe fokalisering²⁴. Dette begrepet forklarer hvordan fortelleren eller karakterer i en roman «presenterer, opplever, vurderer og tolker hendelser og andre karakterer, i tillegg til deres visuelle persepsjon av de (Lothe 2008 s. 61). I narrativ fiksjonsprosa viser fokalisering til orienteringspunktet for presentasjonen av disse (ibid. s. 64). Både en forteller og en karakter kan presentere dette orienteringspunktet, de kan tolke andres intensjoner, handlinger og liknende. Derfor skriver Lothe at det er nødvendig å: «skilje det narrative perspektivet «frå identiteten til stemma som verbaliserer dette orienteringspunktet»» (ibid. s. 64). Altså å skille hvem som forteller og hvem som ser eller oppfatter, det første er fokalisering, sistnevnte er «stemme». Ifølge Lothe har Genette vist at en slikt skille er nødvendig, ettersom «den som ser» går under diskurs og «den som forteller» knyttes til narrasjon (ibid. s. 65). Ettersom de to ikke alltid sammenfaller er det interessant å se hvordan de to fungerer hver for seg, og om dette forholdet varierer eller ikke.

Lothe skriver videre om «stemme», altså fortelleren: «Generelt kan det narratives fokalisering enten være utvendig eller innvendig forhold til historia som diskursen presenterer. Eit *utvendig* perspektiv ligg ofte nær ein tredjepersonsforteljar, som oppfattar hendingane utan å delta i dei.» (ibid. s. 66). En førstepersonforteller igjen vil ha et «innvendig» forhold til fortellingen, og denne dynamikken mellom ut- og innvendig kan ofte

²⁴ I utgaven fra 2008 bruker Lothe også «Perspektiv», i de to første opplagene bruker han «Fokalisering», men dette er først og fremst fordi han bruker halve boken på å snakke om film. Slik han ser det fungerer «Fokalisering» bedre når man snakker om nettopp film, og vil derfor være forvirrende å bruke i begge delene av boken (Lothe 2008 s. 70). Ettersom denne oppgaven kun tar for seg litteratur vil jeg bruke Genettes begrep «Fokalisering» istedenfor.

varierte. Genette forklarer det som enten forskjeller i person og nivå (Genette 1991 s. 68). I slike tilfeller vil fortelleren ha en variert distanse til handlingen, eller, som i flere av Kafkas tekster, bytte helt mellom et inn- og utvendig forhold til handlingen. Om perspektivet i en tekst mer flertydig, altså varierende i slik distanse, kan vi som lesere lettere misforstå teksten (Lothe 2008 s. 69). Dette fordi det ikke alltid er like enkelt å oppdage hva som fortelles innenifra og utenifra. For å unngå å overse slike nyanser er det vanligere å se på hvordan perspektivet er konstituert i moderne litteraturforskning. Dette gjelder oftere tekster med variert fokaliseringsmåte, ettersom den som forstår hvem som oppfatter handlingen på mange måter har bedre premisser for å forstå teksten.

4.3.2. Modus eller distanse

Lothe bruker hovedsakelig Genettes arbeid som grunnlag for tre typer distanse i fiksjonsprosaens narrasjon (Lothe 2008 s. 56-57). Genette bruker uttrykket «mode», altså modus (Genette 1991 s. 65), men Lothe har videreført begrepet som «distanse». Den første er distanse i tid, som innebærer en temporal distanse mellom fortellerhandlingen og det det fortelles om. I *Das Schloß* brukes preteritum og det er en viss distanse mellom handlingen og fortelleren i tid.

Den andre er distanse i rom. Dette er distansen mellom den narrative situasjonen og der handlingen utfolder seg (Lothe 2008 s. 57). En slik distanse kan variere, slik den gjør i *Das Schloß* og det er her vi finner det Szanto kaller fortellerens dualitet. Fortelleren i romanen oppgir svært lite informasjon K. selv ikke innehar, som vi skal se en rekke eksempler på i analysekapitlet. Dermed flytter fortelleren seg på mange måter mellom nettopp der handlingen utfolder seg og den narrative situasjonen. Fortelleren står utenfor teksten, men holder allikevel leseren der handlingen utspiller seg, og leseren vet lite K. ikke vet selv. Dette poenget gjentas også av Günther Anders (Anders 1960 s. 50-51).

Den tredje formen for distanse innebærer en avstand i holdning. Altså en distanse i innsiktsnivå og viser både karaktertrekkene til en protagonistens interne fokaliseringsmåte og fortellerens eksterne (Lothe 2008 s. 58). Om vi ser fortelleren i *Das Schloß* som en som holder tilbake informasjon, ettersom vi sjelden får mer informasjon enn den K. selv har, kan vi kanskje se fortelleren i teksten som upålitelig i en viss grad. Fortellerens posisjon i romanen er noe uklar, særlig i denne formen for distanse. Det kan virke som om fortelleren

vet mer enn K., men ikke vil dele den med leseren og dette gir på mange måter teksten et inntrykk av fremtvunget uvitenhet. Fortelleren vet mer enn både oss og K., men deler sjelden og sparsomt av denne fordelene. Ifølge Genette er det her vi finner avstanden mellom en objektiv forteller og karakterens subjektive opplevelse av handlingen. Han påpeker at vi tydeligst finner en slik distanse i indre monologer og fri indirekte diskurs (Genette 1991 s. 65-66). Som Szanto poengterer er denne fokaliserings skiftende i *Das Schloß* og det kan ofte være problematisk å se forskjellen på de to. Genette skriver likevel at vi finner det i ekstern fokaliserings, hovedsakelig i gjengivelse av tanker – slike elementer kan både gjengis innen- og utenifra.

4.4. Boltanski

4.4.1. Detektivromanen

Boltanskis bok, *Mysteries and Conspiracies, Detective stories, Spy novels and the making of the modern state*, gjør mer enn å gå gjennom historien til sjangrene nevnt i tittelen. Prosjektet er heller å vise hvordan flere av sjangerens romaner beskriver den moderne nasjonalstaten som vokser frem i den samme perioden, 1860 – 1930. I kapittelet *The inquiries of a London Detective*, forklares det for eksempel hvordan Sherlock Holmes først og fremst opprettholder ro og orden etter statens og overklassens ønsker. Holmes og Watsons fremste oppgave er å unngå skandaler og å løse mysteriet uten at det går ut over ofrenes gode navn og rykte (Boltanski 2014 s. 61). Da disse så godt som alltid hører til i samfunnets øverste rekke vil en eventuell skandale sverte disses legitimering av sine posisjoner og privilegier og dermed prege samfunnets orden (ibid. s. 61). Dette syns kanskje tydeligst i hvordan Holmes behandler tjenere og herrer forskjellig. Han arbeider alltid diskret, men tjenerskapet kan alltid overlates til politiet, dette er ikke tilfellet når det kommer til medlemmer av overklassen (ibid. s. 62).

Boltanski mener at dette kan sees i lys av nasjonalstatens økende ønske om å kontrollere befolkningen i løpet av det 19. århundre (ibid. s. 65). Styresmaktens behov for å fremstå som dyktige og feilfrie skyldes både en stadig mer opplyst populasjon med nye krav til sine overordnede og nytt innsyn fra en voksende presse. Overklassen, særlig i et land med tydelige klasseforskjeller som England, lever og styrer på lånt tid i overgangen til 1900-tallet (ibid. s. 65). Dermed blir opprettholdelsen av status quo en stadig viktigere og vanskeligere

arbeidsoppgave. Ved å låne noen tanker fra Foucault²⁵ ser Boltanski politiet som statens infrastruktur for å kontrollere sine nye «frie» individer, gjennom statistikk og andre former for arkiver, mens Sherlock Holmes blir ryddegutt i maktens korridorer. Et nødvendig paradoks for å overleve selv (ibid. s. 65). Boltanskis overhengende poeng er at mysteriet rokker ved samfunnets orden, før detektiven løser problemet og alt faller tilbake på plass.

Det neste kapittelet, *Inquiries of a Paris Policeman*, tar for seg Sherlocks franske kollegaer og forskjellen i deres fremstillinger. Boltanski legger det frem som to tradisjoner: en anglosaksisk og en fransk. Den anglosaksiske er representert gjennom både Conan Doyle og Edgar Allen Poe og deres detektiver, forklart over. Den franske omhandler vanlige politimenn istedenfor (ibid. s. 73). Disse vanlige statsansatte innehar en spillet personlighet ifølge Boltanski. På den ene siden er de statens representanter, på den andre frie individer. Denne dobbeltheten gjør ofte at politimannen ser saken fra to sider, sin egen individuelle og arbeidsgiveres, statens (ibid. s. 77). Denne forskjellen på de to tradisjonene kan kanskje sees i lys av det britiske klassesystemet, mot den nye franske republikken, hvor alle i teorien skal være like. Selv om den franske tradisjonen av kriminalromaner problematiserer likheten, friheten og brorskapet. Disse påstandene om tradisjon gjelder først og fremst de tidligste litterære eksemplene Boltanski gjennomgår, og han understreker flere ganger at de stadig er i dialog med hverandre og låner elementer av sine utenlandske kolleger (ibid. s. 81).

Når det kommer til begreper legger Boltanski et godt grunnlag for å forklare sjangerne i bokas første del. Detektivromaner avgrenses til romaner som foregår i en gjenkjennelig virkelighet, styrt av noe leseren kan kjenne igjen som «naturlover», som i den virkelige verden, og sosiale regulariteter (ibid. s. 6). De fremstiller mysterier, som defineres som hendelser som skiller seg ut fra «bakgrunnen», altså den gjenkjennelige verden. Det er singulariteter som bryter med det Boltanski kaller «typisk» (ibid. s. 3). Det er her detektiven kommer inn og avdekker løsningen. Han forklarer mysteriet etter de samme lovene som definerer bakgrunnen og alt vender tilbake til tryggheten og roen som hersket før romanen begynte. Dette gjelder for både den franske og den anglosaksiske tradisjonen, selv om de løser det på litt forskjellige måter. Detektivromanen er derfor avhengig av at den presenterte virkeligheten i romanen likner den leseren kjenner igjen, og må derfor foregå i et landskap styrt av det leseren ser som naturlig. I

²⁵ Boltanski henter her hovedsakelig idéer fra Michel Foucaults, *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (1975). Her beskriver Foucault Europas kriminalsystemer gjennom historien og hvordan staten behandler sine innbyggere.

perioden mellom 1860-1930, med sine nyvinninger innen rettsvitenskap, psykologi og etterforskningsarbeid, er denne naturligheten bokstavelig. Det er naturlover og deres vitenskapelige forklaringer som gjør romanuniverset fortrolig og realistisk (ibid. s. 10). Idet mysteriet, og forbryteren bak, rokker ved denne må representanten for det bestående, vitenskapelige og statlige, etterforskeren, bringe alt tilbake på plass.

4.4.2. Spionromanen

Spionfiksjon dukker opp som sjanger omtrent tretti år etter detektivromanene (ibid. s. 121), rundt utbruddet av første verdenskrig. Dette er også perioden hvor spioner blir brukt i stor skala for første gang. Boltanski mener at grunnlaget blir lagt i John Buchans *The Thirty-Nine steps*, 1915 (ibid. s. 121). Spion- og detektivromaner har ofte et liknende utgangspunkt. De inneholder begge en representant for staten, en agent, politimann, detektiv eller spion, som møter det Boltanski oppsummerer som «mysterier», for eksempel trusler, enigmaer og vold. De har også en liknende dobbel virkelighet, hvor handlingen utspiller seg. Bak den etablerte gjenkjennelige virkeligheten skjuler det seg en mørk, subversiv, til å begynne med ugjennomtrengelig, virkelighet. Denne andre virkeligheten truer den etablerte og rokker ved dens stabilitet. En typisk trope for begge sjangrene er individer som på overflaten virker som uskyldige representanter for det gjenkjennelige, men som skjuler tilkoblinger til den underliggende virkeligheten, for eksempel gjennom en dobbel identitet (ibid. s. 121). Dermed er det statens representants oppgave å avsløre mysteriet, og dermed også den subversive virkeligheten, og gjenopprette den etablerte, og samtidig gjenvinne innbyggernes tro på at staten fungerer.

I detektivromanene mener Boltanski at staten befinner seg i en fredelig tilstand (ibid. s. 124). Volden eller ufreden skyldes noen få enkeltindivider, og destabiliseringen rammer ikke hele samfunnet. Den går heller ut over en spesifikk gruppe, som for eksempel en by eller landsby. I spionromanene derimot mener Boltanski at staten befinner seg i krig (ibid. 124), uansett om myndigheten vet det eller ikke. Motstanderne er en større, organisert gruppe og konflikten foregår på et makronivå, fremfor detektivromanenes mikronivå. Boltanski skriver videre at konflikten må løses av en enkeltperson eller en mindre gruppe uansett (ibid. s. 125), og helst i det skjulte. Siden konfliktene rokker ved statens kredibilitet, er det viktig at innbyggerne får et inntrykk av at staten har full kontroll, uansett om de har det eller ikke (ibid. s. 125).

4.4.3. Boltanski og *Der Prozeß*

I bokas etterord hevder Boltanski at det er sammenhenger mellom *Der Prozeß* og kriminal- og spionromaner. Denne tolkningen går ut på at *Der Prozeß* subverterer disses sjangertrekk, og står som en motpol til sine samtidige romaner og fortellinger.

Der Prozeß reverserer det typiske mysteriet ved at den skyldige identifiseres med en gang, mens ugjerningen derimot aldri kommer frem. Detektivromaner fremstiller mysterier og løsninger. Grunnlaget for disse elementene ligger i en virkelighet som gjenkjennes som naturlige. Altså kan alt forklares i lys av naturens lover og sosiale regulariteter. Det er ofte detektiven som knytter mysteriet til naturlig virkelighet, idet han kommer med løsningen. I spionromaner er staten en gjennomsynlig organisasjon, mens den konspirerende motparten opererer i hemmelighet. Denne motparten invaderer den lovlige, «gode», organisasjonen i det skjulte og angriper den fra både inn- og utsiden. Konturene er derfor uklare, som et nettverk uten tydelige grenser.

I Kafkas roman er dette reversert (ibid. s. 269). Den er en statsliknende enhet som bryter ned Josef K.s velfungerende virkelighet og snur om på livet hans. Den forvrenger virkeligheten hans. Det er for eksempel nærmest umulig for Josef K. å se hvilke personer som representerer seg selv, eller prosessen, som også et godt eksempel på ambivalensen Szanto skriver om. Dette viser seg kanskje tydeligst i scenen med kirketjeneren i domkirken. Josef K. mener vedkomne arbeider for prosessen, men presten svarer ikke på anklagen. Den eneste organisasjonen som opererer som en stat i romanen er selve prosessen. I stedet for at mysteriet står i motsetning til statsapparatet er det her et statsliknende apparat som står for mysteriet (ibid. s. 270).

5. Das Schloß – Analyse

Franz Kafkas *Das Schloß* (1926), ble utgitt posthumt etter forfatterens død i 1924, til tross for at den aldri ble ferdigstilt og aldri fikk noen nedskrevet avslutning. Romanen ble redigert av Max Brod, selv om Kafka selv ønsket alle sine uferdige manuskripter brent.

5.1 Plott

Das Schloß begynner idet protagonisten landmåleren K. ankommer en landsby, dominert av et slott (Kafka 1967, s. 5). K. har blitt tilkalt av slottet, det er i hvert fall det han selv tror. Slottet og den tilhørende landsbyen styres av et mystisk byråkrati, med en mengde ansatte det er vanskelig både å få tak i og få tak på. Handlingene, rollene og arbeidet deres blir aldri forklart utover titler. K. prøver å forklare at han er innleid som landmåler av embetseverket og får beskjed om at hans kontakt der er en embedsmann som går under navnet Herr Klamm (ibid. s. 36). Gjennom et brev fra sistnevnte blir K. informert om at han skal møte ordføreren i landsbyen. Han bekrefter at K. er ansatt som landmåler, men sier også at de ikke trenger en (ibid. s. 88). Ordføreren vil heller ansette K. som hjelper under landsbyens lærer.

Kort oppsummert bruker K. resten av romanen på å forsøke å nå Klamm, til landsbyboernes fortvilelse. De gjentar til stadighet hvordan dette strider mot tradisjoner og uskrevne regler, men K. nekter å gi opp målet sitt. Han strever imot råd fra alle kanter og stadige tilbakeslag. Han fortsetter å gjøre alt han kan for å få tilgang til Klamm og andre embedsmenn, og tilslutt i sin desperasjon en sekretær, for å prøve å få kontakt med Klamm og dermed slottet. Romanen slutter idet K. ikke når frem til den nevnte sekretæren. Som sagt hevdet Max Brod at Kafka hadde tenkt at K. skulle dø i slutten av romanen og at det deretter skulle komme et brev fra slottet som ga ham tillatelse til å bo i landsbyen. Om dette er tilfellet hadde boken sluttet med at K.s egentlige mål aldri ble nådd, men at han heller får stakkarslig, minimal bekreftelse fra slottet etter at det allerede er for sent.

5.2. Analyse

5.2.1. Kittler - Slottets slør, eller makt gjennom medier

Om vi følger Friedrich A. Kittlers tanker om medier og makt kan vi si at kilden til slottets makt over landsbyen, dens innbyggere og K. kommer gjennom dets bruk av, og kontroll over medier. Kittler mener at «mediene bestemmer vår situasjon» (Kittler 2009 s. 60), ettersom de styrer alt av informasjonen vi har tilgang til. Situasjonen i *Das Schloss* er et godt eksempel på dette. Kommunikasjon mellom slottet og landsbyen foregår gjennom forskjellige medier²⁶, og embetsverket styrer informasjonsstrømmen. Innbyggerne får tilsynelatende «ordre» eller befalinger gjennom ansatte i hierarkiet, og hele den sosiale ordenen i landsbyen avhenger av hvor godt eller dårlig individets forhold til slottet er. Embedsmennene, de ansatte ved slottet, elskerinnene eller assistentene deres nyter stor respekt, mens de som trosser ordre ovenfra blir fryst ut av det lille samfunnet. Vi kan se på Pepi og de andre landsbyboernes nye respekt og beundring for henne idet hun tiltrer sin nye stilling som barpике (Kafka 1967 s. 435-436).

De første jeg vil trekke inn er telefonene. Tidlig i det første kapittelet snakker K. med ansatte ved slottet to ganger over telefon. Først når K. nettopp fått beskjed om at han ikke kan overnatte i det første vertshuset (ibid. s. 5). Denne første meldingen kommer riktig nok muntlig, men blir gitt av en mann ved navn Schwarzer, som viser seg å være sønnen til en ansatt. Han har en lavtstående i hierarkiet og minimalt med innflytelse, dessuten blir denne ordren motsagt fra slottet nettopp over telefon. Budskapet som gis via telefon er dermed riktigere enn det muntlige, ettersom den overstyres av Schwarzers og tydeligvis kommer fra et høyere sted i hierarkiet. I første omgang forteller den ansatte i andre enden av røret, Fritz, Schwarzer at de ikke venter noen landmåler, men retter på seg selv og sier det motsatte etter å ha undersøkt saken nærmere. Slottet og dets ansatte innehar et arkiv, som også bekreftes ved flere anledninger senere i romanen, og landsbyen styres etter informasjonen i arkivet. Som Kittler sier: «Folk vil bli knyttet til en informasjonskanal» (Kittler 2009 s. 64). Hva som er gjort lagres i arkivet og det som skal gjøres bestemmes ut ifra dette.

I den andre telefonsamtalen med kanselliet får K. beskjed om at han aldri vil få komme til slottet (Kafka 1967 s. 34). Selv om K. ikke lar seg stoppe av dette er det siste

²⁶ Her bruker jeg Kittlers definisjon av medium, altså at muntlig kommunikasjon også er et medium, ettersom den på et vis også lagrer og overfører informasjon. Som forklart i teorikapittelet definerer Kittler alt med disse attributtene som medier.

gangen han har noen direkte kontakt med slottet selv, og senere får han kun enkle brev og møter med representanter fra lavere og lavere posisjoner i hierarkiet. Et interessant aspekt ved disse samtalene er ordførerens tidligere nevnte kommentar om at telefonsamtalene fra kanselliet «bare er tull» (ibid. s. 107). Om dette betyr at K. allikevel kan oppnå sitt ønske om å komme inn i slottet får vi aldri noe svar på, men det er et godt eksempel på romanens evige problematiske fremstilling av maktstrukturer. Ordførerens autoritet undermineres også, av vertinnen Gardena som sier at «der Vorsteher ist eine ganz betanglose Person.»²⁷ (ibid. s. 128). Læreren motsier dette og fremlegger ordføreren som en viktig og erfaren mann (ibid. s. 132).

For å gå tilbake til embetsverkets arkiv kan vi se på scenen hvor K. besøker ordføreren. Etter den andre telefonsamtalen får som nevnt K. ingen direkte kommunikasjon fra slottet, men han mottar et brev, et annet medium, signert av embedsmannen Klamm kort tid etterpå (ibid. s. 38). I brevet står det at ordføreren i landsbyen er K.s nærmeste foresatte og han skal kontakte ham for å få vite mer angående arbeidet sitt. Allerede her har han blitt flyttet ned, eller i alle fall rundt, i myndighetenes hierarki. Fra sentralkanselliet gjennom telefon, så Klamm hos X-kanselliet gjennom et brev deretter et fysisk møte med ordføreren som styrer i landsbyen. En stund etter han har mottatt brevet kommer K. seg til den nevnte ordføreren (ibid. s. 87). Her får K. den motstridende meldingen at han er ansatt som landmåler for slottet, men også at de ikke trenger en. Ordføreren forklarer at embetsverket er så stort og omfattende at det fort kan oppstå slike misforståelser, men at han aldri har hørt om en like stor feil som denne. Han bruker allikevel mye tid på å fremheve hvor dyktige byråkratene er og hvor godt systemet deres fungerer. Han sier også at det skal ha kommet et pålegg og blitt bedt om en landmåler, men dette var mange år tidligere. Ordføreren mener å fortsatt ha denne forordningen og ber sin kone, Mizzi, lete etter den i det vi kan se på som ordførerens eget lille arkiv. K. og hjelperne leter også, men ingen av dem finner noen ting (ibid. s. 94),

I slottet er disse bibliotekene, eller arkivene, den eneste troverdige kilden på informasjon. Når Schwarzer ringer til sentralkanselliet sier de først at de ikke har bedt om noen landmåler, så at de har det. Dette kan være fordi, som ordføreren senere sier, at de teknisk sett har gjort begge deler. Disse stadige motsigende meldingene blir K.s første og kanskje største problem. Samtidig problematiserer de forskjellige karakterene det ytterligere ved å stadig komme med motstridende utsagn om hverandre og andres posisjon i

²⁷ «ordføreren er en fullstendig betydningsløs person.» oversettelse: Karl Frederik Engelstad, (Kafka 2005 s. 287).

maktstrukturene. Når slottets kilder stadig peker begge veier sier de mer eller mindre ingenting, og hjelper K. lite. Vi kan kanskje, om vi ser det fra embetsverkets side, se K. som en feil i systemet/arkivet og lite annet. Om det er tilfellet blir dette kilden til K.s problem gjennom resten av romanen. Han har ingen plass i hierarkiet, landsbyen eller slottet i det hele tatt.

Selv om *Das Schloß* er full av problemer rundt hierarki og maktstruktur er det slottet som troner øverst i samfunnet. Kittler skriver om «de lærdes republikk» at siden alt som skulle lagres måtte skrives ned, hadde skriften monopol på både begivenheter og fortellinger. Dermed havnet alt som skjedde i biblioteker (Kittler 2009 s.70-71). Som vi har vært inne på tidligere gir denne kontrollen på informasjon en åpenbar mektig posisjon. Slottet har dermed en styrende funksjon i landsbyen med et godt grunnlag. De styrer informasjonen og dermed området. Vi kan se tilbake til Kittlers begrep «de lærdes republikk», som han tilskriver et skriftmonopol. Embetsverket innehar et liknende monopol i *Das Schloß*. Vi kan se på maktforholdet da en slottsansatt river i stykker en papirlapp K. mistenker kan ha noe med ham å gjøre (Kafka 1967 s. 405).

Landsbyen er slottets kontrapunkt. Om vi ser på informasjonsflyten der er denne oral, også et medium, og står dermed på flere måter svakere. «Også sagnene, disse muntlige utsnittene av hva som har skjedd,» (ibid. s.72). Det essensielle ordet her er «utsnittene». Kittlers eksempel her er eposene, med sine versemål, epiteter og andre huskereglene (Haarberg, Selboe, Aarset 2007, s. 36), men disse reglene gjelder selvfølgelig ikke her. Landsbyboernes orale kommunikasjon er nærmere sladder og varierer fra hvem K. snakker med. Dermed er denne tvetydig, og det er ikke vanskelig å se for seg at den enkelt kan forandre seg over tid og fra person til person. Slottets protokoller og beskjeder er motsigende ved flere eksempler, men dette er tilsynelatende grunnet feil i arkivet, som vi fortelles er sjeldent. Siden deres informasjon er skrevet ned står den uansett sterkere enn landsbyens. «Gutenbergs oppfinnelse er en av nyvinningene som markerer et skille mellom den gamle og den nye verden, mellom den før-moderne og den tidlig-moderne verden.» (ibid. s. 17). Vi kan altså velge å se slottet som tidlig-moderne og landsbyen som før-moderne, som gir førstnevnte en åpenbar fordel. Embedsmennenes makt ligger, slik jeg ser det, i dets medier. «Skriften lagrer slik altså kun det faktum at den besitter makt.» (Kittler 2009 s. 74.). Dette gjelder særlig embetsverket i *Das Schloß* ettersom det eneste som formidles derifra kan kalles ordre. De formidler dermed, i overført betydning, kun sin egen makt over resten av samfunnet.

Skillet mellom sikkerhet i informasjon utgjør mye av slottets overlegenhet over landsbyen og dens innbyggere. Slottet fører mer eller mindre enveiskommunikasjon ovenfor landsbyen, der de sender meldinger ned til innbyggerne som har få muligheter til å svare. Dette gjelder for K. også, selv om han ikke anerkjennes som en innbygger i det fulle og hele. Barnabas' søster Olga forteller K. at hun og faren satt og ventet utenfor slottet i mange dager etter hverandre, etter at Amalia avslo Sortini, siden dette var den eneste muligheten til å nå frem til noen der (Kafka 1967 s. 319). Dette ligner på mange måter K.s stadige forsøk på å opprette kontakt med embetsverket, om enn en enda mer passiv en. Telefonene gir selvfølgelig en mulighet til å kontakte de ansatte ved kanselliet, men i de eksemplene vi ser brukes disse av byråkratiets medlemmer i landsbyen, ettersom hjelperne også viser seg å være utsendt fra slottet. Ordføreren bekrefter vanskelighetene med å ringe embedsmenn og sekretærer under K.s besøk tidlig i romanen (ibid. s. 106 - 107).

Et annet poeng verdt å nevne er kvinnenes roller og posisjoner i *Das Schloß*. Etter det vi får fortalt i romanen er det kun kvinnene som har direkte, fysisk kontakt med slottet og dets representanter. Det er embetsverket og dets ansatte som har makten i området, men altså kvinnene som fungerer som ledd mellom slottet og landsbyen. Om vi ser på hierarkiet, som blir stadig mer forvirrende gjennom teksten, kan kvinnene nærmest sees som en privilegert klasse i landsbyen selv. Dette gjelder selvfølgelig kun noen utpekte kvinner, men det er en posisjon det virker som alle har mulighet til å oppnå.

Selv om kvinnene har tette kontakt med embedsmennene, sekretærene og tjenerne, i forhold til resten av innbyggerne, er deres forhold til institusjonen også svært begrenset. Den foregår aldri innenfor slottets egne vegger og går aldri utenfor embedsmennenes premisser. De når ikke lenger enn de embedsmennene og sekretærene som allerede kommer ned til landsbyen, og vi får ikke noe nærmere innsyn i selve slottet her heller.

Selv om embetsverket som institusjon er maktsentrumet i området, er det tvetydig hvor stor makt embedsmennene og de andre ansatte selv har. På en side står de i en åpenbar særegen posisjon, ovenfor de i lavere posisjoner og landsbyboerne. De reiser frem og tilbake, og gjør tydeligvis som de selv vil. Et eksempel er forholdet mellom dem og kvinnene i landsbyen. Klamm bytter mellom forskjellige elskere som han selv vil, og det bringer stor skam over Amalias familie når hun nekter å knytte seg til embedsmannen Sortini. På en annen siden arbeider de tilsynelatende hele tiden, som K. tenker for seg selv: «Nirgends noch hatte

K. Amt und Leben so verflochten gesehen wie hier²⁸,» (ibid. s. 86). Olga forklarer også at hun har hørt at tjenerne, som er under embedsmennene i rang, er de egentlige herrene på slottet:

>Es möge dir gehen wie einem Diener< heißt ein Segensspruch der Beamten, und tatsächlich sollen, was Wohlleben betrifft, die Diener die eigentlichen Herren im Schloß sein, sie wissen das auch zu würdigen und sind im Schloß, wo sie sich unter seinen Gesetzen bewegen, still und würdig – vielfach ist mir das bestätigt worden -, und man findet auch hier unter den Dienern noch Reste dessen, aber nur Reste, sonst sind sie dadurch, daß die Schloßgesetze für sie im Dorf nicht mehr vollständig gelten, wie verwandelt; ein wildes, unbotmäßiges, statt von den Gesetzen von ihren unersättlichen Trieben beherrschtes Volk. (ibid. s. 320-321).²⁹

Maktstrukturen innenfor selve embetsverket og slottet er derfor, som kommentert tidligere, svært problematisk, om man prøver å få noen oversikt over det. Det kan virke som om embedsmennene i teorien står over tjenerne, men tyngt ned av arbeidet sitt har de ingen frihet til å utøve den i noen særlig grad. Dermed kan tjenerne løpe rundt som de vil.

Vi kan bruke Kittlers begrep «skriftmonopol» for å oppsummere dynamikken mellom slott og landsby. Vi kan lese embedsmennenes posisjon i *Das Schloß* sitt univers som en liknende posisjon. De fører protokollene, overser arkivene og holder dermed betydelige posisjoner i samfunnet, som de mer eller mindre styrer. Dersom vi tar tjenernes problematisering av strukturene i betraktning, holder også denne disse eksklusive oppgavene dem tilbake. Om de skrivekyndige, eller i alle fall de som er satt til å skrive og arkivere, er republikkens representanter i teksten subverterer nettopp denne problematiseringen strukturene i Kittlers begrep. Om disse «republikanernes» monopol er så tidkrevende og krever så mye arbeid som det virker som har de ikke tid til å nyte posisjonene sine på noe særlig vis, og tjenerne står igjen som friere og dermed kanskje mektigere. Som i flere andre aspekter i *Das Schloß* er det usikkert hvor gjeldende dette er på et større plan, men det gjelder i alle fall for det vi får vite gjennom teksten. Uansett hvor tvetydig det vi får vite om slottet er, er det her makten ligger, i alle fall på overflaten. Embetsverket er dette samfunnets status quo og styrer det. Dette uansett hvor den faktiske makten skulle ligge innad i slottet.

²⁸ «Aldri hadde K. sett stilling og liv så sammenflettet som her,» oversettelse: Karl Frederik Engelstad, (Kafka 2005 s. 263).

²⁹ «'Må det gå deg vel som en tjener' lyder en slags velsignelses hilsen blant embedsmennene, og hva vellevnet angår skal faktisk tjenerne være de egentlige herrene på slottet; de vet også å sette pris på det, og i slottet hvor de har dets lover over seg oppfører de seg stille og verdig, det har jeg hørt, her nede kan en også støte på rester av den blant tjenerne, men bare rester, ellers er de som forvandlet ved at slottets lover ikke helt gjelder for dem i landsbyen; et vilt, egenrådig folkeferd, behersket av sine umettelige drifter istedenfor lovene.» oversettelse: Karl Frederik Engelstad, (ibid. s. 403).

5.2.2. Boltanski og «Mysterium»

Med maktstrukturen i romanen etablert, kan vi se dets forhold til K. og hans forhold til det. Før vi tolker *Das Schloß* gjennom Boltanskis teorier må vi allikevel definere et sentralt punkt i Boltanskis bok: «Mysteriet». Et mysterium begynner med en hendelse (Boltanski 2014 s. 3). Denne kan ofte virke uviktig, men skiller seg allikevel fra «bakgrunnen». Bakgrunnen begrunnes ut ifra det vi som lesere, så vel som hva karakterene, forstår som typisk. Særlig ut fra tidligere erfaring, men Boltanski nevner også utdanning. Mysteriet bryter også med hvordan ting presenterer seg, noe vi tror vi vet hvordan burde være, men virkeligheten reagerer plutselig annerledes. Boltanski oppsummerer det slik: «The mystery thus leaves a kind of scratch on the seamless fabric of reality.» (ibid. s. 3).

Boltanski bruker et eksempel fra novellen *The Blue Cross*, av G. K. Chesterson fra 1910. Protagonen, Valentine, har ingen mistanker om at det har skjedd noe kriminelt, men støter på en serie merkelige hendelser. De er merkelige nettopp fordi de bryter med hans forventninger, altså slik han forventer at omverdenen skal oppføre seg. Det skiller seg fra bakgrunnen. Hendelsene varierer fra en sukkerbørse full av salt, butikkskilt som beskriver feil varer og en full prest. Alle disse, med flere, skiller seg fra bakgrunnen. Valentine følger spor fra mysterium fra mysterium, etter vitneutsagn fra personer som har sett dem, og ender opp med å følge etter en pakke til en oppnevnt adresse.

Boltanski avslutter eksemplet slik: «By tracking this package, Valentine puts himself on the trail of the still unknown criminal and crime that justify his own presence in London.» (ibid. s. 3). Om man har lest noen kriminalromaner vet man at mysterier kan være mer alvorlige hendelser også, men som Boltanski forklarer her kan det likeså godt være mindre hendelser. Det definerende er som sagt at de skiller seg fra bakgrunnen og det forventede, det karakterene oppfatter som normalt. Mysteriet er noe som enten ikke gir mening, eller som ikke reagerer/fungerer slik det forventes.

Detektivromanen setter opp mysterier, for eksempel mord uten noe åpenbart motiv, eller uforståelige forsvinninger, og deretter løsninger. Ofte inneholder romanene en eller flere gjerningspersoner, med et stadig tydeligere motiv (ibid. s. 29) Spionromanen baserer seg som oftest på liknende premisser. *Das Schloß* setter også opp en rekke mysterier, men som vi skal se nøyerer på kommer det ingen løsninger. Hva er slottet, bak alle veggene eller slørene av

byråkrati og hierarkier? Har det et overhode overhodet, og finnes det en greve? Hvem er egentlig assistentene? Dette er bare noen av de «mystiske» elementene i romanen.

Slik jeg ser det subverterer *Das Schloß* «mysteriet» etter Boltanskis definisjon. Vi får ikke vite hva som har skjedd, hvorfor K. er tilkalt, hvorfor han ikke får tilgang til slottet eller hva dets embetsverk faktisk er og hvordan det fungerer. Dette skal vi se nærmere på i de neste delene i dette kapittelet.

5.2.2.1 Mysterier og paradokser

Das Schloß preges av flere faktorer som enten kan leses som «mystiske», etter Boltanskis allerede forklarte definisjon, eller absurde. Vi kan for eksempel se på K.s assistenter, Jeremias og Arthur. I begynnelsen introduserer de seg som K.s gamle assistenter (Kafka 1967 s. 28), men det sies også at de ikke likner på de gamle assistentene og de har hverken med seg apparatene de skal eller erfaring med landmåling. Senere viser det seg at de ikke er K.s originale assistenter i det hele tatt, men er utsendt av slottet (ibid. s. 339). Assistentenes oppførsel gjennom boken kan bare sees som merkelig eller absurd. Gjennom store deler av handlingen oppfører de seg som barn, og ruller rundt, tuller og tøyser med K., Frieda og hverandre. På rommet hvor K. og Frieda holder til, før den første samtalen med Gardena der, leker de med hverandre og lager kikkerter med hendene (ibid. s. 67). Dagen etterpå peker de på paret i sengen og gjør honnør. På skolen, hvor K. får arbeide en kort periode, tigger de ved bordet, nærmest som hunder (ibid. s. 184). Senere forklarer Jeremias at hjelperne er sendt ut av styresmaktene, for å holde ham i godt humør.

Vi kan også se tilbake på maktstrukturene i det lille samfunnet. Embetsverket i romanen er umulig å få noen komplett oversikt over. I begynnelsen baseres det på en greve, ved navn Westwest, som skal være overhodet i området. Det refereres til et sentralkanselli og K. får senere et brev fra kanselli X, som kan være det samme som det første, men allerede her begynner man som leser å falle av på grunn av manglende informasjon. Etterhvert dukker det stadig opp nye nivåer i det tydeligvis endeløse byråkratiet, flere embedsmenn, sekretærer, kommuner, tjenere og offiserer for å nevne noen. Slottet blir derfor også stående igjen som noe «mystisk» og ugjennomtrengelig.

K.s rolle i landsbyen er også «mystisk» av natur. Han har både blitt ansatt og samtidig ikke. Fra landsbyen og slottets side kan K. selv sees som et mysterium. Han skiller seg tydelig ut fra bakgrunnen, slik lokalbefolkningen ser det.

Etter å ha mottatt brevet og møtt med ordføreren begynner K. å lete etter Klamm, som jeg vil hevde er det største mysteriet i hele romanen. Først, i skjenkestuen hvor K. møter Frieda, får K. se embedsmannen gjennom et lite kikkehull, men K. finner etterhvert ut at flere av karakterene er usikre på hvem Klamm faktisk er. Olga forteller ham for eksempel at flere i landsbyen mener at Klamm er en annen mann fra slottet, ved navn Momus. Hun sier også at Barnabas aldri er helt sikker på om han snakker med embedsmannen selv eller noen helt andre (ibid. 265). K. bruker store deler av romanens handling på å lete etter Klamm, men det kan virke som om ingen er helt sikre på hvem han er. Etersom Klamm er nøkkelen til slottet kan man da bli fristet til å overføre hele mysteriet til ham, istedenfor slottet selv. Ut av hva vi får fortalt kan vi bare spekulere i dette, og må se Klamm som enda et av romanens mysterier.

5.2.2.2. *Das Schloß* som detektivroman

Adorno skriver dette i sitt essay om Kafka: «Men fremfor alt solidariserer Kafka seg med apokryfe litterære genrer. Det at alt er minstenkjeleg overalt, er noko som sitt djupt i vår eigen tidsalders fysiognomi; det lærte han av kriminalromanen.» (Adorno 1992 s. 50-51). Om vi leser *Das Schloß* i henhold til Boltanskis bok *Mysteries and Conspiracies*, som forklart i teorikapittelet tidligere, kan vi lese Kafkas roman som en forvridd eller subversiv versjon av detektivromanene Boltanski bruker i sin bok. I Boltanskis lesning av Sherlock Holmes er protagonisten en representant for lov og orden, hvor Holmes forsvarer nasjonalstatens øverste representanter (Boltanski 2014 s. 61). Holmes behandler tjenerskap og medlemmer av arbeiderklassen på en måte og overklassen på en annen. Førstnevnte overlates til politiet, mens dette ikke er tilfellet for sistnevnte. K. kan sees som en etterforsker i sin jakt på svar og senere bekreftelse hos slottets representanter, eller overklasse. Han søker løsninger på et, eller flere, mysterier listet opp ovenfor og metodene hans kan sees som etterforskning. Han forhører seg en rekke ganger med innbyggere i landsbyen, følger ledetråder fra disse samtalene og søker løsninger. I motsetning til Sherlock Holmes blir K. stadig fortalt at han arbeider mot lov og orden. Han blir hele tiden fortalt at han ikke burde «etterforske», at han ikke har noen rett til å snakke med de høye herrene fra slottet og at han, der han gjør det, gjør

det feil. K. kjenner ikke til embetsverket og landsbyens hierarkier og regler. I den første samtalen med vertinnen, Gardena, på vertshuset ved broen blir dette åpenbart:

“Herr Klamm ist ein Herr aus dem Schloß, das bedeutet schon an und für sich, ganz abgesehen von Klamms sonstiger Stellung, einen sehr hohen Rang. Was sind nun aber Sie, um dessen Heiratseinwilligung wir uns hier so demütig bewerben! Sie sind nicht aus dem Schloß, Sie sind nicht aus dem Dorfe, Sie sind nichts.“ (Kafka 1967 s. 73).³⁰

Allerede her begynner problematiseringen av de forskjellige rollene på slottet og spørsmålet om K. er tilkalt eller ikke. Slottsfogdens sønn ringer opp til kanselliet og får først høre at K. ikke er der på oppdrag gitt av slottet, deretter det motsatte. Verten på vertshuset forteller senere K. at den påståtte slottsfogden er en underfogd og en av de laveste av disse (ibid. s. 13). Vi får dermed allerede helt i begynnelsen vite at grevens byråkrati inneholder flere ansatte enn først antatt og at flere av disse ofte er uærlige om sin egen posisjon i hierarkiet og derfor hvor mye makt de har innehar.

Det er, ifølge lokalbefolkningen, greven som styrer som øverste instans i området. Dette blir først og fremst hevdet av K. selv. Landsbyboerne har etter hva vi blir fortalt kun kontakt med byråkratene under greven, så det er vanskelig å være sikker på hvem som faktisk styrer i landsbyen og om det i det hele tatt finnes en greve. Som en ung mann, som påstår han er sønn av slottsfogden, sier i det første vertshuset K. kommer over:

Dieses Dorf ist Besitz des Schlosses, wer hier wohnt oder übernachtet, wohnt oder übernachtet gewissermaßen im Schloß. Niemand darf das ohne gräfliche Erlaubnis. Sie Sie aber haben eine solche Erlaubnis nicht oder haben sie wenigstens nicht vorgezeigt. (ibid. s. 6).³¹

K. virker først forvirret, ettersom dette åpenbart skiller seg fra hans «bakgrunn», noe som er forståelig. Omgivelsene reagerer ikke slik han ventet når han handler, noe som får K. til å stå igjen uten noen klar idé om hvordan han skal fortsette. Dette skal vi se nærmere på i delen om Szanto lengre ned.

³⁰ «Herr Klamm er en herre på slottet, det betyr i og for seg en meget høy rang, bortsett fra sin stilling for øvrig. Men hvem er så de, hvis ekteskapsbevilgning vi nå her så ydmykt søker om. De er ikke fra slottet. De er ikke fra landsbyen. De er ingenting.» oversettelse: Karl Frederik Engelstad, (Kafka 2005 s. 254).

³¹ «Denne landsbyen tilhører slottet, den som overnatter, bor eller overnatter på en viss måte på slottet. Ingen får gjøre det uten grevelig tillatelse. Men De har ingen slik tillatelse eller har i hvert fall ikke forvist den.» oversettelse: Karl Frederik Engelstad, (Kafka 2005 s. 215).

Om vi gjenopptar tanken om at K. er landsbyens mysterium kan vi se i sitatet på forrige side er han en fremmed, eller som han blir fortalt: han er ingenting, noe Pepi gjentar senere. Han har ingen tilknytning til landsbyen eller slottet, og har dermed ingen plass i det lille samfunnet. Han passer ikke inn, og blir dermed ingenting annet enn bryderi. Det virker på lokalbefolkningen som at denne mangelen på tilknytning både er uvanlig og fremmed. K. står utenfor, og representerer skillet mellom de som er aksepterte og de som ikke er det: han selv. Om vi gjenopptar tanken om at K. er innbyggerne og slottets mysterium ser vi at de alltid skiller mellom K. og seg selv. Som Gardena forteller i sitatet gjengitt ovenfor, står han utenfor og er dermed ingenting. Gardena, som representerer flere av landsbyboernes syn, nevner ved flere anledninger at hun ikke forstår hva K. prøver å oppnå med forsøkene sine. Denne manglende forståelsen av motiv finner vi også hos protagonistene i detektivromaner. Etterforskeren skjønner ikke hva antagonisten ønsker, eller hvordan vedkomne søker å oppnå det han vil. Vertinnen får ved flere anledninger høre hva K. prøver å få til, direkte fra ham, men svarer ofte at hun ikke forstår hvorfor eller hvordan. Akkurat som K. kommer hun dermed ikke til noen forløsning, og får aldri et skikkelig svar på spørsmålene sine. Dette føyer seg derfor inn i mangelen på forløsning i *Das Schloß*. Ingen av karakterene får svar på gåtene sine, og alle involverte står igjen med et uløst mysterium til slutt. Som Szanto sier, og vi skal se senere, lærer ingen noen ting i løpet av teksten. Det hele kan på mange måter sees som en evig sirkel av usikkerhet, eller kanskje skuffelse.

5.2.2.3. *Das Schloß* som spionroman

Som forklart i teorikapittelet skriver Boltanski at spionromanens protagonister, som detektivromanen, representerer staten (Boltanski 2014 s. 121). Protagonisten møter trusler, enigmaer og brudd på statens voldsmonopol og gjenoppretter ro og orden på det etablertes vegne. Bak nasjonalstaten skjuler det seg en subversiv organisasjon som står for utfordringene heltene støter på. Representanter av denne motpolen skjuler seg ofte som tilsynelatende uskyldige medlemmer av den «gode» organisasjonen, som oftest staten, og gjemmer seg bak hemmelige identiteter eller som usynlige bakmenn. Myndighetene undervurderer trusselen motstanderne representerer, eller er totalt uvitende om den, nettopp fordi den arbeider i skyggene.

Der detektivromanen beskriver destabilisering på et mindre nivå, gjeldene for en spesifikk gruppe som for eksempel en landsby eller et miljø, trekker spionromanen dette fra et

mikro- til makronivå. Fienden er organiserte med en rekke medlemmer, istedenfor noen få enkelt individer. De truer derfor hele staten eller samfunnet, ikke en mindre gruppe.

Som i forrige del kan man hevde at dette både gjelder slottet og K. i *Das Schloß*, men i forskjellige grader. Man kan argumentere for at embetsverket og deres tilholdssted, som her representerer staten og det etablerte, identifiserer K. som en slags spion. Om slottet er maktsentrumet og dermed står som status quo i området er K., i motsetning til protagonisten i en typisk spionroman, en motarbeidende part. Der heltene i spionromaner arbeider for den etablerte staten jobber K. på mange måter mot den. Dette problematiseres selvfølgelig ettersom K. på mange måter tvinges ut i denne posisjonen. Han nektes tilgang på staten og rollen i den som han mener å ha blitt tilkalt til.

Etter å ha blitt utelatt ser K. seg selv som en angriper, og omfavner rollen som antagonist i slottets øyne.

Der direkte Verkehr mit Behörden war ja nicht allzu schwer, denn die Behörden hatten, so gut sie auch organisiert sein mochten, immer nur im Namen entlegener, unsichtbarer Herren entlegene, unsichtbare Dinge zu verteidigen, während K. für etwas lebendigst Nahes kämpfte, für sich selbst; überdies, zumindest in der allerersten Zeit, aus eigenem Willen, denn er war der Angreifer; und nicht nur er kämpfte für sich, sondern offenbar noch andere Kräfte, die er nicht kannte, aber an die er nach den Maßnahmen der Behörden glauben konnte. (Kafka 1967 s. 85-86)³²

K. misforstår eller undervurderer her problemet, eller faren, som vi skal komme tilbake til, men han viser også at han har valgt side. Hvorvidt embedsmennene og deres underordnede ser K. som en angriper eller ikke kan man ikke være sikre på uten å forstå eller gjette slottets hensikter, noe jeg ikke vil gjøre. Vi kan heller ikke vite hvordan embetsverket forholder seg til romanens protagonist, ettersom de unngår ham gjennom hele teksten. Det finnes fortsatt flere eksempler på at andre hevder å fortelle K. hvordan embedsmennene ser ham, men om disse er pålitelige eller ikke er uvisst. Dette særlig siden disse stadig stemmer overens med deres egne interesser. Disse gir oss et lite innblikk i hvordan K. sees utenifra. Landsbyboerne, samt hjelperen Jeremias, er derimot svært åpne om sitt syn på landmåleren, og ser ham som en som prøver å bryte med det etablerte hierarkiet og tingenes tilstand. Som Jeremias forteller

³² «Det direkte samkvem med myndighetenes var jo ikke altfor vanskelig, for funksjonærene hadde, så godt de enn måtte være organisert, alltid bare å vareta fjerne usynlige ting i fjerne usynlige herrers navn, mens K. kjempet for noe levende og nært, for seg selv, dessuten i den aller første tiden av egen fri vilje, for han var angriperen, og ikke bare han selv kjempet, andre krefter som han ikke kjente, men som han etter myndighetenes forholdregler kunne tro på, kjempet åpenbart også for ham.» oversettelse: Karl Frederik Engelstad, (Kafka 2005 s. 262).

K.: «„Er ist jetzt ins Dorf gekommen, und gleich ist ihm das ein großes Ereignis, während es doch in Wirklichkeit gar nichts ist. Das sollt ihr ihm beibringen.“»³³ (ibid. s. 339).

Kommentarer som dette, om de er sanne eller ikke, er de eneste hintene leseren får på hvordan de offisielle representantene for det vi kan kalle staten i romanen ser protagonisten.

Innbyggerne i landsbyen, og muligens representanter fra slottet, ser K. som forvirret og uvitende. Han misforstår tegnene han får ovenfra og bryter landsbyens uskrevne regler.

Om vi snur eksempelet på hodet, og ser slottet som en skyggeorganisasjonen, får vi et helt annet bilde. Embedsmennene skjuler seg bak lag på lag med sekretærer og andre ansatte, og ingen av disse vil oppgi informasjon eller hjelpe K. med å nå lengre opp i hierarkiet og finne frem til embedsmennene selv. Boltanski skriver at medlemmer av en slik skyggeorganisasjon gjemmer seg bak doble identiteter, og her trenger vi ikke se lengre enn til K.s egne hjelpere, som nevnt over.

En skyggestat karakteriseres også som en organisasjon med et felles mål eller motiv (ibid. s. 122). Selv om embetsverkets langsiktige motiver og overværende mål ikke kommer tydelig frem i teksten kan vi se at de arbeider koordinert. Når Barnabas' familie fryses ut av det gode selskap, etter Amalias avvisning av funksjonæren Sortini, reagerer alle embedsmennene og landsbyens innbyggere. Etter hendelsen med Amalia og Sortini ser alle landsbyboerne ned på familien hennes, de mister makthavernes gunst og blir mer eller mindre fryst ut av de andre (ibid. s. 301). De prøver, som K., og nå opp til slottet for å forbedre situasjonen sin. Barnabas har derfor gått inn i en stilling som budbringer mellom embedsmennene og landsbyen, men selv om han får oppdrag fra slottet, virker ikke disse særlig nyttige, viktige eller til å ha noen prestisje knyttet til seg, som søstrene også bekrefter (ibid. s. 251, det er dermed også underforstått at K. og hans sak ikke er særlig viktig eller prioritert). Der K. stadig får nytt håp om å nå Klamm, ofte gjennom Barnabas, får sistnevnte tydeligvis like håpløse oppgaver å utføre. Det kan virke som de to holdes i et slags «limbo» hvor de stadig får nye innganger til målet de søker, bare får å finne det meningsløst når de nærmer seg. Disse inngangene eller mulighetene gjelder dem begge to ettersom Barnabas legger de frem for K. og K. selv forsøker å gjennomføre dem. Barnabas og familien hans får heller ingen forløsning på sine egne problemer med embetsverket i løpet av handlingen. Boltanski kaller medlemmene av skyggestaten for parasittaktige noe vi finner igjen i Walter

³³ «Han er nå kommet til landsbyen og straks er det en stor hendelse for ham, mens det egentlig er ingenting. Det skal dere gjøre klart for ham.» oversettelse: Karl Frederik Engelstad, (Kafka 2005 s. 413).

Benjamins essay (Benjamin 1996 s. 90). Om embetsverket er en slik organisasjon Boltanski beskriver, kan denne karakteristikken tilskrives deres posisjon i forhold til landsbyen.

Boltanski skriver at tidlige spionromaner har protagonister som står utenfor staten og motarbeides fra begge sider, både politi eller statsansatte og forræderne i den andre enden. *Das Schloß* subverterer denne tropen ved at slottet på mange måter står for begge sider i denne konflikten. K. står utenfor det etablerte og motarbeides både på overflaten og under den. På den ene siden får han lite eller ingen hjelp, men heller stadig kritikk for sine strabaser av landsbyboerne og de få lavere tjenestemennene han møter, i tillegg til at slottet selv sender ham tvetydige brev og nekter for at han skal være der i det hele tatt. Dette avhenger selvfølgelig av at vi leser dette som aktiv motarbeidelse og ikke kun en mangel på interesse eller nedprioritering av saken. Dette kan absolutt være tilfellet, men denne lesningen avhenger av det førstnevnte. Uansett hvordan vi leser det når K. aldri målene sine og blir hverken akseptert eller hørt av embedsmennene.

Med dette i bakhodet kan vi snakke om det jeg vil kalle «ubehaget» som finnes i Boltanskis spion- og detektivromaner, skyggestaten som ikke kan sees, men påvirker plottet og driver den fremover, gjerningspersonen som er ukjent, men hele tiden opererer. Begge disse antagonistene avsløres mot slutten av handlingen, og teksten får en naturlig forløsning. Vi kan si at det etablerte gjenreises og alt faller på plass, stort sett slik det var ved romanens begynnelse. Før denne forløsningen har disse antagonistiske kreftene klaustrofobiske og ubehagelige trekk. Det «mystiske», altså uvissheten rundt identitet og liknende, driver som sagt handlingen fremover, men det er nettopp for å løse mysteriet og nå den nevnte forløsningen.

I *Das Schloss* forekommer ikke denne løsningen. «Det ubehagelige» består gjennom hele teksten. Slottets skjulte representanter og hensikter forblir ukjente for oss lesere. Gardinen, mellom greven og byråkratiet hans på en side og K. på den andre, trekkes aldri tilbake. Med denne stadige usikkerheten består også ubehaget. Denne forskjellen på Boltanskis spenningslitteratur og *Das Schloß* er subverteringen av førstnevntes troper: mangelen på forløsning. Vi kan si at Kafka subverterer disse sjangertrekkene ved å innlede dem til å begynne med, men aldri avslutte dem slik leseren er vant til. Det er naturlig å forvente at et mysterium ender i en løsning. Dette, i tillegg til usikkerheten som allerede finnes i de skjulte og stadig unnvikende bestanddelene i de etablerte kreftene i romanen,

skaper et stadig ubehag. Man kan også se disse usikkerhetene som absurde eller humoristiske, men gir også leseren en følelse av at det mangler noe. Man derfor kan enkelt ønske å søke etter en mening bak det hele, nettopp en løsning, noe som kan være en årsak til at mange søker en løsning utenfor teksten.

5.2.3. George H. Szanto, *Das Schloß* og narrativ bevissthet

5.2.3.1. Livssyklus

Som nevnt i teorikapitlet tegner Szanto opp en livssyklus etter Eliseo Vivas' eksempel. Her vil jeg se hvordan denne fungerer i forhold til handlingen i *Das Schloß*:

1. Oppvåkning

Das Schloß begynner ikke med en faktisk oppvåkning, som Szantos eksempler. K. ankommer heller landsbyen og slottet sent på kvelden. Riktig nok blir han vekket idet han sover på et vertshus kort tid senere. Etter min lesning er det to mulige tolkninger av dette punktet. Enten kan man se dette punktet i K.s faktiske oppvåkning i vertshuset i det første kapitlet men man kan også se selve ankomsten som en oppvåkning. Szanto beskriver også oppvåkningen som et øyeblikk hvor det forstyrrende elementet har blitt introdusert allerede og muligheten for handling har passert (Szanto 2012 s. 20). Man kan hevde at dette gjelder *Das Schloß* også.

Es war spätabends, als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehen, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke, die von der Landstraße zum Dorf führte, und blickte in die scheinbare Leere empor. (Kafka 1967 s. 5)³⁴

³⁴ «Da K. kom frem, var det blitt sent på kveld. Landsbyen lå i dyp sne. Slottsfjellet var det ingenting å se av, tåke og mørke omga det, selv ikke det svakeste lysskjær ga noen antydning om det store slottet. K. sto lenge på trebroen som fører fra landeveien til landsbyen, og så opp i det tilsynelatende tomme.» oversettelse: Karl Frederik Engelstad, (Kafka 2005 s. 215)

Om vi ser på Szantos andre poeng, at de urovekkende elementet allerede er introdusert finner vi et mulig eksempel på dette i den første setningen. Det at slottsfjellet er omgitt av tåke og mørke, samt at det ikke går an å se slottet i det hele tatt, kan sees som en prolepse til forholdet mellom det og K. gjennom resten av teksten. Han ser ingenting der slottet skal være, noe som gjenspeiler dets uoppnåelighet videre i historien. Det er dette som er det uroende segmentet for K. videre. Han stiller krav, først om å få møte greven (ibid. s. 6) og få forklart hvorfor han er der og hva han skal gjøre, senere å møte en representant for slottet, uten å se mer enn et glimt av noen få av disse, for eksempel ser han Klamm gjennom et lite kikkehull og får bare en kort samtale med Erlanger. I det K. ankommer slottet og landsbyen har, ifølge Szanto, muligheten for handling allerede passert og syklusen er satt i ut i live.

Günther Anders påpeker også at Kafkas helter ofte kommer for sent til å bestemme sine egne premisser (Anders 1960 s. 27). K. kommer for eksempel for sent til landsbyen, vi kan tenke oss at om han nådde frem før tilkallingen av en landmåler ble omgjort ville han ha kunnet utføre arbeidet sitt uten problemene han møter i romanen. I liket med Szanto og Vivas skriver Anders at protagonistens «oppvåkning» eller ankommelse kommer på et punkt hvor selvhvedelse er umulig gjort. Han kan ikke styre sin egen skjebne fordi den allerede er bestemt for ham.

2. Avkobling

Som forklart i teorikapittelet innebærer avkoblingen en omverden som reagerer annerledes enn den protagonisten er vant til. Hovedkarakteren oppfører seg normalt, men omgivelsene oppfører seg på en annen måte enn han forventer. I *Das Schloß* legger for eksempel K. seg til å sove på et vertshus, helt i begynnelsen av romanen, men blir vekket og får beskjed om at han må ha tillatelse til dette. Han spør så om han kan be greven om en slik tillatelse, men blir svart med at det er umulig på det tidspunktet (ibid. s. 6). Vi kan enkelt se alle de tidligere nevnte eksemplene på mysterier som dissonansen mellom verdenen K. plutselig befinner seg i, og den han er vant til. Vi kan derfor bekrefte at K. er avkoblet og at omverdenen hans har blitt til noe annet.

3. Bevisstheten møter den avkoblede verden

Ved det tredje punktet innser protagonisten avkoblingen mellom seg selv og omgivelsene. Szanto skriver at dette skjer i den andre telefonsamtalen i *Das Schloß*:

„Es sind die neuen, ich aber bin der alte, der dem Herrn Landvermesser heute nachkam.“ - „Nein!“ schrie es nun. „Wer bin ich also?“ fragte K., ruhig wie bisher. Und nach einer Pause sagte die gleiche Stimme mit dem gleichen Sprachfehler und war doch wie eine andere tiefere, achtungswertere Stimme: „Du bist der alte Gehilfe.“

K. horche dem Stimmklang nach und überhørte dabei fast die Frage: „Was willst du?“ Am liebsten hätte er den Hörer schon weggelegt. Von diesem Gespräch erwartete er nichts mehr. Nur gezwungen fragte er noch schnell: „Wann darf mein Herr ins Schloß kommen?“ – „Niemals“, war die Antwort. „Gut“, sagte K. und hing den Hörer an.³⁵ (ibid. s. 33-34).

Slik går det opp for K. at verdenen han nå befinner seg i ikke reagerer slik han er vant med. I begynnelsen av samtalen er K. fortsatt usikker på dette, men i det den avsluttes forstår han at han ikke kjenner «spillereglene» som gjelder i landsbyen og slottet. Om han fortsatt har et snev av tvil, forsvinner dette når han mottar brevet fra «X-kanselliet» noen minutter senere. Siden disse to scenene ligger så tett på hverandre mener jeg at dette ikke bryter med Szantos poeng. Fra dette punktet begynner han å motta råd fra innbyggere i landsbyen, i tillegg gjør han stort sett som han blir fortalt herifra og ut. Vi kan for eksempel se på den andre samtalen med Gardena i kapittel seks. Her er K. mer forsiktig enn han var i den forrige samtalen, og selv om han sier at han står fast ved sin mening velger han å motta Gardenas hjelp (ibid. s. 128). Han gjør derfor som han blir fortalt, og venter med å oppsøke Klamm for å spørre om lov til å gifte seg med Frieda. Han gjør også som han får beskjed om når han får tilbudet om vaktmesterstillingen på skolen. Først takker han nei, helt etter lærerens ønske, men idet Frieda sier at han burde takke ja gjør han nettopp det (ibid. s. 136-137). For å blidgjøre Frieda, og muligens slottet også, ettersom det er de som gjennom ordføreren og læreren har tilbudt stillingen. K. har nå innsett at han ikke forstår hvordan ting går for seg i landsbyen og prøver dermed, slik jeg leser det, å tilpasse seg slik innbyggerne vil det.

4. Selvhevdelse blir umulig

Dette punktet springer naturlig ut av det forrige. Først oppdager protagonisten avstanden mellom seg selv og omverdenen, deretter prøver han å komme den i møte. I mange Kafkas tekster viser en slik selvhevdelse å være umulig. Szanto skriver at protagonisten på dette punktet oppdager at han må handle, før det er for sent. Han må på mange måter legitimere sin

³⁵ «Det er de nye, men jeg er den gamle som kom efter herr landmåleren i dag.» «Nei,» skrek det nå. «Hvem er jeg da?» spurte K. rolig som før. Og efter en pause sa den samme stemmen med den samme talefeilen, og var likevel som en annen dypere stemme: «Du er den gamle hjelperen.»

K. lyttet efter stemmeklangen, og overhørte samtidig nesten spørsmålet: «Hva vil du?» Helst hadde han hengte røret på. Denne samtalen ventet han seg ikke mer av. Bare nødtvunget spurte han raskt: «Når kan min herre få komme til slottet?» «Aldri,» var svaret. «Godt,» sa K. og hengte på røret. Oversettelse: Karl Frederik Engelstad, (Kafka 2005 s. 231).

egen eksistens, for å bekrefte sitt eget selvbilde. Handler han ikke beviser han for seg selv at han ikke har kontroll på situasjonen han befinner seg i. Denne delen av syklusen avsluttes idet helten innser at selvhevdelsen han etterstreber ikke er mulig. Det er allerede for sent. I *Das Schloß* er det en rekke eksempler på forsøk på å komme de nye omgivelsene i møte, ettersom K. fåfengt prøver å nå Klamm og slottet på nye måter og gjennom nye kanaler gjennom hele teksten.

Det er fullt mulig å lese store deler av romanen som K.s forsøk på selvhevdelse. Fra syklusens tredje punkt, som forklart ovenfor, prøver K. stadig å fremme sin egen sak og bekrefte sin rett til å oppholde seg i landsbyen. Det er interessant å se på punktet hvor K., og leseren ettersom vi ikke vet mer enn det protagonisten gjør, innser at dette ikke lenger er oppnåelig.

Slik jeg ser det blir K.s muligheter for selvhevdelse umulige i kapittel 18 (ibid. s. 370), hvor han prøver å finne Erlanger som er en av Klamms sekretærer. K. går inn på feil rom og møter Bürgel, en annen sekretær, istedenfor. Bürgel tilbyr seg å hjelpe K. og begynner først og forklare hvordan de kan løse saken hans (ibid. s. 373-374). Kort tid senere forsvinner han langt inn i en digresjon om hvordan de forskjellige sekretærene arbeider og deler av byråkratiet fungerer. K. begynner samtidig å døse og sovner til slutt, uten å komme noe lengre med saken sin. Når han våkner igjen blir han tilkalt av Erlanger selv (ibid. s. 394). Det eneste Erlanger forteller K. er at Frieda må gå fra ham igjen, og gjenoppta arbeidet sitt i vertshuset. Dette er den siste gangen K. har en realistisk mulighet til å oppnå noe som helst, og han sovner fra den første av dem, før han deretter blir avbrutt i den andre og seansen er over.

Man kan argumentere for at K. ikke innser at det er over på dette punktet. Han gjør et siste forsøk før teksten stopper, men dette er ikke gjennom offisielle kanaler som de foregående. Derfor vil jeg si at dette er det siste virkelige forsøket på bekreftelse fra slottet og dermed har selvhevdelse blitt umulig.

«Forgjeves håp» – s. 456

5. Død

Das Schloß fikk aldri noen riktig avslutning, men Max Brod påstår at Kafka hadde planlagt en. Brod selv forteller det slik:

Ein Abschlußkapittel hat Kafka nicht geschrieben. Doch hat er es mir einmal auf meine Frage, wie der Roman enden würde, erzählt. Der angebliche Landvermesser erhält wenigstens teilweise Genugtuung. Er läßt in seinem Kampfe nicht nach, stirbt aber vor Entkräftung. Um sein Sterbebett versammelt sich die Gemeinde, und vom Schloß langt eben die Entscheidung herab, daß zwar ein Rechtsanspruch K.s, im Dorfe zu wohnen, nicht bestand – daß man ihm aber doch mit Rücksicht auf gewisse Nebenumstände gestatte, hier zu leben und zu arbeiten.³⁶ (Brod 1967 s. 526-527).

Siden vi ikke har noe konkret teksteksempel å arbeide med, vil jeg bare bemerke at om avslutningen på *Das Schloß* skulle vært slik Brod hevder, ville den stemt godt overens med Vivas og Szantos syklus: en resignert K. som har akseptert sitt nederlag. At brevet først kommer etter at han er død kan virke som et siste ironisk stikk fra forfatteren.

Szanto mener, som Vivas, at disse punktene gjelder de aller fleste av Kafkas karakterer (Szanto 2012 s. 19), og som vi ser over passer den K. og *Das Schloß* godt. Szanto mener dette er det første og viktigste aspektet i Kafkas særegne skrivemåte:

The only context is the whole work – the whole story, the whole novel. There is no philosophy upon which the reader can rely, no previously secured understanding between the author and the reader. It is therefore to the whole work that one must turn, to the largest element of an author's style, his unifying structure. (ibid. s. 17).

Denne strukturen understreker håpløsheten i K.s sak. Om man går i gjennom punktene kan man uten vansker se det hele som en negativ spiral, hvor protagonisten har tapt allerede før han har begynt. Boltanksis bok kan vise til tropene vi gjenkjenner i teksten og hva K. faktisk prøver å løse. Vivas og Szanto prøver derimot å forklare strukturen bak det som leder opp til den manglende forløsningen. De ser den mislykkede helten som et essensielt punkt i Kafkas forfatterskap, ettersom de forekommer så ofte. K. er en mislykket helt, og livssyklusen er en god forklaring for å vise hvorfor han er det.

³⁶ «Et siste kapittel ble ikke skrevet av Kafka. Men han fortalte meg en gang da jeg spurte hvordan romanen skulle ende. Den antatte landmåleren mottar minst delvis tilfredsstillelse. Han gir ikke opp kampen med slottet, men dør av utmattelse. Menigheten samles rundt hans dødsleie, og beslutningen kommer ned fra slottet, at selv om K. ikke hadde rett til å bo i landsbyen, men i lys av visse omstendigheter får han lov til å leve og jobbe der.»

5.2.3.2. Fortellerens dualitet i *Das Schloß*

Slik Szanto ser det kommer mye av Kafkas særegenhet fra fortellerteknikken. Et av hans hovedpoeng er hvordan perspektivet i Kafkas tekster kombinerer fokalisering utenifra og innenifra, mellom tredjeperson og førsteperson. Szanto skriver at fortelleren i *Das Schloß* virker til å beskrive handlingen utenifra, samtidig som han er ett med protagonisten. Fortellerstemmen vet eller formidler sjelden mer enn det K. selv kunne ha gjort.

For eksempel er K. hele tiden skeptisk til hjelperne sine. Vi kan tydelig se det blandede fortellerperspektiver når K. tolker oppførselen deres. Mens han snakker med Gadena dukker de opp utenfor vinduet i vertshuset å prøver og se inn. Idet K. legger merke til dem, beskrives det at de later som de er lykkelige for å se ham (Kafka 1967 s. 116). Dette er K.s direkte opplevelse av situasjonen. Det kan diskuteres om han har rett eller ikke, ettersom de ikke er de opprinnelige assistentene hans. De er utsendt av slottet, med gode intensjoner ifølge Jeremias, som allikevel «stjeler» Frieda fra K. og dermed motarbeider ham til slutt uansett (ibid. s. 340).

Som nevnt tidligere er den ene telefonsamtalen tidlig i *Das Schloß* også et godt eksempel på nettopp dette. Beskrivelsen av K. som tar telefonen er tydelig sett fra et fokalisering utenifra (ibid. s. 33). I det selve samtalen begynner, blir den allikevel fortalt fra K.s perspektiv. Den fortelles slik K. opplever den, som absurd og forvirrende, og vi får ingen informasjon om hva som foregår på den andre siden av telefonlinjen. K.s mangel på forståelse og innsikt blir dermed leserens. Vi vet ingenting, eller i alle fall lite, protagonisten ikke vet.

Det finnes også eksempler, i mindre scener, at romanen gir leseren mer informasjon enn den K. har. Her må fokaliseringen komme utenifra. Denne gjengis bare med noen få ord, og understreker kanskje bare protagonistens uvitenhet. Om vi ser på åpningssetningen i *Das Schloß*, som er gjengitt i kapittelet «livssyklus» under «oppvåkning», hvor K. ikke ser slottet i tåka og snøen, men fortelleren indirekte sier at det er der. I tillegg til å fungere som en oppvåkning, i overført betydning, kan man si at hele plottet oppsummeres i denne ene setningen. Slottet finnes bak et «dekkende slør», men K. kommer seg aldri bak dette og finner derfor aldri løsningen han søker. Ettersom leseren aldri får noen essensiell informasjon K. ikke får, dekker dette sløret også for vår forståelse. En lignende passasje forekommer idet K. ankommer vertshuset hvor Frieda arbeider. Her nevnes det at ølet blir skjenket av en jente ved navn Frieda (ibid. s. 54), selv om K. umulig kan vite dette enda. Dette kan være skrevet for å

fremskynde handlingen noe, men er allikevel et eksempel hvor fortelleren gir leseren informasjon K. ikke har. Liknende episoder forekommer ved flere anledninger. Vi blir fortalt at Schwarzer snakker med Sentralkanselliet og at ordføreren har gikt (ibid. s. 9 og 87), og dette legges frem som selvfølgeligheter, men det er ingen påviselig grunn til at K. skulle inneha denne informasjonen.

Om vi skal returnere til Szantos poeng, kan man finne flere tilfeller hvor leserens innsikt reduseres til K.s. Fortelleren gir informasjon K. ikke har, men holder også tilbake på flere punkter. Det kan virke som om fortelleren vet mer enn både protagonist og leser, men underbygger romanens mystiske eller mistenkelige karakter, ved å begrense leserens innsikt i teksten.

Szantos begrep «narrativ bevissthet» kan leses inn i *Das Schloß*, ettersom fortelleren i utgangspunktet har samme orienteringspunkt som K. selv. Denne typen fokalisering bygger opp under de allerede forvirrende aspektene i romanen, og gjør mysteriene omtalt tidligere i analysen sterkere. Der fokaliseringen bytter til utenomstående understrekes K.s uvitenhet. Den tidligere omtalte mangelen på forløsning holdes altså ikke bare tilbake av strukturen og handlingen, men også av språket og fortellerteknikken. Ingen lærer noen ting i løpet av teksten, og den muligens upålitelige, i alle fall tilbakeholdene fortelleren, der denne står utenfor K., hjelper heller ikke leseren med å forstå hva som foregår. Leseren er heller redusert til K.s perspektiv og for derfor ikke mer informasjon enn det han gjør.

5.2.4. Frihet og fremmedfølelse

Jeg vil hevde at K.s fremste drivkraft i *Das Schloß* er en følelse av fremmedhet. Det er også en stahet der og et ønske om å bevise at han har sitt på det rette. Han ønsker komme til bunns i misforståelsene rundt hans rett til å oppholde seg og arbeide i landsbyen, men jeg vil påstå at fremmedfølelsen er sterkere. Etter at K. får tilbud om en posisjon som vaktmester ved landsbyens skole, (ibid. s. 135), blir målet hans å få lov til å gifte seg med Frieda istedenfor og finne ut om han skal jobbe som landmåler eller ikke. Dette er høyst sannsynlig fordi han ser dette som en annen vei inn i slottet og landsbyens gunst, gjennom aksept. Det er også mulig at denne aksepten står sterkere for ham noe som blir støttet av at han fokuserer mer på Frieda enn slottet i en periode etterpå. Uansett hva motivasjonen er, prøver han å oppnå en form for bekreftelse fra både landsbyen og styresmaktene som står over den.

Det legges hele tiden, som det står i flere av sitatene ovenfor, vekt på at K. er en fremmed, at han står utenfor og at han ikke forstår. Det interessante med K.s situasjon er at flere av karakterene som behandler ham som en fremmed, også understreker friheten hans. Som Ordføreren forteller K.: «Niemand hält Sie hier zurück, aber das ist doch noch kein Hinauswurf.»³⁷ (ibid. s. 109). K. svarer at det er alt han har gått gjennom hittil som holder ham i landsbyen, men også at han har håp om ansettelse og giftemål med Frieda. Han gir uttrykk for at han har gitt opp livet utenfor landsbyen. Han kommenterer dette selv tidlig i romanen (ibid. s. 37), hvor han tenker at han kun kan oppnå noe som landsbyarbeider. Han tenker å gjøre dette for å få tilgang til slottet, men resonnerer videre at en slik posisjon vil sperre for andre ting. Om dette valget er bevisst, etter tankestrømmen tidligere, men resonnementet hans stemmer overens med resten av handlingen i teksten. Om Brods påstand om den tenkte avslutningen stemmer kan vi se at den samme passasjen speiler denne slutten. K.s endelige fullbyrdelse av ønsket om å få en plass i landsbyen sperrer virkelig alle andre utsikter ettersom den først kommer etter hans død. Vi kan se K.s ønske om en plass i samfunnet og slutt på fremmedfølelsen som noe umulig.

Walter Benjamin kommentere fremmedfølelsen i romanen ved å peke på episoden hvor Frieda og K. ligger sammen i skjenkestuen de nettopp har møttes i (ibid. s. 63). K. føler at luften er kvelende og fremmed (Benjamin 1996 s. 92). Protagonisten er en fremmed i landsbyen, men den er også fremmed for ham. Som i eksemplene fra detektiv- og spionromanene speiler K. og landsbyen hverandre på mange vis. I motsetning til i landsbyen, hvor man kan se mer enn luften i skjenkestuen som fremmed og trykkende, virker slottet «lett og friskt» på K. (Kafka 1967 s. 14). Han skriver også at det fremmede hos K. har blitt herre over ham. Den holder ham tilbake og styrer ham mot sitt tragiske endelikt.

Günther Anders mener, i likhet med Anz og Kittler, at det moderne mennesket er fremmede i den moderne verden. Fremmedfølelse er ikke kafkaesque, eller noe særskilt for Kafka hevder Anders, men en fenomen i den moderne verden (Anders 1960 s. 11). Slik Anders ser det vise Kafka frem fremmedfølelsen i det dagliglivet, hvor subjekter har blitt objekter. Man kan påstå at han her overser fremveksten av freudianske idéer og fokuset på nettopp det subjektive i 1900-talls litteraturen, men vi kan også peke på hvordan mange av karakterene i *Das Schloß* på mange måter er redusert til stillingen sin. Embedsmennene som

³⁷ «Ingen holder dem tilbake her, men det er da ikke det samme som at de blir kastet ut.» Oversettelse: Karl Frederik Engelstad, (Kafka 2005 s. 276).

tilsynelatende ikke gjør annet enn å arbeide og Gerstäcker som står parat med sleden sin der han dukker opp. Vi trenger ikke å se lengre enn til K. selv, som stadig blir omtalt som «landmåleren». Det eneste som står igjen er posisjonen deres i samfunnet.

Kafkas dialektikk blander det realistiske og urealistiske, det hverdagslige og det fantastiske, og her mener Anders at man finner det mange lesere kan oppleve som skremmende i tekstene hans (ibid. s. 17). Her møter det moderne fremmedgjorte mennesket ominøse situasjoner de ikke har noen kontroll over, i urealistiske former. Denne totale mangelen på grep over sin egen situasjon gjør forsøkene på selvhevdelse og løsninger håpløse. De er fremmede i virkeligheten de befinner seg i, og har ingen mulighet til å hevde seg selv. Alle slike forsøk blir foretatt forgjeves. I *Das Schloß* ser vi dette tydelig i K.s håpløse strabaser, der han prøver å nå opp til slottet, som aldri bringer ham noe fruktbart resultat. Han forblir en fremmed, eller ingenting som flere av landsbyboerne hevder, og aldri noe annet.

6. Konklusjon

I *Das Schloss* defineres alt ut ifra embetsverket og karakterenes forhold til det. Karakterenes forhold til slottet bestemmer deres sosiale posisjon seg imellom, selv om de har forskjellige meninger om hvor andre står i det interne hierarkiet. For eksempel forskjellen mellom Gardena og lærerens syn på ordføreren. Slottets makt og posisjon baseres, som vi har sett, på måten det styrer det lille samfunnet på. I tillegg har landsbyboerne sine egne normer ovenfor embedsmennene og hverandre. Om noen skulle bryte med normene og hierarkiet, som for eksempel Amalia, arkiveres det og hverken slottet eller landsbyboerne glemmer det. Slottets makt ligger i dets evne til å lagre og distribuere informasjon, noe som gir de et overtak over landsbyen, og dermed K. også. Om slottet faktisk innehar noen makt og et velfungerende byråkrati kapabelt til å styre, bak det som utenifra ser mektig ut, er uvesentlig, det som gjelder er hva innbyggerne og særlig K. legger i tomrommet der oppe. Poenget med denne oppgaven er som sagt er ikke å svare på gåten, men å finne en mulig forklaring på hvorfor det er en gåte. Ikke hva slottet representerer, betyr eller inneholder, men hva embetsverket, landsbyboerne, K. og leseren fyller det med.

På et tekstlig, mer strukturelt, nivå defineres handlingen i romanen slik jeg ser det gjennom negativ progresjon. Jo lengre K. kommer og desto mer han foretar seg, jo lengre unna målet befinner han seg. Bevissthet og sannhet står i veien for fremgang og K. får færre muligheter for hver innsikt han oppnår. Om vi ser ham som en etterforsker står han som en motpol til den mer kjente typen detektiver, som når mål etter mål og ledes videre etter hver oppdagelse. Alt K. oppdager øker forvirringen, rundt for eksempel embetsverkets hierarkier, hvem Klamm er og hvordan han kan oppnå noe overhodet. Det samme gjelder frihet. K. søker ikke frihet, det har han allerede, men vil heller låse seg til landsbyen og slottet. Friheten står i veien for progresjonen hans, siden det er den som holder ham utenfor eller fremmed og han vil derfor ofre den for innpass i samfunnet han nå befinner seg i. Ingen forteller alt de vet, hverken K., landsbyboerne, de ansatte ved slottet eller fortelleren selv. Alt dette bygger opp under slottets mystiske karakter, som også styrkes av dets karakteristikk, etter Boltanskis definisjon av mysterium.

Språklig, lest gjennom Szanto, gjør den blandede fokaliseringsromanen enda mer tvetydig enn handlingen allerede er alene. Kombinasjonen av orienteringspunkter utenifra og innenifra gjør at man som leser kan bli usikker på hvem som forteller. Om det er K. som beskriver handlingen, noe man kan tolke ut ifra den indre fokaliseringsromanen, kan man bli usikker

på hvor pålitelig informasjonen er, ettersom K.s innsikt er svært begrenset. Om det er en utenomstående forteller kan man få en liknende følelse ettersom den ytre fokaliseringen muligens holder tilbake informasjon ovenfor leseren. Når disse kombineres, som Szanto påstår, står man igjen med usikkerhet på begge sider. Altså både K.s mangel på innsikt og fortellerens mulige tilbakeholdenhet. Dette gjør teksten enda mer mystisk i sin natur enn plottet allerede er i seg selv.

Hvis vi også trekker inn Vivas' livssyklus viser denne tydelig hvordan man kan se flere av Kafkas karakterer som de allerede omtalte «subversive detektivene», særlig Josef K. og K. passer denne beskrivelsen. Slik Vivas ser det er de allerede dømt til å feile, men forstår det først et godt stykke inn i handlingen. De forstår det ikke selv, men det er for sent å handle og de kan ikke lenger redde seg selv. De er avkoblet verdenen de nå befinner seg i, og greier aldri å tilpasse seg den. Hverken protagonistene eller leseren forstår dette før det blir tydeligere og tydeligere gjennom romanene, fordi Kafkas virkelighet er ukjent for oss også.

Das Schloß er et enigma, og dette bygges opp av disse segmentene. Hva som skjuler seg i slottet og bak det tydeligvis endeløse embetsverket får leseren aldri vite sikkert. Det kan vi heller kan gjøre er å se hvordan Kafka produserer mystikken rundt det. Hvor slottets hemmelighetsfulle sentrum kommer fra. Adorno oppsummerer det som «labyrintiske skildringer» (Adorno 1992 s. 40), for å beskrive hvor vanskelig det kan være å forstå Kafkas tekster. Tidligere i essayet kaller han det et «evig déjà vu» (ibid. s. 27), noe jeg leser som en følelse av noe gjenkjennbart, men som nevnt tidligere blander han dette med fantastiske elementer som gjør dette dagligdagse skremmende. Som vi har sett i de subversive bestanddelene i teksten passer en slik beskrivelse godt.

Om det finnes noe man kan kalle kafkaesque vil jeg påstå at Szantos forståelse av begrepet er den mest nøyaktige, særlig i forhold til denne oppgaven. Det usikre og ambivalente, lagt frem som et mulig grunnlag for å forstå *Das Schloß*, er ikke særegent for Kafkas forfatterskap, men det er en svært viktig bestanddel i hans tekster. Slottet er i mine øyne et mysterium man ikke kan løse, en gåte uten noe svar, og dette gjør at den kan tolkes i så mange retninger som den har blitt. Som nevnt i kapittelet om kafka-forskning er ikke denne oppgaven et argument mot slike tolkninger, men heller et forsøk på å forstå teksten uten å løse mysteriet. Flere av forskerne og teoretikerne sitert i denne oppgaven ønsker en tolkning som ligger tettere på teksten, og det er det jeg har prøvd å gjøre her, så empirisk det er mulig å lese en tekst. Derfor vil jeg ikke se slottet som et symbol på en større idé, men heller et spøkelsesslott. En lås uten nøkkel. Altså et tomrom uten noen åpenbar forklaring, men som

kan fylles med den løsningen man selv ser som passende. Jeg vil allikevel understreke at siden man aldri kan være sikker på hva som faktisk befinner seg bak embetsverkets slør blir man på mange måter alltid, som K. selv, stående igjen uten noen forløsning.

7. Litteraturliste

- Adorno, Theodor W. (1992) *Notatar til litteraturen*, Oslo: Det Norske Samlaget
- Anders, Günther. (1960) *Kafka*, London: Bowes & Bowes
- Anz, Thomas. (2009). *Franz Kafka*, München: Verlag C.H. oHG
- Barfi, Zahra. Azizmohammadi, Fatemeh. (2013) «A Study of Kafka's the Metamorphosis in the Light of Freudian Psychological Theory», *Research Journal of Recent Sciences*, 2502 Vol. 2(10), s. 107-109. Lastet ned 25. 04. 2018 fra <https://pdfs.semanticscholar.org>.
- Benjamin, Walter, (1996) *Fortælleren og andre essays*, København: Gyldendal Nordisk Forlag
- Brod, Max. (1967). «Nachwort zur Ersten Ausgabe» i Kafka *Das Schloß*, New York: Schocken Books Inc. s. 526 – 538.
- Bohr, Hermann. (1890). *Zur Kritik der Moderne*, Lastet ned 25. Januar, 2018, fra <http://www.univie.ac.at>
- Boltanski, Luc. (2014) *Mysteries and Conspiracies, Detective stories, Spy novels and the making of the modern state*, oversatt av Catherine Porter, Cambridge: Polity Press
- Canetti, Elias. (1973). *Der andere Prozeß*, München: Carl Hauser
- Camus, Albert. (2013). *Hope and the Absurd in the work of Franz Kafka*, oversatt av Justin O'Brien, London: Penguin Books
- Deleuze, Gilles. Guattari, Felix. (1986). *Kafka: Towards a Minor Literature*, oversatt av Dana Polan, Minneapolis: University of Minnesota
- Eliassen, Knut Ove. (2004) «Estetikens teknologiske substrat, Friedrich Kittlers mediale materialisme» i *Norsk medie tidsskrift 11*, 01, s. 50 – 72, (2004). 06. 05. 2018 fra <https://www.idunn.no/nmt/2004/01>
- Eliassen, Knut Ove. (2009) ”Etterord: Mediefilosofi fra våre dager til antikken: Friedrich A. Kittlers kulturteknologiske studier”. i *Mediefilosofi* av Friedrich Kittler, Oslo: Cappelen akademiske forlag. s. 190–226.
- Engel, Manfred. Auerochs, Bernd. (2010) *Kafka-Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Verlag J.B. Metzler

- Eco, Umberto. (1992) *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge: Cambridge University
- Genette, Gérard. (1991) *Fiction & Diction*, oversatt av Catherine Porter, London: Cornell University Press
- Goethe, Wolfgang von. (2003) *Wilhelm Meisters læreår*, oversatt av Sverre Dahl, Oslo: H. Aschehoug & Co
- Haarberg, Jon. Selboe, Tone. Aarset, Hans Erik. (2007). *Verdenslitteratur, Den vestlige tradisjonen*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Hayman, David. (1974). «Narrative Consciousness: Structure and Perception in the Fiction of Kafka, Beckett and Robbe-Grillet by Georg Szanto – Review», *NOVEL: A Forum for Fiction*, Vol. 8, No 1., s. 87-90.
- Heller, Erich. (1975). *The World of Franz Kafka i The Disinherited Mind, Essays in Modern German Literature and Thought*, London: Bowes & Bowes Ltd.
- Kafka, Franz. (1967) *Das Schloß*, New York: Schocken Books Inc.
- Kafka, Franz. (2005) *Kafkas Beste*, oversatt av Frederik Engelstad, Arild Vange og Trond Winje, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS
- Kafka, Franz. (2008). *Dagbøker 1909 – 1923*, oversatt av Arild Vange, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Kafka, Franz. (2016). *Under byggingen av den kinesiske muren*, oversatt av Arild Vange, Oslo: Solum Forlag
- Kittler, Friedrich. (1990) *Discourse Networks*, oversatt av Chris Cullens og Michael Metteer, Standford: Standford University Press
- Kittler, Friedrich. (2009) *Mediefilosofi*, oversatt av Knut Ove Eliassen, Oslo: Cappelen Damm AS
- Koelb, Clayton. (2002). «Kafka as Anti-Christian: “Das Urteil,” “Die Verwandlung,” and the Aphorisms», i Rolleston (red.): *A Companion to the Works of Franz Kafka*, New York: Boydell & Brewer Inc., s. 27 - 33.
- Lothe, Jacob. (2008) *Fiksjon og film*, Oslo: Universitetsforlaget

Lukàcs, Georg. (2001). *Romanens Teori*, oversatt av Per Paulsen, Trondheim: Gyldendal Norsk Forlag

Robertson, Ritchie (2002). «Kafka as Anti-Christian: “Das Urteil,” “Die Verwandlung,” and the Aphorisms», i Rolleston (red.): *A Companion to the Works of Franz Kafka*, New York: Boydell & Brewer Inc., s. 101-123.

Robertson, Ritchie. (2004). *Kafka: A very short Introduction*, New York: Oxford University Press Inc

Rivkin, Julie. Ryan, Michael. (2004). *Literary Theory: An Anthology*, Maiden: Blackwell Publishing Ltd

Rolleston, James. (2002). *A Companion to the Works of Franz Kafka*, New York: Boydell & Brewer Inc

Sokel, Walter Herbert (2002). «Beyond Self-Assertion: A Life Reading Kafka», i Rolleston (red.): *A Companion to the Works of Franz Kafka*, New York: Boydell & Brewer Inc., s. 33-61.

Sokel, Walter Herbert. (2002). *The Myth of Power and the Self: Essays on Franz Kafka*, Detroit: Wayne State University

Szanto, Georg H. (2012) *Narrative Concioussness*, Austin: University of Texas Press

Vivas, Eliseo. (1948) «Kafka's Distorted Mask», *The Kenyon Review*, Vol. 10 ss. 51-69.

Lastet ned 13.02. 2018 fra

http://www.jstor.org/stable/4332914?seq=1#page_scan_tab_contents