

**Anteckningar
om
Kafkas
"Amerika".**

Kaj Bernh. Genell

Anteckningar om Kafkas "Amerika".

Av Kaj Bernh. Genell

Vad handlar Franz Kafkas Amerika om? Kafka avser ju i viss mening faktiskt U.S.A., ty stadsnamn som New York och San Francisco finns med. Vissa detaljer, typiska för USA är ju från början lite deformerade i Kafkas tappning, bl.a. genom den famösa inledningsdetaljen, beträffande vad frihetsgudinnan faktiskt håller i sin högra hand. Enligt romanen håller hon ju ett svärd i handen, och icke alls, som i verkligheten, en upplysningens fackla. Detta skenbart så obetydliga faktum, denna alteritet, kan ju ses emblematiskt. Karl Rossmanns omgivning är på flera sätt odefinierad och deformerad till anonymitet. Det är om det odefinierade det handlar, inte om det verkliga. Det handlar om sken, inte om substans. Det

handlar om något som svävar, inte om något som är stabilt. Det handlar mer om att det inte handlar om något. Ty om romanen skulle handla om **en person**, så skulle det vara nödvändigt, att omgivningen var mycket stabil. Principen för romaner är nämligen den att man tolkar hjälten utifrån omvärlden, samt omvärlden utifrån hjälten, i ett dynamiskt växelspel.

Man anar att Frihetsgudinnan ger den å ångbåten infarande Karl, och åt läsaren jämväl, en blinkning, en dubbel invit med innebörden: *detta land ni nu möter är ICKE någonting likt vad ni alla förespeglats!* Om nu romanen inte, enligt mig då, handlar om Karl, varför alls diskutera denne? Jo vi diskuterar honom som *figur*? *Figur* alltså, icke *person*. *Figuren* har ingen mening *i sig*, inget vara såsom egentlig agent, men den har en funktion. Så behandlar t.ex. Martin Walser och Theodor Adorno också Kafkas romanpersoner som figurer. På ett sätt. Det är dock svårt att konsekvent behandla en litterär figur som något annat än agent och som en bild av en människa. Vi kommer inte helt lyckas här i detta alltigenom. Men vi skall försöka ha in mente att Karl Rossmann är en figur. Om vi inte gör det, så förlorar vi, enligt min mening, ett väsentligt perspektiv och hamnar i metafysik.

Vid tidpunkten för författandet av *Amerika* hade Kafka i gudomlig yra författat *Domen* och *Förvandlingen*. Två av de mest fantastiska noveller som någon på någon planet har skrivit. Det vore märkligt om Kafka, fortfarande i berusning över att ha undfått diktarens gåva, icke skulle prova att skriva något storslaget, en roman, ärelysten som Kafka var. Som till exempel en stor roman, där han – författaren – komplett och avsiktligt offerar en figur, Karl Rossmann, på konstens altare, för att bygga upp en värld såsom människa, en människovärld, d.v.s. en människa i form av en roman, under det denna människas helt yttre förkrympta, amputerade gestalt förlöjligas, medan man tar vara på något helt annat, en totalitet. Således avser Kafkas ursprungliga titel "*Den försvunne*" INTE en ung man vid namn Karl, som förlorar sig i USA, men den syftar på en ung man som RAKT FRÅN BÖRJAN förloras i, försvinner in i en roman. Otroligt raskt. Figuren Karl, som vi nu kallar honom, kommer således att definieras inte så mycket av sina tillkortakommanden, som av vad han berövats, samt på det sätt denna figur på grund av att man berövat honom något – somliga kallar detta *stöld*, totalt försvinner in i romanen, under flykt undan, men alltfört ändå in i, själva berövelsen, försvinnandet. Om nu någon – författaren? – har snott Karls själ, så

tänker författaren sannerligen söka upp denna själ, även om det så innebure döden, för berättelsen, i det att berättelsen, anlagd för det oändliga som den var, inte någonsin, på grund av sin egen inneboende struktur,¹ kan fullbordas.

Nu kan man definitivt inte säga, att vad Karl har berövats, det har han berövats av glömskan, av den obarmhärtige *Censorn*. Nej, något mer radikalt har skett. Snarare är det så med glömskan, att det är genom denna egendomliga fakultet som Karl, på ett indirekt vis, återfinner något av det han så massivt och så grundläggande har förlorat.

I novellen *Domen* finns en hjälte, Georg Bendemann, som av sin far och av sig själv – i delad skuld – förvägras livet. I *Förvandlingen* är det icke stort bättre med Georg Samsa, som kommit så i konflikt med arbetsvärlden, *das Mann*², och med sina föräldrar, att han förvandlas till en insekt och dör. I *Amerika* har nu en ung man, Karl, som förförts av en tjänsteflicka, blivit förvisad till ett högst egendomligt land, långt, långt borta. Det är just obarmhäftiga öden som dessa unga män drabbas av. I en personlig, kontext kan

¹ Denna struktur är, i sina huvuddrag, behandlad i min skrift *Kafka and the kafkaesque*.

² "Mannet".

man se dessa historier som Kafkas fantasier om straff. Men för vad? Vad var det nu som den unge Franz hade gjort, som kom honom att så intensivt och ytterligt närgånget sysselsätta sig med straffet i sin litterära fantasi? Kafka nämner själv ingenting om detta. Han bara säger att han fötts på fel sida i tillvaron. Att hela hans liv är litteratur. Om Kafka vet vi, trots att vi har massor av skrifter och brev, givetvis mycket litet. Nästan ingenting.

Amerika skrevs under en period i Kafkas liv som präglades av intensivt skrivande. På några månader, från 22 sept. till 6 dec., skrev Kafka över 400 manussidor.³ Just denna höst 1912 gjorde den ostentativ poetiskt begåvade Kafka enastående bedrifter inom litteraturens område. *Domen*⁴, *Förvandlingen*⁵ och inledningskapitlen till *Amerika* författades. Hans situation präglades i övrigt av arbete på försäkringskassans skaderegleringsavdelning. Han hade under sommaren detta år, då för övrigt Titanic gick under och första Balkankriget bröt ut, träffat Felice Bauer, och så i sep-

³ Jfr. Reiner Stachs biografi *Die Jahre der Entscheidungen* ss. 190ff.. Stachs biografi är den mest omfattande av alla över FK.

⁴ (*Das Urteil*),

⁵ (*Die Verwandlung*)

tember inlett brevväxlingen med henne. Fadern krävde att Franz skulle engagera sig mer och mer i en asbestfabrik som fadern köpt tillsammans med en svåger till Franz. Konflikten med fadern blev under detta år sällsynt svår, och Franz hotade i ett samtal med sin vän Max Brod t.o.m. att ta livet av sig. Detta var enda gången i Kafkas liv som han framställde sådana tankar i öppet ljus. Och ändå denna enastående, furiösa, kreativitet. Eller kanske just därför.

Tankar på en roman om Amerika hade uppstått under förvåren 1912 eller ännu tidigare. Kafka hade blivit mer och mer inspirerad av föredrag om Amerika han hörde, av diverse litteratur om USA och om arbetarrörelsen där, av emigrerande släktingars brev samt dokumentärfilmer om landet på bio. Kafka gick mycket ofta och gärna på bio. Utkast till *Amerika* förfärdigades under våren. Kafka i brev 10 Mars 1912 till Felice om "Der Verschollene": "etwa 200 Seiten einer gänzlich unbrauchbaren, im vorigen Winter und Frühjahr geschriebenen Fassung"⁶. Denna brände sedan FK. Det riktiga arbetet började så, på nytt, efter en dröm, natten 10/11 Sept.1912:

⁶ "200 sidor av en helt obrukbar, förra vintern och våren skriven version".

"Dröm med hav och krigsskepp. Till höger såg man krigsskepp. Vi var i New Yorks hamn. Jag

vände och vred mig, fritt utsatt från alla sidor av den friska luften."

11 Nov. I brev till Felice: "Historien jag skriver, och som förresten är anlagd för oändligheten (ins Endlose), heter "Den försvunne" ... För närvarande är 5 kapitel färdiga, det 6:e närapå.". Brod konstaterar under hösten, att Kafka är i extas över dels sina drömmar, dels sitt "amerikamanus", och arbetar febrilt på det.

§ 1. *Om glömska.* Människan är generellt inte medveten om mer än vad hon vid en viss tidpunkt tål att vara medveten om. Hon har givetvis inget intresse av att besitta kunskap vid en viss given tidpunkt, kunskap som hotar att förgöra henne. Kunskap är makt, d.v.s. ett maktmedel. Ordnad kunskap. *Självets* kunskap är makten över detta *Själv*. Om något inom en besitter en större kunskap än man själv gör, så står det icke bra till.

Många menar att livet är en process, och att livsprocessen just är en process i att utvecklas till att inse sanningen om sig själv. Man hävdar alltså att Livet är en slags omväg till en sådan kunskap om ett slags

autentiskt – på förhand givet – *Själv*. Just en omväg är det, eftersom det skulle vara omöjligt att skapa en veritabel insikt om en själ, utan att först skapa ett nät av referenser till vilken kunskapen relativt relaterar. En rak eller kortare väg skulle innebära att man tog hjälp av någon mystisk eller religiös instans, gjorde som någon sa. En genväg skulle vara falsk, ge ett falskt resultat.

Kierkegaard skrev att livet var en omväg, en omväg runt hela tillvaron. Sanningen om en själ är nu egentligen inte bara en kunskap om ens givna natur, ens autencitet, ens förutsättningar, men en besynnerlig insikt om relationen mellan ens natur och ens omständigheter, om den enskilda människan i relation till dess tid och den är en relation även till den egna kunskapen.

När vi växer upp inser vi ibland omedelbart och relativt saker om vad vi fötts till, om naturen, och vi kämpar med dessa insikter, men både dessa insikter och denna kamp kan oftast vara **olämpliga att komma ihåg**, då dessa insikter och minnet av dessa kamper kan stå i vägen för vårt relativa varande i illusionen om Nuet och i Framtiden. Därför glömmer vi, avvärjande insikten. Därför drabbas vi av glömskans fintliga avvärjningsmekanism. Ty vi väljer inte att glömma, men – som Freud skissat upp – vi är uti glömskan, liksom i mycket annat, styrda av

en inre instans, kallad *Censorn*. Men allt glömt finns kvar som ihågkommet ändå. Någonstans. Det kan plockas fram ur ett skafferi i sinom tid, i en ny insikt, kanske ställas upp till en ny illusion, som bara delvis är drabbad av glömska, allt under förutsättning att vi har lyckan att hålla oss vid liv.

De flesta – och Freud i synnerhet – människor anar att utan glömskan skulle vi faktiskt inte kunna hålla oss vid liv.

Ibland kan det hända att vi råkar se sådana här glömskeprocesser nedskrivna i romanens form, – eller rättare sagt: nedskrivna SÅSOM romanens form – och det kan vara lärorikt för oss att ta del av dessa romaner, och det kan hjälpa oss att hantera våra egna minnen och glömskor, – göra vägen till oss själva – till dessa relativa *Själ*v – kortare, och möjliggöra en slags sanning. Ty givet är att det inte är så att alla människor når insikt om sin föregivna autencitet, (autencitet betyder "självhet"), enligt denna föreställning om *Självet*, men många får se sig i grunden besegrade av sin *Censor*, som är till för att skydda *Självet*s yttre skal, vår jordiska person, men som givetvis, om vi inte bjuder censorn lite motstånd, kan göra livet nästan helt tomt. Men bara nästan.

Om vi helt sonika lät bli att försöka komma ihåg, så skulle dock *censorn* troligen slå till med en så katastrofal glömska,

att vi helt enkelt blev tvungna att komma ihåg för att helt enkelt fysiskt kunna överleva.

Om man läser Kafkas längre texter, så märker man att Kafka själv inte glömmer någonting. Inte minsta lilla detalj. Inte ens ett adjektiv. Han har ett alldeles utomordentligt minne. Detta är också vad vännerna sade om Kafka, att denne – liksom många judar – hade ett exceptionellt gott minne. Han kunde citera långa texter, samt hade också ett starkt bildminne.

Kafka hade aldrig någon synopsis till vad han skrev. Allt skrevs ad. Lib.. Alla texter, korta och långa, fick ta vägen dit de ville. (Jfr. M. Pasley om detta.⁷)

§ 2.

Glömskan är reglerad från vårt innersta inre, eller om inte därifrån, så i alla fall från *Censorn*. Men vårt innersta inre är aldrig sådant, att det självt menar, att glömskan av en upplevelse SKALL vara absolut. Vårt innersta inre har ingen absolut censur av typen: "sådant här får inte hända; alltså

⁷ Die Schrift ist unveränderlich, ss. 99ff.

stryker vi bort det för alltid ur protokollet". Nej, vårt innersta inre har – hur det nu gått till – ett slags sanningskrav. Det besitter – egendomligt nog – en insikt om att allting dels *har ett värde i sig*, som inträffat, samt ett medelbart värde i det att alla händelser kan bidra till att skapa *den sannast möjliga människan*, för varje tänkbar möjlig levnads-längd hos det subjekt det innersta inre nu "tjänar". Man kan tänka sig att *Censorn* har Döden i vitögat, städse. Ty det innersta inre **ÄR** som sagt icke individen, men förvisso en viktig del av det vådliga och intrikata system som individen nu är.

Den insiktsfulla individen, hen som insett att varje människa har intresse av att veta allt som inte fullständigt förgör henne, den individ som har frihetslängtan, som går utöver längtan efter omedelbar njutning – hen har också den möjligheten eller i alla fall viljan att titta in i glömskans skåp, för att ta fram och kontrollera glömskans skåps funktion. En lycklig människa av intellektuellt slag, en så kallat "genomreflekterad", en fri en, är ju den, i detta avseende, som i efterhand kan kontrollera om rätt saker glömts vid rätt tidpunkt med avseende på den Sanning som senare skapats i individen.

Glömskan kan man komma runt med diverse tekniker. Vi vet alla, hur man kan finna att det plötsligt är omöjligt att

komma ihåg ett namn på en välkänd person. Ett trick är då att artificiellt sätta sig i en annan situation än den aktuella, och väl där kommer man snabbt på namnet. Men vad har man då gjort? Man har då satt ur spel en funktion, som troligen hade en mening. Med tricket att försätta sig i en låtsassituation har man då blivit vad man brukar kalla *icke-autentisk*. Ett bra sätt att somna på kvällen är ju, som bekant, att söka undslippa allt komihåg, genom att söka komma ihåg det man tänkte på, innan man kom ihåg det man senast kom ihåg. D.v.s. att ställa sig inför "Glömskans vägg". Denna vägg är så oerhört ... tråkig, att man omedelbart faller i sömn. (Det är visserligen fullständigt ohederligt, men i valet mellan en sömntablett och denna listiga metod, så är metoden ändå mer anständig.)

Glömskan (*Censorns Abwehrmechanismen*) utför väl sitt nödvändiga värv, men detta värv kan så att säga kontrolleras i efterhand av ett vårt *Sinnes konstitutionsutskott*.

Detta konstitutionsutskott, vår *Självreflexion*, (detta mysteriösa uttryck, som Kant, ganska omedveten om dess komplexitet nämnde i ett förord till en av sina berömda klassiker) ställs nu inför en serie principiella problem:

1. Är *Självreflexion* någonsin totalt opartisk? (Jag har alltid fortfarande en hel del att utträta och se om.)
2. Är Glömskan en och densamma hos alla människor, eller är glömskan en personlig varierande storhet. (Och jag har alltid fortfarande en hel del att se om och utträta.)
3. Kan glömskan någonsin redogöras för i sin helhet? (Jag har fortfarande alltid en hel del att göra och se om.)

Så ser vi att det syns som om vi skulle undkomma en del av de principiella svårigheterna om vi var satta att kontrollera glömskan ENBART i dödsögonblicket. Men då är, så att säga, nyttan begränsad. Förutsett att vi inte tror på ett liv efter detta.

A la bonne heure. längtan efter Sanning är nu så stor

Eftersom nu *Sanningen* ofta bygger på *Skepticism*, så kan vi otvivelaktigt misstänka att något helt opartiskt konstitutionsutskott aldrig skulle kunna finnas och komma fram till en exakt granskning med exakta formuleringar. Det vore en övertro på detsamma, och tiden är ändlig även för en sådan inre instans, liksom för allt i livet. Där-

för tror vi att konstitutionsutskottet nöjer sig med att framställa Sanningen i några rappa skrattretande bilder, för oss att tolka. Skrattretande, emedan skrattet gör oss friare i tanken, mer receptiva.

Men det intressanta är nu här, bland annat, att själva Glömskan ofta har begagnat sig av bildfunktionen för att täcka över, förvränga och dölja.

Så har vi alltså TVÅ nivåer av bilder, för att uppenbara Sanningen.

Det som döljer och det som uppenbarar.

Nu förstår envar att dessa nivåer blott är sidor, sidor av ett och samma mynt. En bild inte bara döljer, den döljer för att uppenbara.

Givetvis är det ett större fenomen mitt i detta problemkomplex som gör allting skäligen osäkert, vetenskapligt sett. Vad är det? Jo det är det att vi inte vet vilken agenda den där censorn har. *Herr C.* – som vi kan kalla censorn – tycks ha ett kollossalt minne, just som vi själva. Dessutom tycks *Herr C.* vara klok. Just som vi. Men det konstiga är att *Herr C.* tycks besitta en klokhet nära nog utan gräns. Det gör ju inte vi.

Hur kan *Herr C.* veta att A.) vi inte tål att komma ihåg att vi vår första skoldag snubblade och slog ut en tand? (Till ex-

empel.) Och dessutom: hur kan *Herr C.* veta att B.) det är en god metod att – på grund av den utslagna tanden, och den misslyckade skolstarten – för all framtid låta oss få en känsla av illamående vid åsynen av en tand, eller en liten försteklassare.

Vi kan resonera om saken. Säg att *Herr C.* noterar, inifrån sin centralt belägna ort, att vi slår ut en tand efter en snubbling. *Herr C.* noterar att vi blir – som litet barn – förtvivlat och skamset. Nu drar *Herr C.* slutsatsen att så mycket förtvivlan och skam tål inte just barnet P. (som i "person"). Det tycks som om *Herr C.* tänker att: vissa barn tål detta, men inte P.. Eller att: P. mår bättre av att inte veta att det snubblat. Allt kommer att glömmas, och P. mår bättre som vuxen.

Sen tycks C. tänka: men okey, om nu P. vill veta vad som hänt så kan P. får tyda lite gåtor i framtiden. Alltså låter jag minnet av tanden finnas kvar, och jag suddar inte ut det fullständigt. Jag gör en koppling till allting som är vitt och vasst och spetsigt. Jag låter P. uppleva lite obehag av vitt, vasst och spetsigt. Sen får P. ta itu med *rebusen*, komma på den ursprungliga händelsen med fallet i skoltrappan och sen som vuxen kunna göra sig fullständigt fri ifrån detta minne, som när det ses på distans, är hanterbart. Nu

kan det – så invänder ni – tänkas att *Herr C.* inte alls tänker allt detta, men att systemet är så ordnat, att en förträngning av det obehagliga minnet är nödvändigt, men att det av **TEKNISKA SKÅL** inte går att radera. Det går bara att maskera. Systemet **TILLÅTER INTE "delete"**.

Denna invändning skulle då innebära, att vi ser *Herr C.* såsom delvis ett offer för systemet! *Herr C.* är i själva verket en ... tragisk figur. (Med *tragik* åsyftar vi här det Hegel menade⁸ med begreppet: ett både-och förhållande. Och: trots-både-och.) *Herr C.* städdar, och han kan inte annat.

Låt oss temporärt stanna här i vår granskning av *censorn*, och återvända till Kafka.

§ 3.

"Visserligen ligger saken så till, att vi alla ögonskenligen har förmågan att leva, för att vi någon gång har flytt in i lögn, i bländhet, i entusiasm, i optimism, i en övertygelse,

⁸ I sin *Ästhetik*.

í pessimísm eller något annat. Men han / FK / har aldrig flytt in í någon skyddande fristad, inte í någon. Han är helt ur stånd att ljuga, líksom han är ur stånd att dricka sig berusad. Han är utan varje tillflykt, utan hem. Därigenom är han utsatt för allt, som ví andra är skyddade emot. Han är som en naken bland påklädda. Det är inte ens sanning, det som han säger, det som han är och lever. Han är ett så determinerat vara alldeles för sig, utan alla tillbehör som skulle kunna hjälpa honom att rusta in lívet – í skönhet eller elände, vilket som. Och hans askes är alltigenom oheroísk – och just därigenom så mycket större och högre. All 'heroísm' är lögn och feghet. Han är inte en människa, som konstruerar en askes som medel att nå ett visst mål, han är en människa som genom sín fruktansvärda klarsyn, sín renhet och oförmåga till kompromisser är tvíngad till askes."

(Kafkas vän och älskarinna Dora Dymant ur ett av hennes brev till M. Brod.)

Vi har í Franz Kafkas ofullbordade (ty.: "unvollendete") píkareskroman (?) *Ameríka* en beskrivning av ett förlopp av insíkt, - d.v.s. en "uppfostringsroman" - interfolierat med små öar av glömska, och genom att iaktta och tolka det dialektiska förloppet mellan glömska och hágkomst kan ví komma närmare huvudpersonen, Karl, och samtidigt

oss själva, vår sanning och vårt eget minnes funktioner.

Så har vi inte väl introducerats till den sextonårige *Karl Rossmann* och till hennes öde av att ha blivit förförd av ett hembiträde, för att sen bli ivägskickad av sina "olyckliga föräldrar" från Europa till Amerika och följt *Karl* med båten som passerar frihetsgudinnan, vars svärd sticker upp "på ett nytt och slående sätt", förrän det nu händer att vi erfa, när vår hjälte just skall gå iland i frihetens land, att denne, som föses med av en stor folkhop och likaså funnit en emigrantkamrat vid namn *Butterbaum*, plötsligt kommer ihåg, att han glömt sitt paraply nere i det gigantiska skeppet.

Vi blir informerade om en glömska, en glömska som ändrar skeendet. En determinerande glömska.

Generellt så kan man finna ett sådant glömske-grepp, ett sådant *glömskeskeende* i mängder av bättre och sämre romaner: att någon då *låtsas glömma bort något*, d.v.s. avsiktligt lämnat något bakom sig, för att bli tvungen att avlägsna sig från ett sällskap för att "hämta det"..., och vi finner, att vi även här i **Kafkas** roman blir förvillade inför tvetydigheten i situationen. Ty den går att tyda på minst två sätt. (Den kan givetvis vara en ironi över glömskan.)

Antingen (A.) har *Karl* verkligen glömt paraplyet, eller så (B.) har han avsiktligt lämnat kvar det. Låtsats glömma det. Till yttermera visso kan man misstänka berättaren – *id est* : Kafka själv – för att i en ytterligare tvetydighet **ställa oss ovetande i det om detta nu *är* ett klassiskt berättargrepp, eller om det är "hårda fakta". (Samma sak sker i inledningen av *Processen*. **ÄR** verkligen *Josef K.* helt oskyldig, som det sägs av någon i inledningsmeningen? Eller bara ondskefullt förtalad. Kanske av Fru Grubach.)**

Intressant är här att det glömda paraplyet har gjort så stort, ja rent av emblematiskt, intryck på vissa läsare att Karl blivit förknippad med ett paraply. Han tänks **MED** paraply. Iaktta följande illustrationer:

Franz Kafka

Amerika



Pris 7:50

"Amerika har en märkvärdig prägel av på en gång framtidkontinent och drömligt övergångsland till evigheten".

Artur Lundkvist i ST





Paraplyet, *accessoaren*, (det som är fäst vid en), fäster Karl i verkligheten.

Om det är en psykopatologisk glömska – d.v.s. orkestrerad av *Censorn*, den föregivet allvetande – och om både glömmandet av paraplyet och sedan lämnandet av en koffert (väska) är en omedveten handling, den koffert han aldrig skall återse, den, som bl.a. har ett fotografi av föräldrarna inuti. I maskopi med sin hjälte förhåller sig berättaren här tyst och låter *Karl* – med fullständigt obekymrad min – lämna sin väska på däck bland alla emigranter – hos den nyfunne vännen, *Butterbaum*, som beredvilligt står och vaktar den – för att Karl nu skall uppsöka

den stora ångarens inre på jakt efter sitt paraply, som glömts där.

Vad som kanske i realiteten nu uppenbaras och förborgas, mitt under redogörandet för glömskan, det är ju måhända det, att vi inte riktigt vet, än, vad det var för ångare Karl kom med, vem personen Karl är och vad hans värld varit innan han steg iland i det Nya Landet. I **ihåtkomstens och glömskans följd** kan vi nu primärt få en smutt fantastisk inblick i mycket (!) genom de handlingar som utspelar sig i ångarens buk. Glömskan - här av ett paraply - skulle alltså kunna ses som en välsignelse, då den sannerligen bringar åtskilligt i dagen.

(Här kan vi nu bara erinra (!) om att hjältefiguren Josef K. i *Processen* inte är särskilt glömsk.)

§ 4.

I följetänger, som dem skrivna av **Dickens** och **Dostojevskij**, - båda skrev för dagspressen - är det inte ovanligt med återtag, rekapitulationer för att klargöra bakgrunder, men frågan är - här - om nu inte denna rekapitulation hos Kafka är bland de väldigaste och mest tekniskt välmotiverade i klassikerlitteraturen. Att **Kafka** nu dessutom av

Amerika-manuset sedan låt hela rekapitulations-"kapitlet" – hela återtagget – bli en novell i sig – han lät publicera den som sådan under sin livstid – visar på den ironi med vilken **Kafka** sannerligen kunde behandla sina läsare när han var på det humöret. Vilket, som vi nu insett, inte var så sällan. Någon riktig rekapitulation är det ju inte, – men det är dock ett återvändande till ångaren, till dess inre, den ångare som han skall lämna, och man får en blick in i den miljö där Karl vistats ett bra tag under överfarten över Atlanten. Och vi får dessutom reda på en del om Karl under denna tillbakaväg ner i fartyget.

Beslutet att hämta paraplyet, och att alltså inte strunta i att hämta det – det är ju sannerligen bara ett paraply – ger inte Karl någon beslutsångest. Nej, i själva verket fattas beslutet så snabbt och med en sådan fermitet att vi knappt märker detta beslut. Det är fattat, som om det faktiskt redan långt tidigare var fattat. Den unge mannen visar från början, att han minsann är en de snabba beslutens man. Många gånger i romanen fattar *Karl Rossmann* senare liknande snabba beslut, som ibland får oanade konsekvenser. Dessa beslut, som tycks fattade på måfå, är aldrig senare föremål för någon begrundan eller ånger. Med ett rappt svar eller beslut kan Karl ofta försätta sig i helt oöverblickbara

situationer, situationer som visar sig alldeles gräsligt ödesdiga i detta främmande land.

Man kunde annars ha väntat sig en viss tvekan att lämna väskan och den nyfunne vännen vid landgången – både väskan, som vi senare får veta bl.a. innehåller: veronesisk salami, ... och vännen, kan ses som värdefulla vid inträdet till Amerika, men paraplyet har ett naturligt värde, det naturliga värde som en ägodel har, dessutom en ägodel som är av sedd för praktiskt bruk. Ett paraply är ingen minnessak, något nostalgiskt, men en tingest man kan ha användning för vid ett hastigt påkommet slagregn eller liknande. Inga eller i all fall väldigt få invändningar kan resas mot den som vänder om för att hämta ett paraply, om denne så lämnar aldrig så många andra chanser i och med detta, ty inför vädret är vi oemotsägligt alla lika! Och den som inte ses ha respekt för vädret kan man närmast anse som en hädare och hedning.

Här väljer alltså *Karl* temporärt bort både vännen och hela väskan, kofferten, som även den kan innehålla nyttigheter. Han lämnar sin koffert och lutar på en främling.

(Senare i *Amerika*, i Pollunders villa, - kap.3. - kommer Karls handlande att styras av att han har glömt – inte sin paraply eller väska – men sin ... hatt!)

Karl har inte väl kommit ned en våning i båten, förrän han märker, att korridoren till närmaste vägen tills hans hytt - där paraplyet med största sannolikhet ännu finns - är spärrad. Och snart är *Karl Rossmann* helt vilse i båtens inre. Karl har inte bara glömt ett paraply, han är nu vilse också. Ångaren tycks jättelik i denna vilsekommenhet, och vi finner att följderna av beslutet att hämta paraplyet nu blivit större än anat. Och det skall visa sig, att inför våra ögon öppnas en hel värld och en hel skola i konsten att *inte överblicka* konsekvenser. För övrigt kan man se det, att glömma ett paraply, som något, som har ännu ett betydelseskikt. Betydelser misstänks finnas. Paraplyet kan stå för något annat. Att glömma ett paraply kan ha en djupare, omedveten innebörd. Karl har glömt ett skyddsredskap. Men orsaken är höljd i dunkel.

Så är nu den nästan överdrivna villigheten hos Karl att söka upp paraplyet, och beslutet att göra det, komplicerat av denna misstanke. Och - för övrigt - hur i all sin dar skall vi vara säkra på att Karl VILL lämna båten? Hur skall vi veta om det inte är något **ANNAT** han glömt än just paraplyet? Och hur skall vi veta om Karl själv vet om det är så att han vill lämna fartyget,

eller om det är något annat han söker än ett paraply? Har Karl kommit ihåg sin rädsla?

Själva glömskan – må vara då av bara ett paraply – oroar. Varför just nu, när man skall gå iland i Amerika, landet Amerika, alls ha ett paraply? Kamraten, den nyvunne, vid väskan har en "käpp" i handen. Är det någon stor skillnad på bedömningen av Amerika och vädret i Amerika som ligger bakom denna skillnad i utrustning, en skillnad som belyser *Karls* karaktär, eller föräldrarnas karaktär. Dessa har gett honom paraplyet, men ingen käpp.

Glömskan är förarglig. Glömskan är alltid förarglig. Hade nu inte *Karl* vänt om för att hämta paraplyet, så kunde han raskt befunnit sig i samma predikament som den nyfunne vännen: det, det önskade och primära att vara nära själva landstigandet i New York, visserligen, då, oskyddad mot regn.

Glömska är alltså ofta ett tecken på något. Har vi lärt oss. Ett symptom. (Ty egentligen glömmet vi ingenting! Glömskan är en chimär.). Glömska står för något. Glömskan som tecken! Påminnelse. För glömmaren. Ett *memento*, en understrykning. Glömskan själv kan inte gripas. Vi kan veta ungefär lika lite om glömskan som vi kan vet något

om vädret, på sikt. Det handlar om väldigt stora dynamiska system.

Vissa säger att den som inte glömmer något, den kan heller inte komma ihåg något. Glömskan är en välsignelse, menar man. All glömska är patologisk. All glömska har en mening. Den ende som EXPLICIT aldrig glömmer är den inre demonen, den där som Freud kallar för *Censorn*. Det är däremot just också *Censorn* som ser till att vi glömmar. Det glömmer *Censorn* aldrig att se till. Ty *Censorn* är en perfekt varelse, allvetande och klok. (Men såsom allvetande och klok kommer ju *Censorn* att ställas inför alla möjliga invändningar, som sedan skolastiken ställts mot en sådan varelse, vilka alla går ut på att det, i alla tänkbara universum, är omöjligt att det skulle kunna existera en sådan varelse. Ingen kan på ett klokt sätt hantera ett allveteri. Vet man inget så dukar man under. Vet man allting så dukar man under. Man orkar inte ta ett steg. – *Mr Know All* är en tragisk hero. Vi kan lära oss en del av Somerset Maughams berömda novell i detta ämne.⁹)

Det är svårt att skydda sig mot glömskan. Man kan så att säga inte skaffa sig ett paraply mot glömskan. Ty paraplyet, vilket

⁹ *Mr Know-All*. (1924)

paraply som helst, kan alltid glömmas. Ett paraply mot glömskan vore det att alltid vara observant på sig själv. Att i varje handling iaktta och memorera denna handling i minsta detalj.

Ett paraply mot glömskan skulle nog sätta krokben för oss.

Många filosofer, såsom t.ex. Franz Brentano, har spekulerat om ett liv med denna sorts medvetenhet.

§ 5.

Väl nere i båten, som syns större nu i hamn än under överresan över Atlanten, bultar Karl på första bästa dörr. Karl är vilse: han har "glömt var han är". Väl medveten om sin glömska, och glömskans konsekvenser, fattar han snabbt att det är lika bra att bulta på den "första" dörren. Alla Kafkas hjältar tar första bästa dörr. De väljer på så sätt det omedelbara, som automatoner. Plötsligheten uppenbarar nuet. I nuet möter Karl eldaren (en tysk – i romanen blommar det för övrigt av nationaliteter) och kommer plötsligt – konträrt - ihåg:

"För guds skull, jag har ju glömt min väska!" - "Var finns den då?" - "Däruppe på däck, en bekant till mig håller ögonen på

den. Bara jag kunde komma ihåg vad han heter. 'Och ur en lönnficka, som hans mor sytt i rockfodret, drog han fram ett visítkort. 'Butterbaum. Franz Butterbaum.' - 'Är ní i stort behov av väskan?' - 'Naturligtvis' - 'Varför har ní då lämnat den i främmande händer?' - 'Jag glömde mitt paraply härnere och sprang ner för att hämta det och ville inte släpa med míg väskan. Och så kom jag alldeles på villovägar.' - 'Ní är ensam? Utan sällskap?' - 'Ja, jag är ensam.' Jag borde bestämt hålla míg till den där karlen, flög det genom huvudet på Karl, var kan jag väl finna en bättre vän ? /...../."

Karl befinner sig plötsligt mellan två glömda objekt.

Här reds nu saker ut. Främst av den trygge eldaren. Detta märker både vi och *Karl*. *Karl* märker det så tydligt, att han önskar stanna hos eldaren. Man kan tänka sig att eldaren är en person, som har betydligt svårare att oavsíktligt glömma saker än *Karl*.

Redan modern kanske har försett *Karl* med en litet försök till försákring mot glömska. En lönnficka. Lönnfickan kan han inte glömma, ty den är sydd in i hans kavaj. Han kan heller inte glömma bort vem som

har sytt den. Den är till för säkerhets skull, för värdehandlingar. Den kan också, så länge man nu minns den, vara en försäkring för minnen, skatter. Och den är en å bröstet tryckande påminnelse om sin egen existens. Senare får *Karl* av farbrodern faktiskt ett skrivbord med lönnfack Ett inventiöst skrivbord. Men farbrodern kommer att förskjuta honom. Han förlorar sitt skrivbord. Liksom sitt piano. Stackars *Karl* som hoppats på en framtid i Amerika, en framtid som pianist.

Nu har *Karl* insett att han varken har paraply eller väska. Han har varken framtid eller förflutet. (Han skall senare förlora både sin kostym och den lönnficka som är insydd i kavajen. Och han skall också senare komma att återfå väska, paraply och kostym.). Mitt i denna insikt om förlorat gods befinner vi oss i ett mycket levande "Nu" nere i en liten hytt i en ångare, där fartygsdurken fortfarande skakar av de sakta avstannande motorerna. *Karls* intresse har flyttats ifrån det nya landet, paraply och väskan till den man, som ställer så kloka frågor. Eldaren är presenterad. Främst genom *Karls* tilltro. *Karl* äger ju dessa två egenskaper i hög grad: 1.) *förmåga att glömma*. 2.) *förmåga att känna tilltro*. Och ha tillförsikt. Så har han – förvisso – en äventyrares två viktigaste egenskaper, om än i något ovanlig form.

Förmågan att glömma är viktig för en äventyrare, eftersom denne måste (!) lära sig att glömma, lägga bakom sig. Glömskan har två sidor: man kan i viss mening inte lägga bakom sig något, som man inte först saknat: upplevt som förlorat. Så måste man vara medveten om , att man glömt ett paraply , för att sedan , eventuellt, *alldeles* glömma bort det, i den meningen att man lägger det bakom sig, som ett "förlorat kapitel". Förmågan att känna tilltro, ja: tillförsikt, är viktig för en äventyrare i så måtto, att en misstänksam människa ju inte alls är beredd att våga ; ett äventyr är något " att våga". Även om ordets ursprung enbart innebär "tilldragelse" (lat."advenire" = draga till sig) , så har vi ändå vanligtvis förknippat ordet med "vågghalsighet", och de flesta människor tror att nog idag , att det har med Engelskans "venture" att göra. Och det ligger således i äventyrets natur att man – som agent – måste äga inte bara tillförsikt men också tilltro, och äventyrets själva väsen är den dialektik som uppstår i spelet mellan uppfylld tilltro och misräkning. Kafkas *Amerika* är en äventyrsroman, en stationsroman, där "äventyren" avlöser varandra, oberäkneligt. Med sin unge hjälte, pojken med lönnfickan, *Karl Rossman*, och vi har – genom incidenten med det glömda paraplyet – fått insikt i att *Karl* är

en "riktig" äventyrare. Ångesten och rädslan är inte hans "starka" sidor. De finns inte alls med. De är som bortblåsta på vägen över Atlanten.

§6.

Vad är det nu glömskan pekar på?

Karl är i det lilla företagsam, men agerar i det stora fullständigt planlöst. Skickligt kan ha föra sin talan om bagateller, ja, den unge exilpragensaren når där nästan geniets nivå, men i fråga om de stora besluten är han såsom förlorad. (Franz Kafka själv var fysiskt modig. Han red hästar i terräng, även om han nu konstitutionellt var ganska svag och enormt spenslig. Han rodde båt på Moldau. Han vågade också tala inför stora auditorier, läsa andras texter och sina egna, mycket utmanande noveller för vilt främmande människor.)

Vad betyder det att Karl kan agera kortsiktigt men inte långsiktigt?

§7.

Installerad hos sin nyfunne farbror, den förmögne senatorenn *Jakob*, får *Karl* eget rum, med ett eget skrivbord med 100 fack. Detta skrivbord är amerikanskt, och som sådant måste det vara överdådigt beträffande storlek och tekniska finesser, enligt den allmänna bild som vid denna tid finns i Europa. Många har bemödat sig att söka efter det källmaterial som *Amerika* är baserat på beträffande yttre förhållanden. Sen finner man vad Kafka har transformerat detta till, lagt till och därutöver fantiserat. Bilden av skrivbordet är ju intressant såtillvida att den parallelliseras av Kafka med en bild ifrån *Karls* tidigare liv. Så kan man tänka sig att skrivbordet är en drömbild, en bild präglad av den välkända förvrängningen, som Freud pekat på. Efter en del äventyr, mycket små sådana, ombord på båten och hos sin farbror *Jakob*, som hisspojke på hotell kommer *Karl* som inneboende hos *Brunelda* och *Delamarche*. Här skapas nästan en liten bok i boken. (Så sker ju också i *Slottet*, där historien med *Barnabas'* familj nästan blir en "bok i boken".)

Något märkligt med *Karls* sätt att resonera, som är ett ganska avancerat vägande av för och emot, är, att detta sätt innehas även av andra personer i romanen :

det existerar alltså nästan ingen skillnad i det sätt på vilket *Karl*, överkokerskan, *Robinson* eller senator *Jakob* talar, och detta är också fallet med personernas tal i såväl *Processen* som i *Slottet*. Det är ett och samma tonfall hos samtliga (!) figurer. Detta sätt att negligera en möjlighet till karaktärisering genom ordval (idiolekt), stil, dialekt o.s.v. i talet har Kafka – som ovan nämnts – gemensamt med Dostojevskij. Denne låter, som Bachtin påpekat, – i *Dostojevskijs poetik* – alla människor (åtminstone skenbart) tala på samma sätt, på ett övre plan. Nu kan man säkerligen hos Kafka hänföra detta fenomen till det som jag betraktar som ett faktum: att berättelserna utspelar sig i en "tredje sfär" i samspelet mellan det medvetna och omedvetna hos en och samma individ. Här lockas man så in i den intrikata frågeställningen, genom bl.a. just detta grepp: "Vem är det som talar?"

§8.

"Tekniken märks mest hos dem

som inte behärskar den."

(Leo Trotskij)¹⁰

Karl Rossmann har hamnat på samhällets botten, och identifierar sig i denna skildring därför med andra amerikaner som befinner sig där: de svarta. Hur människan kommer bort i byråkratin, utlämnas åt godtycket åt en mellanchef, detta har Kafka redan tidigare i romanen varit inne på. I beskrivningen av kanslierna på kapplopningsbanan kan man ana en Karl Krausk kritik samhället, en pendang till Robert Musils "Kakanien", den österiska dubbelmonarkins väldiga byråkrati, full av "Tintenscheisserei", o.s.v. Så kommer Kafka att mitt i en skildring som tycks späckad med gammaltestamentliga illusioner att väva in en svidande civilisationskritik (kritik av liberalismen) i sin "amerikanska roman". En kritik av nära nog detta slag återkommer ju i *Processen* och i *Slottet*, där *mellancheferna* är legio, och deras makt outgrundlig i omfång och genes. Som vi skall se kan man nog med fördel iakttä Kafkas större verk ur den synvinkeln, att det handlar om en blandning av genrer, kanske en bortblandning, och en blandning ur vilken en ny genre

¹⁰ Om Konst och litteratur. I :Litteratur och revolution, (1969) .s. 141.

– mitt i historiska tillfälligheter – stiger upp. Man kan i evighet kommentera dessa enskildheter, de genremässiga och motiviska, och det är intressant att låta sig själv förvillas av det spel, den "lek", som Kafka här ägnar sig åt, blott man återtar kommandot och tar sig samman till att samla sina intryck inom ett distinkt ramverk gällande huvudutsagorna, huvudeffekten: det specifikt kafkaartade, kafkaeska, eller det specifika för vart och ett av Kafkas verk. (När det gäller litteratur måste man – av princip – se vart verk, varje novell, varje roman – som ett fristående verk, ett helt.). Det man hotas av är att förirra sig i tematiska undersökningar, att ägna sig åt detaljer i stället för helhet. Ty det finns en oändlig mängd samband i Kafkas verk, och dem kan man påvisa , och på olika sätt (es-säistiskt eller "vetenskapligt") ordna och (klassificera och) kommentera och jämföra med olika externa fenomen i verklighet eller fiktion. Detta är ganska lätt att göra, men jag ser det framför allt som en fara, ty man gör därmed faktiskt bilden otydlig, ("*blurring the picture*"), med sina parallellismer och man hamnar på avvägar, onyttiga avvägar som inte leder något närmare en meningsfull reception, en personlig förståelse. Man har inte hur mycket tid som helst att ägna åt att jämföra delar; viktigare är att söka reda på de deter-

minerande (!) detaljerna och att alltid ha överblick, när man skriver om Kafka.

§9. *Karl Rossmann* bor hos sina bekanta, fransmannen *Delamarche* och f.d. dansösen *Brunelda*. Detta sjunde kapitel i *Amerika* är mycket omfångsrikt, som en liten roman i romanen, och det var förmodligen med detta kapitel som Kafka insåg att romanen gled honom ur händerna. (Kapitlen i *Amerika* är överhuvudtaget omfångsrika. De är som hela noveller.) *Karls* irrande – ty det är hela tiden ett sådant – kan i princip fortsätta i oändlighet: han är bara sexton år, och inget tycks förresten egentligen hända!

I *Bruneldas* och *Delamarches* våning (det är hennes lilla enrummare, i hyreskasernens översta etage – det är hon som har pengarna ...) utspelas inga större äventyr. *Brunelda* och *Delamarche* sover på en klädhög, *Robinson* och *Karl* tvingas sova ute på balkongen i förstaden i den varma sommarnatten, där de tidigare på kvällen har beskådat ett valmöte nedanför sig på gatan. (I kapitel 2. har vi tidigare sett en byggnadsarbetsrestrejk.). *Karl* blir då och då ganska så illa misshandlad av *Delamarche*, denne självsvaldige man, som vill att *Karl* skall vara parets

nye betjänt efter *Robinson*, som tycks ha blivit sjuk av arbetet med att serva det egenomliga paret, och av sin alkoholism. *Karl* blir misshandlad, inte bara av *Delamarche*. Totalt sett råkar *Karl* illa ut, blir utskälld, förolämpad, trängd, fasthållen, slagen, utnyttjad vid en mängd tillfällen. Det är förvånansvärt hur Kafkas hjältar (inte bara *Karl*, utan även *Josef K.* och lantmätare *K.*) hamnar i situationer, där andra människor gör dem illa, och ofta har inte dessa Kafkas hjältar mycket att sätta emot. Och är det inte så att hjältarna rentav söker smärtan, förolämpningen? *Karl* råkar ut för kvinnor som plågar honom, fysiskt. *Klara* och *Brunelda*. Det brister - för ett ögonblick i *Pollunderkapitlet* - för *Karl*.

" " Jag kan ju ingenting.", sade *Karl* sedan han

slutat sången, och med tårar i ögonen såg han på *Klara*." ¹¹

Karl går ut på balkongen ensam vid ett tillfälle hos *Brunelda*, och träffar där läkarstudenten *Mendel*. *Karl* trivs bättre på bal-

¹¹ A., s.72.

kongen. Han är där undkommande alla krav, är ingenting (....) . Kafkas hjältar är ofta trängda, får nöja sig med trånga utrymmen, kanske en halv säng, en liten stol o.s.v., och nu ... en balkong. (Kafka beskriver ofta balkonger. Människor vistas på dessa, och det är som om de drar sig undan sitt liv ut på dessa. På balkonger finns sällan klocka, där är som ett undantagstillstånd.). Men *Karl* är i denna kravlöshet fri och kan skäligen lättad undan de tyranniserande B. och D. samtala med studenten på balkongen intill, denne som sitter och studerar till läkare.:

*"Det var en helt
annan värld som han nu inandades."*¹²

När *Karl* ser studenten börjar han tänka tillbaka på sina egna skolår i hemlandet. (Balkongen är ingalunda en böhmisk "pawlatsche" – som den Kafka själv som barn blev utelåst på – men en "amerikansk balkong", en annan balkong.). Tillbakablicken är en ganska vacker bild, men en mycket sval. *Karl* har inga djupa känslor för sina föräldrar, tycks det, hur mycket han än värnar om sitt gamla fotografi. Hans förhållande till den läkarstuderande studenten är gott. "En helt an-

¹² Ib, s.192.f.

nan värld." Här har vi en transcendens (?), eller ett förebådande av det som sedan händer, när Karl i det s.k. *Naturteaterkapitlet* erbjuds en helt annan tillvaro än betjäntens hos *Brunelda*. Balkongen – den tillfälliga utanförställningen – är ett *interregnum*. Balkongen är pausen, fristen. Fristen, *asylen*, är vanligt förekommande hos Kafka. Detta är så mycket mer märkligt som alla hjältarna egentligen är skäligen fattiga på visioner och mål mitt i liberalismens eldorado. Livet som en asyl.

På balkongen är han visserligen nu utträngd, men här en frist i så måtto att här ingenting alls krävs. Balkongen är ansvarsfrihetens plats. Balkongen är en konstruktion som inte leder nånstans. Den hänger utanpå ett hus, och är just bara en andhämningspaus. Ett helt liv, levt på en balkong,¹³ skimrar här förbi som en absurd vision. (Fr. Beissner menar att det hos Kafka finns endast ett tema, en enda underliggande ton: den misslyckade ankomsten eller förfelade målet.¹⁴)

Här kan man kanske stanna upp och betrakta den egenartadhet som *Karl Rossmann* utgör i förhållande till *Josef K.* och lantmätare

¹³ På balkar. (Namnet "balkong"s etymologiska grund.)

¹⁴ Beisnner, 1958, ss.13f.

K. *Karl Rossmann* är en helt ung man, nästan ett barn, och ändå tycks denne inte vare inriktad på framtiden, inte planera, inte önska sig något – och han befinner sig dessutom i "möjligheternas land", frihetens ort på jorden, mitt i liberalismen – som vi nyss sagt – i Amerika. Annorlunda är det ju med den 30-åriga *Josef K.* och lantmätaren, som är högst angelägen om sin framtid, och i varje ögonblick ser efter nya möjligheter. *Karl Rossmann* tycks i detta avseende befriad, utestängd från, en lust att se in i framtiden, patologisk (?) knuten till nuet, helt absorberad av det som är där och då. Har han riktigt fattat vad som hänt honom? Förstår han? Vad är det för medvetenhetsgrad hos denne godhjärtade pojke?

Är det inte ur ett godperspektiv som *Karl* – och andra kakahjältar – betraktar allting? Ty han både betraktar, noterar och reflekterar mycket, men ofta mycket omständligt kring detaljer. *Karl* gör aldrig upp en rejäl plan över sina mål i Amerika. Hans planläggning är kortfristig. (Även Kafkas egen planläggning för romanen visar sig succesivt som obefintlig. Han tycks söka skriva som det faller honom in. Och han förlyfter sig – som han säger. Han misslyckas med sin roman, anser han, och den blir aldrig klar. Han skriver sig aldrig riktigt in i historien. Men ... utgiven blir historien ändå, av Brod.

Kanske bars han i skrivandet upp av ett absurt hopp, hopp om en räddning *genom det absurda*. Enligt dem *Kierkegaardska* tanken att räddningen, frälsningen, alltid måste komma så... , men bara ... om man tror det/vill det. *I kraft av det absurda*.¹⁵

Karl anländer i det nuvarande slutkapitlet i romanen till rekryterings-platsen för *Naturteatern i Oklahoma*, som är ofantlig, nästan "skenbar" på äkta teatervis, med ... Salvador Dalí-liknande ¹⁶teaterpodier, med flickor, utklädda i vita klänningar till änglar, stående på podierna, där blåsande på trumpet.

Det är som det där vore en skog av podier, och en ofantlig orkester, visserligen ett provisorium till orkester, eftersom *Karl* blir irriterad, och lånar en trumpet i det han säger till en "ängel" ! Han träffar *Fanny* som ängel. Han känner henne sen förut. Troligen har han träffat henne på en bordell i staden Ramses.

Karl menar: "Ni blåser ju så dåligt allihop.", och visar själv hur det skall låta. Nu är väl detta ett löjligt och naivt missförstånd av *Karl*: det handlar inte alls om att blåsa bra....

¹⁵ Likt Tertullianus, av S.K. mycket uppskattad kyrkofader.

¹⁶ el. Gordon Craig. - Jfr. Ekbohm, s. 107.

Själva rekryteringsplatsen är dock eg. en kapplöpningsbana med bookmakerbås omgjorda till antagningskanslier för sökande med olika bakgrund o. ursprung.

§10. Kanslier var Kafka van vid från sitt arbete som statlig försäkringsjurist. Vad gäller byråkratien vid denna tid kan man jämföra med Einsteins berömda kommentar om Prags Tintenscheisserei Det var Kafka också en källa till förvåning, hur imponerade alla (andra) människor - än han själv - tycktes vara av kanslier o. byråkratier. Han kunde stå vid sitt arbetsrumsfönster o. se på människorna på gatan o. högt säga: "Varför kommer dom hit upp och tigger om pengar. Varför river dom inte ner hela stället och tar det dom vill ha? " sa han ju..... (Det var skillnad på teori o. praktik hos den i vissa avseenden halvanarkistiske Kafka. I hans intresse för sionismen var ett av de dominerande inslagen intresset för dess - i delar av dess teori - socialistiska inslag.). Alltnog, Det fanns massor av kanslier vid kapplöpningsbanan. Det finns faktiskt en exakt siffra, (mycket egendomligt.....): ängeln *Fanny* - som han tog trumpeten ifrån -, säger, att de är 200 stycken till antalet. Denna uppgift står i sin exakthet egenartad ställd gentemot en oöverskådlighet man kan extrapolera från de

uppgifter som i övrigt kommer fram..... successivt: *Karl* blir, efter att ha sagt sig vara ingenjör, i tur och ordning skickad till *Kansliet för ingenjörer*, så till *Kansliet för folk med teknisk utbildning*, sedan till *Kansliet för förutvarande mellanskoleelever* och till sist till *Kansliet för europeiska mellanskoleelever*. Organisationen tycks ju märkligt oformlig, grotesk o. siffran 200 verkar som om ängeln s.a.s. "tagit den ur luften". Vi har här en allmänmännisklig (?) aning om oändlighet, sådan som vi tycker att den också skildras i *Processen*, där det inte är någon ända på instanser.. (Tidigare i *Amerika* finns flera beskrivningar av detta kalejdoskopiska slag , där siffror spelar in : Farbrorn har "tio kontor", Hotell Occidental har ett stort antal hissar. Den större "rymden" motsvaras faktiskt av en tilltagande fräckhet hos huvudpersonen/figuren, som inte bara vågar spela trumpet, men också - mitt i alltihop - vågar hitta på ett nytt namn åt sig, som på pin kiv ? "*Negro*".)

"Det var en bod längst ute, inte bara mindre utan också lägre än alla andra. "¹⁷

¹⁷ A. s .250.

Detta är alltså *Kansliet* för europeiska mellanskoleelever. Han blir införd i rullorna som " Negro, teknisk arbetare". Det blir ett väldigt rabalder angående namnet, men Karl tycker för sig själv att det kan räcka med det namn som han " haft som tilltalsnamn på sina senaste platser: "Negro"". (En viss ironi över USA dväljs här.) Så är Karl tillbaka i en position som är vanlig för honom, och som han söker undslippa, den, att VARA ILLA TRÄNGD. Utsatt. ("en bod längst ute"). Att egentligen vara utan framtid, utan vara i existensen.

Uppmålandet, som är mycket originellt, av bilden av landet sker enligt en speciell – generell – princip, (!!) som förklaras kort i följande lilla avsnitt om bildspråk.

"Det bästa hantverket lämnar alltid luckor och hål I poetens verk, så att någonting, som inte finns I dikten kan krypa, kravla, blixtra eller dundra in."

(Dylan Thomas) ¹⁸

¹⁸ i tal vid uppläsningafton i Mass. U.S.A., 1952.

Vad gäller Kafkas bildspråk, så är det här lämpligt att tänka på den allmänna "regel", som gäller för berättande och bildspråk. Vi kan kalla den regel för "Där inget annat utsäges"-regeln. Förkortat: DIAU-regeln. (min terminol.). Den innebär följande – till synes självklara:

Vanligt berättande utgår ifrån *regel No. ett [1]*: *förståelse av omvärlden utifrån hjälten och hjälten utifrån omvärlden*, såsom ett (dialogiskt) växelspel.

Regel No. två [2] , för berättande, lyder: Där inget annat utsäges (DIAU) förflyter händelseförloppen normalt. ---- Allt berättande följer normalt denna regel. Man kan citera ur vilket berättande verk som helst, och ur deras beskrivningar av världen dra samma slutsats. (DIAU). Det man avstår från att explicit redogöra för i omgivningen kring en romans hjälte , det förutsätts alltså stå i samklang med det, som explicit faktiskt sagts, och med det som är normalt i det samhälle, den tid och den miljö , som det refereras till eller det måste antas att den refereras till. Kafka bryter mot DIAU, regel [2] . *Däremot håller han sig alltid till DIAU-regel [1]* .

Ett bra exempel på bygge av en bildvärld inom romanen - i Kafkas fall - , som AVVIKER från DIAU, är onekligen det s.k. *Naturteaterkapitlet* i *Amerika*. Detta långa avslutningskapitel - i den nuvarande versionen av *Amerika* - är skrivet långt efter det första kapitlet, och har en annan karaktär än början ¹⁹och man ser här mer utmejslade "kafka-grepp". Tonen är en annan, inte så lekfull.

Karl Rossmann har här - efter att ha följt rådet från affischer: "Auf nach Clayton!" (lite av frälsningsrörelse över det hela) - alltså äntligen nått så långt som till antagningsområdet för anställning i *Den Stora Oklahoma-naturteatern*. Denna antagningsplats är provisoriskt inrättad på en hästkapplöpningsbana. Man inser /tror att denna bana är så stor som en hästkapplöpningsbana normalt är. Man kan ana, att den är något avlägset belägen, i någon mellanamerikansk halvöken. Kafka hade relativt - ja, mycket - begränsade kunskaper om Amerika, som land, - (något á la Karl May, den bla. av Hitler beundrade tyske indianboksförfattaren, som aldrig satt sin fot där). Kafka hade dock en släkting i Amerika, samt läste ju alla möjliga böcker och tidskrifter, allt han kom åt, - ofta - men

¹⁹ Kap.1. *Eldaren*.

inte alltid - i den lättare genren, som biografier och sådant. Han insisterade dock på, att det han beskrev var "det moderna Amerika".²⁰

Antagningen till Naturteatern (som påminner något om antagningen till krigstjänst - kapitlet skrevs år 1914...) går till så att man, via en man som sorterar folk, förhör sig om deras bakgrund och utbildning. Allt efter de svar han får så sänds var och en av de ansökande till olika "bås", där det finns skyltar för olika kategorier människor. Så finns alltså t.ex. ett bås för "Europeiska mellanskoleelever." och ett annat för "Europeiska mellanskoleelever med viss lägre teknisk utbildning".

Om man då betänker *vidden* av (potensen i) denna kategorisering,²¹ så växer antalet bås, och därigenom hela arenan utöver den vanliga storleken på arenor. (Jfr. Hotell Occidental, med dess mängd hissar och hisspojkar.). Vi befinner oss i en oöverskådlighet, där det samtidigt händer ganska små, triviala ting, som t.ex. dispyten om *Karls* för registratörn uppgivna namn, "Negro", o.s.v.

²⁰ Dit han gissningsvis då och då drömt om att "fly".

²¹ jfr. byråkratins födelse vid denna tid, automatiseringens och taylorismens.

"Bilderna är ju bra. Men resten är hemlighetsmakeri.

Rena ofoget. Sånt måste man lämna åt sidan.
Med

djupsinne kommer man inte framåt. Djupsinne är en

dimension för sig, just djup - där med andra ord inte

ett dyft kommer i dagen."

(Bertolt Brecht om Kafka)²²

Bara i utnyttjandet av vad jag kallar DIAU till att först lura läsaren att först tro, att "allt är som vanligt", för att sedan bryta denna bild (som i drömmens "förtätning", fast omvänt.....),- inte ovanligt i uppbyggandet av ett skräckfilmsscenario/intrig á la Stephen King - kan Kafka skapa en av de "sjösjukekänslor" , som han uppenbarligen finner ett nöje i att skapa för oss, inte utan bestämt syfte, - tror vi. Nu anser T. Ekbom, med W. Rieck, m.fl. att *Karl Rossmann* är död i

²² se : Benjamin., *Bild och dialektik*. s.243.

detta kapitel. Jag kan inte ansluta mig till den. Att Kafka skulle ha skrivit en himmelsskildring, är under inga omständigheter alls likt denne man.²³ Det är på något distinkt sätt ovidkommande om *Karl Rossmann* "lever" eller ej, i en fiktion som denna. *Vad skulle det nu förklara (!) om vi säger att han är död, i hela boken, eller i bara sista kapitlet, eller inte alls död?* Man ser lätt, att det gör vare sig från eller till. (Vilken som helst annan romanhjärte hos vilken som helst annan författare kan vi icke lika gärna förklara död, utan att det berör oss ?) .Om man framkastar en sådan teori , så bör man se till att den på något sätt har någon konsekvens, eventuellt av något hittills av andra kommentatorer försummat.

En känsla man kan få vid läsningen av *Amerika* är, att Kafka tar på sig rollen som skyddsängel och mild plågoande åt sin *Karl Rossmann*, och storligen trivs med det..... (Samtidigt,- i en annan del av världen- är det ingen som tar hand om FK.).

§11. Angående bildspråket, så kan man i förbifarten nämna att Kafka ett slag sysslade mycket med teckning, blev mycket beundrad

²³ (jfr. Schillemeit.).

för sin stil, och att man ansåg att den liknade Paul Klees. ²⁴Klee arbetade ju i många fall med en geometrisk stil som den som Kafka använder. Kafka arbetar dock mer perspektiviskt och med förskjutningar. Mycket av det tecknade materialet är ännu - i skrivande stund - opublicerat. Men de teckningar vi ha, visar på ett originellt fritt perspektiv, och en geometrisk fantasi, samt ett frimodigt förhållande till bild över huvud taget. Nu är det många som ansett att Kafkas litterära bildspråk liknar Paul Klees bildspråk. Och att vi här har att göra med en form av utsökt expressionism. Och sant är att Kafka var inspirerad av de, som kom att kallas expressionister. Han antecknade ibland korta iakttagelser - FK var ju en stor iakttagare av mänskligt beteende, kopplande psykologi med gestik o.s.v. - och mycket i dagböckerna - och breven - är sådana formuleringar som gott kan kallas "expressionistiska bilder". Att man nu i samband med Kafka möter termen "expressionism" beror ju på att FKs text gett ett sådant intryck hos många läsare, ett intryck av att någon våldsamt uttrycker sig. Nu är Kafkas formspråk ändå - om man ser till det omedelbara yttre - vitt skilt från det typiskt expressionistiska, varför man här måste se det

²⁴ jfr. Unseld, s. 22ff .

som något medelbart, en subtil expressionism – om man vill behålla termen. Att detta intryck av en stegrad förnimmelse av enskilda ting, ofta i bjärt kontrast till allt övrigt – ergo: ett ensamt ting, ofta något förfrämligat –, framkommer, är en funktion av den egenartade grundstrukturen, där *Subjekt* och *Objekt*-former är ställda mot varandra i sträng kontrast och omvärlden på ett tvetydigt: oblikt, ekivokt, ironiskt sätt alluderar till den freudianska drömsymboliken. Ett ytterligare drag som Kafka har gemensamt med den koncentrerade esteten Paul Klee, formmässigt, är ju den stora exaktheten, tydligheten i det yttre föreställandet. De äger båda en klarhet och virtuositet i den yttre formen, Klees nu kanske byggd på dennes nedärvda, gedigna musikalitet.

Vi möter hos Kafka det tidsty-
piska, – genom hans eleganta speciella teknik
– som också framträdde i expressionismen.:
Entfremdung, "förfrämligande": Man tänker
här kanske också på den ryske teoretikern,
narratologen Viktor Sklovskij och dennes re-
sonemang kring Leo Tolstoys stil:

"Hos Tolstoy består "främmandegörings-
begreppet" däri att han inte kallar föremålet vid
dess namn utan beskriver det som om han såg
det för första gången och vidare att han skildrar
en händelse som om den inträffade för första

gången; vid beskrivningen av företeelsen använder han därvid inte de benämningar som vanligen ges dess delar utan benämningar som används för motsvarande delar hos andra företeelser.”; ” Saker som man varseblivit ett flertal gånger börjar man snart nog varsebli genom igenkännande: saken befinner sig framför oss, vi vet om den, men vi ser den inte. Därför kan vi inget säga om den.”²⁵

”Karl såg i ett gathörn ett plakat med följande text: ” På kapplopningsbanan i Clayton anställes idag från klockan sex om morgonen och till midnatt personal för teatern i Oklahoma! Den stora teatern i Oklahoma kallar er ! Den kallar bara idag, bara en gång! Den som nu försummar tillfället, försummar det för alltid ! Den som tänker på sin framtid är vår man! Alla är välkomna! Den som vill bli artist anmäl sig! Vi är den teater som alla har användning för, var på sin ort! Den som beslutar sig för oss gratulerar vi nu genast ! Men skynda er så ni kan bli mottagen före midnatt! Klockan tolv stänger vi överallt och sen öppnas det inte mer ! Förbannad den som inte tror på oss ! Iväg till Clayton!” (*A.* s.214f.)

I originalmanuset inleds detta avsnitt – på sant (typiskt) Kafka-vis – med ordet ”plötsligt”.(”Plötsligt såg Karl ...”). Ifrån den tröstlösa, förnedrande tillvaron hos den hänsynslösa *Brunelda* kastas vi bildligt och bokstavligt talat ut på gatan, och möter där – på gatan – en värvning.

²⁵ (*V. S. Konsten som grepp*, s. 48. i : Aspelin/Lundberg, 1971.)).

Många har betraktat denna beskrivning av "den stora teatern" som en slags paradisskildring.²⁶ Skildringen har många drag gemensamma med övriga skildringar i *Amerika*. Men den äger också – i kraft av vad för figurer som framträder – en karaktär symbolisk skildring, samt av färgglad satir, som är mer tvingande än vad de tidigare partierna erbjuder.

"Amerika har en märkvärdig prägel

av på en gång framtidskontinent och

drömligt övergångsland till evigheten."

(A. Lundkvist)

Tonfallet på plakaten är av typen "frälsningsaffisch". Så blir också denna skildring, nära nog, helt pastischartad. Berömd är sedan skildringen av uttagningsprocessen till teatern där den bildmässiga framställning är mästertligt utförd, och vi ser framför oss (måhända) ett landskap, som påminner om en målning av en italiensk futurist som Giorgio de Chirico.

²⁶ Kafka läste själv upp detta kapitel för sina vänner.

" Dreams are the one great tube through which man communicates with the shadowy." **Thomas de Quincey**, *Confessions of an Opium-Eater*, 1822.)

Kafka upptäckte tidigt sin förmåga att försätta sig i ett halvdvaletillstånd under skrivandet. Utan denna förmåga hade det varit omöjligt för honom att skriva något alls i närheten av vad han gjorde. Han försatte sig i ett tillstånd av trance. Oftast var det nattetid. Kafka led i hela sitt vuxna liv av sömnsvårigheter. Kafka började tidigt i livet att skriva, men vi kan bara följa vad han skrivit från omkring 1910, i korta prosastycken. (Det tidigare är uppbränt. Av honom själv.) En mycket förtätad stil i långa komplicerade, men musikaliskt klingande meningar är utmärkande för dessa arbeten. Anteckningar i *Dagboken* är ofta inkörsporten till dessa berättelser. Vanligen börjar Kafkas noveller med en motsättning, en nästan "elektriskt lad-

dad" fras, ur vilken berättelsen sedan kastar sig fram och behåller kraften alltigenom på ett förbluffande sätt. "Början av varje berättelse nästan skrattretande.", skrev han i sin dagbok. Kafka skrev nästan aldrig om. Rättade aldrig. Däri olík sin Flaubert.

Han var känd och beundrad av en liten krets intellektuella i Prag, ofta unga människor, som hade läst en eller två noveller, eller en novellsamling av mannen med det underliga namnet (Kafka = kaja, som sagts.), bl.a. av den unge studenten **Gustav Janouch**. I boken *Samtal med Kafka* (1957) (vars äkthet visserligen nu är ifrågasatt) frågar Janouch under en promenad Kafka om han känner sig ensam. Kafka svarar efter att ha tänkt en liten stund : " Jag är lika ensam som Franz Kafka." Det tycks nästan som om det för Kafka var naturligt att dela upp personligheten i *två identiska personer*. Menade han att han var den person som talade och den man läste? Eller att han är det drömartade tillstånd han är, och exakt den person, som är den som hyser det drömartade tillstånd, tillståndet som skriver små böcker under namnet Franz Kafka, och som just - personen - då -person lika ensam som tillstånd -

tyckte att det kändes rätt (på något sätt rätt) att säga: "Jag är lika ensam som Franz Kafka." - Som om namnet var en främmande skylt som den i **A. A. Milnes** *Nalle Puh* skylten "Saunders". Kafka levde under samlingsnamnet Kafka.- Han hade ju på ett sätt i och med detta generaliserat sin person, typbestämt sig, gjort sig själv till en klass, som inrymde sig själv, - samtidigt som han ställde sig utanför den och upplevde sig stå i en likhetsrelation till denna dubbel-identitet. **Th. Adorno** slår i en essä hjärtlöst fast att Kafka var " en människa utan *ipse*". (ipse. lat.= Själv.)

§12. Att duga till. *Duga - icke duga.*

Kafkas *Amerika* är mycket upptagen av ämnet duglighet. I detta är den bara delvis lik den bok som sägs vara förebilden, nämligen Ch. Dickens' *David Copperfield*.

"Whether I shall turn out to be the hero of my own life, or whether that station will be held by anybody else, these pages must show. To begin my life with the beginning of my life, I record that I was born (as I have been informed and believe) on a Friday, at twelve o'clock

at night. It was remarked that the clock began to strike, and I began to cry, simultaneously. In consideration of the day and hour of my birth, it was declared by the nurse, and by some sage women in the neighbourhood who had taken a lively interest in me several months before there was any possibility of our becoming personally acquainted, first, that I was destined to be unlucky in life; and secondly, that I was privileged to see ghosts and spirits; both these gifts inevitably attaching, as they believed, to all unlucky infants of either gender, born towards the small hours on a Friday night.

*I need say nothing here, on the first head, because nothing can show better than my history whether that prediction was verified or falsified by the result. On the second branch of the question, I will only remark, that unless I ran through that part of my inheritance while I was still a baby, I have not come into it yet. But I do not at all complain of having been kept out of this property; and if anybody else should be in the present enjoyment of it, he is heartily welcome to keep it.*²⁷

Karl bedöms av sin farbror Jakob, förvisas ur dennes hem på grund av vad som närmast tycks vara ett missförstånd. Men under tiden hos farbrorn talas det mycket om färdigheter, om språkkunskaper, om förmågan

²⁷ David Copperfield. Inledningen.

att spela piano, att spela tennis och förmågan att tänka och tala. Senare i boken diskuteras om Karl alls kan något - i episoden med Klara Pollunder -, hisspojkens färdigheter, sedan frågor om studier, om tyska mellanskolor, om förmågan att spela trumpet o.s.v., o.s.v.. Karl visar dock inga tecken till att egentligen vilja skaffa sig några ingående kunskaper i någonting. Han läser lite olika korrespondenskurser, men helt planlöst.

Nu behöver ju Karl inte bekymra sig om någonting särskilt. Åtminstone inte i kap.2 då han tas helt om hans av senatoren, herr Jakob. Ja det är ju så att ingenstans i världslitteraturen finns så mycket att kommentera som just hos Kafka. Det beror ju inte på rikedomen av företeelser, eller originaliteten i iakttagelserna. Det beror enbart på det sätt på vilken Karl är berövad det han är berövad. Detta sätt är åstadkommet av ett egenartat snitt som gör att vissa egenskaper blivit Karls, andra egenskaper har tagit vägen någon annan stans.

§13. Könsdialektiken.

”Så röda läppar hon har.” tänkte Karl.”

Samhällen inte bara tillväxer på grundval av att människor parar sig. Samhället existerar och snurrar i sin kulturella skapelse kring det hjul som det sexuella spelet skapar. De flesta meningsbärande element i en kultur och ett flertal av dess värden bygger på skillnader och likheter – kort sagt: dialektiken – mellan man och kvinna. Karl söker icke i någon anmärkningsvärd grad i det nya landet efter sexuella förbindelser. Men han snubblar över dem.

Bland de allra intressantaste mötena som Karl råkar ut för i *Amerika*, och bland de mest omskrivna, det är mötet med den dominanta Klara Pollunder. Denna episod har ansetts viktig i och med att man har antagit att den i all sin pregnans ger en bild av Kafkas egen sexualitet. Brottnings-matchen med Klara avslöjar ganska tydligt att Karl förträngt sin manlighet. Nu kan ju den bestämmdhet som Klara visar vara avtändande på Karl. Samtidigt är den tilldragande. Karl värjer sig halvt. Hur han än reagerar så tycks han inte ha något emot att befinna sig i Klaras grepp, samtidigt som han inte har något emot sin lust att vrida sig ur det. Det Karl inte förstår är att han inte kan leva i ambivalensen. Ingenting tar så mycket kraft som ambivalens.

Det är ambivalensen som våldtar Karl, och som tillåter att han blir våldtagen.

Kafkas *Amerika* är ju i mångt och mycket en skugga till Robert Walsers utmärkta roman *Jakob von Gunten* från 1909, som Kafka beundrade stort. D. Zimmermann har i en monografi rätt ut detta samband med stor finesse. Det skall därför inte repeteras här.

Enbart kan påpekas att likheten mellan de två hjältefigurerna är stor, både i deras charmfullhet, deras introverthet och deras utanförställning. De är också otydliga i sin sexualitet. Den unge Jakob som i sin roman går igenom en skola för betjänter (!) kommer i slutet fram till att han lika gärna kan välja en osäker framtid som sällskapspojke åt rektorn/direktörn, när nu skolan ändå går i konkurs.

Poängteras kan likheten i det att de båda romanerna är drömartade. Walsers roman fick dock dålig kritik av flera med motiveringen att den var "fjantig och flickaktig". Jag fann den humoristisk och helt i linje med den tyska romantiska Märchentraditionen.

§14. Märchentraditionen.

I romantikern Ludwig Tiecks saga, *Der blonde Eckbert* (1797), som ofta sägs inleda den tyska romantiken, finner vi en ensam, förtryckt flicka, *Berthe*, som, sig själv ovetandes är skild från sina föräldrar, och som så småningom begår oförlåtliga brott, dels gentemot en i en mycket fjärran skog ensamlevande gammal kvinna, "*die Alte*", dels mot en hund, en hund vars namn hon sedan komplett glömmet, samt mot en fågel. Kvinnan äger en i fjäderskrud prunkande fågel som värper ägg med *diamanter* i. Den 14-åriga *Berthe* sviker förtroendet att få uppehålla där. Hon rymmer från gumman. Hon stryper innan dess fågeln, stjälar diamanterna och lämnar också hunden, kopplad vid stugnoken, att dö. Hunden, vid namn *Strohman*, skäller hjälplöst efter henne när hon vandrar iväg. Hon söker sen, efter att ha genomkorsat flera dälder, efter de elaka styvföräldrarna – som hon ser som sina – för att vinna deras kärlek, just genom diamanterna, men dessa människor befinns då döda. Hon byter så diamanterna mot pengar och skaffar sig ett litet slott och en man, *Eckbert*, den blonde. Med *Eckbert* lever *Berthe*, och hon berättar

en afton sin hemska historia om brottet mot den gamla, hunden och fågeln, för en inbjuden vän till *Eckbert*, en herr *Walther*. Herr *Walther* visar sig *övernaturligt* nu veta hundens namn, "*Strohman*". *Berthe* blir chockad: hur kan herr *Walther* veta hundens namn, som hon alls inte nämnt, - eftersom hon ju glömt det? *Walthers* visshet, samt skulden, driver nu *Berthe* till vansinne och hon dör i ruelse. *Eckbert* mördar - i sorg - så med en armborstpål *Walther*. Så möter *Eckbert* i staden en *Riddar Hugo*, att berätta hela historien för, och gör så. *Hugo* tycks dock sedan liksom ett gestaltblivet *Eckberts* ont samvete berätta allt för hela bygden. *Eckbert* beslutar sig då för att resa och uppsöka gumman, som *Berthe* bestulit. Gumman berättar att *Eckbert* och *Berthe* är halvsyskon, samt att *Berthe* satts ut till främmande människor av sina riktiga föräldrar. *Eckbert* finner vid besöket både fågeln och hunden livs levande hos den gamla, blir vansinnig och utropar: "Varför har jag alltid anat detta?", på vilket den gamla svarar: "Därför att din far talat om det för dig en gång." (*Id est*: "För att du visste det.") "Det var jag som var *Walther* och *Hugo*." säger gumman." Synden straffar sig själv." Vad vi kan förstå, så dör *Eckbert* här, och berättelsen når med detta sitt slut.

Hos *Tieck* finner vi [1.]
glömskan som en *determinant*. Är *glömskan*

inducerad av *den Gamla*? Likt en censor... Men det ursprungliga brottet är ju *Eckberts* och *Berthes* faders, som splittrat de båda? Tieck inför nu "romantiskt fantastiska" element i form av fågeln med ädelstensäggen, och det - skenbart! - mest fantastiska av allt: *Walthers* vetskap om hundens namn. Denna vetskap går - skenbart - fullständigt utöver fantastiken, i det den mer hänsyftar till *clairvoyance* och till insikt i *Berthes* omedvetna. Det är *Berthes* glömska av hundnamnet och *Walthers* - *id est* den utklädda gumman, som en *Nemesis* - vetskap om hundens namn, efter [*determinant 2.*] *tvånget att berätta*, som är *peripetin* och berättelsens kärna. Det finns också en glömska hos *Eckbert*, som glömt att han hört *sín* far antyda, att *Berthe* och han är halvsyskon. Detta hundens namn, "*Strohman*", slår ned som en hämndens åskvigg i *Berthes* sinne, och i den ofrivilligt (?) incestuöse *Eckberts* liv. Berättelsen är ett ödesdrama. Här finns resonemang, hos Tieck, om huruvida nu berättelsen är eller innehåller en ond dröm. *Berthe* - i sin samvetsnöd - talar om att efter fågelmordet och lämnandet av hunden uppsöka "den så kallade världen". Så skapas hos Tieck en "svävning" mellan två i "realitetsavseende" i fiktionen skilda plan. Vad är nu den så kallade "världen"? *Världen* som den var före det hon, *Berthe*, svek gumman? Eller innan hon träffade henne?

Hon söker glömma - och hon glömmmer verkligen, t.ex. hundens namn. Vad har *Berthes* svek - och svaghet - att göra med hennes biologiska föräldrars svek - och hennes fars själviskhet? Vem är nu gumman? Hon, som äger frestarfågeln, denna som kan värpa ädelstensägg, som kan skapa och förvandla sig till *Walther* och *Hugo*? Att nu "den gamla" försöker rädda *Berthe*, - hon lär henne spinna och läsa ... men samtidigt så gruvligt frestar hon henne, genom att lämna henne ensam med äggen med ädelstenarna! Som om *den Gamla* har "två ansikten"? Vad är hon för en varelse? Hon räddar, prövar, och hämnas sedan - å det grövsta. Hon är s.a.s. på ett kusligt vis alla "gudar" i en. Men söker hon nånsin rädda *Berthe*, genom att söka leda henne till bearbetning av hennes problem? Ger hon skydd, stöd eller förlåter hon? Nej.²⁸

Vad är fantastik i Tiecks berättelse? Är allt fantastiskt i den? Närpå allt : gumman, *den Gamla*, som kan skapa människor, *Herr Walther* och *Herr Hugo*, och som kan skapa en underfågel. En drömsk, glidande, fantastik råder under de långa resor genom ändlösa klipplandskap som *Berthe* och sedan *Eckbert* gör till *den Gamlas* stuga långt borta. Hennes trakter tycks skilda från värld-

²⁸ Här är gumman "förkristen".

den, vilket också antydes genom *Berthes* ord. Så kan man säga att Tieck här antyder, att den verkliga världen är *den Gamlas*. Det är i *Anden* och i moralen som det verkliga livet levs. Det övriga, det reala, är bara staffage. Det avgörande är samvetslivet, den rena *Anden*. I samvets-Ände-livet råder nu *den Gamla*. Hon är varken god eller ond. Hon har inget bestämt ansikte. *Berthe* och *Eckbert* har ansikten om än *E.* är blek. Det är deras liv det rör. Men över deras liv vakar, råder, som det tycks, *den Gamla* helt. Och i förlängningen *något annat bortom den Gamla*.

Den andra determinanten, [2.] *tvånget att berätta*, driver berättelsen, som från det omedvetnas djup. Både *Berthe* och *Eckbert* känner sig i olika lägen tvingade att dela sina plågor med sina medmänniskor. De delar dem i realiteten, visar det sig, ENBART med *den Gamla*, *Andens* portväkterska, - och med varann! Så grymt och så futtigt av den gamla! Är livet då bara ett moralprov? I den fasa som uppenbaras i *Berthes* och *Eckberts* öden ligger ju också Moraliteten i att det går bättre för dem som inte stjäla ädelstenar,²⁹ inte dödar värpfåglar, och framför allt inte lämnar en hundstackare bunden för att där

²⁹ jfr. W. Crisman.

ömkligen dö. *Berthes* berättelse för *Eckbert* och *Walther* är öppenjärtig och fullständig. Hon döljer ingenting, i alla fall inte vad hon medvetet vet. *Den Gamlas* hämnd för djurmorden är skoningslös. *Den Gamla* låter alls inte tala med sig, men handlar, prövar, dömer och avgör utan att ställa en enda fråga till vare sig *Berthe* eller *Eckbert*. Hon är ju transcendentalt allvetande. *Den Gamlas* tystnad står oförsonlig i odialogiskhet. Här finner man något av det grymma som ibland framkommer i de grekiska ödesdramerna, med vilka *Der blonde Eckbert* är släkt. Roten till det onda, var är den? Den ligger någonstans i *Berthes* biologiska faders liv, ett liv varom vi underrättas mycket litet. *Berthe* och *Eckbert* är halvsyskon. Fadern har sänt bort *Berthe*, för sin nya frus skull. Fadern är roten till det onda. Det onda är dock senare fortplantat, epigenetiskt, och exekveras såsom i arvsynd av *Berthe*. *Eckbert* tycks leva som i blank ovisshet och aningslöshet, men väcks av kärleken till *Berthe*, och eggas – men av vad egentligen? – till mordet på *Walther*. *Eckbert* vill nu framför allt att ingen skall få veta hemligheten. Han vill leva vidare som om inget har hänt.

Illgärningen mot hunden tycks lika grym som brottet mot barnet *Berthe*. Hunden ställs att svälta ihjäl av *Berthe*, efter det hon

vridit nacken av fågeln. Fågeln kan vi inte "identifiera oss med", eftersom det är en trollfågel, som värper ädelstenar och dessutom sjunger ödesdågra sånger. Den är en *eriny*, plågogudinna, en *Tsifone*. Hunden *Strohman* däremot är en enkel tillgiven varelse, och den blir i sin karaktär av menlös utsatt för ett oförlåtligt brott. *Berthe* hör den skälla när hon lämnar den *Gamlas* stuga, och hon hör länge dess sorgsna skall. Hunden är den *rena själen*. Så blir hunden bilden av Skapelsen. Hunden är det som anförtrotts *Berthe* av *den Gamla*. Hunden är just det heliga Livet, som anförtrotts, liksom *Berthe* en gång anförtrodde till *Berthes* far och så till styvföräldrarna av *Berthes* far. (Centrum av berättelsen ligger utanför den, i förhistorien.)

Berättelsen har ingen "religiös ton". Här nämns aldrig någon gud eller något helgon. - Romantikerna var oftast irreligiösa. - Ingen nämns här stående över *den Gamla*. Härí líknar verkuniversumet... Kafkas. Landskapet, tiden, är obestämd. Den som nu ställt till allting förblir osynlig. *Vi anar dock en högre makt*. Vi kommer i Tiecks universum inte undan det, mycket eftersom *Fantastiken fordrar det*. Hos Tieck bävar vi inför *det stora Okända*, skymtande genom/bortom groteska ting. Han berättar mest om småaktigheter och svek, om trolldom, om lurendrejeri. En

ouppnåelig verklighet, som kunde nås, skymtar som verklig, *om nu verkligheten, världen inte hade varit full av begär!* Ty det tycks som om *Berthes* fars begärs-ansvars-konflikt mellan sin kärlek till den nya kvinnan, å ena sidan, och önskan att fullfölja plikten-ansvaret gentemot och kärleken/begäret till *Berthe*, å den andra, är det moln som i ett slags Ondskans förvandlingar förmörkar jorden.

Stämningen i berättelsen är egenomligt dubbel: både sorgsen och sprudlande. Aldrig sentimental. Tieck framstår i tonen som friskheten själv. Berättandet står på många sätt över vad som berättas. Friskheten är s.a.s. Tiecks religion. Han målar inte *Berthe* eller *Eckbert, den Gamla* eller hunden i svart, men i klara akvarellfärger. Så har denna ödesberättelse, omnämnd med värme av W. Benjamin, älskats bitterljuvt genom århundraden. Kanske är denna kärlek i grunden en kärlek till *det Omedvetna*, och till *litteraturen*?

Här kan vi nu inte söka redogöra för de verklighetsplan, som i fiktionen glider över i varandra³⁰, men i stället bara plocka bland de trådar som löser sig ur berättelsens väv. Vi finner i denna en intensiv tvetydighet som genomstrålar berättelsen och en

³⁰ Det har vi inga verktyg till att göra.

skepsis gentemot konventionella bilder och symboler, mot *Genren*, mot den sammanhållna handlingen och det enkla perspektivets principer. Vi finner också, i samklang med detta, den *ironiska* hållningen: flickan dödar fågeln, liksom halvt av misstag: "mellan två fingrar". Men där finns *ändå* en värme hos Tieck. I den *romantiska ironin* dukar viljan ofta under, men här kommer nu mitt i fantastiken den moraliska problematiken att stanna som berättelsens djupaste mening. Så är måhända nu *Der blonde Eckbert* ett slags förtvivlan inför ett otillräckligt *kategoriskt imperativ*. De två världar som *Berthe* lever i är sammantvinnade. Hon kommer aldrig ur aporin. *Livet är en dröm och icke en dröm*.

Romantiken var i mycket ett uppror, en frigörelse, men det fanns förtvivlan i den, som vi möter då och då starkt i *Kunstmärchen*, och det är inte bara tvivel på revolutionen, men en existentiell uppgivenhet eller sorgsenhet. Att jag behandlat denna Tieckska berättelse så här utförligt, beror på dess karaktär som, i flera formens avseenden och väsentliga delar liknar somligt av det Kafka kom att skriva. Notabel är likaså Kafkas inlevelse i många av de stora tyska *Kunstmärchen*-författarnas verk.

Man kan göra en jämförelse mellan Tieck och Novalis' *Hyziant und Rosen-*

blüte. Denna berättelse, helt annorlunda i förhållande till *Der blonde Eckbert*, - upplöses i en egendomlig dimension, som i vårt sammanhang kan jämföras med slutkapitlet i Kafkas *Amerika* eller hela *Amerika*. Ty vi har här en dimension vars karaktär är högst obestämd vad beträffande verk-ontologi; det är liksom en fiktion i fiktionen.

En av romantikens största skalder och också en av dess formella teoretiker (filosofiska spekulanter, var denne Novalis, d.ä. Friedrich von Hardenberg, I N:s lilla novell *Hyazint und Rosenblüte* finner vi i en *Märchen* en märklig *förskjutning beträffande nivåer*.

I denna berättelse växer den unge mannen *Hyazinth* upp bland växter och djur i ett prunkande bergslandskap, förälskar sig avgrundsdjupt i den sköna flickan *Rosenblüte*, men sänds *av sin oro* ut, för att i främmande länder söka visdom. Han frågar sig där fram, långt, långt hemifrån. Med klappande hjärta, mitt i hänförande väldoft, somnar han på en äng. *Drömmen* för honom genom svindlande klanger till något som han finner *bekant*. Ur detta bekanta springer nu *Rosenblüte* fram och H. återförenas inte bara med henne utan också med sina föräldrar och sin hembygd. *Hyazint* får med *Rosenblüte* flera barn, ja många, ty, som berättelsen helt sagolikt slutar

” på den tiden fick människorna så många barn de ville.”

Bland det märkligaste med denna historia är bl.a. det sätt på vilket den parodierar utvecklingsromanen och hur den med användning av romantikens klichéer i romantiken i ett hektiskt tempo målar upp en liten fabel om livets mening. Formmässigt är det allra mest egendomliga att den så att säga börjar i sagoform, men utan märkbar övergång slutar *inuti en dröm*, där allt upplöses i lycka och *en fördubblad verklighet*, som bildar en slags överjordiskt färgad ”cliffhanger”.³¹

Som så många hade Kafka en stark fascination inför Goethe. Vi skall här kort nämna Goethes novell *Novelle* och *Wahlverwandtschaften*. Båda dessa kan sägas vara kortromaner av det speciella slag, som blev ett kännemärke för den tyska berättarformen under en lång tid. Karaktären hos denna form präglas av en viss stilisering och förenkling, och man kan här inte finna den

³¹ Jfr. Novalis' aforismer : en *Märchen* [är]: ”egentligen som en drömbild /.../ men utan sammanhang”; En *Märchen* är ”En samling av underbara ting och begivenheter - till exempel en musikalisk fantasi-/.../.”; ”Den sanne *Märchen*-diktaren är en ” visionärt seende” eller är ”en som ser in i framtiden”, och Novalis hävdar dessutom att: ” Diktaren tillber infallet.”

beskrivning av vardagens tillfälligheter i en rak och välordnad, rundad sekvens som finns hos de stora novellisterna genom tiderna i t.ex. Frankrike och Ryssland. Man har i den tyska *Märchen* en viss sagoton och sparsamheten i stilen är anordnad på ett fullständigt originellt sätt. Goethes *Novelle* kommer jag att ta upp i samband med Kafkas *En läkare på landet*. *Wahlverwandtschaften* är en strukturellt exklusivt lekfullt komplicerad bok. Boken ställde till en mindre skandal, p.g.a. resonemangen kring äktenskapet. Den är skriven i samband med G.s möte med den unga Minna von B.- i romanen kanske *Ottolie*. Boken har avsnitt, som påminner om G.s stora "uppfostringsroman" *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Vissa partier är präglade av dåtida vetenskap. G., som vetenskapsman icke alls obetydlig, kan vara tröttsam när han kommer till sina faktaavsnitt. G. växlar alltså mellan att vara mål-lande, psykologiserande och docerande. Romanen *Wahlverwandtschaften* är en idéroman med mycket psykologisk insikt, samt med en viss "lek" med ödestemat, som kanske får läsaren att undra över, om en "lek med ödet" verkligen är något, apropos G.s ord, ... för flickor... Vad som intresserar oss främst här är denna berättelses konstfulla form. Den innehåller bl.a. en berättelse i berättelsen, *Die wunderlichen Nachbarskindern* (som kanske skall upplysa den manlige hjälten?), alltså

just som *Vor dem Gesetz* (*Inför lagen.*) i FKs *Processen*. Enligt somliga. För övrigt är den uppbyggd på en mängd parvisa relationer i människo-konstellationer, händelser och *tecken*. Man får intrycket av en berättare som ordnar en berättelse enligt ett symmetriskt mönster, delvis utvidgande en term hämtad ur kemin: begreppet *affinitet*. Att likna attraktionskraften människor emellan vid kemiska ämnens egenskaper var ett av de våghalsiga greppen i denna roman. Det intressanta i romanen är mycket väven av betydelser.

Att Kafka går långt utöver romantiken, det vet vi redan. Han gör det på flera sätt. Man kan här först och främst tänka på den begränsning, den immanens som romantikens *faiblesse* för sagan nu innebar. Man rör sig i romantiken inte i relation till den världsliga makten, och i den mån man är i kontakt med den gudomliga så underordnar man sig den totalt och okonfessionellt.

Angående romantiken i förhållande till moderniteten, kan man läsa hos Roger Caillois:

"/.../ romantiken fann sig, väsentligen, inkapabel att producera myter. Naturligtvis producerade den pliktskyldigast sagor och spökhistorier och lurade in sig själv i det

*fantastiska; emellertid, i det den gjorde detta, så drog den sig allt längre ifrån myten.*³²

Romantiken transcenderade sig själv i det att den övergav exotismen, sökte efter maktens centrum, och skapade myten fantastiskt mitt i det vanliga, liksom modernismen som gjorde samma och allra vanligast: mitt i den nya världens centrum, i storstaden.

Kafka följde nu inte modernismen, i denna tappning. Kafkas myt blev mer en myt rörande den moderna människans inre, en *intrapsykisk* myt. Det är definitivt inte myten om ett urbant Prag vi möter hos Kafka. I sin myt inkorporerar Kafka citatvis historier och grepp från den omedelbart före honom liggande litteraturen, ibland också samtida litteratur. Kafka använder dessa litterära allusioner och grepp för att berätta sina berättelser, där han ju utesluter allusioner till miljöer som kan igenkännas. I detta är han helt skild från de andra stora modernisterna, som oftast understryker att de befinner sig mitt i den moderna storstaden, ty ifrån en position på denna bekanthets *matta* så, rycker Kafka, lika skickligt som egentligen omärkligt, *bort mattan*. Hos Kafka är vi i en stiliserad tillvaro, där moderniteten knappt markeras av

³² RC, *Paris et le mythe moderne*. s.188..

något mer än förekomsten av spårvagnen och telefonen. Bortsett från sådan artefaktur, kan vi i Kafkas verk känna oss - som många har påpekat³³ - som om vi befunde oss i en evig, obestämd, "gråbrun" slags "medeltid", där "alla tåg har gått och alla klockor stannat", och inget nytt vare sig hotar att bryta in eller har just ställt världen på ända. *Amerika* är naturligtvis undantaget. *Amerika* är i mycket en form av parodi på *science fiction-fantasy* innan dessa fanns. Och *Amerika* är också i ett viktigt avseende en roman på väg till en ny stil. Ett experiment.

Om man inte kan *ta till sig* det spel med vertikala nivåer, som finns i den tyska romantiska Märchen, så är det lika osannolikt, att man kan ta till sig Kafkas texter. Att läsa en *Kunstmärchen* av Tieck eller andra rent "platt", alltså enbart som en rak redogörelse för ett händelseförlopp, är en garant för att man inte får ut något av den. Att hålla sig öppen för att finna fler och fler nivåer i en sådan berättelse, det ger ett annat resultat. Att det - i båda fallen - finns förutsättningar för ett sådant rikt läsande kan man se hos många receptiva kritiker. Man kan stort sett med behållning läsa Kafka hur som helst, *bara inte "platt"*, d.v.s., man kan inte

³³ T.ex. Adorno.

läsa i vågran att se att det finns fler nivåer än en.

Ironi(e)n var utmärkande för romantiken. Ironin kan ha en starkt kritisk dimension, - men kan också vara en passiv lek. Filosofiskt spekulativt kan man se Ironien som en kunskapsform, mena att den frågar, och implicit frågar sig själv, på en och samma gång. Som ett Självmedvetande. Den är ju dynamisk i det den skapar en viss konstant osäkerhet. I detta är den en sällsynt levande art av kunskapsletare, - den stannar i sin egen mellanställning. I det fall den är av etablissemangen krönt, är den kanske icke mycket att ha. Ironien är revolutionär och utsatt och sätter själv ut; den är givetvis ingen akademisk disciplin, ty den är ingen lära, men ett sätt att mentalt expandera världen; - den värjer sig här mot varje auktoritet, och hävdar bestämt, jämt och alltid, att auktoriteter just aldrig har varit till någon nytta³⁴. Ironin blir - i sig - ju aldrig nånsin en auktoritet, men kan i vissa tider bli tröttsamt överutnyttjad, och försvinner då - vanligen efter kritik - som i ett moln, går upp i rök, och ersätts åter - åtminstone för en tid - av den raka diskursen.

³⁴ Jfr. *Philosophiske Smuler*, SK, SV. VI. s.17., där detta även påstås helt explicit, direkt och "rättfram".

Den framkommer ofta i brytningstider, eller inaugurerar ur olust en sådan. Ironien kan i vissa tider – bl.a. i stora media – få en avantgardeposition och en position, där den får taga vara på sig själv, icke bryr sig mycket mer om att förankra nya hopp i nya verkligheter, – den befinner sig i *confiniets* – övergångens – villkor, *svävandet* – och för det är det bibehållandet av sig själv, i den unika, ensamma strukturen under helt divergerande privatmänskliga och sociala betingelser, som dess egen faktiska epistemologi och styrka finns. Ironien har också en inbyggd betingelse av uppehållande art i sin antitetiska, "dialektiska" struktur, och denna ger åt envar ironiker i *confiniet* en farlig känsla av frihet, d.ä. en typ av frihet som är en *frihet från*, d.v.s. den är negativt bestämd, en *negativ frihet*. Det estetiska har ännu icke övergått i det etiska, i "realiserandet av det allmänna". Ironien kan användas till avnjutande, eller kan användas – mer radikalt – till brytande av ny mark – i en slags Adornosk estetisk negativitet, i synen på konstens absoluta överhöghet, excellens. Ironien ingår i kommunikationens praxis över hela världen och är där dess för dess självreflexions nödvändiga transcendens. Ironien tjänstgör som beredare för det nya, är en slags "dubbelrörelse"; den kräver spänst, ungdomlighet, timing, i de "ironiska medlen", – ty den är kraftslukande i sin utdragna spän-

ning, sitt jonglerande! Den har en förmåga att överleva nästan allt, i konsekvens av sin slutliga, eviga orimlighet.... Man kan aldrig i teori inringa dess praxis, den är ett levande förhållande som utspelar sig i subjektiviteten, men dess destination är oändlig, och mycket skall dessutom till för att hindra den, när den en gång på allvar tagit sin början.³⁵ Ironiens logiska/semantiska förutsättning är, att betydelsen icke är en. Den utnyttjar det relativa och har i detta, med sin dynamiska kraft, en utopisk karaktär.³⁶ På så sätt kan den vara aktiv i filosofins centrala delar i att omvärdera och omstrukturera betydelser inom en kultursfär. Ironien ifrågasätter ogärna bara en sak, den går nästan genast - som i automatik, eller *lutande* - vidare. Den har sin glädje i att implicera, att mer och mer, ja: att allt kan vara ironi. Den kan omstrukturera sfärers strukturer, men förmår icke själv omstrukturera värden. Där går dess gräns. Därför är och förblir ironien ett *confinium*. Ironien, - i all sin vitalitet och kraft och uppslagsrikedom -, kan dock bara fråga! Den är oförmögen att påstå något nytt! Den kan påstå en motsats,

³⁵ Se bl.a. Jankélévitch, men också: S. Grunnet, *Ironi og subjektivitet hos S.K.* och V. Lindströms *Stadiernes teologi*.

³⁶ Jfr. t.ex. Cleanth Brooks o. Kenneth Burkes skrifter..

men är eg. inte en dynamisk negativitet. Ironien är en slags passiv negativitet. Ironien vänder så på det redan etablerade, det som den möter. Den har - qua ironi - inget att framställa själv mer än denna motbild. (Sic!). Ironin är så ett *förhållande* med ett övre och ett undre skikt, ett täckande och ett täckt skikt. Vad ironien på et metaplan betyder är dock en helt annan sak än det vi berört. Ty där tillför den otvivelaktigt något, påstår något. Den är där, för uttolkning! Den är född ur en aning om oråd.

En förutsättning för att man skall kunna kalla något för ironi, är att man ur ett kontradiktoriskt perspektiv kan härleda att det explicit sagda, t.ex. utsagan: "Du är intelligent!" har en implicit betydelse, som är motsatt, d.v.s., det rör sig om *negationen*, *negatet*, till det uppenbara, det täckande, det sagda, - och betydelsen framträder enbart förutsatt användningen av någon form av *ironiskt medel*. Utsagan blir då *genomskinligt ironisk*, så att var och en, som har lärt sig, att utsagor med en sådan signal kan inverteras i betydelse, och att alltså då endast det implicita, det undre, gäller! Det gäller, men samtidigt *har ju ännu en dimension* - *ändå* - *lagts till*, ty det utsagan gäller, efter att ha genomgått en transferering, en indirekthet, som i sig har en betydelse, i sin distans och sin "svävning" och sin bredd, sin omfattning av hela spektrat, det

är i detta fall hela spektrat "intelligent – icke alls intelligent". Så har ju en osäkerhetsfaktor också insmugit sig: i uppenbarandet, framställandet av den samtidiga bilden "intelligent – icke alls intelligent" ställs nästan alltid, också helt implicit, en grundläggande fråga angående begreppet, i detta fall begreppet "intelligent". Begreppet "intelligent" finns med i utsagan, som det som inte gäller. Begreppet belyses. Och en lite underlig fråga ligger så under: "*Är någon människa, ALLS, intelligent?*". Detta är ironins interrogativa funktion, som Barthes m.fl. framhävt. Ofta är det ironiska medlet ett tonfall, ett extra ord, en min eller en gest. Men ironien har en mer problematisk variant: *hemlig ironi*:

I det hemliga, i *ogenomskinligheten*, – om ironikern icke låter adressaten märka av något – så njuter bara ironikern själv av den ironiska innebörden. Själv. Ironikerns "står icke i relation till något särskilt". Nej, han har ju i hemlighet nästan bestulit världen på innebörden i utsagan i och med i sitt yttrande. Världen vet däremot inte om det. Han har väl i själva verket gjort något fulare än att ljuga: han har ljugit... i hemlighet, och haft nöje av det – alldeles inkognito. En slående insikt, och i detta sammanhang värd dubbel uppmärksamhet och eftertanke! Ingen märker ironien. Och *ATT ingen märker den* är betingelsen för dess sanna oändlighetsblivande.

Att den är oändlig betyder att den aldrig kan bli avslöjad, den svävar i sin hemlighet, i evighet. Detta är en märklig form av ickekommunikation. En *narcissism* är det, om man i sin tur, som en tredje form, svävar *mellan öppen och dold*, mellan genomskinlig och icke genomskinlig ironi, en slags svävning, som man hos Kierkegaard tycker sig finna nästan "adlad".

"Ironi er Eenheden af ethisk Lidenskab, der i Inderlighed uendeligt accentuerer det egne Jeg - og af Dannelse der i Udvorteshed (i Omgang med Msk.) uendeligt abstraherer fra det egne Jeg. det Sidste gjør, at Ingen mærker det Første, og deri ligger Kunsten og derved betinges det Førstes sande Uendeliggjørelse. "----- "Hvad er saa Ironie, hvis man vil kalde Sokrates en Ironiker, og ikke som Mag. Kierkegaard bevidst eller ubevidst kun vil drage den ene Side frem? Ironie er Eenheden af ethisk Lidenskab, der i Inderlighed uendeligt accentuerer det egne Jeg i Forhold til den ethiske Fordring - og af Dannelse, der i Udvorteshed uendeligt abstraherer fra det egne Jeg, som en Endelighed blandt alle andre Endeligheder og Enkelheder."

Det är S.K.s övertygelse, att det på detta sätt går att beskriva en övergång - ett *confinium*, "gränsområde", "övergång", av lat.

finis - från estetiskt till ett etiskt stadium (anständighetens)! Man kan även tänka på S.K.s intresse för *den indirekta meddelelsen*, - t.ex. genom ironi, och även tillägga att romantiken hade en uppfattning, t.ex. Fr. Schlegel, om att *ingen stor konst frambringas utan ironi*. Den svenske 1800-talsfilosofen Gustav Ljunggren skriver i *De Estetiska Systemerna*, 1856:

*"Men det begrepp som spelar förnämsta rollen uti romantikernas konståsigter, är I r o n i e n. Ironien är det geniala subjektets suveränitet. Den geniale ironikern står över allt, och ingenting är för honom heligt, intet har betydelse utom hans eget jag, ja äfwen detta sätter han sig öfver. Han skapar, men har icke allvar med sina skapelser, han upphöjer dem åter och drager sig tillbaka inom sig själf. Konstnären skall sålunda ironisera sina egna verk; hans idéer skola icke wara begripliga för mängden; hans kall är att l e f w a och d i k t a utan ändamål, utan afsigt."*³⁷

Konstnärens kall: att *leva och dika utan ändamål och syfte*. ---- "Ideologen" Fr. Schlegel hävdar också att ironien är paradoxens form, en form som traditionellt tillhör filosofin! Jfr. Søren Kierkegaard om (anarkisten) Sokrates:

³⁷ Ljunggren, I, s.72.

*"Sige vi nu, at det der udgjorde det Substantielle i hans Existent, var Ironi (dette er vel en Modsigelse, men skal ogsaa vaere det), postulere vi endvidere, at Ironi er et negativt Begreb, saa seer man let, hvor vanskeligt det bliver at fastholde Billedet af ham, ja at det synes umuligt eller idetmindste ligesaa besvaerligt, som at afbilde Nisse med den Hat, der gjør ham usynlig."*³⁸

Beträffande denna ironi, så är en av de reflexioner som snart inställer sig, att den alltid måste ha föregåtts av något, som alltså inte var ironi, av en reflexion och/eller en livssyn av det mer omedelbara slaget. (Upplysningen t.ex..). Att något av detta "innan" lever med i ironien, det är ganska självklart. Det ligger ju först och främst en *negation* i dess "ställande" väsen. Ironiens utgångspunkt är alltså, enligt detta resonemang, alltid för handen, och kanske i formen av ett filosofiskt "ännu icke" i sitt implicita "redan", "sedan länge". Ironien har dock lätt att, när den väl fått fäste bita sig fast, föreviga sig. Den - här: diktaren - , som en gång gett vika för dess frestelser, dess sjuka, dess särskild klipskhet, har svårt att vänja sig - och omgivningen - av med denna ytterst försåtliga dubbelhet.

³⁸ SK, *Om Begr. Ironi.* s.72.

Denna är ett medel att ifrågasätta t.ex. det estetiska, - samtidigt som man, som sagt, njuter det. Ironien är en bakvändhet, en slug indirekthet, som ju också präglade Sokrates' *majeutiska* frigörelse-metod. Ironien låg i tiden för romantikern, som den - allt som oftast - gör. Det kommer då och då en "ironisk generation" upp, - och nu - genom romantikens ironi i den romantiska ironien under ironiens romantik, så var det i Friedrich Schlegels skrifter, *Die Heimat der Ironie*, och hans *Ironie der Ironie*, hos Novalis - f. 1772 - i *Lichtpunkt des Schwebens* och hos den av S.K. speciellt uppskattade Karl Solger. Den romantiska ironien excellerade i den lösligt fragmentariska filosofiska spekulaton, som ibland betecknades som en "ironiens ironi".

Det "försåtliga" i ironien är inte minst det, att den inte bara är dubbel i sitt uttryck, den vänder sig inte bara till/mot en adressat, men den infiltrerar till ytterlighet sin avsändare, och denne måste i sin tur vara på sin vakt, så att inte ironien totalt avväpnar hen likaså. "Ironie - der alles vernichtende Blick",

I berättelser kan så skikt narratologiskt stå i förhållande till varann, så att ett skikt täcker ett annat, och detta andra dolda skikt kommer till synes genom ett ironiskt medel. Sedan kan det mellan dessa skikt spelas ett spel, så att än det ena skiktet är överst och än det andra. Ibland kan man i en slags

oscillering ta till sig båda skikten, i en slags *svävande uppmärksamhet*. Kanske är detta fallet hos vårt huvudföremål – hos Kafka . Och kanske är det, att så är fallet, vårt huvudsakliga studieobjekt.

Intressant är att i det sammanhang, som rör de romantiker som Kafka satte värde på, nämna Franz Grillparzer, (d.1872), den österrikiske jurist som 1848 utkom med den lilla boken *Der arme Spielmann*, återigen en av dessa *Kunstmärchen...*, och att iaktta hur receptionen av denna lilla bok och förståelsen av den har ökat respektive djupnat alltmer med åren. *Der arme Spielmann* var från början av dramatikern Grillparzer tänkt som en självbiografi. Boken omarbetades dock närmast i det oändliga av denne, och utkom så slutligen, i diminutiv form – i förhållande till ursprungsidén. Den kom att tillhöra en av de böcker till vilka Kafka hade ett innerligt, men alltid ambivalent, förhållande hela sitt liv.

Berättelsen står centralt i den italienske germanisten Cl. Magris spekulation över den "habsburgska myten", som har en av sina kärnpunkter i uppmärksammadet av det imperiets samhällsliga förfall³⁹, detta som bl.a.

³⁹ jfr. Mitzman.

övertäcktes av den strukturellt enormt komplicerade litteraturform som just *Märchen* utgör.⁴⁰ Grillparzer förskräcktes över julirevolutionen.

Man slås vid läsningen av *Der arme Spielmann* av vissa likheter i tonfall och "lokalfärg" med en del av Kafkas verk. Denna "gråbrunhet" i miljön. Nu finns det också avsevärda likheter mellan Grillparzers och Kafkas idévärldar: Grillparzer var sofistikerad, bildad, och skeptiker i alla avseenden. Denne hade en olycklig kärlek till konsten, var djupt estetiskt kännande, och tragisk i sin livssyn. Anarkismen ligger och lurar som undertext, liksom den ofta också gör hos Kafka.

Konstruktionen i *DaS* och Goethes *Wahlverwandschaften* har vissa likheter. Detta gäller främst i berättarperspektiv, samt i berättelsens vackra, komplexa grundstruktur. Goethes prosa är bredare och jämnare. Grillparzer inte så distanserad. Det är beskrivet av Kafka hur han läste *DaS* för älskingssystemen Ottla och var djupt gripen. Han läste den gärna högt, och omnämner dem i brev till både Milena, Felice och Grete Bloch. I brev till Milena bekände FK t.ex. att han hyste ett slags hatkärlek till denna berättelse: "Jag skäms över den, som om jag skrivit den

⁴⁰ Magris, 1966 .

själv.”⁴¹ en karaktäristisk passage uttryckande hans notoriska hyperkänslighet. Så modifierades hans smak alltså något. Troligen såg han berättelsen delvis såsom avbildande honom själv... liksom att han påpekade att spelmannen var Grillparzer.

Vid läsningen av *DaS* kan man därför komma att tänka på H.C. Andersens *Kun en Spillemand* och på Kierkegaards förödande och/med skarpsinniga kritik av denna bok, en kritik som i huvudsak går ut på. att Andersen försummar att skapa distans mellan huvudpersonen och sig själv, något som, enl. S.K., diskvalificerar denna bok som konstverk.⁴²

I centrum för Grillparzers uttalat psykologiska berättelse står *Jakob*, en rikemansson, vars liv framflyter i elände, omslag i ekonomisk ruïn och i olycklig kärlek till musiken och notskriften. Berättaren i *DaS* säger sig utföra psykologiska undersökningar, och FG föregriper i vissa passager Freuds *Psykopatologie des Alltagsleben*. *Jakob* är monoman, men dock inte till den grad som en *Josef K.*

⁴¹ BraM.s.108.

⁴² Jfr. S. Kierkegaard, *Om Andersen som romandigter - med stadigt Hensyn til hans sidste vaerk "Kun en Spillemand"*, SK, SV, s. 19-57.

Jakob blir t.ex. djupt förälskad i *Barbara*, en kvinna som överlever honom och på berättelsens sista sida gråter (ur hjärtat) över hans bortgång och liv. Grillparzers beskrivning av *Jakobs* oförmåga att hantera sin fiol, men ändå hålla fast vid den, är ett litet mästestycke. Fiolen, och likaså ... en liten *sång*, är viktiga "personager". Delar av Grillparzers implicita resonemang kommer sedan att ingå i Kafkas funderingar över konst och musik. Bilden av musiken såsom "räddande" och *översinnlig* är samma hos Grillparzer och Kafka. (Ofta känner sig dock FK helt avskuren från musik, och omnämner denna företeelse med en viss hätskhet. FK hade försökt lära sig spela både piano och fiol, men var enligt vännen Brod helt omusikalisk.). De mest slående likheterna finns dock i tonfallet och på det strukturella/formmässiga planet. Skisseringen av personerna är lätt och mycket byggd på gestik - händer, fötter, huvudrörelser - hos FG.s figurer. *Jakobs* resonemang är av en typ som, satt i sin tragiska ironi, påminner om Kafkas hjältars. Men: G.s hjälte är en *hel person*, om han nu än är mycket avgränsad psykiskt, ingen *figur*. Grundtonen av sentimentalitet i denna berättelse genombryts också ofta av andra toner, såsom skepsis, ironi, klarögd tillbakaspegling mot läsaren och av snabbfotad realism. Det är beundransvärt hur Grillparzer lyckats skapa en distinkt hel-

het av en så många gånger omarbetad historia. Kafka:

"Äv de fyra män, som jag känner som mina blodsbröder, av Grillparzer, Dostojevskij, Kleist och Flaubert, gifte sig endast Dostojevskij, och kanske fann bara Kleist, när han pressad av yttre och inre nöd sköt sig vid Wannsee, den riktiga utvägen."⁴³

Här måste vi även i denna panoreri kort nämna den mäktige diktaren och exofficeren Heinrich von Kleist, d.1811, som betydde mycket för Kafka. Kafka läste sent hans roman *Michael Kohlhaas*. Vi citerar här ur *Tagebücher*, 11 dec. 1913:

*"I Toynebehallen läst början av Michael Kohlhaas. Helt och hållet misslyckad. Dåligt valt tema, dåligt föredragen historia, till sist helt meningslöst simmande omkring i texten ... Under eftermiddagen skakade jag av läshunger, kunde knappt hålla munnen stängd."*⁴⁴

Det är, även, med hela denna tradition i åtanke vi bör läsa *Amerika*.

⁴³ FK, i ett av sina många, ganska hjärtlösa, brev till Felice Bauer. (*Briefe* 1913-1914,s.275.). Nu tycks mig D.s äktenskap högst experimentella.

⁴⁴ *Tl.s.*215f.

§14. Flykting, invandrare, utvisad.

Karls status är – formellt – invandrarens. Han har pass med sig, insytt i lönnfickan. Men det är ingen ivrig invandrare. Karl är inte särskilt nyfiken. Han verkar mest förvånad över Amerika, ett Amerika han inte på något gediget sätt söker lära sig särskilt mycket om. Han rör sig ofta på måfå. Hans sätt är här atypiskt, och *omytiskt*. Karl är Tjeck, men det vimlar av nationalitetern i boken.

Den amerikanska drömmen illustreras av Farbror Jakobs berättelse om sin kommissionsfirma, i ständig växt:

”Du har verkligen fört det framåt”, sade Karl vid ett tillfälle under dessa ronder genom affärsföretaget, som man måste använda flera dagar för att gå igenom, även om man ville se de enskilda avdelningarna helt flyktigt. Och allt har jag själv ordnat och inrättat för trettio år sedan, ska du veta. Då hade jag en liten butik i hamnkvarteret, och om det var fem lådor som lastades av där på en dag, så var det mycket, och jag var stolt när jag gick hem. Idag är mina lager hus i hmannen de treddje i fråga omstorleken,

och den där butiken är nu matsal och materialbod för mina stuveriarbetares sextiofemte grupp.”

” Det gränsar ju till det fantastiska”, sade Karl.”

(*Am.* s.40.)

Detta är givetvis den allra största ironi över kapitalismen, och det mest oerhörda hån gentemot Jakob.

Karl Rossmann har ju hamnat på samhällets botten, och identifierar sig i denna skildring därför med andra amerikaner som befinner sig där: till exempel de svarta. Hur människan kommer bort i byråkratin, utlämnas åt godtycket åt en mellanchefer, detta har Kafka redan tidigare i romanen varit inne på. I beskrivningen i slutkapitlet av kanslierna på kapplöpningsbanan kan man ana en Karl Krausk kritik samhället , en pendang till Robert Musils "Kakanien",⁴⁵ den österiska dubbelmonarkins väldiga byråkrati, full av "Tintenscheisserei", o.s.v. Så kommer Kafka att mitt i en skildring som tycks späckad med gammaltestamentliga illusioner att väva in en svidande civilisationskritik (kritik av liberal-

⁴⁵ se: *Mannen utan egenskaper*.

ismen) i sin "amerikanska roman". En kritik av nära nog detta slag återkommer ju i *Processen* och i *Slottet*, där *mellancheferna* är legio, och deras makt outgrundlig i omfång och genes. Som vi skall se kan man nog med fördel iakttä Kafkas större verk ur den synvinkeln, att det handlar om en blandning av genrer, kanske en bortblandning, och en blandning ur vilken en ny genre – mitt i historiska tillfällenheter – stiger upp. Man kan i evighet kommentera dessa enskildheter, de genremässiga och motiviska, och det är intressant att låta sig själv förvillas av det spel, den "lek", som Kafka här ägnar sig åt, blott man återtar kommandot och tar sig samman till att samla sina intryck inom ett distinkt ramverk gällande huvudutsagorna, huvuddefekten: det specifikt kafkaartade, eller det specifika för vart och ett av Kafkas verk. (När det gäller litteratur måste man – av princip – se vart verk, varje novell, varje roman – som ett fristående verk, ett helt.). Det man hotas av är att förirra sig i tematiska undersökningar, att ägna sig åt detaljer i stället för helhet. Ty det finns en oändlig mängd samband i Kafkas verk, och dem kan man påvisa , och på olika sätt (essäistiskt eller "vetenskapligt") ordna och (klassificera och) kommentera och jämföra med olika externa fenomen i verklighet eller fiktion. Detta är ganska lätt att göra, men jag ser det framför

allt som en fara, ty man gör därmed faktiskt bilden otydlig, ("*blurring the picture*"), med sina parallellismer och man hamnar på avvägar, onyttiga avvägar som inte leder något närmare en meningsfull reception, en personlig förståelse. Man har inte hur mycket tid som helst att ägna åt att jämföra delar; viktigare är att söka reda på de determinerande (!) detaljerna och att alltid ha överblick, när man skriver om Kafka.

I *Bruneldas* och *Delamarches* våning - det är hennes enrummare, i hyreskasernens översta etage - det är hon som har pengarna ...- utspelas inga större äventyr. *Brunelda* och *Delamarche* sover på en klädhög; *Robinson* och *Karl* tvingas sova ute på balkongen i förstaden i den varma sommarnatten, där de tidigare på kvällen har beskådat ett valmöte nedanför sig på gatan. I kapitel 2. har vi tidigare sett en byggnadsarbetarestrejk.

Karl blir då och då ganska så illa misshandlad av *Delamarche*, denne självsvåldige man, som vill att *Karl* skall vara paret's nye betjänt efter *Robinson*, som tycks ha blivit sjuk av arbetet med att serva det egenomliga paret, och av sin alkoholism. *Karl* blir misshandlad, inte bara av *Delamarche*. Totalt sett råkar *Karl* illa ut, blir utskälld, förolämpad, trängd, fasthållen, slagen, utnyttjad vid en mängd tillfällen. Det är förvånansvärt hur

Kafkas hjältar⁴⁶ hamnar i situationer, där andra människor gör dem illa, och ofta har inte dessa Kafkas hjältar mycket att sätta emot. Och är det inte så att hjältarna rentav söker smärtan, förolämpningen?

Karl går ut på balkongen ensam vid ett tillfälle hos *Brunelda*, och träffar där – på avstånd – läkarstudenten *Mendel*. *Karl* trivs på balkongen. Han vantrivs inte. Han är där undkommande alla krav, är ingenting (...). Kafkas hjältar är ofta trängda, får nöja sig med trånga utrymmen, kanske en halv säng, en liten stol, o.s.v., och nu ... en balkong. Kafka beskriver ofta balkonger. Människor vistas på dessa, och det är som om de drar sig undan sitt liv ut på dessa. På balkonger finns sällan klocka, där är som ett undantagstillstånd. En tillfällig asyl. Asyl är bra. Tillfälliga sådan är ännu bättre. *Karl* är i denna kravlöshet fri och kan skäligen lättad, undan de tyranniserande B. och D., samtala med studenten på balkongen intill, denne som sitter och studerar till läkare.:

"Det var en helt annan värld som han nu inandades."⁴⁷

⁴⁶ (inte bara *Karl*, utan även *Josef K.* och lantmätare *K.*)

⁴⁷ Ib, s.192.f.

När *Karl* ser studenten börjar han tänka tillbaka på sina egna skolår i hemlandet. Balkongen är ingalunda en böhmisk "pawlatsche" – som den Kafka som barn blev utelåst på av Hermann Kafka – men en "amerikansk balkong", en annan balkong. Tillbakablicken är en ganska vacker bild, men en mycket sval. *Karl* har inga djupa känslor för sina föräldrar, tycks det, hur mycket han än värnar om sitt gamla fotografi. Hans förhållande till den läkarstuderande studenten är gott. "En helt annan värld." Här har vi en transcendens (?), eller ett förebådande av det som sedan händer, när *Karl* i det s.k. *Naturteaterkapitlet* erbjuds en helt annan tillvaro än betjäntens hos *Brunelda*.

Balkongen – den tillfälliga utanförställningen – är ett *interregnum*. Balkongen är pausen, fristen. Fristen är egentligen vanligt förekommande hos Kafka. Detta är så mycket mer märkligt som alla hjältarna egentligen är skäligen fattiga på visioner och mål mitt i liberalismens eldorado. Livet som en asyl.

På balkongen är han visserligen nu utträngd, men här en frist i så måtto att här ingenting alls krävs. Balkongen är en konstruktion som inte leder nånstans. Den hänger utanpå ett hus, och är just bara en andhämt-

ningspaus. Ett helt liv, levt på en balkong,⁴⁸ skimrar här förbi som en absurd vision. (Fr. Beissner menar att det hos Kafka finns endast ett tema, en enda underliggande ton: den misslyckade ankomsten eller förfelade målet.⁴⁹)

Här kan man kanske stanna upp och betrakta den egenartadhet, som *Karl Rossmann* utgör i förhållande till *Josef K.* och lantmätare *K.* *Karl Rossmann* är en helt ung man, nästan ett barn, och ändå tycks denne inte vare inriktad på framtiden, inte planera, inte önska sig något – och han befinner sig dessutom i "möjligheternas land", frihetens ort på jorden, mitt i liberalismen – som vi nyss sagt – i Amerika. Annorlunda är det ju med den 30-årige *Josef K.* och lantmätaren, som är högst angelägen om sin framtid, och i varje ögonblick ser efter nya möjligheter. *Karl Rossmann* tycks i detta avseende befriad, utestängd från, en lust att se in i framtiden, patologisk (?) knuten till nuet, helt absorberad av det som är där och då. Har han riktigt fattat vad som hänt honom? Förstår han? Vad är det för medvetenhetsgrad hos denne godhjärtade pojke?

⁴⁸ På balkar. (Namnet "balkong"s etymologiska grund.)

⁴⁹ Beissner, 1958, ss.13f.

Är det inte ur ett godperspektiv som *Karl* – och andra kafkahjältar – betraktar allting? Ty han både betraktar, noterar och reflekterar mycket, men ofta mycket omständligt kring detaljer. *Karl* gör aldrig upp en rejäl plan över sina mål i Amerika. Hans planläggning är kortfristig. (Även Kafkas egen planläggning för romanen visar sig succesivt som obefintlig. Han tycks söka skriva som det faller honom in. Och han förlyfter sig – som han säger. Han misslyckas med sin roman, anser han, och den blir aldrig klar. Han skriver sig aldrig riktigt in i historien. Men ... utgiven blir historien ändå, av Brod.

Kanske bars han i skrivandet upp av ett absurt hopp, hopp om en räddning *genom det absurda*. Enligt dem *Kierkegaardska* tanken att räddningen, frälsningen, alltid måste komma så... , men bara om man tror det/vill det. I *kraft av det absurda*.⁵⁰

§15. *Hur romanen successivt ... förlamas, flippas ur (?), rinner ut i sanden.*

Karl beslutar sig (en eufemism i sammanhanget) snart – efter episoden hos Pollunders – för att resa på måfå.

⁵⁰ Likt Tertullianus, av S.K. mycket uppskattad kyrkofader.

Franz Kafka skriver en roman utan plan. Jag har in ledningsvis påstått att romanen handlar om hur någon, nämligen Karl, försvinner in i romanen.

Kaj Bernh. Genell 2021

Copyright Kaj Bernh Genell 2021

TIDSSCHEMA ÖVER VIKTIGA HÄNDELSER I KAFKAS LIV:

1883. Franz Kafka föds den 3 juli och döps efter Kejsaren av Österrike-Ungern, Franz Josef.. /

Franz Kafkas systrar föds 1890, 1892 och 1899 .

1897. Första sionistkongressen i Basel.

1889-1893. Kafka går i (tyska) folkskolan i centrala Prag.

1896. *Bar-mizwah*. (Konfirmation.)

1893-1901. Kafka går i *Altstädter Deutsches Gymnasium*.

1901-1902. Hembiträdet Anna Pouzarova anställd i hemmet.

1901. Kafka tar studenten 1901.(5.7) Kafka studerar vid *Deutschen Universität* i Prag,

först 2 veckor Kemi, sedan något Germanistik (dvs. humaniora), sedan juridik.

1902 möter han Max Brod. Läser Nietzsche. / Vänner är under denna tid främst Oscar Baum,

Max Brod och Felix Weltsch. Kommer i kontakt med F. Brentanos filosofi./ FK visar intresse

för anarkismen.

1903. Juridik (Jura).

1904-1905. *Beschreibung eines Kampfes*. / I Juli 1904 dör Theodor Herzl, 44 år gammal.

1905. Sommarlov i Zuckmantel. Flera brev till vännen Oscar Baum.

1906. Staatsprüfung. Promoveras till Juris Dr. (18/6 1906). Därefter rättspraktik. (oblig. för anställning inom Österrikisk-Ungersk offentlig förvaltning.)

1907. Anställd vid *Assicurazioni Generali*. / F.K. träffar unga Hedwig Weiler på sina ferier i Triech

hos morbror Siegfried Löwy./ *Betrachtung*
publiceras i tidskriften *Hyperion*.

1907. Skriver den oavslutade *Hochzeitsvorbe-
reitungen auf dem Lande*.

1908. (30/7) anställd vid *Arbeiter-Unfall-
Versicherungs-Anstalt*. (- 1922), (Personal-
styrkan innefattade 250 tjänstemän, samt
en mängd annan personal.) / Håller

personalens välkomsttal till den nye che-
fen. / Max Brod debuterar med en roman.

1909. Resa med Max och Otto Brod till Riva
vid Gardasjön (Italien). / Den sionistiska
studentgruppen *Bar Kochba* startas av H.
Bergmann, F. och R. Weltsch och H. Kohn. /
FK

sänder manuset *Hochzeitsvorbereitungen*
... till MB. / Besök i it. Brescia. Skriver *Die
Aeropläne in*

Brescia. / Resa till Paris. (8 -17/10).

1910. Börjar skriva dagbok. / Kafka får kon-
takt med Fanta-cirkeln. (Ledd av fru Berta
Fanta.

- "Fanta" är ett judiskt efternamn.) /
Systemn Elli gifter sig med Karl Hermann. /
Kafka besöker

åter Paris och därefter Berlin.

1911. Resa till Italien (Lugano) och åter till
Paris tillsammans med Max Brod. / Karl
Hermann

grundar med FKs hjälp – och pengar från Hermann Kafka – *Prager Asbestwerke Hermann*

& Co., en verkstad belägen i en förstad till Prag. / FK möter och blir vän med Jizschak Löwy och

hans på Jiddisch spelande skådespelartrupp på en liten teater i Prag.

1912. Börjar skriva på *Amerika*. (*Der Verschollene*). / Möter Felice Bauer. / Börjar 20/9

korrespondensen med F. Bauer . (Mer än 500 brev fr. FK. till henne.) . / Skriver *Domen*

(natten 22-23/9) och *Förvandlingen*. (17/11-6/12). / Läser redan i December offentligt upp

Das Urteil (*Domen*) i en föreningslokal. / Den 10/12 utkommer Kafkas (första) bok *Betrachtung*

på *Verlag Ernst Rowohlt*.

1913. Kafka besöker Felice B. i Berlin. / Kafka träffar Martin Buber. / Publicerar *Eldaren*. (d.v.s.

första kap. av *Amerika*). / September ensamresa till Trieste, Venedig och Riva. / Träffar i Riva den

icke-judiska Gertrud Wasner ("Schweiziskan").

1914. April : Första förlovningen med F. Bauer. (13/4). / Juli : slår upp förlovningen. (13/7). /

Börjar skriva *Processen*. / 28 Juli utbryter Första Världskriget. Kafka noterar detta med några

få ord. / Skriver (nuvarande) avslutningskapitlet till *Amerika*.("Naturteaterkapitlet".) / Resa

till Östersjön i Juli.

1915. Återser Felice Bauer i Schweiz (22-24/5). / Får *Fontane*-priset. Miljonären och kafkabeundraren Carl Sternheim låter priset gå till FK i st. f. till honom själv. / *Förvandlingen*

(Kafkas andra bok) publiceras.

1916. Är med F. Bauer i Marienbad. / Publicerar *Domen, I straffkolonien* och *En läkare på*

landet-samlingen hos Kurt Wolff..

1917. Juli : andra förlovningen med F. Bauer. / Blodstörtning (lungblödning) natten 13/8 .

Konstaterande av lungtuberkulos. / Den 2 Nov. meddelas den s.k. Balfourdeklarationen om

judarnas rätt till en judisk stat i det brittiska protektoratet Palestina från den Brittiske utrikesministern A. Balfour till Lorden Lionel Walter Rothschild. / FK slår upp förlovningen,

(27/12). / Tillbringar – som konvalescent
- hela hösten i det lilla Zürau (varifrån Ott-
las man

härstammade) , väster om Prag, med sin
"favoritsyster" (Ottla). / Trädgårdssysslor./
Aforismer.

jfr. samlingen *Hochzeitsvorbereitungen
auf dem Lande.*

1918. Dubbelmonarkin *Österrike-Ungern* upplö-
ses efter krigsslutet, den 11 november 1918. /

Tjeckoslovakien bildas. Den nya republi-
ken bestod av sju miljoner tjecker, två miljo-
ner slovakar,

tre miljoner sudettyskar, 750 000 ungrare,
500 000 karpatorutener och 80 000 po-
lackar. Vissa

dokument inom den statlig förvaltningen
kom sedan att regelmässigt författas på två
språk :

Tyska och Tjeckiska. / Åter i Prag. / I
september i Türrau. / Schelesen (... i nuva-
rande

Tjeckien.). Träffar Julie Wohryzek på ett
pensionat där.

1919. Utgivning på Rowohlt av den redan
1916 skrivna *I straffkolonien.* / Förlovning
med Julie W../

Brevet till fadern skrivs mellan 10. und 13.
November och skickas till modern, för vidare
befordran. (

Denna begäran lämnas utan åtgärd av modern.) / Möte med Grete Bloch och Minze Eisner.

1920. Skriver *Er.* (Han.). / Befordras till *Anstaltssekretär.* / Träffar Gustav Janouch. / Träffar Milena

Jesenská-Polaková i Prag. Inleder brevväxling med M. Jesenská. (I Wien.) Vistelse i Meran./

Slår upp förlovningen med Julie W.. / Samlingen *En läkare på landet* utkommer. / Från december

bor Kafka i Matliary (sanatorium) och träffar ungraren Robert Klopstock , som blir hans trogne

"livläkare" och vän. / Ottla Kafka gifter sig med Josef David. (15/7).

1921. FK på Matliary. / Avslutar förhållandet med Milena Jesenská.

1922. Januari :på Spindelmühle.(sanatorium). / Reser med Ottla i september till Plána.----
Från

Januari till september : arbete med ny roman: *Slottet.* / Ottlas dotter Vera föds. / Skriver

Svältkonstnären och vad som senare kom att kallas *Den sanningssökande hunden.* / Kafka

pensioneras. (30/6 1922).

1923. Ottla Davidovás dotter Helene föds. / FK reser med systemen Elli och hennes barn (Felix och

Gerti) till (Ostseebad) Müritz (vid Östersjön), där han träffar Dora Dymant (Diamant)./ Bor i

Berlin med Dora nära 6 månader (24/9 1923 - 17/3 1924) på två olika adresser.

1924. FK bor åter i Prag från 17/3. / Skriver *Josefin , sångerskan eller musfolket*. (Kafkas

sista berättelse.). / Reser i April med den unge vännen och läkaren , den likaså tbc-sjuka Klopstock

och D. Dymant till sanatoriet *Dr. Hoffman* i Kierling, där Kafka dör den 3. juni i strup-tuberkulos.

Hans sista ord är till där den närvarande systemen Elli. / Senare under sommaren utkommer en

ytterligare samling med berättelser , (med titel: *Svältkonstnären* , redigerad av FK.) .

Kafka blev 40 år och 11 månader gammal. Han begravdes den 11 juni 1924 på judiska kyrkogården, Stracínice, i Prag, i närvaro av några få närstående, släkt och vänner. På gravstenen står hans namn på tyska och tjeckiska. Föräldrarnas namn kom till senare, undertill, på samma sten, (Herman

dog 1931, Julie 1934. De tre systrarna fick p.g.a. nazisternas brott inga gravar någonstans. Elli och Valli - och deras makar - mördades 1941-42, kanske i Lodz, Ottila 7/10 1943 i Auschwitz. En marmorminnessten - vid foten av den större gravstenen av granit - har följande inskrift på tjeckiska: "Till minne av systrarna till den berömde Pragjudiske författaren Franz Kafka, mördade under nazi-ockupationen 1942-1943." .

Copyright Kaj Bernh. Genell 2021