

DIKTNING SOM SELVARBEID. EN UNDERSØKELSE AV FRANZ KAFKAS «EN SULTEKUNSTNER»

Rolf Gaasland

Sammendrag

Artikkelen interesserer seg for Franz Kafkas narrative retorikk slik den er utformet i kortteksten «En sultekunstner». Den tar sitt utgangspunkt i Peter U. Beickens beskrivelse av Kafkas narrative retorikk, og undersøker i hvilken grad den også gjelder for «En sultekunstner». Artikkelen argumenterer for at Beickens beskrivelse er relevant for forståelsen av denne kortteksten, men at den også avviker fra beskrivelsen på interessante måter, og på måter som har konsekvenser for hvordan vi forstår tekstens sentrale anliggende. En konklusjon er at den særegne utformingen av «En sultekunstner» kan ses i lys av en interesse som sto sentralt i Kafkas liv og virke, nemlig forbindelsen mellom diktning og selvarbeid.

Nøkkelord

Kafka, Einsinnigkeit, imitatio, Tat-Beobachtung, upålitelig narrasjon, sultekunst.

Abstract

The main interest of this article is the narrative rhetoric of Franz Kafka's short text «A Hunger Artist». The point of departure for the article is Peter U. Beicken's description of Franz Kafka's narrative rhetoric. It examines the extent to which Beicken's description can be applied to Kafka's «A Hunger Artist». The article argues that Beicken's description is relevant to the understanding of this text, but that this particular text also deviates from his description in interesting ways, and in ways that have consequences for how we understand the text's main concern. A conclusion is that the distinctive narrative rhetoric of «A Hunger Artist» can be seen in light of an interest that was central to Kafka's life and work, namely the connection between literature and self-scrutiny.

Keywords

Kafka, Einsinnigkeit, imitatio, Tat-Beobachtung, unreliable narration, hunger artistry.

Innledning

Franz Kafkas status som en av modernismens fremste forfattere begrunnes ofte med den livsfølelsen tekstene hans formidler. Flere har imidlertid også lagt vekt på at det er noe særegent og nyskapende ved fortelleteknikken hans, men hva originaliteten består i er ikke så lett å gjøre rede for. Det fortøner seg som lettere å beskrive andre modernistiske forfatters fortelleteknikk, for eksempel Virginia Woolfs introspektive metode i romaner som *Mrs. Dalloway* (1925) og *To the Lighthouse* (1927).

I det følgende skal jeg ta utgangspunkt i det bidraget Peter U. Beicken (Beicken 1977) har gitt til beskrivelsen av Kafkas fortelleteknikk, og da særlig av måten de narrative strategiene involverer leseren på. Mine refleksjoner over Kafkas fortelleteknikk er generelt også informert

av Gérard Genettes moderne narratologiske klassiker *Narrative Discourse* (1972), men ettersom mitt prosjekt i denne artikkelen er å forstå Kafkas spesielle utforming av sine tekster, først og fremst hans korttekst «En sultekunstner» (1922), spiller Beickens artikkel en viktigere rolle simpelthen fordi jeg synes den gir en treffende og innsiktsfull beskrivelse av det han kaller Kafkas narrative retorikk. Beicken er generelt ikke like presis som Genette i anvendelsen av fortelle tekniske begreper, og han benytter ikke Genettes versjoner av begrepene, men hans tre viktigste begreper («Einsinnigkeit», «imitatio» og «Tat-Beobachtung»), som ikke egentlig er narratologiske begreper, lar seg som vi skal se lett forstå uten Genettes hjelp.

Jeg skal starte med å presentere Beickens karakteristikk av Kafkas narrative praksis og deretter være opptatt av i hvilken grad den også kan sies å gjelde for «En sultekunstner» der vi presenteres for historien om en profesjonell sultekunstners karriere og fall fra storhet. Min undersøkelse tyder på at mye av det Beicken sier om Kafkas fortelle teknikk er relevant for beskrivelsen av «En sultekunstner», men at utformingen av fortellehandlingen i akkurat denne teksten også avviker fra Beickens beskrivelse på interessante måter, og på måter som bør få konsekvenser for hvordan vi forstår fortellingens sentrale anliggende.

Det følgende kan med andre ord ses som et supplement til Beickens fine beskrivelse av Kafkas narrative retorikk og som et bidrag til tolkningen av «En sultekunstner», med særlig brodd mot tolkninger som hevder at tekstens sentrale anliggende er kunstens vesen og virkemåte. En hovedkonklusjon vil være at den narrative retorikken i «En sultekunstner» fremstår som enda mer egenartet enn den som ifølge Beicken praktiseres i andre deler av Kafkas forfatterskap, og at det anliggendet som gir mening til denne bestemte fortelle teknikken er en interesse som sto sentralt i Kafkas liv og virke, nemlig forbindelsen mellom diktning og selvarbeid.

Kafkas narrative retorikk

Særlig tre begreper står sentralt i Beickens karakteristikk av det han omtaler som Kafkas nyskapende «narrative rhetoric» (Beicken 1977): «Einsinnigkeit», «imitatio» og «Tat-Beobachten». Alle tre benyttes for å beskrive dynamikken i et konsept som er kjent fra flere av Kafkas narrative fiksjoner, nemlig det at fortelleren er eksternt plassert (heterodiegetisk) og hovedpersonen en karakter for hvem omverdenen fremstår som uforståelig og urettferdig.¹

Beickens påstand er at Kafkas eksternt plasserte fortellere ikke fremstår som allvitende og derfor skiller seg fra mer tradisjonelle forgjengere «whose role was to mediate knowledge, to communicate with an intelligent audience, and to guide a willing reader» (Beicken 1977, 405). Kafkas eksterne fortellere gir aldri inntrykk av å se eller forstå mer enn protagonisten, og nøyer seg med å formidle protagonistens frustrasjon i møtet med en uforståelig og urettferdig verden på lojale og deltakende måter. Beicken beskriver dette som «'Einsinnigkeit' or the congruence of narrative consciousness and protagonist» (Beicken 1977, 398–99).

Begrepet «imitatio» beskriver effekten av «Einsinnigkeit». Den består i at leserens forståelse for og sympati med den lidende protagonisten vekkes. I Kafkas tekster er imidlertid denne empatien en fallgrube, et resultat av en forhekselse, ifølge Beicken. Det skal antakeligvis,

¹ Begrepet heterodiegetisk forteller, som brukes om fortellere som er eksternt plassert i forhold til historieuniverset, ble innført av Gérard Genette i boken *Discours de récit* (1972). Det erstatter begreper som tredjepersonsforteller, auctoral forteller og allvitende forteller. Beicken bruker særlig allvitende forteller og tredjepersonsforteller.

eller forhåpentligvis, ikke forstås slik at mennesker som erfarer verden som uforståelig og urettferdig, og som dessuten går til grunne, ikke kunne trenge vår medfølelse. Det ser snarere ut til å bety at den medlidenheten vi kan føle med en protagonist som Josef K. i *Prosessens*, er et resultat av at vi ikke ser ham i sitt rette lys.

Men selv om Kafkas narrative retorikk i denne forstand inviterer til forblindelse, tilbyr de samme tekstene også forløsning, ikke for protagonistene, men for den leseren som lar seg rive med av medlidenhet. Forløsningen tilbys ikke i form av forklaringer fra forteller eller protagonist, men ved at teksten gjennom «ambiguity and narrative irony» (Beicken 1977, 407) skaper distanse til protagonisten. Distansen gir leseren en mulighet til å se «the blindness of the protagonist» (Beicken 1977, 408) – av Kafka omtalt som «Tat-Beobachtung» – slik at den forhekselsen fortelleren har medvirket til brytes. I denne forstand er empatien både en fallgrube og et første steg i det selvarbeidet Kafkas tekster inviterer leseren til: Den som vil se bedre, må først erfare sin egen blindhet. Dette er et hovedpoeng for Beicken, nemlig at Kafkas narrative retorikk involverer leseren på en nyskapende og særegen måte.

Beicken legger til at denne narrative retorikken også tjener Kafkas selvarbeid. Det vil si, «Tat-Beobachtung» gir Kafka en anledning til å se seg selv, eller et aspekt ved seg selv, i sitt rette lys. Det henger ifølge Beicken sammen med at protagonistene ofte fungerer som fiktive gestalter av Kafkas egen «complacency of an inauthentic life» (Beicken 1977, 403). Og når Kafka lar sine protagonister gå til grunne, kan vi oppfatte det som Kafkas måte å felle dom over seg selv på.

Den narrative retorikken som beskrives av Beicken representerer så vidt jeg kan se en variant av det fenomenet som er kjent i litteraturvitenskapen som upålitelig narrasjon. Det dreier seg imidlertid ikke om den mest åpenbare varianten. Det vil si, i den formen for upålitelig narrasjon Beicken beskriver står vi ikke overfor en såkalt karakterforteller som gir uttrykk for synspunkter teksten som helhet markerer avstand til. I de Kafka-tekstene Beicken er opptatt av er fortelleren eksternt plassert og det han formidler, og som teksten som helhet markerer avstand til, fremstår ofte ikke som egne holdninger, men som protagonistens holdninger. Fortellerens upålitelighet består følgelig i at han gjør seg selv til en lojal formidler av holdninger som ikke støttes av teksten som helhet. Denne indirekte formen for upålitelig narrasjon er nokså sjelden. I det følgende skal jeg imidlertid argumentere for at fortellehandlingen i «En sultekunstner» er utformet på en litt annerledes, men ikke mindre særegen måte.

Sultekunstnerens karriere

I «En sultekunstner» presenteres historien om en profesjonell sultekunstners yrkeskarriere. Fortellingen, som er organisert i tre faser som til sammen beskriver sultekunstnerens fall fra storhet, åpner med en oppsummerende beretning om sultekunstnerens storhetstid som hovedattraksjon ved et sirkus, der hans bragd består i å sulte seg i et bur overvåket av tre slaktere. Fasten varer i førti dager og avsluttes med at sultekunstneren bæres vekk under trompetfanfarer og tvinges til å spise.

I fortellingens andre fase, også den holdt i en oppsummerende stil, går det frem at denne typen sultekunst er gått av moten, og at sultekunstneren ikke lenger er en hovedattraksjon. Det er blitt umulig å arrangere sultekunst i egen regi. Sultekunstneren kvitter seg følgelig med sin impresario og tar arbeid ved et sirkus der han er én blant mange attraksjoner, men der de ville

dyrene trekker et større publikum enn han. Historien ender med den sceniske og singulative beretningen om sultekunstnerens død. En vokter finner ham under halmen i buret, utmattet og forkommen, og etter en kort samtale dør sultekunstneren og blir erstattet av en annen attraksjon, en viril panter.

Ifølge Richard W. Sheppard er historien om sultekunstnerens fall fra ære og berømmelse fortalt av «an independent character in the story» (Sheppard 1973, 219). Sheppard begrunner påstanden med at det gjennom de holdninger fortelleren gir uttrykk for, og det vokabularet han uttrykker dem gjennom, avtegner seg et bilde av en personlighet. Et argument mot dette synet er at definisjonen av eksternt plassert forteller ikke utelukker at han kan gi uttrykk for holdninger og dermed fremstå som en personlighet, men derimot krever at han ikke kan oppfattes som en karakter i fiksjonsuniverset. Det er vanskelig å se at fortelleren i «En sultekunstner» opptrer som en karakter i historieuniverset. Han samhandler ikke med noen i dette universet, og refererer heller ikke til seg selv som «jeg». Jeg skal derfor foreløpig omtale vedkommende som en eksternt plassert forteller.

Denne fortelleren gir, som allerede nevnt, gjennomgående uttrykk for en bestemt holdning til sultekunstnerens liv. Han lar oss nærmere bestemt se protagonisten som en ambisiøs kunstner som gjør alt han kan for å perfektionere sin kunstart, men som dessverre er blitt stadig dårligere forstått og mindre verdsatt. Denne holdningen fremstår som forankret i sultekunstnerens selvforståelse. Mange ganger skapes dette inntrykket ved at fortelleren refererer sultekunstnerens holdninger på medfølende måter og uten å stille spørsmål ved dem, som i følgende passasje: «Ingenting var mer plagsomt for sultekunstneren enn slike vakter. De gjorde ham nedstemt. De gjorde det forferdelig vanskelig for ham å sulte» (Kafka 1991, 169). Andre ganger benyttes, som i mange Kafka-fortellinger, fri indirekte stil:

Hvorfor skulle han slutte akkurat etter førti dager? Han kunne fortsette lenge ennå, i det uendelige kunne han fortsette, hvorfor skulle han slutte akkurat nå da han var så godt i gang – nei, ennå ikke kommet ordentlig i gang? Hvorfor ville de ta fra ham den berømmelsen som ventet dersom han fikk sulte videre? Da ville han ikke bare bli alle tiders største sultekunstner – det var han sannsynligvis allerede – men han ville også overgå seg selv inntil det ufattelige. (Kafka 1993, 171)²

Til tross for at sultekunstneren selv ikke gis ordet før i den avsluttende dødsscenen, ser det altså ut til at det er hans perspektiv på seg selv og omverdenen som gjennomgående formidles av fortelleren.

Med bakgrunn i disse observasjonene kan vi foreløpig slå fast at fortellehandlingen i «En sultekunstner» innfrir de forestillingene som ligger i Beickens begreper «Einsinnigkeit» og «imitatio». Det *kan* se ut til at vi står overfor en eksternt plassert forteller som gir stemme til protagonistens frustrasjon over å være prisgitt en stadig mer likegyldig verden, og at han gjør det uten kritisk distanse til den samme protagonisten. En slik fortellehandling legger til rette for leserens innlevelse i og medfølelse med en lidende kunstner, og legger dermed også til rette for

² Den tyske originalen lyder slik: «Warum gerade jetzt nach vierzig Tagen aufhören? Er hätte es noch lange, unbeschränkt lange ausgehalten; warum gerade jetzt aufhören, wo er im besten, ja noch nicht einmal im besten Hungern war? Warum wollte man ihn des Ruhmes berauben, weiter zu hungern, nicht nur der größte Hungerkünstler aller Zeiten zu werden, der er ja wahrscheinlich schon war, aber auch noch sich selbst zu übertreffen bis ins Unbegreifliche, denn für seine Fähigkeit zu hungern fühlte er keeine Grenzen.» (Kittler et.al. 2002: 338–339). Den norske oversettelsen jeg siterer fra finnes i Kafka 1993.

tolkninger som sier at «En sultekunstner» er en novelle om kunstens vilkår. I Norge har Atle Kittang gitt uttrykk for et slikt syn i artikkelen «Tekstmening og tekststrukturar i Franz Kafkas 'Ein Hungerkünstler'». Novellen, konkluderer Kittang, formulerer en uløselig konflikt mellom to aspekter ved sultekunsten: På den ene siden autentisk kunstutøvelse og på den annen side markedsrettet underholdningskunst (Kittang 1988).

Bekjennelsen

Mot slutten av teksten skjer det imidlertid noe overraskende som underlig nok ikke spiller noen rolle i Kittangs analyse. Idet sultekunstneren gis ordet på dødsleiet blir det klart at det synet fortelleren har formidlet og som ga inntrykk av å være forankret i sultekunstnerens selvforståelse, likevel ikke var det:

'Tilgi meg, alle sammen,' hvisket sultekunstneren. Bare vokteren, som stod med øret mot sprinklene, forstod hva han sa. 'Ja da,' svarte vokteren og pekte med fingeren på pannen sin for å antyde sultekunstnerens tilstand for personalet. 'Vi tilgir deg'. – 'Alltid ville jeg at dere skulle beundre min sultekunst,' sa sultekunstneren. – 'Vi beundrer den også,' sa vokteren imøtekommende. – 'Men dere skal ikke beundre den,' sa sultekunstneren. – 'Vel, så beundrer vi den ikke,' sa vokteren. 'Men hvorfor skal vi ikke beundre den da?' 'Fordi jeg må sulte, jeg kan ikke annet,' sa sultekunstneren. – 'Du verden,' sa vokteren, 'hvorfor kan du ikke annet da?' – 'Fordi,' sa sultekunstneren, løftet hodet og snakket med leppene spisset som til et kyss rett inn i øret på vokteren for at ikke et ord skulle gå tapt, 'fordi den mat ikke fantes som smakte meg. Hadde jeg funnet mat som smakte meg, kan du tro at jeg ikke ville vakt noen oppsikt. Da ville jeg spist meg mett akkurat som du og alle andre.' (Kafka 1993, 177)³

Bekjennelsen lar oss se at det sultekunstneren presenterte som et kunstnerisk prosjekt i realiteten var en strategi for å kamuflere en form for eksistensiell nød. Den en gang så berømte og bejublete sultekunstnerkroppen skjulte med andre ord en ensom og nødstilt mann – en som ikke kunne finne seg til rette i det menneskelige fellesskapet, som ikke kunne være som «du og alle andre». Dette mennesket hentet neppe viljen til kunstnerisk virksomhet «frå 'kunsten sjølv'» (Kittang 1988, 223) og heller ikke fra «a deep-seated sense of pride» (Sheppard 1973, 231), men paradoksalt nok fra behovet for å skape et skjulested for sitt eget nødstilte selv. Han som ikke ville stikke seg frem skjulte sitt «egentlige» jeg bak en spektakulær kropp. Og han

³ Den tyske originalen lyder slik: «'Verzeiht mir alle', flüsterte der Hungerkünstler; nur der Aufseher, der das Ohr ans Gitter hielt, verstand ihn. 'Gewiß', sagte der Aufseher und legte den Finger an die Stirn, um damit den Zustand des Hungerkünstlers dem Personal anzudeuten, 'wir verzeihen dir'. 'Immerfort wollte ich, daß ihr mein Hungern bewundert,' sagte der Hungerkünstler. 'Wir bewundert es auch,' sagte der Aufseher entgegenkommend. 'Ihr sollt es aber nicht bewundern,' sagte der Hungerkünstler. 'Nun, dann bewundern wir es also nicht,' sagte der Aufseher, 'warum sollen wir es denn nicht bewundern?' 'Weil ich hungern muß, ich kann nicht anders,' sagte der Hungerkünstler. 'Da sieh mal einer,' sagte der Aufseher, 'warum kannst du denn nicht anders?' 'Weil ich,' sagte der Hungerkünstler, hob das Köpfchen ein wenig und sprach mit wie zum Kuß gespitzen Lippen gerade in das Ohr des Aufsehers hinein, damit nichts verloren ginge, 'weil ich nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt. Hätte ich sie gefunden, glaube mir, ich hätte kein Aufsehen gemacht und mich vollgegessen wie du und alle'» (Kittler et.al. 2002: 348–349).

valgte en perfekt arena for denne strategien: På sirkuset fremsto den ikke som en respons på nød, men som en imponerende kunst. ⁴

Sultekunstneren er imidlertid henvist til å være menneske i en stadig magrere og til slutt døende kropp. Selv om han lenge lykkes i å maskere sitt «egentlige» jeg overfor verden, ender det med at den kroppen han presenterer for verden ikke tåler mer. Strategien var i denne forstand fatal, men sultekunstneren var ikke uten selvinnsikt. I bekjennelsen på dødsleiet måler han selv ut avstanden mellom den han har foregitt å være, en kompromissløs og enestående kunstner, og den han oppfatter at han egentlig er: et nødstilt menneske. Stilt overfor dødens realitet kaster han masken. Han visste hvem han var når alt kom til alt. ⁵

Bekjennelsen på dødsleiet kommer overraskende og endrer fullstendig bildet av sultekunstneren. Nå er det ikke lenger like lett å se at Beickens fremstilling av «Einsinnigkeit» og «imitatio» er dekkende for akkurat denne teksten. Den eksternt plasserte fortelleren fremstår riktignok lenge som en lojal formidler av protagonistens holdninger («Einsinnigkeit»), og legger med det til rette for at leseren kan ha medfølelse med ham («imitatio»), men protagonistens holdninger viser seg altså til slutt å være det røykteppet han skjuler sitt «egentlige» jeg bak. Bekjennelsen på dødsleiet gjør det klart at protagonisten har en selvforståelse som står i motsetning til den fortelleren oppsummerer når han hevder at «...sultekunstneren bedro ingen, han arbeidet som en ærlig mann, men verden bedro ham for hans lønn» (Kafka 1993, 176).

Dermed kan det se ut til at også Beickens postulat om «Tat-Beobachtung» rammes av bekjennelsen på dødsleiet. I stedet for at leseren gjennom ambiguitet og ironi gis anledning til å se «the blindness of the protagonist» (Beicken 1977, 408), kan det se ut til at teksten til slutt etterlater oss bildet av en forblindet forteller, en forteller som ikke gjennomskuet den protagonisten hvis holdninger han lojalt har formidlet. Det kan underlig nok se ut til at protagonisten i denne Kafka-fortellingen vet bedre enn den fortelleren som er eksternt plassert og som i litteraturvitenskapen tradisjonelt har vært omtalt som en allvitende forteller.

Men teksten er merkeligere enn som så. Ettersom fortelleren er etterstilt må den bekjennelsen som er plassert på slutten av historien ha vært kjent for ham fra starten av. Fortelleren snakker med andre ord fra en innsikt han later som han ikke har. Han forstiller seg, og forstillingen bærer i seg sin egen avsløring. I så måte fremstår fortelleren og sultekunstneren som parallellfigurer selv om bare den ene av dem opptrer som en karakter i tekstens historieunivers. Som sultekunstneren bærer fortelleren maske, og som sultekunstneren demaskerer fortelleren seg selv. Den eksistensielle nødens realitet er allerede fra starten av kjent for både fortelleren og sultekunstneren, og begge praktiserer strategier for å avlede oppmerksomheten fra den samme nøden.

⁴ Takk til Anniken Greve som har hjulpet meg til en rikere og bedre forståelse av Kafkas mentalitet og forfatterskap. Tolkningen av selve sultekunstneren står, mer spesifikt, i stor gjeld til hennes artikkel om Kafkas «Forvandlingen» (Greve 2011). I artikkelen gjør Greve utførlig rede for den dualistiske tenkningen som gir næring til forestillingen om at sjelen og kroppen er eller kan være ulike og adskillelige deler av mennesket.

⁵ En kunne kanskje innvende at bekjennelsen på dødsleiet gir uttrykk for en nyvunnet selvinnsikt fra sultekunstnerens side, men jeg tror ikke det er riktig. I den avsluttende delen av bekjennelsen forklarer sultekunstneren nokså eksplisitt at hans valg om å bli sultekunstner begrunnet seg i at han ikke kunne være «som du og alle andre».

Den teksten som så ut til å handle om kunstens vilkår, ser nå ut til å handle om responser på den eksistensielle nødens realitet. Eller: Dersom «En sultekunstner» handler om kunstens vesen og virkemåte, så fremstår kunsten så langt som en forkledning for menneskelig nød.⁶

Fortellefunksjonen

«En sultekunstner» avviker på den ovenfor beskrevne måten fra Beickens karakteristikk av Kafkas narrative praksis. Hvilke konsekvenser får avvikene eventuelt for den formen for indirekte upålitelig narrasjon som impliseres av Beickens karakteristikk? Kan fortelleren i «En sultekunstner» fremdeles betraktes som upålitelig? I Richard W. Sheppards tolkning av «En sultekunstner» besvares spørsmålet om narrativ upålitelighet bekreftende. Novellen er for ham et eksempel på upålitelig narrasjon der fortelleren, som allerede nevnt, er internt plassert:

...we shall argue that one of the points of this story is to reveal the deficiencies in the narrative point of view, and if the force of these arguments is admitted, then it becomes impossible to maintain that Kafka's point of view is identical with that of his narrator. (Sheppard 1973, 220)

Sheppard ser imidlertid bort fra de aspektene ved fortellehandlingen jeg har lagt vekt på, nemlig at fortellestemmen etter alt å dømme er eksternt plassert, og at den gir realitet til en holdning den må vite vil bli avslørt som forfeilet. Disse observasjonene tyder på at upåliteligheten fungerer på en litt uvanlig måte i denne teksten. Det er uvanlig, nærmere bestemt, at upålitelige fortellere er seg bevisst sin egen upålitelighet. Wayne Booth, som lanserte begrepet i 1961, benytter ordet «collusion» for å formidle dette poenget: «The author and the reader are secretly in collusion, behind the speaker's back, agreeing upon the standard by which he is found wanting» (Booth 1961: 304). I «En sultekunstner» er det imidlertid slik at «the narrative point of view» og «Kafka's point of view», som er de begrepene Sheppard bruker, gir inntrykk av å bo i én og samme skikkelse. Den narrative synsvinkelen tilhører ikke en oppdiktet annen, men lar et bestemt aspekt ved Kafkas synsvinkel komme til syne.

Da er vi i den situasjonen at vi kan beholde en forestilling om upålitelig narrasjon, samtidig som det blir mindre opplagt at upåliteligheten skal tilskrives en fiktiv forteller. Narratologiens konvensjoner forhindrer oss riktignok neppe i å formulere dette poenget slik at Kafka har diktet opp en skikkelse som rommer begge disse «synsvinklene», men et alternativt forslag, som også har en viss dekning innenfor narratologien, vil kunne være det Sheppard avviser, nemlig at fortellefunksjonen utøves av Kaka selv, men «speaking in an odd voice» (Sheppard 1983, 219).

En konsekvens av å anlegge et slikt synspunkt vil være at det fiktive aspektet ved teksten, den oppdiktete historien om sultekunstneren, fremtrer i et annet lys. Dersom vi forutsetter at

⁶ Også i en annen av sine sirkustekster, den korte «På galleriet» (1919), ser det ut til at Kafka er opptatt av hvordan menneskelig nød kan fremstå som ugjenkjennelig når den presenterer seg som underholdning eller kunst. Teksten tilbyr to bilder av en akrobatisk kunstrytterske ved et sirkus. I det ene er hun en «skrøpelig, svinnsottig beriderske [...] drevet av en ubarmhjertig piskesvingende sjef manesjen rundt på en duvende hesterygg foran et utrettelig publikum» (Kafka 1993: 129). I det andre er hun en «vakker dame, hvit og rød» som «svever inn mellom forhengene som stolte tjenere i livré trekker til side for henne» (Kafka 1993: 129). Teksten avsluttes med at «mannen på galleriet», som etter alt å dømme skjønner at det siste bildet kamouflerer det første, «synker hen i finalemarsjen som i en vond drøm», og «gråter [...] uten å vite av det» (Kaka 1993: 130).

den som forteller om sultekunstneren er den samme som har frembrakt fiksjonen om ham, vil altså fortellefunksjonen også, og samtidig, være en fiksjonsskapende handling.⁷ Og i dette tilfellet er ikke fiksjonsskapelsen et (kunstnerisk) mål i seg selv; fiksjonen fremstår som den arenaen Kafka skaper for å kunne gi realitet til, og holde dom over, et aspekt ved seg selv. I denne forstand fortøner fiksjonen seg som en retorisk ressurs i en utsigelse som har selv-ironiens struktur. «En sultekunstner» har dermed en utsigelsehandling som ikke svarer helt til det vi normalt forventer av noveller med upålitelig, heterodiegetisk forteller. Teksten fortøner seg nå mer som en særegen form for monolog enn som en «vanlig» novelle. Den trenger ikke av den grunn å betraktes som mindre litterær, men den svekker ikke akkurat inntrykket av at Kafkas narrative retorikk er særegen.

Et moment som kan gi mening til forslaget om at fortellestemmen i «En sultekunstner» er Kafkas egen, er at den selvgranskende impulsen ikke akkurat var ukjent for Kafka. Kafka, sier Beicken, hadde en «relentless craving for self-knowledge» (Beicken 1977, 401). Han var «tortured by his search for clarity and self-knowledge» og erfarte «writing as an act of self-definition» (Beicken 1977, 402). Beicken belegger påstandene ved å vise til flere utsagn fra Kafka selv, blant annet den ofte siterte refleksjonen i Kafkas brev til Oskar Pollok som ender med spissformuleringen «[a] book should be an ax to break the frozen sea within us» (sitert fra Beicken 1977, 403).

Ifølge Beicken foregår selvarbeidet normalt gjennom «fictional dramatization of subjectivity» (Beicken 1977, 404). I praksis betyr det, som tidligere nevnt, at fiktive protagonister i forfatterskapet gir skikkelse til sider ved Kafka selv. Jeg tror Beicken har rett i at Kafkas litterære selvarbeid ofte foregår på denne måten, og det lar seg neppe utelukke at sultekunstneren er én av disse protagonistene. Men de holdningene teksten først og fremst arbeider kritisk med, er de som kommer til uttrykk i fortellestemmens respons på den fiktivt gestaltede forestillingen om menneskelig nød.

Kafkas «odd voice»

Hvilket inntrykk gis vi av den personligheten eller tilbøyeligheten Kafka gir realitet til og holder dom over? Sheppard, som altså forutsetter at den stemmen som snakker *ikke* er Kafkas egen, foreslår at stemmen er innvendig forbundet med en personlighet som er velkjent i Kafkas forfatterskap, og som vi må anta var velkjent også for juristen Kafka, nemlig byråkraten. Den personligheten som fører ordet i «En sultekunstner» er «concerned to record as many facts as possible and to see both sides of even the most irrelevant question», men han er «unable to come to grips with the real problem of his world: the meaning of the Hunger Artist» (Sheppard 1973, 224). Han er, sier Sheppard, som hentet ut av «one of the chancelleries of *Das Schloß!*» (Sheppard 1973, 219–220).

Jeg tror Sheppard har rett i at fortellestemmen kan høres ut som stemmen til en «Protokollführer» (Sheppard 1973, 228) som bare unntaksvis tilkjennegir egne synspunkter og som fortaper seg i irrelevante detaljer. Men det er også påfallende, som vi skal se, at stemmekvaliteten ikke er den samme gjennom hele teksten. Og Sheppard underspiller at

⁷ Forestillingen om at den heterodiegetiske fortelleren ikke bør betraktes som en fiktiv størrelse, men som en fortellefunksjon forfatteren praktiserer for å frembringe en fiktiv historie, er hevdet av flere moderne narratologer, blant annet Gérard Genette (1993) og hans inspirasjonskilde i denne saken, Käte Hamburger (1973).

fortellestemmen også formulerer et sammenhengende resonnement som sier at sultekunstneren er en stor, men dessverre stadig mer miskjent kunstner. Det er dermed et vesentlig kjennetegn ved den stemmen som snakker at den disponerer en form for empati.

Men empati er, som Martha Nussbaum har påpekt, «not reliable in and of itself» (Nussbaum 2010, 37). I dette tilfellet kan det se ut til at fortellestemmens medfølelse er uforbeholden overfor kunstneren, men forbeholden overfor mennesket. Helt fra begynnelsen av kan vi se at Kafkas «odd voice» ikke klarer å formidle sin medfølelse med den stadig mer miskjente kunstneren uten å forhindre at ubehaget ved den avmagrede menneskekroppen skinner gjennom. Dette er særlig påfallende i beskrivelsen av feiringene som finner sted når sultekunstneren har fastet i 40 dager. Vi får høre at hodet «kjentes så overvektig på den svake halsen», at kroppen «var aldeles uthult», at «bena trykket seg sammen i knærne av ren selvoppholdelsesdrift», at en av de inviterte damene løftet «sultekunstnerens lille knokkelbunt av en hånd» og at sultekunstneren «befant seg i en halvsøvn som nærmest lignet bevisstløshet» (Kafka 1993, 172). Da har fortelleren også tidligere formidlet at vaktene til forskjell fra sultekunstneren kastet seg over frokosten sin «med sunne menns appetitt» (Kafka 1993, 170). Disse fornemmelsene av ubehag tyter ut gjennom sprekker i en fremstilling som ellers gir uttrykk for medfølelse med den store og miskjente kunstneren.⁸

Det er etter mitt syn nettopp ubehaget ved fornemmelsen av den menneskelig nøden, og de strategiene som anvendes for å slippe å ta inn over seg nøden, Kafka praktiserer og holder dom over i denne teksten. Strategiene inkluderer det å distrahere seg selv med irrelevante detaljer, men hovedstrategien er å søke tilflukt i den selvforståelsen sultekunstneren gjemmer seg bak, nemlig at kroppen er formet av en stor og dessverre miskjent kunstner. Forståelsen for, og medfølelsen med, den store og miskjente kunstneren fungerer med andre ord som uttrykk for den kulden Kafka mobiliserer og utforsker i møtet med den menneskelige nødens realitet.

Sultekunstnerens bekjennelse på dødsleiet gjør det imidlertid til slutt umulig å opprettholde forestillingen om den store og miskjente kunstneren. Stilt overfor den nøden som ikke kan bortforklares eller omskapes, men heller ikke tåles, er Kafkas «odd voice» nå henvist til å finne en ny utvei til selvbeskyttelse. Denne gangen tar selvbeskyttelsen form av en lovprisning av panterens velskapte og virile kropp. I tekstens siste avsnitt er ikke stemmekvaliteten lenger byråkratisk og pedantisk; nå er det en jublende poetisk stemme som fortaper seg i bildet av «dette edle legemet» med friheten festet «etsteds i tanngarden» og livsgleden «flammende ut av strupen» (Kafka 1993, 177).

I panteren finner Kafkas «odd voice» et tilfluktssted for det blikket som følte ubehag ved sultekunstnerens kropp, men også en standard for perfeksjon som lar sultekunstneren fremstå som mindreverdig. Ved å karakterisere panteren som en «skapning» det ikke var noe i veien med (Kafka 1993, 177), går fortellestemmen langt i retning av å antyde at sultekunstneren var

⁸ Denne ubehagelige kombinasjonen av lovprisning og forakt er enda mer påfallende i Kafkas siste korttekst, nemlig «Josefine, sangerinnen, eller Musefolket» (1924). Utsigeren i denne teksten er, i motsetning til i «En sultekunstner», en karakter i den oppdiktede museverdenen. Han snakker om musefolkets sangerinne Josefine på vegne av et musefolk som han hevder har «en viss praktisk listighet» som sitt «største fortrinn» (Kafka 1993: 178). Allerede i tredje setning av teksten hevder utsigeren at det «finnes ingen som ikke blir revet med av sangen hennes» (Kafka 1993: 178), men ikke lenge etter spør han seg: «Er den altså i det hele tatt sang? Er den ikke snarere piping?» (Kafka 1993: 179).

en «skapning» det var noe i veien med. Den feilplasserte empatien med kunstneren er nå erstattet med forakten for det mennesket som ikke kunne være som et vilt dyr.⁹

Med den entusiastiske lovprisningen av panteren fullfører Kafka dommen over seg selv. Det er en domfellelse som har en dyster parallell i den kortteksten som har tittelen «I straffekolonien» (1919), og som forteller om rettssystemet på en liten øy i tropene. Sentralt i rettssystemet står et spesialkonstruert apparat, et rettsapparat, som skriver dommen inn i den dømtes fastspente kropp og deretter kaster liket i en grøft. Mot slutten av fortellingen, når offiseren som har ansvaret for dom og straff skjønner at straffemetoden ikke lenger er vel ansett, installerer han seg selv i apparatet og programmerer sin dom: «Vær rettferdig». Etter noen timer går apparatet uventet i stykker samtidig som det tar livet av offiseren.

I «En sultekunstner» spiller fiksjonen den rollen apparatet spiller i tropeøyas rettssystem. Som offiseren på tropeøya underkaster Kafka seg lov og dom, ikke ved å installere seg i en blindt arbeidende mekanisk innretning, men ved å la en side ved seg selv få komme gradvis til orde og til slutt bli punktert etterhvert som historien om en sultekunstner diktes frem. Han har selv programmert dommen over den stemmen som aldri holder opp med å søke utveier for å unngå å ta inn over seg lidelsens realitet. For denne stemmen, for Kafkas «odd voice», finnes det ingen forløsning. På denne måten lar Kafka fiksjonen om sultekunstneren fungere som en øks mot sin egen frosne sjø av selvbeskyttelse. Og på denne måten minner Kafka oss om at det er i anerkjennelsen av vår egen og andres sårbarhet at grunnlaget for et autentisk menneskelig fellesskap ligger.

Bibliografi

- Beicken, Peter U. 1977. «Kafka's Narrative Rhetoric». I *Journal of Modern Literature*, Vol. 6, No 3, Franz Kafka Special Number, s. 398–409.
- Booth, Wayne. 1983. *The Rhetoric of Fiction. Second Edition*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Genette, Gérard. 1993. *Fiction & Diction*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Genette, Gérard. 1980. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca and New York: Cornell University Press. Opprinnelig publisert under tittelen «Discours du récit» i Genette 1972: *Figures III*. Paris: Editions du Seuil.
- Greve, Anniken. 2011. «The human body and the human being in 'Die Verwandlung'». I Lothe, J., Sandberg, B. og Speirs, R. (eds.). *Franz Kafka: narration, rhetoric, and reading*. Ohio: The Ohio State University Press.
- Hamburger, Käte. 1973. *The Logic of Literature*. Bloomington, London: Indiana University Press. Første gang publisert på tysk i 1957.
- Haarberg, Jon og Skei, Hans H. (red.). 2002. *Dikt fra antikken til vår tid. Vestens lyrikk gjennom 2700 år*. Oslo: Universitetsforlaget. Første gang publisert i 1994.
- Kafka, Franz. 1993. *I straffekolonien og andre fortellinger*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag.

⁹ En kunne kanskje legge til at også lovprisningen av panteren, i likhet med lovprisningen av den store kunstneren, gjør seg blind for realiteter. Den stemmen som ga oss bildet av en stor kunstner i stedet for et nødstilt menneske, gir oss nå bildet av det frie, virile og livsglade «edle legemet» i stedet for en innesperret og desperat panter.

- Kittler, Wolf, Koch Hans-Gerd und Neumann, Gerhard (Hrsg.). 2002. *Franz Kafka. Drucke zu Lebzeiten*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Kittang, Atle. 1988. «Tekstmeining og tekststruktur i Franz Kafkas 'Ein Hungerkünstler'». I: *Møtestader. Utvalde artiklar om litteratur og litteraturteori*. Oslo: Samlaget.
- Nussbaum, Martha. 2010. *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Sheppard, Richard W. 1973. «Kafka's Ein Hungerkünstler: A Reconsideration». I *The German Quarterly*, Vol. 46, No 2, s. 219–233.