

DEN INRE PROCESSEN

Kafka, triangeln, bildningsresan

Christer Ekholm *Hon har som vanligt en ljusblå klänning på sig, sitter stilla vid skrivbordet med huvudet stött i handen och betraktar "Kafka på stranden". Jag håller andan och ser på henne. Målningen, flickan och jag. De här tre punkterna skapar en blickstillastriangel i rummet. Liksom flickan inte tröttnar på att se på bilden, tröttnar inte jag på att se på henne. Triangeln är orörlig, den förändras inte. Men då händer något helt oväntat.*

(Haruki Murakami, *Kafka på stranden*)

TRIANGELN OCH KAFKAMASKINEN

Som Gilles Deleuze och Félix Guattari anmärker i *Kafka. För en mindre litteratur* (1975) är tretalet, triaden, triangeln – från den oidipala till den rättsliga, byråkratiska, ekonomiska och politiska – en central konfiguration i Franz Kafkas författarskap. Triangeln, menar Deleuze och Guattari, förökar sig och transformeras kontinuerligt från den ursprungliga familjära uppenbarelseformen till allt mer djävulska och "omänskliga" läsningar. Det "undermännliga" – djurblivandet – eller den maskinella serien erbjuder sig härmed till slut som den enda vägen ut, formerande sig till den flyktlinje som bryter upp, eller med författarnas ord "deterritorialiserar" etablerade perspektiv på världen.¹

Triangelmotivets förvecklingar hos Kafka beskriver Deleuze och Guattari som en mekanism i en litterär begärsmaskin. Det ursprungliga, oidipala triangeldramat uppförstoras, justeras och överförs här till ständigt nya

SOM YTTTRANDE

skepnader; en process som aktiverar en upplösning av de borgerliga, privata, psykologiska representationerna (familjen) till förmån för ett mycket större maktspel: ”Det som skrämmer eller gläder Kafka är inte fadern, överjaget eller något slags signifiant, det är den amerikanska teknokratiska maskinen, den ryska byråkratin och den fascistiska maskinen.”² Denna rörelse korresponderar med Deleuze och Guattaris beskrivning av den ”mindre litteratur” som de menar att Kafka representerar, en litteratur som till skillnad från de ”stora” litteraturerna inte förenar de ”’individuella angelägenheterna’ (familjens, äktenskapets, osv.) med andra lika individuella angelägenheter”, där den sociala miljön blott utgör omgivning och bakgrund, utan istället kopplar alla individuella spörsmål till det politiska.³ Den mindre litteraturen präglas dessutom, framhåller Deleuze och Guattari, av ett kollektivt istället för ett individuellt utsägnande: ”Utsagan döljer inte ett utsägnande subjekt som skulle vara dess orsak, lika lite som ett utsagt subjekt som skulle vara dess effekt. [...] Subjektet saknas, *allt som finns är utsägandets kollektiva anordningar.*”⁴

Deleuze och Guattaris utläggning av Kafkas verk är fascinerande och i många stycken effektiv, men samtidigt, liksom alla läsningar, producerad inom ramen för ett såväl ljus- som mörkläggande teoretiskt perspektiv. Den poststrukturalistiska icke-teleologi som genomsyrar beskrivningen av den deterritorialiserande, politiska och subjektlösa Kafkamaskinen förser tveklöst med nya och spännande sätt att uppfatta

författarskapet. Men angreppssättet skapar också döda vinklar; aspekter som faller bort ur, eller kanske

snarare gör motstånd mot att falla in i det av Deleuze och Guattari etablerade synfältet. I det följande kommer jag att ur en i viss mening etisk synvinkel – det vill säga med fokus på Kafkas narrativ som ett riktat och uppfordrande yttrande eller, med Anders Tyrbergs ord, ett ”anrop”⁵ – pröva att kasta ljus över en av dessa dunkla aspekter vad gäller Kafkas kanske mest berömda roman, den ofärdiga och av vännen Max Brod postumt utgivna *Der Prozeß* (1925), *Processen*.⁶

Hannah Arendt påpekar i en av sina essäer om Kafka att den läsare som blott och bart är inriktad på identifikation med fiktionens personer, istället för att gå i dialog med vad texterna vill kommunicera, är helt vilse.⁷ Samtidigt understryker hon att Kafkas protagonisterna formerar sig till ”a model of the ’common man’ as an ideal of humanity; thus they are intended to describe a norm to society”:

Like the ”forgotten man” of Chaplin’s films, Kafka’s ”common man” has been forgotten by a society which consists of small and big fellows. For the motor of his activities is good will, in contrast to the motor of the society with which he is at odds, which is functionality. This good will, of which the hero is only a model, has a function too; it unmasks almost innocently the hidden structures of society which obviously frustrate the most common needs and destroy the best intentions of man.⁸

I centrum för Arendts beskrivning av Kafka-narrativets modernitetskritiska telos står alltså karaktäriseringen som grepp, vilken lägger grunden för romanernas ”singular appeal, as though [Kafka] wanted to say: This man of good will may be anybody and everybody, perhaps even you and me”.⁹ Den följande läsningen av *Processen* kommer att springa på samma boll, det vill säga sätta personbeskrivningen i fokus, men finna att den formerar sig till ett i förhållande till Arendts avlyssning alternativt yttrande.

ETT PROCESSENS ÅR FÖR JOSEF K.

En sammanfattning av romanens intrig skulle kunna se ut så här: En hög banktjänsteman vid namn Josef K. vaknar på sin 30-årsdag upp och finner sig anklagad och häktad i enlighet med en lag och ett rättssystem som han inte överhuvudtaget känner till. Vad han är anklagad för, vad processen emot honom gäller, får läsaren aldrig veta, men det framkommer tidigt att K.s ambitioner att visa sin oskuld och frikännas är utsiktslösa. Den myndighet som Josef K. konfronteras med ”begår inga misstag”, heter det; där drivs inga processer som inte leder till fällande dom.¹⁰ Visst finns rykten och legender om frikännanden, men några egentliga belägg för sådana existerar inte, som den väl insatte domstolskonstnären Titorelli konstaterar en bit in i handlingen.

– Sådana frikännanden, svarade målaren, lär faktiskt ha förekommit. Men det är mycket svårt att få det bestyrkt. Rättens slutgiltiga utlåtanden offentliggörs inte, de är inte tillgängliga ens för domarna, och därför finns det bara legender kvar om gamla rättsfall. Bland dessa handlar faktiskt flertalet om verkliga frikännanden, och visst kan man tro på dem, men de går inte att belägga. Trots detta bör man inte avfärda dem helt, ett visst mått av sanning innehåller de säkert, dessutom är de underbart vackra, jag har själv målat några tavlor med sådana legender som motiv.¹¹

Kafka låter oss följa hur Josef K., via förhör och kontakter med lägre domstolsrepresentanter, advokater och andra anklagade, trots allt förtvivlat arbetar med att bevisa sin oskuld, och under processens gång ges han – och läsaren – förvisso en viss inblick i hur detta rättsväsende vid sidan av den vanliga juridiken ser ut och fungerar. Denna inblick i alla möjliga av systemets detaljer innebär emellertid inte att mystiken skingras – snarare tvärtom. Vi får till exempel veta att de lägre domstolskanslierna är inrymda i förstädernas vindstrymmen, men att det finns högre instanser på hemlig ort, och att de slutgiltiga domar som fälls där inte ens är tillgängliga för domarna. Det klargörs dessutom att det är fråga om en förbluffande passiv, tillbakadragen domstol: ”Domstolen vill dig ingenting”, förklarar prästen i den berömda katedralscenen: ”Den tar emot dig när du kommer, den låter dig gå när du vill.”¹² Och efter häktningen händer egentligen ingenting; K. får fortsätta sitt arbete på banken, leva ett normalt liv i frihet. När domstolen ringer och kallar till förhör kan han till och med öppet trotsa uppmaningen utan direkt påföljd. Det framkommer vidare att det i detta rättssystem visserligen finns försvarsadvokater, men att dessa varken har någon officiell roll eller erkänns av domstolen – de tolereras, men inte mer, och verkar inte ha någon betydelse i skuldfrågan. På sin höjd kan de få den fällande domen uppskjuten. Tydligare och tydligare framträder också det faktum att processen inte egentligen är en process där det är myndigheten som processar. Snarare verkar syftet vara att sätta igång en process i den anklagades, häktades och egentligen redan skyldiges liv och medvetande.

Mot Josef K.s övertygelse om att han lever i en rättsstat där man är oskyldig tills det att man i en öppen process bevisats skyldig ställs alltså denna beskrivning av myndigheten som häktat honom. En beskrivning som på ett för Kafka sedvanligt vis lägger ut en massa trådar för en ”kafkalogisk” läsning att ta tag i och försöka uttolka.¹³ Här nöjer jag mig dock med att konstatera att det är uppenbart att denna domstol tillhör en annan ordning än den K. uppfattar sig tillhöra

(samtidigt som domstolsbeskrivningens starka effekt som negativ verklighetsåtergivning, för att anknyta till en central tanke hos Theodor W. Adorno, vilar på det faktum att gestaltningen av K. och hans värld är uppbyggd av för läsaren familjära element).¹⁴

Processen slutar med att Josef K. på kvällen före sin 31-årsdag hämtas av två bleklad, feta män klädda i bonjour och cylinderhatt, vilka ledsagar honom genom staden ut till ett stenbrott och avrättar honom, då han själv inte förmått att fatta kniven och ta sitt eget liv. Avslutningsorden är berömda: ”– Som en hund! sa han, och det var som om skammen skulle överleva honom.”¹⁵

PROCESSEN SOM MODERNISTISK BILDNINGSRÖRELSE

Milan Kundera beskriver Kafka som en antimodern modernist, en formulering som låter som en paradox, men givetvis inte är det.¹⁶ När Peter Luthersson försöker fånga in modernismens kärna låter det till exempel så här: ”Modernismen var i sin grund [...] en intellektuell rörelse till individualitetens försvar i en tid av hot mot just individualitet, en intellektuell rörelse som stegvis radikaliserade sina kampmetoder. Modernismens problem, skulle man kunna säga, var ett jagproblem.”¹⁷ Lutherssons sätt att definiera modernismen som syftande till förändring av medvetande och värld, med individualitetshävdelse som ett försvar mot och attack på modernitetens inverkan på levnadsrummet som central programpunkt, är intressant, men inte alls oproblematiskt.¹⁸ Själva grundtanken att modernismen har ett fokus på frågan om subjektet/individ och relationen till den andre, och då först och främst relationen till den andre i pluralis, till *de andra*, till massan, till samhället, förefaller dock riktig. Förhållandet individ och kollektiv, den relationella kärnan i den ’subjektets kris’ som av många lyfts fram som central i strömningen, låter sig tveklöst utpekade som ett av de allra vanligaste motiven i den

modernistiska litteraturen.¹⁹ Och vi finner det även i Kafkas *Processen*.

Att man mycket väl kan läsa *Processen* som en roman *om* individualism och självhävdelse innebär emellertid inte att den på ett övertygande vis låter sig tolkas som en roman *för* individualism och självhävdelse. Den avsubjektivering som Deleuze och Guattari pekar ut ligger närmare till hands, men vid sidan av en sådan läsning, med fokus på uttrycket, frammanar narrativet också en uppmärksamhet på ett problematiserande spår vad gäller den gestaltade individen, det centrala subjektet: Josef K. Ett kritiskt spår som för övrigt författaren själv var den första att anträda: för Kafka var det enligt en dagboksanteckning självklart att protagonisten *är* skyldig.²⁰

Vad är i så fall K. skyldig till? kan man fråga sig. Till att inte känna till den lag han överträtt? Till att inte bry sig om den? Eller till att han – tvärtemot Arendts beskrivning av honom som ett ideal, som en människa styrd av god vilja – i sin specifika borgerliga bankirpersonlighet förkroppsligar en viss samtida attityd eller hållning som kan ifrågasättas? Och vad har denna lag och denna hållning med de andra, med medmänniskorna, att göra? Hur ser egentligen förhållandet mellan individ och kollektiv ut i romanen betraktad på detta vis?

Processen inleds med en av de mest kända romanupptakterna i världslitteraturen: ”Någon måste ha förtalat Josef K., ty utan att han gjort något ont blev han häktad en morgon.”²¹ Det är här fråga om en till synes allvetande berättare av traditionellt snitt, en berättare som utifrån beskriver skeendet i tredje person. När man läser vidare och studerar romanen i sin helhet visar det sig dock att detta första intryck måste korrigeras. I själva verket avstår romanens berättare nästan helt och hållet från allvetandets kommentarer, utvecklingar, förklaringar, fram- eller tillbakablickar och så vidare. Perspektivet är begränsat till K.s; det läsaren ges tillgång till är den fokuserade individens upplevelser och tankar.²² Det är helt enkelt fråga om en jagroman i tredje person.

När man läser ”ty utan att han gjort något ont” i denna första mening, är det alltså – i varje fall i en omläsning – K.s uppfattning av sakernas tillstånd som man tar del av. Därmed framträder formuleringen som en högst talande karaktärisering. Vilken människa på sin 30-årsdag kan säga detta om sig själv? Att man inte har gjort något ont? Vad är det för en människa som tänker så?²³

Hur som helst fungerar denna medvetna begränsning av perspektivet som ett grepp som ställer huvudpersonens sätt att vara, se och tänka i centrum. Ur läsarens synvinkel understryks härmed att Josef K.s process inte minst är en process eller till och med en förvandling på jagets plan. Intrigen beskriver så till att börja med en människa som intar rebellens hållning, en man som i kraft av sin personlighet och sin samhällsliga position vägrar att acceptera domstolens legitimitet och helt sonika dömer ut den som en eländig församling av korrumpierade vakter, enfaldiga inspektörer och schaskiga undersökningsdomare. Det är – vilket Torsten Ekbohm också anmärker i sin Kafkabok – en helt annan person än den som i slutkapitlet kuvat följer med sina bödlar och lydigt agerar slaktoffer.²⁴ Att denna personlighetsutveckling är väsentlig framkommer tidigt via en av de mycket få formuleringar i romanen som otvetydigt bryter den interna fokaliseringen (och därmed framträder som en i Michael Riffaterres mening ”ogrammatisk” berättarkommentar).²⁵ Redan efter några sidor, när K. funderar på situationen som häktad och hur han skall förhålla sig till den – kanske är allt bara ett grovt födelsedagsskämt? – heter det nämligen så här:

Att man efteråt skulle kunna säga att han inte förstod skämt bekymrade inte K. nämnvärt, däremot erinrade han sig – *fastän han annars inte brukade ta lärdom av sina erfarenheter* – några i och för sig bagatellartade händelser vid vilka han till skillnad från sina vänner helt avsiktligt och utan en tanke på eventuella följder handlat oförsiktigt, och då hade han också fått sitt straff när resultatet av handlingarna visade sig.²⁶

I ljuset av den protagonistens personlighetsutveckling som lyfts fram ovan framträder denna inskjutna berättarkommentar som en markering av *Processens* anknytning till *bildningsromanen* som episk form – även om förändringen här snarare ges epifanins än den gradvisa mognadsresans gestalt.²⁷ När Arendt läser *Processen* fokuseras också denna genrerelation, men med understrykandet att det är fråga om en märklig bildningsroman, som ironiskt avslöjar bildningens destruktiva natur:

As part of this development, K. is 'educated' [*gebildet*] and transformed until he is fit to assume the role forced upon him, which is to play along as best he can in a world of necessity, injustice, and lies. It is his way of adopting to existing conditions. The internal development of the protagonist finally coincides with the functioning of the machine in the last scene, namely the execution, where K. lets himself be taken away and killed without a struggle, and without so much as a protest.²⁸

Det är värt att påminna om att Arendts beskrivning av *Processen* som bildningsroman tar plats inom ramen för en övergripande identifiering av Josef K. som en av alla Kafkas performativa framställningar av en ”common man”-hjälte i konflikt med och omedvetet avslöjande ”the hidden structures of society which obviously frustrate the most common needs and destroy the best intentions of man”.²⁹ Frågan är emellertid om karaktäriseringen av K. och beskrivningen av hans bildningsresa verkligen säger det Arendt hävdar att den gör.

INDIVIDEN OCH DE(N) ANDRA

Det första som Josef K. gör för att slippa undan sin häktning är att leta fram sina identitetshandlingar, det vill säga att påvisa sin singularitet, sin individualitet. De dokument som han till slut finner och visar fram har dock ingen som helst effekt på domstolens vakter:

”Vad bryr vi oss om dem?”, *skriker* en av dem.³⁰ Relationen individ och kollektiv turneras vidare i det att processen från början till slut pågår inför publik, som en teaterföreställning, som ett spektakel omgivet av rykten – vilket djupt besvärar den avskilde K. Redan på häktningsmorgonen beskådas hans umbäranden av några grannar i fönstren på andra sidan gatan, vilket gör honom påtagligt förbannad: ”– Bort därifrån!” *skriker* K. genom fönstret.³¹ Detta inledande, hyperboliska skrikande säger givetvis en hel del om hur förhållandet individ–de(n) andra etableras i romanen.³²

I verkets slutscen synes dock denna oförstående antagonism mellan jag och dem vara förändrad:

Hans blick föll på översta våningen i huset närmast stenbrottet. Likt en flämtande ljuslåga som hastigt flammade upp öppnades fönsterhalvorna i ett av fönstren högt däruppe och en människa, som beroende på avståndet verkade liten och svag, lutade sig plötsligt långt ut och sträckte ut armarna ännu längre. Vem var det? En vän? En god människa? Någon som kände medlidande? Någon som ville hjälpa honom? Var det en enda? Var det alla?³³

Liksom i romanens första kapitel får Josef K. syn på en människa i ett fönster, men nu blir han inte alls irriterad. Istället sträcker han sig ut mot denna människa, som liknas vid ett uppflammande ljus i mörkret, och frågar sig med en alldeles ny ton om det är en vän, en god människa, någon som känner medlidande, någon som vill hjälpa honom: ”Var det en enda? Var det alla?” Här framträder alltså en helt annan Josef K. än den som etablerat sig tidigare.

Denna beskrivning av de(n) andras blick, och den förändring huvudpersonen genomgår i förhållande till den, kompletteras av den beskrivning romanen gör av K. som social varelse. Ganska snart framgår att det inte är fråga om en hjälte öppen för läsarens oreserverade sympati. I själva verket behandlar K. folk tämligen illa, och särskilt gäller det människor som befinner sig under honom på samhällsstegen – vad gäller prota-

gonistens förhållningssätt till kvinnor och barn finns, som många Kafkaforskare påpekat, massor att lyfta fram i ett kritiskt perspektiv.³⁴ Till denna allmänna karaktärisering läggs det faktum att K. beskrivs snabbt identifiera dem han möter som potentiella motståndare eller medhjälpare i sin process. Medmänniskorna transformeras helt enkelt till ekvationer i bankirens uträkningar för att vederlägga de dolda anklagelser som riktats mot honom. De(n) andra blir kort och gott medel för Josef K.s egna syften.

Konkret gestaltas även denna protagonistens egoistiska individualism i skildringen av hans familjeförhållanden. Han betar sig otacksamt och nonchalant i förhållande till sin hjälpsamme farbror och han har en ung kvinnlig kusin som han ignorerar och vars födelsedagar han glömmer bort. Det sistnämnda gäller även modern: I ett av de mest fragmentartade kapitlen framgår att K. lovat sin gamla mor att besöka henne varje år på sin födelsedag; när romanens handling börjar, när Josef K. häktas, har han glömt – eller struntat i – detta för andra året i rad.³⁵

En annan bild av K.s förhållande till de(n) andra står dock åter att finna i slutkapitlet, där något intressant händer med huvudpersonen. Situationen är som följer: Josef K.s båda bödlar har på kvällen hämtat honom i lägenheten och de tre färdas genom den i stort sett folktomma staden. De båda herrarna går på ömse sidor om K. med sina armar omslingrade om hans i ett järngrepp. K. gör dock motstånd och de blir stående: ”Herrarna ska inte få någon lätt uppgift”, deklarerar han.³⁶ Då får han emellertid syn på en bekant, nämligen den fröken Bürstner som K. i början av romanen utsatt för ett sexuellt närmande och som därefter sagt upp bekantskapen med honom och försvunnit ut ur handlingen. Åsynen av denna fröken Bürstner, eller någon som *liknar henne* – det vill säga det hon *representerar* – formerar sig till ett närmast epifaniskt ögonblick för protagonisten:³⁷

Då kom fröken Bürstner gående uppför en liten trappa från en gata strax nedanför och fortsatte ut

på den öppna platsen framför dem. Det var inte helt säkert att det var hon, men likheten var i alla fall slående. K. fäste dock inte något avseende vid om det var fröken Bürstner eller inte, *han insåg bara plötsligt hur meningslöst hans motstånd var. Det var inte det minsta hjältemodigt att göra motstånd, att på detta sätt göra det svårt för herrarna och försöka njuta av de sista ögonblicken i livet genom att sätta sig till motvärn. Han började röra på sig igen, och den glädje han därmed beredde herrarna smittade i viss mån av sig på honom själv. [...]* ”Det enda jag kan göra nu”, tänkte han *och kände sig stärkt av sin övertygelse när han märkte att han gick i takt med de tre andra,* ”det enda jag kan göra nu är att ända till slutet bevara mitt förstånd och se lugnt och klart på situationen. *Jag har alltid velat ingripa i alla möjliga sammanhang, och dessutom med tvivelaktiga avsikter. Det var orätt, men ska jag nu till på köpet visa att inte ens denna ett år långa process lärt mig något? Ska jag lämna livet som en oförbätterlig människa?*”³⁸

Ur den synvinkel som här anlagts är det förstas intressant att notera att denna avgörande vändning i Josef K.s inställning till sin process sker i termer av en vändning mot medmännisklighet, omtanke och gemenskap, vilket förstärks av vändningens lokalisering i det fiktionella rummet. Det hela beskrivs äga rum på en ”öppen plats” i staden ”med vackra planteringar”, det vill säga på en plats som med sina konnotationer till torget (agora, demokrati) och trädgården (kultur) starkt laddas med föreställningar om det gemensamma.³⁹ Här bestämmer sig K. plötsligt för att inte längre göra det svårt för herrarna. Han känner nu tvärtom glädje över att bereda andra glädje; han formligen njuter av att gå i takt med sina medtrafikanter och betraktar detta att inte längre själv ingripa utan att istället överlåta sig och sitt öde i andras händer som en viktig insikt, som ett bevis på att han inte är ”en oförbätterlig människa”.⁴⁰

TILL MITTEN HUNNEN PÅ SIN LEVNADS VANDRING

Ovan har jag starkt fokuserat det sista kapitlet i *Processen* som avgörande för en läsning av romanen med fokus på en inre, moralisk resa, en ingång som Deleuze och Guattari sannolikt skulle insortera i den tolkningstradition som tar fasta på ”den inre skulden (interioriteten)” vilken de överlag identifierar som ”dumheter” (eftersom sådana läsningar bara frågar efter ”mening” och inte intresserar sig för ”*hur det exakt fungerar*”).⁴¹ Vad gäller *Processen* inser de emellertid att slutkapitlet är en anomali i deras bild av romanen som en maskin som aldrig kommer till punkt i sitt mekaniska blivande av gruppering, förökning, förskjutning, serialitet och nedmontering. I det sammanhanget påpekar de att

texterna i *Processen* bör användas med stor försiktighet. Problemet handlar om deras respektive vikt och framför allt deras placering i romanen, speciellt eftersom Max Brod placerade vissa kapitel där de är för att understödja sin tes om en negativ teologi.

Problemet rör främst det korta slutkapitlet där K avrättas och det föregående kapitlet ”I katedralen” där prästen predikar om lagen. Ty ingenting säger oss att det sista kapitlet har skrivits mot slutet av arbetet med *Processen*, det skulle ha kunnat tillkomma i början av projektet, när Kafka ännu var påverkad av uppbrottet med Felice. Det är ett omoget, påhängt och abrupt slut. Man kan inte avgöra var Kafka skulle ha placerat det, det hade kunnat vara en dröm placerad mitt i romanen. [...] Detta sätt att avsluta med avrättningen av K motsägs av hela romanens förlopp och det ”oändliga uppskov” som reglerar *Processen*.⁴²

På flera vis är detta ett av de svagaste partierna i Deleuze och Guattaris Kafkabok. Till viss del beror det givetvis på att författarna inte har kunnat studera

de originalmanuskript som blev tillgängliga först ett och ett halvt decennium efter deras studies tillkomst. Men det beror också på att de inte satt in sig i det faktum att Kafka vad gäller just *Processen* föresatte sig att skriva efter en annan plan än den infallsstyrda seriella som han skrivit efter förut, vilken hade inneburit att han antingen aldrig kom fram till ett slut eller inte blev nöjd med det. När Kafka påbörjade arbetet med *Processen* i augusti 1914 beslöt han sig således för att skriva romanens första och sista kapitel först, för att därefter arbeta med de övriga delarna.⁴³ Deleuze och Guattaris förmodan att det kapitel Kafka betitlade "Slutet" skrevs i början av projektet är alltså helt riktig – men valet att därför, och med hänvisning till författarens biografi, beskriva kapitlet som "omogget, påhängt" är, mot bakgrund av den helt motsatta attityden till det samtidigt skrivna första kapitlet, föga övertygande. Lika svagt underbyggt är deras konstaterande att det är osäkert var författaren skulle ha placerat slutkapitlet. Så sent som i november 1917, det vill säga åtminstone två år efter det att arbetet med *Processen* helt hade stannat av, skriver Kafka i ett brev till Brod: "Det var som om skammen skulle överleva honom", eller något liknande, *är de sista orden i Processromanen*.⁴⁴

Visst är slutet en motsägelse, men snarare i relation till Deleuze och Guattaris läsning av romanen än till verket själv. Och frågan är om inte författarnas desperata manövrer för att undkomma problemet har sin grund i den värdedikotomisering mellan "Becoming versus Being" hos Deleuze som exempelvis Slavoj Žižek har uppmärksammat; en dualism som ytterst formerar sig till "the Good versus the Bad".⁴⁵

Min läsning av *Processen* som en berättelse om en 30-åringens resa in i en dömande värld bortom förnimmelserna, och hans av en fjärran kvinna initierade vändning från sitt tidigare levnadssätt öppnar – inte minst för den som drar sig till minnes W.H. Audens berömda karaktärisering av Kafka som 1900-talets Dante – upp en riktigt lång transtextuell bro till en i högsta grad klassisk skildring av hur ett jag på

villovägar ges insikt i tillvarons mellanmännliga villkor genom att konfronteras med ett rättssystem bortom det civila. Till mitten hunnen på sin levnads vandring blir ju Dante i sitt tretalsfixerade 1300-talsverk *Divina Commedia, Den gudomliga komedin*, räddad från vällustens, högmodets och girighetens frestelser genom att hans älskade Beatrice från Paradiset ordnar med en guidad visning genom den värld av konsekvenser av olika livsföringar som väntar i livet efter detta. Till mitten av *sin* levnads vandring blir Josef K. häktad och blir även han förevisad en lag och en domstol bortom den världsliga juridiken, en lagskipning som förgrenar sig uppåt och in i det okända. Beatrices roll i inledningen och i sista tredjedelen av *Den gudomliga komedin* – hon är i övrigt frånvarande – motsvaras då av fröken Bürstners roll i början och slutet av *Processen*.

Vad gäller den romerske diktaren Vergilius, som oförhappandes dyker upp i inledningen och sedan agerar Dantes vägvisare genom Helvetet och Skärselden, finner vi dock ingen möjlig motsvarighet i Kafkas roman. Eller? Låt oss än en gång gå tillbaka till inledningen, men gå ett par meningar längre fram i Josef K.s väntan på den frukost på sängen som aldrig tidigare uteblivit:

[S]edan ringde han i klockan, på samma gång förvånad och hungrig. Det knackade genast på dörren, och in i rummet steg en man som han aldrig tidigare sett här i våningen. Han var smal men ändå kraftigt byggd och hade en åtsittande, svart klädedräkt, som i likhet med sportkostymer var försedd med diverse veck, fickor, spännen och knappar och dessutom ett bälte, den föreföll därför synnerligen praktisk, utan att man för den skull blev klok på vad den skulle användas till.

– Vem är ni? frågade K. och flög genast upp i halvsittande ställning. Men mannen ignorerade frågan, som om hans närvaro inte fordrade någon förklaring, och sa bara:

– Ni ringde?⁴⁶

Klockan som Josef K. ringer startar på allvar romanens intrig, sätter igång processen, och den man som omedelbart efter denna klockringning kommer in i sovrummet är en av de vakter som är där för att informera K. om att han är häktad. Mannens uppenbarelse är en överraskning för protagonisten, men också för den läsare som av en i en roman konstruerad fiktionell person kräver någon form av realistisk konsekvens. Vakten beskrivs, i ett manifest uppbrott från denna läsarens förväntan, ja, som en upplösning av illusionen, som på samma gång smal och kraftig, och iklädd ett plagg vars funktion sätts fram som obegriplig.⁴⁷ Och denne man, som dyker upp och rör till rutinerna för både Josef K. och läsaren, har Kafka valt att ge sitt eget förnamn: Franz.⁴⁸

Liksom hos Dante kan vi alltså, om vi så vill, iaktta en *författares* inträde i fiktionen, en närvaro som förvisso inte fordrar någon förklaring – det är ju trots allt fråga om en artefakt – men som möjligtvis förskjuter och förstärker perspektivet vad gäller den skildrade processen i en appellmättad (mikro)politisk riktning.⁴⁹ Den i romanen anklagade och anropade är inte bara Josef K., utan även den instans som är nivåmässigt ekvivalent med och implicit aktualiseras av författaren och dennes inträde på scenen, nämligen läsaren.

1, 2, 3; TRE, TVÅ, ETT?

I en mycket intressant *Poetics*-artikel från 1983 fokuserar Lubomír Doležel namngivandet i *Processen*, och finner att det är utfört på tre olika vis: 1) med förkortningar (Josef K., ofta kallad bara K.), 2) med förnamn (Elsa, Leni, Anna, Franz, Willem) och 3) med efternamn (t.ex. Bürstner, Huld, Titorelli). Doležel menar att själva namngivandet av Josef K., att han är den enda personen i sin kategori, är ett grepp som visar på hans unicitet – att han står utanför, att han är utskild från de andra.⁵⁰ De båda övriga egenamnskategorierna beskriver en vidgande rörelse i förhållande till K., från förnamnsgruppens samling

av två älskarinnor (Elsa, Leni), en köksa (Anna) och de båda underordnade vakter som först informerar K. om häktningen i inledningskapitlet (Franz, Willem), till efternamnsgruppen, som enligt Doležel samlar K.s ”’helpers’ and ’informers’”.⁵¹ Denna strategi vad gäller namngivandet kan lika litet som någonting annat i en *gjord*, konstnärlig text betraktas som en tillfällighet, ett antagande som underbyggs av att greppet anknyter till det som Deleuze och Guattari beskriver som en mycket central anordning i Kafkatextens maskineri, nämligen serialiteten, där duon och trion får en alldeles särskild funktion och ”tränger [...] in i varandra”.⁵² Tvåtalet förutsätter så alltid en tredje hörnpunkt, en triangulering som enligt Deleuze och Guattari har sin bas i det oidipala dramat, men som, poängterar de, i *Processen* tar en annan form och sedan sprider sig i flera parallella serier:

Ibland, som i början av *Processen*, finns det inte någon redan existerande familjetriangel (fadern är död, modern är långt borta); men först tränger en hörnpunkt in, sedan en andra och de fungerar som en polisduo och trianguleras sedan genom en tredje hörnpunkt: inspektören. Och man konstaterar tillika att den icke-familjära triangelns förvandling i sin tur resulterar i de bankanställdas byråkratiska triangel, de voyeuristiska grannarnas hyrestriangel och den erotiska triangeln med fröken Bürstner och hennes vänner på ett foto.⁵³

Iakttagelsen är riktig och viktig, men framstår likafullt som alltför summarisk: att hänföra triaderna av banktjänstemän, grannar och fotograferade till *samma* kategori, och dessutom se dem som *resultat* av den polisiära trianguleringen, träffar i själva verket vid sidan av det faktum att romaninledningen ställer upp *två* parallella 1–2–3-serier som tydligt skiljer ut sig från de övriga, *stabila* tre-formationerna. Domstolsrepresentanternas tillväxt från först en (Franz), till två (+ Willem) och sedan tre (+ inspektören) står helt enkelt i omedelbar kontakt med grannskaran och dess utökning. Redan

innan vakten Franz gör entré noterar så Josef K. ”hur den gamla damen i huset mittemot iakttog honom”, varpå först ”en ännu äldre gubbe” ansluter under det att K. förhandlar med Franz och Willem. Till slut, när inspektören träder in i handlingen, blir också trion i fönstret mittemot komplett i och med att ”en man kommit och ställt sig bakom dem”.⁵⁴

Mot bakgrund av den läsning jag ovan presenterat är det inte orimligt att betrakta denna parallella addition – vilken binder samman den aktuella lagen med de(n) andras blick – som kopplad till Josef K.s reaktion på häktningen/blicken. I själva verket framträder då K.s aggressiva vägran att acceptera vare sig sin skuld eller sig själv som något annat än subjekt som själva bränslet till att 1 blir 2 och 2 blir 3 (– och det är då värt att notera att de övriga, stabila triaderna uppträder först när denna process är fullbordad). Inspektören gör det också till slut tydligt att poängen med häktningen inte bara är att underrätta K. om åtalet, utan att det dessutom handlar om att notera hur han reagerar på det: ”Ni är häktad, det är allt. Jag hade till uppgift att meddela er den saken, det har jag nu gjort *och jag har också sett hur ni tog det*. Därmed är det nog för idag”.⁵⁵

Även på denna punkt fungerar slutkapitlet som en vändning. Här etableras omedelbart en triangulär formation, när ”två herrar” i svart bonjour och cylinderhatt anländer till Josef K.s bostad på kvällen före hans 31-årsdag och tar honom med sig:

[S]å snart de kommit utanför porten tog de honom under armen på ett sätt som K. aldrig tidigare varit med om. De höll axlarna tätt bakom hans men gick inte arm i arm utan slingrade sina armar kring hans i hela deras längd och fattade dessutom K.s händer i ett väl inövat, järnhårt grepp. K. gick rak i ryggen och stel som en pinne mellan dem, de tre bildade en sådan oupplöslig enhet att det skulle räcka att krossa en av dem för att alla tre skulle krossas. Det var en enhet av det slag som endast livlösa ting kan bilda.⁵⁶

Denna järnhårda, livlösa treenighet transformeras dock i och med den K.s åsyn av fröken Bürstner (eller någon som liknar henne) som jag tidigare behandlat. Det blir tydligt att det är K.s motstånd som producerat den tidigare uppfattningen av trion, som nu, efter hans epifaniska insikt, istället framträder som en mjuk, rörlig och interaktiv gemenskap: ”[K.] överlämnade sig helt åt sina följeslagare. Alla tre gick i totalt samförstånd över en bro i månsken, herrarna gav villigt efter för minsta lilla rörelse från K.s sida”.⁵⁷

När gruppen är framme vid stenbrottet i stadens utkant upplöses treenigheten och delar sig i två: bödlarna och den dömde. Denna officiella rollfördelning, som därtill markerar ett extremt maktförhållande, undermineras av bödlarnas medmänskliga omtanke. När K. kläs av på överkroppen och ryser till får han en lugnande klapp på axeln; en av männen tar honom under armen och leder honom fram och tillbaka för att han inte ska frysa. Herrarna gör sig också mycket möda för att göra det bekvämt för K. på den plats där avrättningen skall ske. Och så följer den scen där huvudpersonen får syn på människan som sträcker ut sina armar mot honom i ett fönster högt upp och långt borta, denna ”enda” eller ”alla” gentemot vilken Josef K. dialogiskt riktar sin sista gest i livet: ”Han lyfte händerna och spretade med alla fingrarna.”⁵⁸

Läsningen i tre transformeras alltså till samvarons två – och slutar i ett? Ja, det är i varje fall *ett* sätt att tolka romanens sista mening: ”– Som en hund! sa han, och det var som om skammen skulle överleva honom.”⁵⁹ Som Giorgio Agamben gör gällande är Kafkas skam ”the pure, empty form of the most intimate sense of the self”. Den moderna, småskurna, borgerliga människa som Kafka skildrar är, menar Agamben, berövad alla verkliga erfarenheter förutom skammen, och därför är det just i denna skam som en möjlighet till återlösning identifieras i författarskapet. Kafka ”tries to teach the use of the only reality left to human beings: not to free oneself from shame, but rather to free shame itself” – där finner författaren, anmärker Agamben, ”something like an old bliss”.⁶⁰

Josef K.s skam kan alltså uppfattas som en öppning mot ett annat jag, mot en slutlig självreflexiv insikt, och därmed som ändpunkten på en inre resa, processuellt framställd som en fullföljd, kiastisk reversering

av den triangulering som startas upp i romanens början. Om skammen som förlösning verkligen överlever K. är givetvis ytterst upp till den part som narrativet som yttrande vänder sig till, det vill säga du.

NOTER

1. Gilles Deleuze och Félix Guattari, *Kafka. För en mindre litteratur*, övers. Vladimir Cipciansky och Daniel Pedersen, Göteborg: Daidalos, 2012, s. 23–27. Djurblivandet är reserverat för Kafkas noveller, betonar Deleuze och Guattari, medan den positiva polen eller flyktlinjen i de tre romanerna "emigrerat någon annanstans, i riktning mot maskinen och anordningarna". Deleuze och Guattari, *Kafka*, s. 79.
2. Deleuze och Guattari, *Kafka*, s. 24.
3. Deleuze och Guattari, *Kafka*, s. 36.
4. Deleuze och Guattari, *Kafka*, s. 38f.
5. Anders Tyrberg, *Anrop och ansvar. Berättarkonst och etik hos Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig och Torgny Lindgren*, Stockholm: Carlssons, 2002.
6. När Max Brod fick manuskriptet till *Processen* i sin hand efter Kafkas död 1924 bestod det av sexton till arton kapitel eller kapitelfragment utan någon angiven ordning. Till sin första utgåva uteslöt Brod de mest fragmentariska avsnitten eftersom han menade att de inte tillförde något, och ordnade sedan de övriga till den roman om tio kapitel som kom ut 1925. I en andra upplaga utgiven 1935 bifogade Brod sex av de tidigare uteslutna fragmenten eller oavslutade kapitlen som ett appendix för att möta efterfrågan på en textkritisk utgåva. Just Brods textkritiska kompetens kom dock alltmer att ifrågasättas, men trots detta vägrade han under hela sitt liv att lämna ifrån sig manuskriptet till andra granskare. Det kom att förbli i privat ägo till 1988, då Deutsche Literaturarchiv i Marbach förvärvade det för 1 980 000 dollar. År 1990 kom så en ny textkritisk utgåva av romanen och 1997 därtill en faksimilutgåva av manuskriptet där avsnitten ligger i den arbetsordning i vilken de återfinns i Kafkas mappar och konvolut.

I en svensk kontext bildar den första översättningen från 1945 av Karl Vennberg en självklar utgångspunkt. Versionen bygger på Max Brods reviderade utgåva från 1935, men Vennberg valde att utlämna de appendixavsnitt som Brod betecknade som oavslutade kapitel. Inte heller i Ingegärd Martinells översättning från 1981 finns dessa fragment med. I den senaste översättningen till svenska från 2010, byggd på den textkritiska tyska utgåvan från 1990 och utförd av Hans Blomqvist och Erik Ågren, återges dock samtliga bevarade avsnitt, infogade som kapitel av översättarna efter i förordet noggrant redovisade överväganden. Dessutom är kapitelordningen på ett par punkter förändrad i förhållande till uppläggningsordningen hos Vennberg. Det är denna senaste svenska version av romanen (med sju ton kapitel istället för Brods och Vennbergs tio) som jag använder här.
7. Hannah Arendt, "Franz Kafka. A Revaluation", i Jerome Kohn (red.), *Essays in Understanding 1930–1954*, New York: Schocken, 1994, s. 77.
8. Arendt, "Franz Kafka. A Revaluation", s. 76.
9. Arendt, "Franz Kafka. A Revaluation", s. 80.
10. Franz Kafka, *Processen*, övers. Hans Blomqvist och Erik Ågren, Lund: Bakhåll, 2010, s. 50.
11. Kafka, *Processen*, s. 190f.
12. Kafka, *Processen*, s. 256.
13. Termen "kafkalogi" är myntad av Milan Kundera, som menar att dessa enorma mängder av exegeter (med Max Brod som den förste) som tolkat författarskapet i alla tänkbara perspektiv har låst inne och skytt det verkliga konstnärskapet – ja, givit oss en "kafkalogiserad Kafka istället för Kafka". Milan Kundera, *De svikna arven. Essäer*, övers. Mats Löfgren, Stockholm: Bonniers, 1995, s. 41.
14. Se Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, övers. Christian Lenhardt, London: Routledge & Kegan Paul, 1984, s. 354.
15. Kafka, *Processen*, s. 269.
16. Milan Kundera, *Romankonsten. Essä*, övers. Mats Löfgren, Stockholm: Bonniers, 1986, s. 134.
17. Peter Luthersson, *Svensk litterär modernism. En stridsstudie*, Stockholm: Atlantis, 2002, s. 94.
18. Se till exempel Magnus Ulléns kritiska diskussion av Lutherssons modernismuppfattning: "Modernism och utopi: Fredric Jameson, Peter Luthersson och litteraturens värde", i *Samlaren*, vol. 128, 2007.
19. Se Åstråður Eysteinnsson, *The Concept of Modernism*, Ithaca & London: Cornell University Press, 1990, s. 26–39.
20. I sin dagbok skriver Kafka den 30 september 1915: "Rossmann [huvudpersonen i *Der Verschollene* (*Den försvunne/Amerika*)] och K., *den oskyldige och den skyldige*, båda till slut utan åtskillnad straffade med döden, den oskyldige med lättare hand, snarare förd åt sidan än slagen till marken." Franz Kafka, *Dagböcker 1914–1923*, övers. Hans Blomqvist och Erik Ågren, Lund: Bakhåll, 2008, s. 138, min kurs. Jfr Theodor W. Adornos beskrivning av Kafkas författarskap: "The large works are rather like detective novels in which the criminal fails to be exposed." Theodor W. Adorno, "Notes on Kafka", i *Prisms*, övers. Samuel och Sherry Weber, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1981, s. 265.
21. Kafka, *Processen*, s. 45.
22. Denna berättartekniska tendens i romanen uppmärksammas redan i Friedrich Beissners grundläggande studie *Der Erzähler Franz Kafka*, Stuttgart: Kohlhammer, 1952. Se även Torsten

- Ekbon, *Den osynliga domstolen. En bok om Franz Kafka*, Stockholm: Natur & Kultur, 2004, s. 158.
23. Ett liknande misstänkliggörande av K., via en minst lika finstilt manöver, noteras av Gregor Kalinowski vad gäller en episod strax efter K.s uppvaknande. Det handlar om att K., när han kallas in till den formella häktningsunderrättelsen i en annan, kvinnlig inackorderingsgästs rum, noterar att möbleringen har förändrats. Kalinowski skriver: "What subtly escapes mention is that K. must already have been familiar with Bürstner's room to observe the original changes. The extent to which he was already familiar with Bürstner's room is signaled, potentially with a wink: 'Dieses Zimmer wurde, wie K. *genau wußte*, [...] von einem Fräulein Bürstner [...] bewohnt.' (19, emphasis added) ["Detta rum beboddes – vilket K. *noga hade reda på* – av en [...] fröken Bürstner." Kafka, *Processen*, s. 53, min kurs.]. Just how one interprets this *genau* reflects an undecidable difference in narrative position vis-à-vis K. If at this point the narrative merely reflects K.'s attitude then the *genau* simply reinforces K.'s certainty. If, on the other hand, the narrative distances itself from K. at this point, then the *genau* assumes a teasing, potentially even accusing attitude toward K. (approximately translatable as 'this room, as he knew *perfectly well*, was...') which momentarily betrays an element of denial influencing K.'s behavior." Gregor Kalinowski, "'Fräulein Bürstners weiße Bluse'. Making Sense Stick in Kafka's 'The Trial'", i *The German Quarterly*, vol. 83, 2010:4, s. 451.
24. Ekbon, *Den osynliga domstolen*, s. 165.
25. Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington & London: Indiana University Press, 1978, kap. 1.
26. Kafka, *Processen*, s. 48, min kurs.
27. Bildningsromanen spelar en central roll i romanens historia och följer i sin klassiska (tyska) utformning protagonistens liv från barndom till vuxen ålder, med fokus på hur gjorda erfarenheter formar huvudpersonens personlighet och psykologi i termer av inte minst en moralisk mognad, och mynnande ut i ett slutstadium av harmonisk balans mellan självförverkligande och samhällelig anpassning. Se Martin Swales, *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*, Princeton: Princeton University Press, 1978 samt Franco Moretti, *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, övers. Albert Sbragia, London & New York: Verso, 2000, s. 233.
28. Hannah Arendt, "Franz Kafka, Appreciated Anew", i Susannah Young-ah Gottlieb (red.), *Reflections on Literature and Culture*, Stanford: Stanford University Press, 2007, s. 97. I en tidigare essä skriver Arendt: "The feeling of guilt, therefore, which gets hold of K. and starts an interior development of its own, changes and models its victim until he is fit to stand trial. It is this feeling which makes him capable of entering the world of necessity and injustice and lying, of playing a role according to the rules, of adapting himself to existing conditions. This interior development of the hero – his *education sentimentale* – constitutes a second level of the story which accompanies the functioning of the bureaucratic machine. The events of the exterior world and the interior development coincide finally in the last scene, the execution, an execution to which, although it is without reason, K. submits without struggle." Arendt, "Franz Kafka. A Revaluation", s. 71.
29. Arendt, "Franz Kafka. A Revaluation", s. 76.
30. Kafka, *Processen*, s. 49.
31. Kafka, *Processen*, s. 56.
32. Jfr med den läsning av några passager i *Processen* som Isac Winkel Holm genomför, där skrikandet knyts till det djuriska *fone* i konflikt till det mänskliga, rationella *logos*, och där gränsen dessa kategorier emellan markerar övergången till det politiska i Jacques Rancières mening. Se Isac Winkel Holm, "Den politiska processen. Franz Kafka läst med Jacques Rancière", i *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, 2007:1–2, s. 90f.
33. Kafka, *Processen*, s. 269.
34. Se t.ex. Elvira Bennet, "Kafka and Girls. The Case of Leni", i *Midwest Quarterly*, vol. 39, 1999:4.
35. Kafka, *Processen*, s. 262.
36. Kafka, *Processen*, s. 266.
37. Begreppet 'epifani' är egentligen hämtat från en kristen-religiös sfär, där det betecknar en plötslig uppenbarelse av det gudomliga på jorden. I början av 1900-talet kom termen, inte minst av James Joyce, dock att användas det profana fenomen som det var litteraturens uppgift att framställa: en plötslig upplevelse av något oerhört och sublimt mitt i den ordinära tillvaron; en omformande erfarenhet utlöst av någon obetydlig eller till och med vulgär detalj. För en intressant läsning av relationen Kafka–Joyce, se David Spurr, "Paranoid Modernism in Joyce and Kafka", i *Journal of Modern Literature*, vol. 34, 2011:2.
38. Kafka, *Processen*, s. 266f., min kurs.
39. Kafka, *Processen*, s. 266.
40. Kalinowski kommenterar denna passage men motsätter sig en tolkning enligt mina linjer: "To argue that K. undergoes a *personal* development on the basis of his recognition that he always wanted to grasp at the world with twenty hands is to overlook the embarrassing 'alte untergeordnete Schauerspieler' K. still relies on in this last scene." Kalinowski, "'Fräulein

- Bürstners weiße Bluse", s. 458. Kalinowskis argumentation bygger dock på K.s i avslutningskapitlets inledande beskrivning av herrarna som "[g]amla avdankade skådespelare" (Kafka, *Processen*, s. 265). Denna karaktärisering föregår alltså (och förstärker) den epifaniska vändning jag här uppmärksammar.
41. Deleuze och Guattari, *Kafka*, s. 93.
 42. Deleuze och Guattari, *Kafka*, s. 90f.
 43. Hans Blomqvist och Erik Ågren, "Förord", i *Kafka: Processen*, s. 12f.
 44. Franz Kafka, Brev till Max Brod den 14 november 1917, i *Som att säga spädgris när man menar fet sugga. Brev september 1916–1917*, övers. Hans Blomqvist och Erik Ågren, Lund: Bakhäll, 2013, s. 175, min kurs.
 45. Slavoj Žižek, *Organs Without Bodies. Deleuze and Consequences*, New York: Routledge, 2004, s. 28.
 46. Kafka, *Processen*, s. 45.
 47. En liknande effekt har givetvis den berömda beskrivningen av den unge Charles Bovarys mössa i inledningen av Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1856).
 48. Även den andre vakten, Willem, ges ett namn med skarpa konnotationer, menar Stanley Corngold och knyter det hela till K.s inledande fråga till mannen i fråga: "Ja, was wollen Sie denn?" ["Jo, men vad gäller saken egentligen?" Kafka, *Processen*, s. 46]: "this 'wollen' appears to constitute the Other as 'Einer, der was will' (someone who wants something), 'einer, dessen Willen eine Absicht zugeschrieben wird' (someone, to whose will an object is attributed), 'einem Willen' – or, put simply: Willem." Stanley Corngold, "Medial Allusions at the Outset of *Der Proceß*; or, *res in media*", i James Rolleston (red.), *A Companion to the Works of Franz Kafka*, Rochester, N.Y.: Camden House, 2002, s. 154.
 49. Min läsning följer därmed ett annat spår än det vanligaste i Kafka-forskningen, där det framför allt är Josef K. som kopplas till författaren (med utgångspunkt i att K., som huvudpersonen namnges även i *Slottet*, står för "Kafka"). Se Adrian Jaffe, *The Process of Kafka's Trial*, East Lansing, Michigan: Michigan State University Press, 1967, s. 13. Kafka-forskare är överhuvudtaget mycket upptagna av namngivandet i författarskapet. Det mest intensiva (och möjligen mest svårsmälta) exemplet på denna böjelse är den som manifesteras hos Elisabeth M. Rajec, som hävdar att de flesta av de nästan 150 egennamn som förekommer i Kafkas tre romaner är författarnamnskryptogram. Elisabeth M. Rajec, *Namen und ihre Bedeutung im Werke Franz Kafkas. Ein interpretatorischer Versuch*, Bern & Frankfurt: Peter Lang, 1977, s. 185.
 50. Lubomír Doležel, "Proper Names, Definite Descriptions and the Intensional Structure of Kafka's 'The Trial'", i *Poetics*, vol. 12, 1983, s. 519f. Till egennamngivandet kommer ytterligare en form av benämning, nämligen den bestämmande beskrivningen. Alla representanter för banken (med undantag av de tre lägre tjänstemän som figurerar i inledningskapitlet) identifieras så med hänvisning till sin funktion eller position: direktören, vicedirektören, ställföreträdaren, vaktmästaren, etc. Detsamma gäller för den andra av de institutioner som konstrueras i romanen (även här dock med undantag för de redan nämnda vakter som utgör K.s första möte med den anklagande instansen). Domstolens representanter får således blott beteckningar som domaren, undersökningsdomaren, tjänstemannen, inspektören, pryglaren, vakten och så vidare. Doležel kommenterar saken på följande vis: "Being named according to their position or responsibility in the institutional hierarchy, these fictional agents appear as social roles rather than private individuals." Doležel, "Proper Names", s. 523.
 51. Doležel, "Proper Names", s. 522. Vad gäller förnamnsgruppen konstaterar Doležel att den förenande egenskapen verkar vara av 'klassmässig' art: "all characters in this group are of 'low status', socially or professionally." Doležel, "Proper Names", s. 520. Apropå kvinnorna med förnamn respektive efternamn anmärker Doležel vidare att det finns en "clear intensional contrast between K.'s mistresses named by the first name only (Elsa, Leni) and the inaccessible Fräulein Bürstner named constantly and exclusively by the polite form of the surname." Doležel, "Proper Names", s. 522f.
 52. Deleuze och Guattari, *Kafka*, s. 110.
 53. Deleuze och Guattari, *Kafka*, s. 111.
 54. Kafka, *Processen*, s. 45, 50, 53.
 55. Kafka, *Processen*, s. 56f., min kurs.
 56. Kafka, *Processen*, s. 266.
 57. Kafka, *Processen*, s. 267.
 58. Kafka, *Processen*, s. 269.
 59. Kafka, *Processen*, s. 269.
 60. Giorgio Agamben, *Idea of Prose*, övers. Michael Sullivan och Sam Whitsitt, Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1995, s. 85.

SUMMARY

The Inner Process as Utterance. Kafka, the Triangle, the Journey of Bildung

This article examines Franz Kafka's *Der Proceß* in dialogue with Gilles Deleuze and Félix Guattari's as well as Hannah Arendt's influential readings of it. Sharing Arendt's view of the telos of Kafka's novels as dependent on the characterization of the protagonists, Deleuze and Guattari's description of the Kafka-text as a machine is put into question. Through close readings of especially the first and the final chapter, exploring K.s personal development in relation to the genre of *Bildungsroman* and the modernistic motif of 'I versus the Other(s)', the narrative description of the protagonist Josef K. and his inner process is regarded as a device in the realm of the novel as an utterance. What comes to the fore in such a perspective is *Der Proceß* as a reader-oriented critique of modern individualism, calling for the importance of reaching out to and caring for others.

Keywords: Franz Kafka, *Der Proceß*, Bildungsroman, characterization