

En fantastisk allegori

Franz Kafkas »Forvandlingen« og Paul Austers *Mr. Vertigo*

Ifølge gældende praksis er udsagnet 'en fantastisk allegori' egentlig noget sludder. Den fantastiske verden af skygger, spejlinger og spøgelser etableres udenfor en religiøs eller mytisk kontekst og i et modsætningsforhold til den reale verden. En overnaturlig 'Gegenwelt', der, alt efter tekstens kvaliteter i øvrigt, er ren eskapisme eller stiller væsentlige spørgsmål til dominerende kulturelle forestillinger. Allegorien er derimod tæt forbundet til en religiøs og mytisk viden. Abstrakte forestillinger fra det fælleskulturelle arvegods ikklædes let gennemskuelige gevanter og henviser derfor, ofte med et didaktisk sigte, til en allerede kendt tekst. Som genre betragtet henter fantastikken og allegorien altså deres effektivitet i to uforenelige sfærer. Samtidig anses de ikke for at være nutidigt gældende former; allegorien efter romantikkens kritik og fantastikken efter den moderne repræsentationskrise. I *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature* (1984) noterer Kathryn Hume: »Modern literature is in its way a literature of quest, a literature which first strikes the reader as being in search for its proper form rather than already possessed of that form.«¹ Så forholder det sig rent faktisk sådan, at et valg nødvendigvis også er et fravalg? Udfra nogle generiske betragtninger over fantastikken og allegorien vil jeg i det følgende foreslå en allegorisk form, den fantastiske allegori, som et eksempel på allegoriens fortsatte brugbarhed i et aktuelt litterært landskab. At anskue den fantastiske allegori som en gyldig litterær form indebærer, at man forholder sig til den konventionelle referentialitet eller tekstens 'realitetsfundering', hvorfor artiklen let gedulgt vil føje sig til en realismediskussion. Centralt for artiklen og mit egentlige formål med den er dog at argumentere for den fantastiske allegori som gyldig form.

Den eksklusive fantastisk

Tzvetan Todorov afviser i *Introduction à la Littérature fantastique* fra 1970 (*Den fantastiske litteratur. En indføring*, 1989) muligheden af en fantastisk allegori, denne afvisning følger med nødvendighed af Todorovs definitioner

af henholdsvis den fantastiske litteratur og allegorien. Det centrale begreb i Todorovs definition af det fantastiske er *tøven* (*hésitation*): »Det fantastiske, det er den tøven, et menneske, der kun kender naturlovene, fornemmer, stillet overfor en tilsyneladende overnaturlig hændelse.«² Det fantastiske er altså en læsereffekt, der opstår i mødet med en overnaturlig begivenhed, og det fantastiske varer således kun »en tøvens tid.«³ Det kan hvert øjeblik fortabe sig, og det befinder sig da også nærmere mellem to genrer, end det optager en genre selv. Disse to tilstødende genrer er ‘det uhyggelige’ (*l'étrange*), og ‘det vidunderlige’ (*le merveilleux*). Beslutter læseren, at den overnaturlige hændelse kan forklares indenfor en verden, hvor virkelighedens love opretholdes, træder værket ind i den uhyggelige genre. Beslutter læseren derimod, at hændelsen sker indenfor en verden, hvor nye love for virkeligheden må antages, træder værket ind i den vidunderlige genre. Bevares tvetydigheden i forbindelse med hændelsen til slutningen af værket, hvor de forklares rationelt, er det fantastisk-uhyggeagtigt. Ender det med en accept af det overnaturlige, er det fantastisk-vidunderligt. Todorovs skema ser således ud:

det slet og ret uhyggelige	det fantastisk-uhyggeagtige	det fantastisk-vidunderlige	det slet og ret vidunderlige
----------------------------	-----------------------------	-----------------------------	------------------------------

Som man kan se, er det fantastiske ikke en egen kategori, men markeres af linjen mellem det fantastisk-uhyggeagtige og det fantastisk-vidunderlige; altså en uhyre eksklusiv definition.

Men det fantastiske forudsætter ikke kun tilstedeværelsen af en hændelse, der kan fremkalde læserens tøven: »Endelig er det afgørende, at læseren indtager en bestemt holdning over for teksten: han vil afvise såvel den allegoriske som den ‘poetiske’ fortolkning.«⁴ Den poetiske læsning afviser enhver repræsentation og umuliggør dermed tøven: »[h]vis man betragter hver sætning som en semantisk kombination slet og ret, vil det fantastiske ikke kunne fremkomme: det fordrer, som vi husker, en reaktion på hændelserne, sådan som de finder sted i den beskrevne verden.«⁵ Den allegoriske læsning umuliggør ligeledes den nødvendige tøven, fordi allegorien ifølge Todorov er et rent tekstinternt fænomen: »Hvis det, vi læser, beskriver en overnaturlig hændelse, og det alligevel er nødvendigt at tage ordene, ikke i bogstavelig betydning, men i en anden betydning, der ikke henviser til noget overnaturligt, da er der ikke længere plads til det fantastiske.«⁶ Når det fantastiske defineres ved læserens tøven mellem en overnaturlig og en naturlig forklaring på en given hændelse, da kan allegorien ikke være en fantastisk tekst. Hvis allegoriens tekst udelukkende henviser til en anden tekst, den allegoriske betyd-

ning, da spærres blikket ud mod den virkelighed, der er grundlaget for Todorovs definition af det fantastiske; er hændelsen virkelig eller ej? Det er bl.a. dette ræsonnement – at allegorien alene etableres ved en henvisende funktion og dermed uvægerligt destruerer det fantastiske, som jeg med denne artikel vil sætte spørgsmålstegn ved.

Allegori: fra genfortælling til genskabelse

Allegorien har rødder i antikken, men det er specielt middelalderens allegori, der har præget den nuværende viden om allegorien som litterær form. Allegoriens status var dengang tæt knyttet til en fortolkningsmetode, der afslørede eller åbenbarede den allegoriske, dybere mening, hvorved det overførte plan blev det væsentlige og det bogstavelige plan reduceredes til bærer. I overensstemmelse med kirkens fortolkningsmonopol var den allegoriske fortolkning på sin side forbundet med en apokalyptisk verdensanskuelser; den åndelige verden lod sig åbenbare i den fysiske verden.⁷ Fortolkningsmæssigt var middelalderens kristne allegori altså forbundet med den guddommelige viljes tilstedeværen i alt eksisterende. Strukturelt betød det, at allegoriens narration uproblematisk kunne oversættes til det doktrinære indhold, der udgjorde den allegoriske betydning.

Man forstod m.a.o. virkeligheden som en konkretisering af en forudgivet model. I dag er en sådan model er ikke længere gyldig som organisering af vor virkelighedserfaring. Men allegorien er ikke afhængig af et bestemt teologisk system, den kristne kodificering var en ideologisk fase, og som de kulturelle og ideologiske vilkår ændredes, ændredes også allegoriens form. Edwin Honig giver i *Dark Conceit: The Making of Allegory* fra 1959 et bud på, hvorfor allegorien fortsat benyttes, selv efter at den er blevet beskyldt for at være en ‘mekanisk’ konstruktion; en form, hvis bogstavelige plan restløst kan oversættes til abstrakte begreber, og derfor en æstetisk utilfredsstillende form.⁸ Honigs bestræbelse på at genskabe termen ‘allegori’s deskriptive værdi er altså reelt en redefinering af allegorien i overensstemmelse med en moderne litteratur eksemplificeret af Honig ved bl.a. Franz Kafka og Herman Melville.

Allegoriens bogstavelige og overførte plan betegner for det første ikke længere et forhold, der kræver oversættelse. Da Honig vælger en levende fremstillingsform fremfor terminologisk stringens, vil jeg i det følgende – for at markere denne forskel – erstatte de tropologiske termer ‘bogstavelig’ og ‘overført’ med Gerhard Kurz’ betegnelser ‘initialtekst’ og ‘prætekst’.⁹ Honigs udgangspunkt er, at kritikken af allegorien er baseret på den middelalderlige

opfattelse af initialteksten som bærer af et didaktisk indhold. Det, allegorien siger, kan ifølge Honig ikke siges på nogen anden måde. En distinkt skelnen mellem det sagte og det mente kan ikke opretholdes, og dermed besidder allegorien sin egen eksistensberettigelse. Dens 'autoritet' må være opretholdt i værket selv, og ikke ved påberåbelse af et doktrinært system udenfor værket. Allegoriens karakter af genfortælling, »a twice-told tale«,¹⁰ skal altså ikke forstås sådan, at initialteksten blot har en henvisende funktion, det er snarere en genskabelse af præteksten, der er tale om:

»To come alive, the subject must be recreated, completely remade, by the writer. To remake the subject the author creates a new structure and, inevitably, a new meaning. To the extent that the subject is thus remade, it exists for the first time and has an authority independent of that antecedent subject«. ¹¹

Kritikken af allegorien som en oversættelse til noget, vi er bekendt med i forvejen, bliver følgelig meningsløs. Allegorien kræver fortolkning af sin læser, ligesom den selv er en fortolkning af præteksten. Den moderne allegori besidder m.a.o. en egenverdi, som en fuldstændig korrespondens ville ophæve. Nok indeholder den givne tekst eksplicite eller implicite henvisninger til en allegorisk læsning, og nok indeholder teksten de semantiske og pragmatiske betingelser for en sådan læsning, men moderne litteratur kan ikke give den betydningssikkerhed en 'ren' allegori kræver.

Myte og realitet

Honig bestemmer allegorien som en symbolsk type, hvilket skal betyde en litterær form, der først og fremmest er engageret i at udtrykke en 'overbevisning', »a vital belief«. ¹² For at udtrykke sin overbevisning benytter allegorien sig af et toleddet system af ekstralitterære referencer. Det ene led er sammenligneligt med præteksten, der sædvanligvis er af mytisk karakter. Det andet ekstralitterære referenceled udgøres af en fælles erfaringsverden, der etableres i teksten via initialtekstens rest af realisme. Med 'rest af realisme' menes en version af virkeligheden, der snarere skal forstås som en forankring af fiktionen i en acceptabel virkelighed – f.eks. Franz Kafkas legalistiske samfund eller Per Højholts nordjyske landbosamfund i »Skabningens suk« fra 1986 – end som bundet til en naiv realistisk imitation af virkeligheden.

Når myten overhovedet vælges til genfortælling, er det fordi dens oprindelige sandhed har affinitet til den overbevisning, der søges udtrykt, men denne sandhed opleves som værende 'stum', ineffektiv eller uacceptabel. Den er ganske enkelt ikke tidssvarende, d.v.s. den står ikke i forbindelse med virkeligheden. Idet myten genfortælles, omtolkes den i initialtekstens version af virkeligheden, således at den bliver relevant, men idet den vises som værende relevant, omtolkes samtidig erfaringsverdenen. Spørgsmålet om allegoriens bekræftende effekt, som hævdet bl.a. af Maureen Quilligan, mister derimod *sin* relevans.¹³ Valget af prætekst er ikke bestemt ved et ønske om at bekræfte den, men ved en oplevelse af den som betydningsfuld for det, der ønskes udtrykt. Bliver præteksten blot bekræftet, d.v.s. genfortalt i ordets bogstavelige betydning i modsætning til den fortolkende genskabelse, er der ikke tale om en original allegori, men om »inspired guidebooks«.¹⁴

Som før nævnt er virkelighedens komplicerede karakter ikke forenelig med én model, og allegorien benytter sig derfor heller ikke af én prætekst, men af flere. Modifikationen af genfortællingen i den moderne allegori føres således ganske vidt, endda så langt at der ofte kun er tale om en vækkelse af det mytiske gods i læserens bevidsthed. Honig kalder denne vækkelse for »the threshold symbol«,¹⁵ en begivenhed eller situation, der fører læseren ind i en usikker genkendelse af allegoriens fremstilling. Honigs redefinition af allegorien som en form, hvis dualistiske struktur gør sig gældende indenfor det dobbelte referencesystem, er altså en definition af den moderne allegori som præget af en høj grad af usikkerhed. Middelalderens dogmatiske allegori afløses af en allegori, der i høj grad er engageret i den materielle virkelighed, og den må derfor tage usikkerheden på sig.

Allegori som dekonstruktiv praksis

Hvor Honig undersøger allegoriens formmæssige ændring, gør Walter Benjamin i *Ursprung des deutschen Trauerspiels* fra 1928 rede for, hvordan allegoriens betydning ændres, når den kulturelle og ideologiske base falder bort. Han beskæftiger sig med den barokke allegori, men det er den barokke allegori som en rekonstruktion af den middelalderlige allegori, der er grundlaget for hans analyse. Den middelalderlige allegori hævdede, at den allegoriske betydning var objektivt tilstedeværende, men for den barokke allegori er verden blottet for mening og betydning. Fremfor at åbenbare tingenes 'sande' betydning, afslører det allegoriske blik tingene, som de virkeligt er: livløse, indholdsløse, forgængelige og forfaldne. Tingenes 'naturlige' betydning er et skin, der fratages dem af allegorikeren, før han lader dem med allegorisk be-

tydning. Også under det allegoriske blik er tingen ude af stand til selv at betyde: »an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht.«¹⁶ Kun som devaluerede brudstykker eller ruiner kan allegorikeren tildele tingene værdi og konstruere dem ind i en ny orden, der både viser de allegoriske fragmenter som dele af en mulig orden og bevidner dens ikke-eksistens. Allegorien betyder »genau das Nichtsein dessen, was es vorstellt,«¹⁷ det er ikke »das bloße Ganze, denn dessen offenbare Konstruktion,«¹⁸ der er allegoriens intention.

Allegorikerens vilkårlige betydningstilskrivelse anskueliggør sandhedens fravær i det aktuelle sprog. Allegoriens konstruktion producerer m.a.o. betydning på et fravær af betydning i modsætning til det romantiske symbol, der forudsætter betydningen tilgængelig i et privilegeret øjeblik.¹⁹ Allegoriens betydningstilskrivende praksis afslører allegoriens 'sandhed' som bevidstheden om, at der ikke findes én sandhed, én betydning, men mange: »Jede Person, jedwedes Ding, jedes Verhältnis kann ein beliebiges anderes bedeuten.«²⁰ Derfor fordrer allegorien fortolkningen som overordnet henvisningen; allegorien fortolker 'noget andet' i sit billede, men kræver også selv fortolkning.

Det er selvfølgelig specifikt den barokke allegori Benjamin skildrer, men jeg mener ikke, at der er noget til hindring for at se allegoriens dekonstruerende praksis som et moderne træk. Dette, at allegorien tildeler tingene en betydning og konstruerer dem ind i en ny orden, er også en væsentlig del af Honigs definition af en moderne allegori:

»An allegory starts from the writer's need to create a specific world of fictional reality. [...] His reality comes into existence and comes to mean something at the same time. Each allegory starts with a *tabula rasa* assumption, as though the world in its view were being made for the first time. The double purpose of *making* a reality and making it *mean* something is peculiar to allegory and its directive language. In this it differs from the univocal aim of realistic fiction, which imitates the world-as-is [...] allegory gives a new dimension to things of everyday acceptance, thereby converting the commonplace into purposeful forms.«²¹

Den problematiske transition fra den teologisk funderede allegori til en sekulariseret allegori bliver her synlig hos de to teoretikere, idet Benjamin alligevel lader allegoriens nye orden betegne en redning af tingene, og Honig på lignende vis har tiltro til en allegorisk virkelighedsvision. Denne vision af virkeligheden opstår på baggrund af et ideal for tilværelsen, som virkeligheden

vises at være i uoverensstemmelse med. Idealet »gauges the spiritual and psychological distance that men have fallen,«²² hvilket tyder på, at det i højere grad er en accept eller ikke-accept af en verden uden en fælles 'meningsfylde', der er spørgsmålet, end det er et spørgsmål om allegoriens struktur. Den apokalyptiske frelse, Benjamin har forventning om,²³ er således også funderet i allegorikerens egen udformning af en ny orden; den genfundne mening er med andre ord fortolkningen selv. Men en forsoningstænkning spøger stadig.

Paul de Man, der væsentligst har videreført Benjamins tanker om allegorien, gør op med den forsoning, der traditionelt har været garanteret af symbolet, som Benjamin og Honig ellers afviser. Prisen for en digtning fri for den religiøse forsoningstænkning er ifølge de Man en litteratur, hvis forbindelse til virkeligheden kun er tilsyneladende. Det allegoriske sprog prioriteres af de Man, fordi det næres, ikke af verden, men af anden litteratur, og derfor bliver allegorien – kort fortalt – fortællingen om repræsentationens og sandhedsintentionens illusoriske karakter.²⁴ Allegorien henviser til anden litteratur, eller som han skriver om Yeats' digt »Coole Park and Ballylee, 1931«: »a familiar river is used to *mask* an esoteric text.«²⁵ Udover 'mask' benytter Paul de Man bl.a. »are«, »identity with« og »repeats« til at beskrive forholdet mellem initialtekst og prætekst.²⁶ Digtets betydning er dermed fastlagt af »a body of doctrine«,²⁷ der må findes uden for digtet, her Yeats' essaysamling *Ideas of Good and Evil* fra 1903. Digtet eller allegorien selv 'betyder' ikke noget. Den er en dramatisering af, at det 'virkelige' i realiteten er retorik, d.v.s. en dramatisering af sprogets manglende evne til at sige noget om andet end sig selv. Det er indlysende, at man ikke længere kan forvente en pålidelig repræsentation, således at litteratur skal forstås som en umiddelbar meddelelse om verden, men udelukkende at betragte allegorien som henvisende er at fratage den litterære tekst dens egenverdi og gøre den til en guidebog.

Ontologisk usikkerhed

Den moderne allegori er kendetegnet ved en ambivalens og pluralisme i omgangen med præteksten, der indebærer, at læseren teksten igennem forholder sig ubeslutsomt til præteksten og den allegoriske betydning. Der foreslås ganske enkelt mange betydninger. Denne ubeslutsomhed er resultatet af, hvad Brian McHale kalder »ontological oscillation«, d.v.s.: »if there are several allegorical meanings, then the literal level circulates among them, so to speak, never coming to rest, each level in turn functioning as a literal relative to the others. In short, indeterminate allegory is a means of inducing an ontological oscillation«, ²⁸ og »allegory projects a world and erases it in the same gesture,

inducing a flicker between presence and absence of this world, between tropological reality and ‘literal’ reality.«²⁹ En sådan polysemi er Honig inde på med begrebet ‘allegorical waver’, her i forbindelse med Kafkas »Forvandlingen« fra 1915:

»Throughout the story the analogy effects a wavering between the appearance and the reality: Is Samsa really an insect? Is Samsa really human? He (or it) is both. The allegorical waver is an oscillating movement continually held in balance between two levels of correspondence – one realistic, the other symbolic.«³⁰

Allegorien etablerer en flimrende dualistisk struktur, der lader læseren ubeslutsom i forhold til en fast fortolkning; den umuliggør et valg mellem det tropologiske og det bogstavelige, fordi den ikke etablerer ét tropologisk (allegorisk) niveau, som læseren kan oversætte det bogstavelige niveau til. Forudsætningen for det umuliggjorte valg er en anerkendelse af Benjamins indholdsløse verden, i det mindste af, at en eventuel ‘fylde’ ikke længere er åbenbar og fælles. Accept eller ej.

McHales bestemmelse af allegoriens flertydige karakter er led i en større bestræbelse på at definere et fællestræk i en postmoderne litteratur, men den (post)moderne allegori identificeres som begyndende med Kafka: »Kafka’s texts seem to promise allegorical meaning, soliciting an allegorical interpretation from the reader, yet withholding any indication of *specific* allegorical content.«³¹ Den afgørende forskel på den moderne allegori og McHales postmoderne allegori er nævnte accept, der ikke er tilstede i Kafkas forfatterskab.

Et tøvende både-og

På baggrund af den definition af den moderne allegori, som jeg her har givet, er det ikke muligt at identificere en bestemt prætekst og dermed den ‘anden betydning’, der er så fatal for den fantastiske tøven. Spørgsmålet er, om ikke den ubeslutsomhed og fortolkningskonflikt, som allegorien kaster læseren ud i, kan sammenlignes med Todorovs tøven? Todorovs tøven var baseret på det virkeliges kategori, d.v.s. læseren forholdt sig tøvende til, om en hændelse var virkelig eller ej. Blev denne tøven opretholdt værket igennem, kunne det karakteriseres som værende et fantastisk værk. Hvis man flytter fokus fra den effekt, det vækker i læseren, til den struktur, der er tilstede i teksten, d.v.s. den dobbelte struktur, der bestemmer, at hændelsens karakter *ikke* tilhører den ene eller den anden kategori, kan man vel lige så godt sige, at hændelsens

karakter tilhører *både* den ene *og* den anden kategori? »[I]f his [Todorov's] first condition (the sustained hesitation of the reader) is truly fulfilled, does not this automatically produce a text with two meanings (at least), two levels, both present at every moment?« spørger Christine Brooke-Rose.³² En tekst kan således godt være fantastisk, hvis den etablerer den dobbelthed, der gør, at læseren er ubeslutsom i forhold til, hvordan den overnaturlige hændelse skal fortolkes, selvom hændelsen optræder i en realistisk kontekst og accepteres af protagonisten og de øvrige agerende (I Todorovs skema ville en sådan tekst ellers optage det vidunderlige). Hændelsen er både virkelig og ikke-virkelig, og læseren stilles således i en fortolkningskonflikt. Med en beskeden ændring i fokus skubber jeg Todorovs tøven fra at være en tvivl over for fænomenets natur til at være en tvetydighed i teksten, der knytter sig til en overnaturlig hændelse i et realistisk univers. Allegorien kunne ifølge Todorov ikke være fantastisk, fordi man tog teksten for ren metafor og dermed udelukkede den fortolkningskonflikt, der medførte den fantastiske tøven. Men den moderne allegori udelukker ikke denne tøven i forhold til fortolkningen, på sin side er den fantastiske tøven ikke et spørgsmål om hændelsens væren enten naturlig eller overnaturlig, men om kontrasten mellem en realitetsdiskurs og den foruroligende hændelse, som den kommer til udtryk i tekstens dialogiske struktur:

»Afgørende er det altså ikke for effekten på læseren, om begivenheden er normal, naturlig eller overnaturlig, men derimod hvilken spænding og kontrast, der skaber det fantastiske. Grundlaget for det fantastiske, stadig uspecifikt forbundet med tøven, kan ses som liggende i en dialektik mellem den realitetsfundering, der finder sted i værket, og den samtidige *de-realisering*, tekstens indre spænding og skriftens omgang med fænomenerne skaber.«³³

Det fantastiske optager m.a.o. dialogen mellem denne og en anden verden, mellem det virkelige og det ikke-virkelige, »the fantastic is a mode of writing which *enters a dialogue with the 'real' and incorporates that dialogue as part of its essential structure*«, som Rosemary Jackson formulerer det.³⁴

Repræsentationens mulighed

Da 'denne verden' – og allegoriens erfaringsverden – etableres gennem tekstens realitetsfundering må spørgsmålet om repræsentation overvejes. Todorov mener, at repræsentationen er forsvundet i moderne litteratur fra og

med Kafka, »i vore dage kan man ikke længere tro på en uforanderlig ydre virkelighed, og ej heller på en litteratur, der blot skulle være omskrivningen af en sådan virkelighed. Ordene har tilkæmpet sig en autonomi, som tingene har mistet«. ³⁵ Dermed er det fantastiske også forsvundet, for muligheden af den fantastiske effekt er afhængig af muligheden af at repræsentere det virkelige. Men repræsentation som mulighed er ikke ensbetydende med troen på 'en uforanderlig ydre virkelighed', tværtimod produceres litteratur netop på menneskenes uforsonlighed med den manglende overensstemmelse mellem virkeligheden og sproget. ³⁶

Verdens 'virkelige' fravær i teksten står i forhold til, at verden er tænkelig; den fiktive tekst projicerer verdener, der er tænkelige for læseren. Men den projicerede verden er selvfølgelig delvist specificeret, delvist dunkel: »Real-world objects have no indeterminate points, ontologically speaking [...], while presented objects in fiction have ontological *gaps*, some of them permanent, some filled in by readers in the act of concretizing the text.« ³⁷ Pointen er, at verden er tilstede *i sin tænkelighed*. Ordet vil altid også være en intelligibel gestus til den ydre verden. Den Todorovske fortolkningskonflikt (tøven) er altså ikke udelukket fra og med Kafka; fantastik er ikke afhængig af en traditionel realistisk, mimetisk forestilling om repræsentation i modsætning til en forestilling om kunstens totale separation fra verden. Litteraturen kan godt være bevidst om grænserne for mimesis og samtidig opnå at genskabe en forbindelse til verden udenfor siderne. ³⁸

Fantastiske allegorier

Balancegangen mellem det moderne og det postmoderne vil i det følgende blive eksemplificeret ved Franz Kafkas »Die Verwandlung« fra 1915 (»Forvandlingen« 1956), og Paul Austers *Mr. Vertigo* fra 1994 (*Mr. Vertigo* 1995). Jeg vil koncentrere analysen om de to teksters centrale myte, d.v.s. den myte, der motiverer det fantastiske element, med henblik på at illustrere det allegoriske princip; det drejer sig for »Forvandlingen«s vedkommende om myten om syndefaldet, og for *Mr. Vertigos* vedkommende om myten om den amerikanske drøm. Begge tekster benytter det fantastiske element til at organisere fortællingen, begge formidler de – via fantastikken og allegorien – en verden, der er for kompleks til, at der gives én sandhed, og begge åbner de fiktionen med at forelægge det fantastiske element og opfordringen til en allegorisk læsning, 'the threshold symbol', for læseren: »I was twelve years old the first time I walked on water« ³⁹ og »Als Gregor Samsa eines Morgens aus

unruhigen Träumen erwachte, fand er sich zu einem ungeheureren Ungeziefer verwandelt.«⁴⁰

Ifølge Todorov bevæger den fantastiske fortælling sig fra en naturlig til en overnaturlig situation, d.v.s. en modsat bevægelse af »Forvandlingen«, der lader det overnaturlige se naturligt ud.⁴¹ Fordi Gregor hurtigt kan konkludere, at han ikke drømmer, mener Todorov, at den nødvendige tøven opløses; den drukner i manglen på overraskelse: »Selvom en vis tøven stadig gør sig gældende hos læseren, så griber den aldrig personen.«⁴² Det behøver ud fra Todorovs egen definition på det fantastiske ikke tale imod »Forvandlingen« som en fantastisk tekst:

»Det fantastiske fordrer opfyldelsen af tre betingelser. I første omgang må teksten tvinge læseren til [...] at vakle mellem en naturlig og en overnaturlig forklaring på de beskrevne hændelser. Videre kan en sådan også opleves af en af bogens personer [...]. Endelig er det afgørende, at læseren indtager en bestemt holdning overfor teksten: han vil afvise såvel den allegoriske som den 'poetiske' fortolkning. Disse tre krav er ikke ligeværdige. Det første og det tredje konstituerer ligefrem genren; *det andet kan forblive uopfyldt.*«⁴³

Indenfor fiktionens version af virkeligheden er der ingen tvivl om, at Walt i *Mr. Vertigo* kan flyve, ligesom Gregor er blevet forvandlet til en bille, men protagonisten reagerer kun indledningsvist bestyrtet.

»[T]his is precisely the point: the character's failure to be amazed by paranormal happenings serve to heighten our amazement. The rhetoric of contrastive banality, we might call this. Far from smothering the fantastic effect, as Todorov apparently believe it would, this 'banalization' of the fantastic actually sharpens and intensifies the confrontation between the normal and paranormal.«⁴⁴

At læse »Forvandlingen« som allegori afvises også af Todorov. Man fristes godt nok til at læse allegorisk p.g.a. de mange mulige allegoriske fortolkninger, men da man ikke kan præcisere én enkelt eksplicit markeret allegorisk betydning, kan »Forvandlingen« ikke karakteriseres som en allegori.⁴⁵ Gogols »Nos« fra 1836 (»Næsen« 1910) frembyder samme problem for Todorov, nemlig at man »kan frembringe indtrykket af en allegorisk betydning dér, hvor den i virkeligheden forbliver fraværende.«⁴⁶ Men den moderne allegori kræver for det første ikke eksplicit markering, for det andet tillader den flere præ-

tekster, og for det tredje er den allegoriske betydning ikke fraværende, hvis den først er 'vakt'.

Walt the Wonder Boy og flerheden

Søren Baggesen skriver om Kafka:

»For at erkende det uerkendelige skabte Kafka sig en ny genreform; man kan kalde den den frie allegori, det vil sige en fiktionsform, der ikke som den oprindelige, middelalderlige allegori er bundet til et givet ideologisk mønster, men en allegori, som efterligner netop denne faste struktur uden dens begrundelse og derved metaforisk strukturerer det ustrukturerede, dæmoniske intet.«⁴⁷

Auster har i et interview sagt: »What I am after, I suppose, is to write fiction as strange as the world I live in.«⁴⁸ Det gør han ved at beskrive verden som kontingent, som værende styret af vilkårlighed. Udover at være en deskriptiv term, kan 'kontingent' formidle en bestemt form, en form, der, som Søren Baggesen udtrykker det, 'strukturerer det ustrukturerede'. Bl.a. ved at beskrive verden som kontingent udtrykker den postmoderne allegori meningsløsheden i at søge en endelig sandhed; der gives kun den sandhed, vi selv skaber.

Et af de centrale ikoner i *Mr. Vertigo* er Charles Lindbergh, der først og fremmest opvækker myten om den amerikanske drøm.⁴⁹ Parallellen mellem Lindberghs flyvetur over Atlanten og Walts fantastiske evne til at flyve er årsag til Walts identifikation med ham:

»I've always found it strange that Lindbergh's stunt coincided so exactly with my own efforts, that at the precise moment he was making his way across the ocean, I was traversing my little pond in Kansas – the two of us in the air together, each one accomplishing his feat at the same time. [...] we were the first pioneers, the Columbus and Magellan of human flight [...]. I felt linked to him after that, as if we shared some dark fraternal bond.«⁵⁰

Lindbergh personificerer de traditionelle amerikanske dyder som opfindsomhed, modighed, viljestyrke etc., men da Walt ønsker at blive en mytisk person som ham, mister han sin evne til at flyve, netop som berømmelsen er indenfor rækkevidde: »It was all so sad, so depressing, so futile. I'd struggled to

make a succes of my self for so long, and now, just as I was about to become one of the immortals of history, I had to turn my back on it and walk away.«⁵¹ Walt the Wonder Boy må med andre ord finde sin egen historie. Det er denne færd gennem verden og mod en egen plads i historien, Walt sendes på i *Mr. Vertigo*. Den accept af individualitet og verdens flertydighed, der for Walt er et afgørende skridt imod en ny besiddelse af historien, er ikke tilstede i »Forvandlingen«: Gregors færd fører i døden.

Gregor Samsa og tabet af enhed

Accepten eksisterer ikke som mulighed i Kafkas univers; syndefaldet efterlod mennesket lidende under tabet af enhed. Med syndefaldet blev forskellen indskrevet i verden, og sandheden delt i det gode og det onde:

»allein diese geteilte Wahrheit ist ‘uns wirklich gegeben’[...]. Die uns im irdischen Dasein ‘wirklich gegebene’ Wahrheit flüchtet sich damit in die Einzelscheinungen: sie ist determiniert auf das jeweils Einzelne, jeweils Individuelle, an dem sie erscheint. Dies bedeutet, daß sie nicht mehr ist als Wahrheit des Einzelfalls, daß sie nur das jeweils Wahre ist.«⁵²

Alle positive udsagn om det værende må afvises, ingen meninger eller betydninger kan fastholdes; de omstyrtes i menneskets søgen efter en udelt sandhed. Denne erfaring er erfaringen af *lidelsen*; menneskets vilkår. Paradoksalt bliver lidelsen et positivt element i verden, da det udtrykker modsætningen mellem ønsket om en udelt sandhed og erfaringen af, at den umuligt kan opnås. Denne modsætning kalder Sabina Kienlechner ‘erkendelsens negativitet’, efter kundskabens træ (‘Baum der Erkenntnis’).⁵³ ‘Erkendelsens negativitet’ betegner adskillelsen af verden og paradiset som erkendelsen immanent, eftersom erkendelsen gaves mennesket i og med adskillelsen, »insofern ist sie stets Erkenntnis vom Zustand des Vertriebensseins aus dem Paradies«. ⁵⁴ Ud drivelsen af paradiset er altså en i jordelivet evigt gentagen hændelse, og den foruroligende hændelse opfattes derfor, som Benjamin formulerer det, »nicht als einmaliger, vielmehr als die naturnotwendige, im Weltlauf angelegte Katastrophe.«⁵⁵

Myten om syndefaldet markeres under en af Gregors konfrontationer med sin far:

»Es war ein Apfel; gleich flog ihm ein zweiter nach; Gregor blieb vor Schrecken stehen; ein Weiterlaufen war nutzlos, denn der Vater hatte sich entschlossen, ihn zu bombardieren. Aus der Obstschale auf der Kredenz hatte er sich die Taschen gefüllt und warf nun, ohne vorläufig scharf zu zielen, Apfel für Apfel.«⁵⁶

Gregor bombarderes med æbler fra kundskabens træ, og et af dem fører til hans død, idet det sætter sig fast i hans skjold og rådner. Hvilken erkendelse kan mennesket da opnå, hvis ikke det er erkendelsen af, at siden syndefaldet er det eneste givne, at vi skal dø? Gregors overvældende skyldfølelse er ikke opstået med forvandlingen, den er gjort manifest, idet syndefaldet gennemlevs gentagne gange. »Weinachten war doch wohl schon vorüber?«⁵⁷ funderer Gregor, og med juleaften er også tilgivelsen forbi, kun skylden er tilbage. Benjamins urabstraktion, »die Einheit von Schuld und Bedeuten,«⁵⁸ ses således konkretiseret i Kafkas tekst; allegorien er skrevet direkte på denne viden om syndefaldet.

Fortællingen ender som sagt med Gregors død, en absolut tilintetgørelse af hans identitet, men gennem hele fortællingen kan en gradvis nedskrivning af hans identitet følges. Hans krop er ikke længere 'hans', værelset ophører med at være 'hjemligt', og han mister gradvist sit syn, sit sprog, sin erindring og sin tidsfornemmelse. I Kafkas Zürau-aforisme nr. 86 beskrives identiteten – vores evne til at erkende det gode og det onde som det sted, hvor vi søger vores særlige fortrin – som en hindring på vejen til det guddommelige, og identitetsnedskrivningen er følgelig det eneste mulige til opnåelsen af det evige liv: »han må derfor ødelægge sig selv.«⁵⁹ Døden er den eneste mulige måde at undslippe betydningens flygtige karakter, den delte sandhed, som lidelsen vidner om.

Austers tekst opererer derimod med muligheden af at vende ryggen til forestillingen om en udelt sandhed; Walt mister sin evne til at flyve og dermed forestillingen om at kunne skrive sig ind i en allerede skrevet historie om den amerikanske drøm. Den moderne erfaring af en kompleks verden er radikalt anderledes. Kafkas tekst viser mennesket lidende efter syndefaldet p.g.a. vores bevidsthed om en anden, sandere sandhed end den ufuldstændige, vi er tvunget til at leve i. Tekstens fantastiske element, Gregors forvandling til en bille, er en manifestation af den skyld og lidelse, som tekstens allegoriske betydning indeholder, idet myten om syndefaldet vækkes i læserens bevidsthed. I opposition til den version af virkeligheden, der udgør allegoriens andet referencelid, fortolkes myten, og allegorien bliver et gyldigt udsagn om virkeligheden og dens flygtige betydningsskabelse. At teksten, forstået som initialteksten, ikke fuldstændigt kan oversættes til prætekstens

mytiske indhold, skaber rum for spørgsmål til virkeligheden. Betragter man, som jeg har gjort i denne artikel, fantastik og allegori som tekstuelle strategier, der begge er dualistisk strukturerede omkring en realitetsfundering og en derealisering, vil man opleve, at de – i modsætning til en almindelig antagelse efter Todorov – supplerer hinanden særdeles godt.

Noter

1. Kathryn Hume: *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*, New York 1984, p.43. »Moderne litteratur er på sin vis en søgende litteratur. En litteratur, der slår læseren som værende søgende efter sin form fremfor allerede at besidde denne form.« Ovenstående og følgende citater er, medmindre andet er angivet, egen oversættelse.
2. Tzvetan Todorov: *Den fantastiske litteratur. En indføring*, Århus 1989, p.28.
3. Op.cit., p.42.
4. Op.cit., p.35.
5. Op.cit., p.59.
6. Op.cit., p.62.
7. Jf. græsk 'apokalyptein' = 'afsløre', 'åbenbare'.
8. Toneangivende eksempler på en sådan kritik leveredes som bekendt af bl.a. J.W. Goethe og S.T. Coleridge.
9. Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen 1997, p.41. Gerhard Kurz henviser til Maureen Quilligan, der benytter begrebet 'pretext'. I Maureen Quilligan: *The Language of Allegory. Defining the Genre*, London 1992, p.97.
10. Edwin Honig: *Dark Conceit. The Making of Allegory*, London 1959, p.12.
11. Op.cit., p.13. Dansk oversættelse: »Materialet må omformes, laves fuldstændig om af forfatteren, hvis det skal være levende. For at lave materialet om må forfatteren skabe en ny struktur og uundgåeligt en ny betydning. I den grad materialet således er lavet om, eksisterer det for første gang og har en autoritet uafhængigt af det forudgående materiale.«
12. Op.cit., p.12. I *Dark Conceit* benytter Honig 'symbolsk' synonymt med 'retorisk' og 'figurativt', og ikke som det romantisk definerede begreb.
13. Quilligan skriver, at »the impact of an allegory is to reveal the privileged status of the pretext, while a parody aims at undermining the value of the original text«. Dansk oversættelse: »allegoriens virkning er en åbenbaring af prætekstens privilegerede status, hvor i mod parodien stiler efter at undergrave den originale teksts værdi.« I Quilligan, p.136. Men også på parodiens vegne argumenteres der for en dynamisk struktur i opposition til kritikens romantiske arv: kravet om originalitet og den efterfølgende opfattelse af parodien som 'parasitær', se f.eks. Linda Hutcheon: *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York/London 1985.
14. Honig, p.105.
15. Op.cit., p.72.
16. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main 1972, p.205. Norsk oversættelse: »Av betydning tilkommer den bare det som allegoriske-

- ren tildeler den«, Walter Benjamin: *Det Tyske Sørgespillets Oprinnelse*, Oslo 1994, p.192.
17. Op.cit., p.265. Norsk oversættelse: »Nemlig ikke-eksistensen av det den forestil-
ler«, Benjamin: *Det Tyske Sørgespillets Oprinnelse*, p. 246.
 18. Op.cit., p.199. Norsk oversættelse: »Den rene helheten, men dennes åbenbare kon-
struktion«, Benjamin: *Det Tyske Sørgespillets Oprinnelse*, p.188.
 19. Symbolets tid er »das mystische Nu«. Op.cit., p.182. Benjamin forstår symbolet i
forlængelse af Goethes refleksioner i *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*
(1797), der fremhæver symbolets installering af samtidighed mellem billedet og
det billedliggjorte. Hvor symbolet tager del i det repræsenterede, henviser alle-
gorien ifølge Goethe kun til det.
 20. Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p.193. »Enhver person, enhver
ting, ethvert forhold kan bety hva som helst«, Benjamin: *Det Tyske Sørgespillets*
Oprinnelse, p.183.
 21. Honig, p.113. Dansk oversættelse: »En allegori starter med forfatterens behov for
at skabe en bestemt verden af fiktiv virkelighed. [...] Hans virkelighed får eksis-
stens og betydning på samme tid. Enhver allegori starter med en *tabula rasa* an-
tagelse, som om verdenen fra dens synsvinkel blev skabt for første gang. Det dob-
belte formål at *skabe* en verden og få den til at *betyde* noget er særegent for al-
legorien og dens direktive sprog. Ved dette adskiller den sig fra entydigheden i
den realistiske fiktion, der imiterer verden-som-er [...] allegorien giver en ny di-
mension til hverdagens ting og omsætter dermed det almene til noget formålsbe-
stemt.«
 22. Op.cit., p.152. Dansk oversættelse: »Udmåler den åndelige og psykologiske distan-
ce mennesket er faldet«.
 23. Allegoriens dekonstruerende praksis afslører afstanden mellem det benævrende
ord og »det stumme ord i tingenes væren.« I Walter Benjamin: »Om sprog over-
hovedet og om menneskets sprog« i Tore Eriksen (red.): *Walter Benjamin. Over-
sat*, Århus 1989, pp.37-53, p.48. Jf. iøvrigt Jan Rosieks artikel »Apocalyptic and
Secular Allegory, or, how to avoid getting excited – Walter Benjamin and Paul de
Man« i *Orbis Litterarum*, vol. 48 (1993), pp. 145-160.
 24. At karakterisere Paul de Mans definition af allegorien som en fortælling er taget
fra Jan Rosieks artikel »Allegori, retorik og bogstavets tavshed. Paul de Mans de-
konstruktion« i *Litteratur og samfund* 46 (1990), pp. 51-71.
 25. Paul de Man: *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984, p.143, min kursiv-
ivering. »En bekendt flod benyttes til at *maskere* en esoterisk tekst.«
 26. Op.cit., p.139, p.140 og p.142.
 27. Op.cit., p.140.
 28. Brian McHale: *Postmodernist Fiction*, New York 1987, p.142. Dansk oversættelse:
»Hvis der er flere forskellige allegoriske betydninger, så vil det bogstavelige niveau
så at sige cirkulere mellem dem. Det vil aldrig falde til ro, og hvert niveau vil på
skift fungere som en bogstavelig relation til de andre. Kort sagt er den ubestemte
allegori en måde at forårsage en ontologisk oskillation på.«
 29. Op.cit., p.145f. Dansk oversættelse: »Allegori projicerer en verden og sletter den
igen i samme bevægelse. Det forårsager en flimren mellem nærvær og fravær af
denne verden, mellem tropologisk virkelighed og 'bogstavelig' virkelighed.«
 30. Honig, p.129. Dansk oversættelse: »Fortællingen igennem bevirker analogien en
vaklen mellem det tilsyneladte og virkeligheden: er Samsa virkelig et insekt? Er
Samsa virkelig et menneske? Han (eller det) er begge dele. Den allegoriske vaklen

- er en oskillerende bevægelse bestandigt holdt i balance mellem to niveauer – et realistisk og et symbolsk.
31. McHale, p.141. Dansk oversættelse: »Kafkas tekst synes at love en allegorisk betydning, den opfordrer læseren til en allegorisk fortolkning, men tilbageholder enhver antydning af et *bestemt* allegorisk indhold.«
 32. Christine Brooke-Rose: *A Rhetoric of the Unreal. Studies in narrative and structure, especially of the fantastic*, Cambridge 1981, p.69. Dansk oversættelse: »Hvis hans [Todorovs] første betingelse (læserens vedvarende tøven) i sandhed er opfyldt, produceres der så ikke automatisk en tekst med (mindst) to betydninger, to niveauer, begge samtidigt tilstede?«
 33. Karl Erik Schøllhammer: »En fantastisk litteratur eller en skrækkelig teori. En introducerende kommentar til den herskende forvirring i *Litteratur og samfund* 41 (1986), p.16.
 34. Rosemary Jackson: *Fantasy. The Literature of Subversion*, New York 1981, p.37. Dansk oversættelse: »Fantastikken er en måde at skrive på, der *indgår i en dialog med det 'virkelige' og inkorporerer denne dialog som del af sin essentielle struktur*. Skønt Jackson beskæftiger sig indgående med Jacques Lacans begreb 'det Reelle' i denne bog, er det ikke det begreb, der menes med 'real'. Anførelsestegnene markerer blot det problematiske i begrebet.
 35. Todorov, p.149.
 36. Roland Barthes: *Om litteraturen. To lektioner*, København 1985, p.20.
 37. McHale, p.31. »Den virkelige verdens objekter har ingen ubestemte punkter, ontologisk talt [...], derimod har præsenterede objekter i fiktion ontologiske *huller*, nogle af dem er permanente, andre udfyldes af læseren, idet teksten konkretiseres.«
 38. Robert Scholes modificerer 'the realistic fallacy' med begrebet 'the failure of fantasy'; den opfattelse, at en verden uden forbindelse til den erfarede verden kan tænkes. I Robert Scholes: *Structural Fabulation. An Essay on Fiction of the Future*, Indianapolis 1975, p.7.
 39. Paul Auster: *Mr. Vertigo*, New York 1995, p.3. Dansk oversættelse: »Jeg var tolv år gammel da jeg første gang gik på vandets, Paul Auster: *Mr. Vertigo*, København 1995, p.7.
 40. Franz Kafka: »Die Verwandlung« i Franz Kafka: *Die Urteil und andere Erzählungen*, Frankfurt am Main 1994, p.23. Dansk oversættelse: »Da Gregor Samsa en morgen vågnede efter urolige drømme, fandt han sig i sengen forvandlet til et kæmpestort kryb«, Franz Kafka: »Forvandlingen« i Franz Kafka: *Dommen og andre Fortællinger*, København 1967, pp.51-109, p.53. Allerede her i de to teksters første sætning, kan man iagttage andre myter, andre mulige prætekster, der er med til at (mis)guide læseren. I »Forvandlingen« vækkes vores opmærksomhed af drømmen («aus unruhigen Träume erwachte»), der er et typisk allegorisk mønster i familie med visionen. *Mr. Vertigos* henvisning til Jesus er så markant, at et vist ironisk skær er uudgæeligt («I walked on water»).
 41. Todorov, p.152.
 42. Op.cit., p.153.
 43. Op.cit., p. 34f, min kursivering.
 44. McHale, p.76. Dansk oversættelse: »Det er præcis det, der er pointen: at hovedpersonen ikke overraskes over de paranormale hændelser øger vores overraskelse. Vi kan kalde det den kontrasterende banalitetens retorik. Langt fra at kvæle den fantastiske effekt, som Todorov åbenbart mener, det vil, så skærper og intensiverer

- denne 'banalisering' af det fantastiske faktisk konfrontationen mellem det normale og det paranormale.« Todorov udvikler betegnelsen 'generaliseret fantastisk' (Todorov, p.154) til en moderne litteratur, hvor den protagonist, som læseren skulle identificere sig med, selv er blevet fantastisk, som det sker i *Mr. Vertigo* og »Forvandlingen«. Ifølge Todorov udelukker læseren sig selv fra virkeligheden via identifikationen med en fantastisk figur, og den fantastiske effekt opløses efterfølgende. Men 'generaliseret fantastisk' er som betegnelse kun en gentagelse af det tidligere hævdede: at den fantastiske litteratur er blevet opslugt af en moderne litteratur og det 'autonomiserede' ord.
45. Todorov, p.152. Kravet om en eksplicit markering er formentlig en arv fra Quintilians 'tota allegoria', der i modsætning til 'permixta allegoria' eksplicit angiver den allegoriske betydning.
 46. Op.cit., p.70.
 47. Søren Baggesen: »Prosa« i Jørn Vosmar (red.): *Modernismen i dansk litteratur*, København 1969, p.129.
 48. Paul Auster: *The Art of Hunger. Essays, prefaces, interviews and The Red Notebook*, New York 1993, p.278. »Hvad jeg søger, er, tror jeg, at skrive fiktion, der er lige så mærkelig, som den verden, jeg lever i«.
 49. For en undersøgelse af mytens betydning for Austers forfatterskab, se Rikke Winther: *The Quest for Identity and the Identity of Quest in Paul Austers Moon Palace and Mr. Vertigo*, upubliceret speciale ved Engelsk Institut, Århus Universitet 1999.
 50. Auster: *Mr. Vertigo*, New York, p.92. Dansk oversættelse: »Jeg har altid fundet det sært at Lindberghs nummer så præcist faldt sammen med mine egne forsøg, at jeg, i selvsamme øjeblik han var på vej over havet, krydsede min lille sø i Kansas – vi to i luften sammen, og hver af os udførte vores bedrifter samtidig. [...] vi var de første pionerer, den menneskelige flyvning Columbus og Magellan. Jeg [...] følte mig knyttet til ham derefter, som om vi var medlemmer af et hemmeligt broderskab«, Auster: *Mr. Vertigo*, København, p.100f.
 51. Auster: *Mr. Vertigo*, New York, p. 200. Dansk oversættelse: »Det hele var så trist, så deprimerende, så håbløst. Jeg havde kæmpet så længe for at blive en succes, og nu, netop som jeg var ved at blive en af historiens udødelige, måtte jeg vende det ryggen og forlade det«, Auster: *Mr. Vertigo*, København, p.217.
 52. Sabina Kienlechner: *Negativität der Erkenntnis im Werk Franz Kafkas. Eine Untersuchung zu seinem Denken anhand einiger später Texte*, Tübingen 1981, p.112. Dansk oversættelse: »Alene denne delte sandhed er 'os virkelig givne' [...]. Den os i vores jordiske væren 'virkeligt givne' sandhed bjærges sig dermed i enkeltfænomenerne: den er determineret af det til en given tid enkelte, og til en given tid individuelle, hvori den manifesterer sig. Dette betyder, at den ikke er andet end enkelttilfældets sandhed, at den kun er det til en given tid sande.«
 53. Op.cit., p.11.
 54. Op.cit., p.27f. Dansk oversættelse: »For så vidt er det derimod erkendelsen af udgivelsen af Paradiset som tilstand«.
 55. Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p.215. Norsk oversættelse: »[Ikke] som en isolert katastrofe, men som en naturnødvendighed, forankret i verdens forløb«, Benjamin: *Det Tyske Sørgespillets Oprinnelse*, p. 204.
 56. Kafka: »Die Verwandlung«, p.65. Dansk oversættelse: »Det var et æble; straks kom der et til flyvende; Gregor blev stående af skræk; det ville være formålsløst at løbe videre, for faderen havde besluttet at bombardere ham. Han havde fyldt lommerne

- med frugt fra skålen på skænken og kastede nu, foreløbig uden at tage rigtig sigte, æble efter æble«, Kafka: »Forvandlingen«, p.90.
57. Kafka: »Die Verwandlung«, p.77. Dansk oversættelse: »Julen var da vel allerede ovre?«, Kafka: »Forvandlingen«, p.100.
58. Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p.265f. Citatet lyder i sin helhed: »Im Sündenfall selbst entspringt die Einheit von Schuld und Bedeuten vor dem Baum der »Erkenntnis« als Abstraktion. In Abstraktion lebt das Allegorische, als Abstraktion, als ein Vermögen des Sprachgeistes selbst, ist es im Sündenfall zu Hause«. Norsk oversættelse: »I syndefallet selv springer enheten av skyld og betydning ut av »Kunnskapens« tre som en abstraksjon. Det allegoriske lever i abstraksjoner. Som en evne hos språkets egen ånd, hører det hjemme i syndefallet«, Walter Benjamin: *Det Tyske Sørgespillets Opprinnelse*, p. 247.
59. Franz Kafka: *Aforismer og andre efterladte skrifter*, Roskilde 1999, p.58.

