



Kafka på kinesisk

Om occidentalisme i Kina

Af Anne Wedell-Wedellsborg

Med det post-maoistiske Kinas reformpolitik fra 1979 åbnedes samtidig for en vældig genindstrømning af vestlig kultur. Forskelligartede billeder af Vesten har siden været en integreret del af en intens politisk-kulturel modernitetsdebat. Jeg vil i det følgende – med et særligt forfatterskab som eksempel, nemlig Kafkas - se på, hvordan denne occidentalistiske diskurs har fungeret, specielt i 1980'erne hvor liberaliseringen tog fart, og vise hvordan gamle responsmønstre fra Kinas første store møde med Vesten i 1800-tallet stadig er i spil.

Occidentalisme

Edward Saids orientalisme-begreb, på kinesisk *dongfangzhuyi*, blev introduceret i Kina i slutningen af 1980'erne og gav anledning til en del diskussion om vestlig kulturel dominans og kinesisk selvforståelse.¹ Orientalismebegrebets mest markante effekt i forhold til Kina har imidlertid været fokus på, ja, man kan vel sige dannelsen af, det komplementære begreb occidentalisme – på kinesisk *xifangzhuyi* – og en deraf følgende skærpet opmærksomhed omkring dynamikken i interaktionen mellem øst og vest. Dette i modsætning til den mere gængse og ensidige optagethed af vestlig indflydelse i Kina, som ellers har gjort sig gældende både blandt kinesiske intellektuelle og blandt vestlige Kina-forskere. Mens kinesiske forskere og kritikere groft sagt siden reformperiodens start i 1979 har haft nok at gøre med at indtage, fordøje, formidle, forstå, diskutere, applicere og modificere hele den vestlige moderne og samtids kultur, litteratur og teorikonstruktioner, og samtidig navigere omkring politiske skær i de diskursive farvande, er det den vestligt forankrede forskning, der har taget sig af receptionsteoretiske studier af, hvordan og hvorfor fx forskellige vestlige forfatterskaber og ismer er blevet modtaget i Kina.

Begrebet occidentalisme burde umiddelbart kunne forstås som orientalisme med modsat fortegn. Altså den måde, hvorpå Østen, i dette tilfælde Kina, har konstrueret billedet af sin vestlige modpart eller *anden* i overensstemmelse med egne behov og forestillinger. Men i sammenligning med Edward Saids orientalismebegreb, der implicerer en hegemonisk overmagt fra de vestlige landes side over for et koloniseret eller halvkoloniseret Østen, indebærer occidentalismen af oplagte grunde ingen

tilsvarende dominerende indflydelse på sin vestlige modpart. Ifølge Saids analyse påvirker Vestens konstruerede østenbillede ikke alene de vestlige landes politik over for Østen, men også de østlige landes selvforståelse. Occidentalismen, derimod, er, som den amerikansk-kinesiske forsker Chen Xiaomei har argumenteret for, først og fremmest et internt fænomen, hvis virkning er begrænset til den lokale politiske og kulturelle diskurs, hvor den til gengæld spiller en vigtig rolle. (Chen 1995).

Chen Xiaomei – i sig selv et eksempel på nutidens øst-vestlige interaktion, født, opvokset og uddannet i Kina, ph.d fra amerikansk universitet, i diskursiv magtposition som professor ved Ohio State University, med publikationer både på engelsk og kinesisk - bruger i sin bog *Occidentalism. A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China* fra 1995 begrebet om den måde, hvorpå den vestlige *anden* har været brugt i folkerepublikken Kina, både af forskellige grupper i den intellektuelle debat og af det kinesiske styre. Occidentalismen bliver således en linse, hvorigennem en bred vifte af kulturfænomener kan anskues. Chen Xiaomei opererer groft med to former for occidentalisme, en officiel og en ikke-officiel (eller anti-officiel), der snarere kan anskues som retoriske yderpunkter i manipulering af vestenbilledet, end som skarpt afgrænsede diskurser. I den *officielle occidentalisme* konstrueres den vestlige *anden* ikke for at dominere Vesten, men for at disciplinere og dominere det kinesiske selv. Den *uofficielle occidentalisme* er den, der har været brugt af opponenter til parti-apparatet, ofte fra intelligentsiaen, hvor den vestlige *anden* sættes som metafor for politisk befrielse for ideologisk undertrykkelse. Men de to kan sagtens overlappe og fungere på flere niveauer, og det er bogens pointe, at der netop ikke er tale om essentielle, absolutte kategorier, hverken i modstillingen Kina-Vesten eller officiel-uofficiel. Påkaldelsen af Vesten som modstykke til den endogene kultur har ofte sat en dialogisk fantasi i gang, som har været en dynamisk faktor i skabelsen af den moderne kinesiske historie, både den politiske og den litterære. Ser man på de seneste ti års kinesiske kulturscene er det tydeligt, at midterfeltet mellem det specielt officielle og det markant uofficielle er blevet stadig større og mere komplekst i skiftende konstellationer af fokus på kinesisk-vestlig interaktion. Modsætningsparret Kina-Vesten optræder ikke desto mindre stadig mere som to sæt syndromer af værdiladede egenskaber end som objektive stedsbetegnelser.

Der er dog i den kinesiske kulturdebat, især efter occidentalismebegrebets indtog, en stigende bevidsthed om, at en fastholdelse af dikotomien øst-vest, eller Kina versus Vesten, som a priori analytisk baggrundskategori snarere forvirrer end klargør, i og med at mange fænomener, ikke mindst inden for litteraturen, for længst

¹ Den berømte filminstruktør Zhang Yimou blev et af de første ofre for det nyintroducerede begreb, idet han blev beskyldt for, på orientalistisk vis, i prisbelønnede film som "De røde marker" og "Under den røde lygte" at spille op til et vestligt Kina-billede, som herefter påduttede det kinesiske publikum fejlagtige forestillinger om egen tradition og identitet.



er så sammenflettede, at den geografiske oprindelse ikke meningsfuldt lader sig påkalde. Eller de optræder som led i kæder af gensidige påvirkninger og inspirationer, som fx når de såkaldt "dunkle poeter" *menglong shiren*, i 1980'ernes Kina erklærede sig inspireret af imagismen, uden dengang at vide, at denne lyriske retning egentlig var udsprunget af Ezra Pounds specielle opfattelse/misforståelse af de kinesiske tegn og hans oversættelser af klassisk kinesisk poesi.² Brechts indflydelse på det kinesiske teater i 1980'erne var tydelig, men Brecht havde jo selv i sin tid fået ideen til sin *Verfremdungseffekt* gennem et møde i 1935 med den kinesiske Pekingopera - skuespiller Mei Lanfang.³ Osv. osv. Eksemplerne er legio. Det er netop denne form for interaktion, som begreberne orientalisme /occidentalisme efterhånden har kastet lys på. Dertil kommer, at det naturligvis efterhånden er gået op for kineserne, at også Vesten er en heterogen størrelse, der indeholder flere forskelle end dem, der er mellem USA og Europa. Men ser man tilbage i historien har Vesten, i rollen som modstykke, *anden*, ofte optrådt i den kinesiske debat som et udifferentieret enhedsbegreb, og det er som om denne, historisk betingede, baggrundsdiskurs med dens kategorier og referencer til stadighed spiller med i samtidsdebatten, både retorisk og indholdsmæssigt. Et kort overblik over de diskursive kernepunkter i Kinas respons på Vesten vil derfor give en bedre forståelse for det retoriske rum, som nutidens diskussioner, herunder dem der handler om vestlig litteratur, foregår i.

Tidlige reaktioner på Vesten

Fra at have været et relativt betydningsløst begreb, der dækkede over fjerne, kulturelt underlegne egne, rykkede Vesten drastisk ind i Kina fra og med opiumskrigen i midten af 1800-tallet. Allerede i tiden omkring år 1900, dvs. før kejserdømmets fald, fremtrådte tre indbyrdes forbundne hovedstrømninger i responsen på Vesten, alle opsummeret i og identificeret med slogans eller udtryk, som jævnligt mobiliseres den dag i dag.

1. *Zhongxue wei ti, xixue wei yong*, "kinesisk lærdom som essensen, vestlig lærdom til praktisk brug," forkortet til *ti-yong* princippet, i Zhang Zhidongs berømte formulering fra 1898, udtrykker drømmen om at kunne styre, beherske, vælge, kontrollere det vestlige influx og adskille teknik og ide, form og indhold. Det har typisk været tankegangen bag en lang række regeringsmæssige tiltag fra den vaklende Qing-regerings modtræk til reformbevægelsen i 1898, frem til det nuværende styres forsøg på at kombinere vestlig management, markedsøkonomi og teknologi med fastholdelse af en kinesisk styreform og ideologi. At ideologien, for så vidt angår den socialistiske del, faktisk stammer fra Vesten, og Kina selv havde en ganske veludviklet markedsøkonomi før 1949, understreger kun begrebsindholdets ubestændighed og forskydninger,

² De vigtigste af de "dunkle poeter" var Bei Dao, Gu Cheng, Yang Lian, Shu Ting og Jiang He, alle med oprindelig tilknytning til tidsskriftet *Jintian*.

³ Brecht beskrev første gang teknikken i et essay fra 1936, der beskrev Mei Lanfangs optræden i Moskva. Se Chen 1995 for en diskussion af Brechts indflydelse i Kina.

parallelt med selve princippet og dikotomiens stadige relevans. *Ti-yong* appliceres således gerne på forestillingen om, at et kunstværks form og indhold kan skilles ad, at fx vestlige "former" som oliemaleri eller modernistiske skriveteknikker kan og bør importeres uden deres måske upassende "indhold." Princippet kan ses som drivkraften bag de i retrospekt fejlslagne regeringskampagner mod "åndelig forurening" og "borgerlig dekadent indflydelse" i 1980'erne. Pointen er, at selvom tingene i praksis integreres og aldrig kan isoleres helt, er tanken om en opdeling i *ti* og *yong*, i essens og anvendelse, så indgroet i den intellektuelle bevidsthed, at den ofte har virket strukturerende på den diskursive praksis både på det officielle og det uofficielle niveau.

2. *Quanpan xihua* betyder "total vesternisering" og hentyder til den opfattelse, at Kinas modernisering hænger uløseligt sammen med importen af ikke alene teknologiske fornyelser, men også politiske institutioner, mentalitet og åndsretninger med rødder i Vesten. Udtrykket blev brugt som skældsord både i begyndelsen og slutningen af 1900-tallet, og det er ikke mange, som har stået rent på synspunktet eller eksplicit har taget det som programerklæring. Men strømmingen fornemmes helt tilbage fra de store oversættere i slutningen af 1800-tallet, Yan Fu og Lin Shu, som i forord til oversættelser af Huxley, Spencer, Dumas og Rider Haggard - på hvad man nu ville kalde orientalistisk vis - beklagede den forfinede, men vege, passive, konforme og ortodokse kinesiske folkekarakter, der er den vestlige underlegen, og opfordrede til tilegnelse af vestlige egenskaber som individualitet, kreativitet, skepsis, eventyrlyst og fremadrettet energi. Fjerde maj-bevægelsen i 1919 udgjorde et højdepunkt, som 70 år senere fik en parallel i sen 1980'ernes intellektuelle åndsklima. Her blev problematikken sat på spidsen i den famøse tv-dokumentarserie, *Heshang* (Elegi for floden 1988), som gennemspillede en dramatisk kontrast mellem den blå, vestlige, maritime, åbne og innovative civilisation og den gule, stagnerende, tilbagestående, kinesiske indlandscivilisation.

3. Et tredje gennemgående reaktionsmønster har været traditionsoprustning. Dvs. vægten lægges på en bevidst opjustering, styrkelse og levendegørelse af den endogene kulturtradition for at den kan møde den moderne (læs: vestlige) udfordring, ofte med inddragelse af elementer uden for den ortodokse konfucianisme. Eksempler fra den tidlige periode er bevægelsen for *guocui* "den nationale kvintessens" fra 1903, som med det ekspliciterede formål at "bevare den nationale essens" gik i gang med at redefinere kulturarven, så den blev mere tidssvarende. *Guocui* tanken havde også tilhængere i 1980'erne, ikke mindst inden for litteraturen med den såkaldt *xungen* "rodsøgende bevægelse", og under 1990'ernes nationalistiske strømninger. Tæt forbundet med den endogene traditionsfokusering er argumentationen for, at vestlige og kinesiske tankemåder i virkeligheden ikke ligger langt fra hinanden. Det er fx påstanden om, at de fleste vellykkede vestlige opfindelser og ideer i virkeligheden stammer fra Kina. Fra absurditeter såsom den fremtrædende vestenkender fra tiden omkring første opiumskrig, der i ramme alvor hævdede, at



kristendommen var opstået, fordi Jesus ved et tilfælde var blevet bekendt med de konfucianske klassikere og havde ladet dem oversætte til latin (Lodén 1998), til nutidens genopfindelse af den klassiske kinesiske digtning via den vestlige modernisme.⁴

Alle tre responstyper har været i spil i forbindelse med receptionen af vestlig litteratur i de seneste 20-25 år.

Kafka

Jeg vil nu gå over til at se på, hvordan et enkelt vestligt forfatterskab, nemlig Kafkas, er blevet modtaget i Kina, og på hvorledes de ovennævnte receptions mønstre har spillet ind i forhold til fortolkningen af teksterne. Jeg vil yderligere vise, hvordan Kafka har været brugt såvel i den officielle occidentalistiske diskurs, som i dele af den uofficielle, eller mindre officielle, til støtte for forskellige politiske, æstetiske og eksistentielle formål.

Kafka-receptionen er naturligvis spundet tæt ind i den gradvise liberalisering af kultur og litteraturscenen efter Maos død. Op til omkring 1985 var der et klart skel mellem en meget officiel og en ikke-officiel holdning til litteraturen, herunder den vestlige, mens det fra begyndelsen af 1990'erne ikke længere er særligt meningsfuldt at operere med yderpunkterne, eftersom den officielle del gik fra offensiv til defensiv og næsten forsvandt. Litteraturscenen eksploderede i talrige niveauer og markeder, og den marginale, seriøse litteratur holdt op med at udgøre nogen egentlig udfordring for partiet. Gennem hele 1980'erne var der imidlertid stadig en meget centraliseret diskurs, en indflydelsesrig, dominerende kulturdebat, som ledende intellektuelle af forskellig observans agerede i forhold til, med forskellige grader af autoritet. Og her spillede Kafka som en særegen repræsentant for den vestlige modernitet en ikke ubetydelig rolle.

Kafka fik altså sit store gennembrud i Kina i 1980'erne, men var i øvrigt ikke ganske ukendt inden da. Sporadiske omtaler findes i tidsskrifter fra 1930'erne og 1940'erne, og på Taiwan fik Kafka stor betydning for den modernistiske bevægelse omkring 1960. I folkerepublikken kom oversættelser af *Processen* og seks fortællinger i en særlig *neibu* "intern" udgave i 1964, dvs. ikke til almindeligt salg, men i meget begrænset oplag beregnet på højtstående kadre. Utvivlsomt et ekko af den østeuropæiske Kafka- "rehabilitering" året før.⁵ Under kulturrevolutionens kaos spredtes mange af disse forbudte bøger og blev til tidlig inspiration for flere af de senere stjerner på den post-maoistiske litteraturscene, fx Bei Dao og Mo Yan. (Bei Dao 1993).

Men den officielle lancering af Kafka i folkerepublikken skete i 1979 samtidig med de første spæde ansatser til en kulturel liberalisering. Med den økonomiske reformpolitik

formelle og forsigtige start i december 1978, var det begyndt at gære i kulturlivet, som imidlertid stadig var udsat for en kraftig politisk bevågenhed. Præsentationen af den første åbent publicerede Kafka-oversættelse, *Bianxing ji* "Forvandlingen" (Die Verwandlung) i det førende tidsskrift for udenlandsk litteratur, og de umiddelbart opfølgende artikler fungerede tydeligvis som led i en officiel occidentalistisk diskurs, der utvetydigt fremstillede Vesten som en *anden*, en modpart, som defineres negativt i forhold til Kina. Kafka blev her en slags allieret i grænsedragningen mellem det socialistiske Kina og det kapitalistiske Vesten. En anti-vestlig vesterlænding, der karakteriseres som "nådesløs kritiker af det kapitalistiske samfund" (Ding 1979). Novellen "Forvandlingen" burde læses, hed det, fordi den afslører "fundamentale problemer i det moderne kapitalistiske samfund." Gregor Samsas forvandling til et insekt skulle således forstås som "en symbolsk fremstilling af hvad der sker, når nogen pludselig bliver syg, invalid eller skizofren i et kapitalistisk samfund, hvor sociale relationer udelukkende bygger på profit og penge." (Zi 1980,102).

Sådan formuleringer var karakteristiske for den tidligste Kafka-omtale, og de første artikler satte så at sige rammerne for, hvordan der officielt kunne tales om Kafka, og hvilke nøglebegreber der kunne knyttes til hans værk, i hele perioden op til midten af 1980'erne. Det handlede om fremmedgørelse, katastrofestemning og ensomhed, men udelukkende forstået som vestlige fænomener. Kunststykket var på den ene side at anerkende Kafka som en af de store forfattere i verdenslitteraturens museum, en nøgle til forståelse af de vestlige samfund, som også kineserne burde kende til, og på den anden side understrege hans manglende relevans for samtidens kinesiske samfund. Han måtte studeres i sin montre og kun beskues fra én bestemt synsvinkel.

Med udhævelsen af et enkelt, brugbart aspekt af Kafkas værk, nemlig det, man kan kalde det samfundskritiske, og den entydige kobling af dette til præcis det, man vil afskære sig fra, nemlig den vestlige samfundsform, ser man *ti-yong*-princippet i typisk funktion. Problematikken omkring den kapitalistiske samfundsform og markedskononomiens effekter var både akut og følsom i de tidlige 1980'ere, hvor de økonomiske reformer i kapitalistisk retning var genstand for intense opgør inden for partiet, og hvor den ideologiske ensretning stadig blev forsøgt håndhævet. Det er ironisk, at kommunistpartiets mest officielle organ, det nu hedengangne Røde Flag, i begyndelsen af 1984, samtidig med en voldsom kritik af nogle formastelige, der havde antydnet mulighederne for eksistensen af fremmedgørelse i Kina, roste Kafka for hans "relativt sandfærdige afsløring af det kapitalistiske statsapparats reaktionære essens" (Cheng 1984,32).

Mens de mest profilerede officielle publikationer således omhyggeligt sørgede for at holde skæg og snot hver for sig, kunne man allerede i begyndelsen af 1980'erne i de knap så officielle medier fornemme fremvæksten af en alternativ Kafka-reception. Og det er måske både baggrunden for, og en genspejling af, det forhold, at Kafka, trods den firkantede og nærmest afstandtagende officielle lancering, i løbet af få år blev en af de mest omtalte og oversatte vestlige forfattere i Kina. Allerede i de tidlige 1980'ere

⁴ For en nærmere redegørelse for forskellige kinesiske reaktionsmønstre i forhold til Vesten se Wedell-Wedellsborg 2001.

⁵ Ved en konference i Liblice i 1963 vendte neomarxister som Roger Garaudy, Ernst Fischer og Eduard Goldstücker sig mod den hidtil dominerende ortodokst-marxistiske fordømmelse af Kafka, og anerkendte ham som en slags kritisk realist.



forelå både *Processen*, *Slottet*, dele af *Amerika* og en lang række noveller i kinesisk oversættelse. En stigende række vestlige Kafka-læsninger som fx Benjamin, Brod, Camus, Sokel, Cannetti, Joyce Carol Oates o.a. blev oversat eller introduceret.⁶ Også i selve litteraturen kunne en vis Kafka-indflydelse ret hurtigt spores, i begyndelsen mest i form af tykt symbolske metamorfoser af mennesker til dyr eller kluntede forsøg udi det absurde, men efterhånden også i mere sofistikerede og originale tekster med erkendt Kafka-inspiration.⁷ Fra mange sider betragtes året 1985 som det skel, hvorefter liberalisering, markeds kræfter og ideologisk afmatning for alvor havde svækket partiets kontrol med litteraturen og den intellektuelle debat.⁸ Antallet af tidsskrifter og publikationer steg voldsomt. 1985 var også året, hvor Kafka åbent slog igennem som modernistisk forfatter med universel appel, og fokus i interessen flyttedes fra det samfundskritiske aspekt til den særlige kaffaske skrivestil og dens filosofiske og eksistentielle betydning.

Som nævnt ovenfor har en reaktivering eller justering af traditionen ofte gået hånd i hånd med indoptagelsen af fremmed kultur. Eller man har foretaget en retrospektiv sinificering af receptionsobjektet. For Kafkas vedkommende antog processen begge former og blev et vigtigt element i skabelsen af et mere nuanceret kinesisk Kafka *image*. At Kafka faktisk er en slags kineser, er såmænd bekræftet af forfatteren selv, der engang skrev "Im Grunde bin ich ja Chinese und fahre nach Hause."⁹ Hans interesse for Kina og kinesisk litteratur og filosofi er velkendt fra breve og dagbøger og fra hans bogsamling, og så er der selvfølgelig hans kinesiske fortællinger, af hvilke den mest kendte er "Ved bygningen af den kinesiske mur." Canetti skriver i sin bog om brevene til Felice, *Kafka's Other Trial*, med reference til hans forkærlighed for små dyr og for lidenhed, at "the only writer of the Western world who is essentially Chinese is Kafka." (Canetti 1974, 94) Canettis bog blev kort introduceret i 1982 og senere oversat til kinesisk. Interessant er det også, at et bemærkelsesværdigt essay af Joyce Carol Oates (Oates 1974), der analyserer Kafka i nærmest daoistiske termer, blev oversat så tidligt som 1980 og publiceret i et mindre tidsskrift. Dette essay fik stor betydning for den tidlige uofficielle Kafka-reception. Det blev også inspiration for senere analyser af mega-symboler som Loven og Slottet som vestlige udtryk

⁶ For oversættelser og introduktioner af den vestlige Kafka forskning se Wedell-Wedellsborg 2003.

⁷ Blandt de tidlige, åbenlyst og erkendt Kafka-inspirerede forfattere er Zong Pu, Shen Rong, Liu Xinwu og Bei Dao. Fra midt 1980'erne og frem har især Yu Hua og Can Xue markeret sig med både originale og Kafka-inspirerede fortællinger. For en mere detaljeret diskussion af Kafka-inspirationen på selve den kinesiske litteratur se Wedell-Wedellsborg 2003.

⁸ Se fx Li Tuo, "1985" *Jintian*, 1991, 3/4 og Mu Ling, "Beyond the Theory of Language Games – Huang Ziping and Chinese Literary Criticism in the 1980s" *Modern China* 1995, 4.

⁹ Det skrev Kafka på et postkort til sin forlovede Felice i 1916.

for Dao. Det var derfor ikke særligt vanskeligt at *caste* Kafka i rollen som kineser, eller i det mindste som beundrer, ja, discipel af den klassiske kinesiske kultur. Således integreret var det naturligt at opsøge og dyrke ligheder mellem Kafkas tekster og den kinesiske litteratur. Der er ingen tvivl om, at mødet med Kafka var med til at stimulere 1980'ernes vældige interesse for traditionel kinesisk litteratur, i mange år relativt upåagtede, arsenal af fortællinger om det fantastiske. Genopdagelsen af tekster fra denne "mindre" tradition blev et markant led i *xungen*, den såkaldt rodsøgende bevægelse, og senere i avant-garde-litteraturens eksperimentelle brug af *zhiguai* (egtl. "at nedfælde det mærkelige") genrens skabeloner.

Mens den officielle Kafka-reception altså i starten gjorde sit for at etablere Kafka som ikke-kineser, specifikt bundet til en vestlig samfundsform, man tog afstand fra, blev han i en næsten samtidig, men lidt forskudt, uofficiel receptionsproces netop knyttet til en kinesisk kulturbaggrund, vel at bemærke en del af den klassiske tradition, som stadig i begyndelsen af 1980'erne ifølge den officielle ideologi betragtedes som problematisk og reaktionær.

Tre læsere

I stedet for en bred analyse af generelle tendenser i kinesiske Kafka-fortolkninger gennem de seneste 10-20 år¹⁰ vil jeg i det følgende kigge på tre markante Kafka-læsere, som hver for sig kan siges at have brugt Kafka som indirekte led i en oppositionel diskurs, omkring henholdsvis modernismen, individualismen og kunstnerrollen. De to første, Ye Tingfang og Liu Xiaobo, repræsenterer her henholdsvis begyndelsen og slutningen af 1980'erne, mens den sidste, Can Xue, skriver ti år senere, på et tidspunkt hvor en formuleret officiel partipolitisk diskurs på litteraturområdet ikke længere eksisterer.

Den første, Ye Tingfang, er Kinas absolut førende Kafka-forsker og oversætter, tyskkyndig professor ved det samfundsvidenskabelige Akademi, udgiver af de samlede værker i ti bind i 1996 og en velkendt og flittig debattør af litterære emner i medierne. Han er uden tvivl hovedkraften bag introduktionen af Kafka i Kina. Og i sig selv en illustration af både enkeltpersoners betydning og af den gradvise diskursive liberalisering. Ye Tingfang repræsenterede i 1980'erne spydspidsen af mainstream, hele tiden på forkant med det tilladelige, men var samtidig, gennem sin virksomhed og position, selv med til at skubbe til grænserne. Man kan oven i købet sige, at efterhånden som moderne vestlig litteraturs prestige øgedes, blev Ye's status som ubestridt Kafka-ekspert, i Bourdieus terminologi, til en slags kulturel kapital, der i og med fremvæksten af et delvist autonomt litterært felt kunne fungere som politisk kapital i kampen om kulturområdets reorganisering og dannelsen af nye hierarkier.

Ye Tingfang var såmænd også manden bag den første ortodokse præsentation af Kafka i 1979 og således selv med til at sætte de rammer, han efterfølgende bestandig søgte at udvide. Det er interessant at følge, hvorledes Kafka i Ye's artikler mellem 1980 og 1982 blev gjort stadig mere spiseligt ved at indplacere ham inden for det til enhver tid

¹⁰ Se Wedell-Wedellsborg 2003



accepterede litterære paradigme og dermed normalisere præcis det, der er anderledes. Men efterhånden som Kafka blev etableret som verdenslitterært koryfæ og han selv som anerkendt autoritet, blev det muligt for Ye gradvist at liste ham ud af montren og bruge ham i et ganske bestemt øjemed, nemlig til fremme for modernismen, som på det tidspunkt endnu var officielt bandlyst. Det må huskes, at den kinesiske litteraturdebat siden Fjerde maj-bevægelsen i 1919 hovedsageligt har været ført med vestlig terminologi og selve litteraturen rubriceret i forhold til vestlige, periodebaserede ismer som realisme, romantik, naturalisme osv. med realismen som det grundfæstet acceptable. Indtil 1985 var modernismen dybt kontroversiel og sås fra officiel side som en dekadent og subjektiv modsætning til korrekt, objektiv realisme.

Ye Tingfangs strategi var at placere den nu i kraft af rollen som kapitalismekritiker kanoniserede Kafka som fader til hele den europæiske højmodernisme. Kafkas brug af det irrationelle bliver, ifølge Ye, progressiv, fordi rationaliteten på Kafkas tid var borgerskabets ideal. Kafkas subjektivitet er således objektivt funderet. Dermed kan Ye supplere sin allerførste, marxistisk bogstavelige læsning af fx parablen "Foran Loven", i hvilken den simpelthen betyder, at bønder og fattige holdes uden for loven med en fortolkning, der i mere eksistentielle termer illustrerer Kafkas aforisme "der er et mål men ingen vej." (Ye 1982,112). At Ye i flere artikler ryger ind i alvorlige selvmodsigelser, når han på den ene side definerer modernismen og Kafkas formsprog som en rent æstetisk forteelse og på den anden side fastholder Kafka som venstreorienteret engageret forfatter, skyldes tidens diskursive begrænsninger, der her udmønter sig i en typisk *ti-yong* retorik: Modernismens formelle æstetik kan måske importeres/anerkendes/accepteres, men ikke noget medfølgende tankegods i retning af splittelse, dissonans, tab af sammenhængende verdensbillede, individuel subjektivitet og mistro til harmoni og konventioner.

Ye Tingfang fik senere rig lejlighed til at vise sig som den Kafka-kender og -elsker, han tydeligvis er, og demonstrere et fuldt register af originale indsigter og kendskab til vestlig Kafka-forskning. Jeg har her kun medtaget hans tidlige rolle, fordi den illustrerer, hvordan Kafka-billedet har været brugt i forhold til den dengang herskende officielle diskurs.

Mens Ye Tingfang i begyndelsen af 1980'erne må gribe til *ti-yong* metoden for at få Kafka accepteret, finder vi i Liu Xiaobos Kafka artikler fra 1987 en åben vedkendelse til *quanpan xihua* total vesternisering. Liu Xiaobo var (og er stadig) en notorisk berømt, oprørske intellektuel, gentagne gange i husarrest eller værre, ildeset i det litterære establishment, men også blandt den liberale avantgarde betragtet som besværlig og egensindig. For Liu Xiaobo går modernitet, individualitet og alenehed op i en højere enhed i personen Kafka, der som sultekunstneren bliver ét med sin kunst. Liu's Kafka-fortolkning er ét langt opgør med enhver ide om fællesskab og kollektivismen og en stærk bekendelse til en individualisme med udpræget nihilistiske træk. Hans artikler blev skrevet på et tidspunkt, hvor kommunistpartiet endnu engang havde forsøgt at lægge en dæmper på et pulserende kulturliv med halvhjertede kampagner mod "borgerlig liberalisering". Den officielle

ideologi handlede om at gøre Kina moderne, men vestlige værdiers konstituerende betydning for moderniteten var og blev et følsomt emne. Hvor de fleste af tidens kulturskribenter ganske vist dyrkede Vesten og moderniteten som synonyme, var debatten som sådan præget af en moderat kulturel relativisme. Liu Xiaobo gik derimod linen ud. Hans argumentation førtes udelukkende i vestlige termer med det paradoksale makkerpar Gud og Nietzsche som baggrundsfigurer. Med sin implicite fremstilling af vestlig filosofi og begrebsrammer som universelt gældende, overskred Liu de diskursive rammer for fortolkning af vestlige forfatters relevans i Kina. Kafka, siger han, er en Jesus nummer to, sendt til verden af Gud, ikke for at frelse den, men for at erfare den og vise den, som den er. Kafkas blik opererer på to sammenflettede niveauer: Et overfladeniveau, hvor de mest minutiøse og trivielle detaljer registreres, og et dybdeniveau, hvor selve menneskelivets mysterier koncentrerer sig. (Liu 1987,9,12)

For Liu er Kafka en radikalt individualistisk ener, og opfattelsen af individualisme som moralsk oprør gennemsyrlig artiklen. Kafka bliver indbegrebet af ideen om det æstetiske som formidler af det ægte personlige og som udtryk for individets ubodelige ensomhed. Kafkas mod til at konfrontere og tilslutte sig til værelsens mørkeste sider (det moderne menneskes isolation) er selve beviset på hans modernitet (Liu 1987,9,13). Liu Xiaobos lidenskabelige, ja, patetiske heroisering af Kafka fremstår indfældet i en romantisk meta-forestilling om det ensomme "seende" individ, hvor Kafka optræder i rollen som et nietzscheansk subjekt i heroisk oprør mod gruppens fællesværdier, men samtidig som inkarnationen af en universel modernitetstilstand, der er ligeså relevant i Kina som i Kafkas Vesten.

Liu Xiaobos markante og i samtiden kontroversielle Kafka-læsning fik ingen umiddelbare konsekvenser, men om morgenen den 5. juni 1989 blev han arresteret som en af de sidste, der nægtede at forlade Den himmelske freds plads, efter at studenterdemonstrationerne var nedkæmpet. Dette har dog ikke siden forhindret ham i at ytre sig i debatten.

Jeg vil slutte denne artikel med et blik på en tredje læser, nemlig forfatterinden Can Xue, en af Kinas mest originale og særprægede skribenter med en begrænset, men højt profileret læserkreds. I 1999 udkom hendes bog om Kafka, *Sjælens slot (Linghun de chengbao)*, der med sine over 450 sider er den længste Kafka-monografi udgivet i Kina. Hendes Kafka-læsning er interessant, fordi hun er en slags *dobbelt læser*, i og med at hun optræder både som faglitterær, kritisk fortolker i monografien og, kan man sige, som kreativ fortolker i sin egen fiktionsprosa. Efter eget udsagn har Kafka påvirket alt, hvad hun har skrevet, siden hun første gang, i 1983, stiftede bekendtskab med *Slottet*. "Jeg blev fuldstændig rystet og tavs, talte ikke hele dagen derefter. Den gjorde et dybt indtryk på mig og ligger bag alt, hvad jeg senere skrev."¹¹

Det mest bemærkelsesværdige og genkommende aspekt ved analyserne i *Sjælens Slot* er, at Can Xue læser en række af historierne som først og fremmest udtryk for

¹¹ Personligt brev til mig fra Can Xue november 1995.



kunstnerpersonlighedens dilemma. Dvs. både kunstneren som et ekstremt følsomt individ, der inkarnerer menneskets grundvilkår på en mere intens måde end alle andre, og som en person, der er fanget i konflikten mellem det offentlige og det private, mellem det praktiske ydre liv og den indre søgen. Man må huske, at den traditionelle kunstnerrolle i Kina, som blev bastant institutionaliseret i folkerepublikken og stadig stikker dybt, er kunstneren som socialt forpligtet formidler af det objektivt moralsk korrekte. Can Xue læser fx Kafkas sidste fortælling "Bygningen" som et billede på kunstnersindet: Det lille underjordiske dyrs besværlige og futile bestræbelser på at bygge og opretholde et indviklet system af tunneller og forskansninger svarer til kunstnerens stadige vaklen mellem på den ene side nødvendigheden af at skjule og beskytte sig for bevare integriteten, og på den anden side behovet for at blive set og hørt. (Can Xue 1999, 351). Selve romanen *Slottet* ses som en moderne heterogen allegori over menneskelig søgen og den kunstneriske skaben, hvor Ks fodspor i sneen er skrifttegn på det hvide papir. Slottet er som Loven hinsides nåden eller det onde, og i dets lys bliver alle regler og konventioner tvetydige. (Can Xue 1999, 197).

Can Xues fortolkning af romanen og dens centrale symbol er langt mere positiv og optimistisk end den, man finder hos andre kinesiske kritikere, som oftest associerer slottet med uigennemtrængeligt bureaukrati og menneskets magtesløshed. Med den stærke identifikation, der lyser gennem hele Can Xues Kafka læsning, bliver den samtidig en forkastelse af kravet om kunstneren som leverandør af moralske værdidomme.

Men hvad så, når man læser Can Xues egne fiktionslitterære tekster op mod Kafkas? Hvad kan man udlæse af dette direkte og indirekte formulerede kulturmøde?¹² Ja, hvis Kafkas arv kan siges at være dobbelt, nemlig dels den tematiske skildring af angst og fremmedgørelse, dels den tekstuelle, som udspringer af de formelle konsekvenser af hans epistemologiske position, er Can Xue efter min mening den kinesiske forfatter, som er tættest på begge dele. Det viser sig især i dobbeltheden eller tvetydigheden i forhold til et tema, som er centralt for begge, nemlig ensomheden, eller måske skal man sige aleneheden. På det formelle plan i opløsning af grænserne mellem objektiv realitet og subjektiv projektion og fraværet af, hvad man kan kalde uberørt rum uden for fortællesynsvinklens bevidsthed. Man kan sige om Kafka, at hans tekster er karakteriseret af en form for absurditet bag de realistiske detaljer. Både i selve plottet, som det fremtræder i teksten, og i den betydningsstruktur man som læser prøver at etablere bag om tekstens umiddelbare fremtræden. Denne dobbelte absurditet gør, at læseren prøver at fortolke hans fortællinger symbolsk, altså prøver at oversætte dem til noget ikke-absurd. Alligevel er der ingen koder, der synes at passe på hele teksten, der er så at sige ikke noget niveau, fortolkningen kan hvile på. Den fiktive verden er afskåret fra en endelig betydning i den

rigtige verden. Og det er præcis på den måde Can Xues mærkelige fortællinger virker.

Som nævnt er et centralt tema for både Kafka og Can Xue det at være alene (selve indbegrebet af klassisk modernitet), at være en outsider. Men denne kommunikationsbrist er koblet til en stræben efter sjælelig frihed. Som Milan Kundera tit har påpeget, bliver Kafka ofte fejllæst i Vesten, som om hans personers bestræbelse udelukkende handler om at slippe ud af ensomhedens forbandelse, at blive optaget i fællesskabet. (Kundera 1986). Men tværtimod, kan man næsten sige, er det snarere mangelen på privatliv, der er et problem. Og det er netop denne dobbelthed, vi genfinder hos Can Xue. Hendes historier myldrer af slægtninge, naboer, børn og forældre, som blander sig, spionerer og generer hinanden, samtidig med at de er uopløseligt forbundne. De er fulde af små rum, skabe, forfaldne templer, pulterkamre, skure, steder, som på én gang er fængsler og fristeder, billeder på dette sjælelige dobbeltvilkår. Det er selvfølgelig et eksistentielt dilemma, men også noget, der knytter den kinesiske virkelighed til det, man kunne kalde det *kafkaske* i politisk betydning. Ligesom Kafkas hovedpersoner ofte er konfronteret med en magt uden mening eller moralsk legitimation, forgrenet i et netværk af pseudopersonlige forbindelser, således er Can Xues personer spundet ind i et net af uforudsigelige reaktioner og vilkårlig snagen og indgriben i det kinesiske nærmiljø. Fremmedgørelsen, hvis man vil kalde den det, kommer ikke så meget af mangel på kontakt, som af at man forhindres i at vende sig mod sig selv og det personlige: kærlighed, frihed, værdighed.

Ikke så kafkask

Ser man tilbage på Kafka-receptionen i de tidligste år af den post-maoistiske epoke, fristes man til at spørge sig selv, om Kafka måske blev introduceret for de kinesiske læsere for tidligt snarere end for sent. Dvs. på et tidspunkt, hvor politiske-ideologiske restriktioner og den almindelige litterære forventningshorisont lagde det første møde med denne fremmede i lidt for snævre rammer. Kafkas forfatterskab afviger på næsten enhver tænkelig måde, litterært, filosofisk og politisk, fra den dengang herskende socialrealistiske norm, og måtte derfor – med den østeuropæiske Kafka-rehabilitering som baggrund – klemmes ned i faste klicheer, før det kunne vises frem. Men selvom Kafka, eller rettere et lille aspekt af ham, i første omgang blev et nyttigt led i den officielle occidentalistiske diskurs, voksede antallet af alternative Kafka-billeder allerede fra begyndelsen af 1980'erne. Det står klart, at Kafkas betydelige indflydelse på en del af den kinesiske litteratur og tankeverden er kommet i stand *på trods af* den officielle promovning. I det øjeblik værkerne foreligger (i oversættelse), er katten ude af sækken og i princippet ikke sådan at styre. Hvilke forestillinger, sindbilleder, mentale genklange og æstetiske inspirationer Kafka kan have vækket i sine læsere, ved vi hovedsageligt kun fra de særlige læsergrupper, som receptionsteoretiske udredninger normalt bygger på, nemlig kritikerne og forfatterne. Og i 1980'ernes Kina befandt de fleste af dem sig i et slags kinesisk æskesystem af diskursive niveauer. Det er for en vestlig iagttagere forbavsende, at det vi i daglig tale forstår ved det *kafkaske* – uigennemtrængeligt

¹² For en detaljeret sammenlignende tematisk og tekstuel analyse af Can Xue og Kafka se Wedell-Wedellsborg 2003.



bureaukrati, vilkårligt retsvæsen, udefinerlig skyldfølelse, magtesløshed over for systemet osv. – tilsyneladende ikke er det aspekt, som er slået mest igennem i Kina. Man skulle vel netop tro at der her, ikke mindst i tiden umiddelbart efter kulturrevolutionen, var oplagte identifikationspunkter. Forklaringen er naturligvis, at præcis dette aspekt var særlig kontroversielt og blev så kraftigt manipuleret i den tidlige officielle (anti-vestlige) Kafka-reception, at det også lagde store begrænsninger på den uofficielle. At temaet heller ikke siden, dvs. i 1990'erne og 2000-tallet, har været markant i Kafka-artikler og Kafka-inspireret fiktion, skyldes sandsynligvis nok så meget, at åndsklimaet og samfundet har ændret sig voldsomt, som evt. frygt for politiske repressalier.

Anne Wedell-Wedellsborg er professor, cand.phil. ved Østasiatisk Afdeling, Aarhus Universitet

Litteratur

Bei Dao (1993): "Translation Style: A Quiet Revolution" in Larson, W and Wedell-Wedellsborg, A. (eds.) *Inside Out. Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture*. Aarhus: Aarhus University Press.

Canetti, E. (1974): *Kafka's Other Trial. The Letters to Felice*. London: Calder and Boyars.

Can Xue (1999): *Linghun de chengbao*. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe.

Cheng Daixi (1984): "Nalaizhuyi haishi quanpan zhaoban" *Hongqi* 1984,6

Chen Xiaomei: (1995): *Occidentalism. A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China*. New York: Oxford University Press.

Ding Fang, Shi Wen (1979): "Kafuka he tade zuopin" *Shijie Wenxue* 1979, 1

Goebel R. (1997): *Constructing China. Kafka's Orientalist Discourse*. London: Camden House.

Kelly, David (1992): "The Highest Chinadom. Nietzsche and the Chinese Mind 1907-1987" in Parkes G.ed, *Nietzsche and Asian Thought*. Chicago: Chicago University Press.

Kundera, M, (1986): *L'art du roman: essai*. Paris: Gallimard, 1986.

Larson W and Wedell-Wedellsborg A (eds.) (1993): *Inside Out. Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture*. Aarhus: Aarhus University Press.

Li Tuo, (1987): "Gaobie mengjing" *Waiguo wenxue pinglun* 1987, 4

Li Tuo, (1991): "1985" *Jintian*, 1991, 3/4

Lodén T., (1998): *Från Mao till Mammon. Idéer och Politik i det moderna Kina*. Stockholm: Ordfront Förlag.

Mu Ling, (1995): "Beyond the Theory of Language Games – Huang Ziping and Chinese Literary Criticism in the 1980s" *Modern China*, 1995,4

Oates, Joyce Carol, (1974): "Kafka's Paradise" *The Hudson Review*, 1974,4

Sandbank S., (1990): *After Kafka. The Influence of Kafka's Fiction*. Athens and London: University of Georgia Press.

Tan Shi (Liu Xiaobo), (1987): "Kafuka de yanjing" *Wode daxue*, 1987, 10,11

Wedell-Wedellsborg, Anne, (2003): "Chinese Faces of Kafka. Critical Response and Literary Influence" in Findeisen R. ed. *Sino-German Literary Interplay*. Bern and Oxford: Peter Lang Publishers.

Wedell-Wedellsborg, Anne, (2001): "Globalisering, vesternisering og tradition i Kina" *Den jyske Historiker*, 2001 vol. 94/95

Ye Tingfang, (1982): "Xifang xiandai yishu de tanxianzhe – lun Kafuka de yishu tezheng" *Wenyi yanjiu*, 1982,6

Ye Tingfang, (1986): *Xiandai yishu de tanxianzhe*. Guangzhou: Huacheng chubanshe.

Ye Tingfang, bian, (1988): *Lun Kafuka*. Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe.

Zi Wei, (1980): "Yu yansu yu huangdan zhi zhong" *Waiguo wenxue yanjiu*, 1980,4