

Ο Κώστας Δεσποινιάδης και ο Πίτερ Κούπερ ανακαλύπτουν εκ νέου τον κόσμο του Κάφκα

του Γιέργκ Άουμπεργκ

«Δεν καταλαβαίνω τίποτα από πολιτική», είπε ο Καρλ.  
«Αυτό είναι ένα λάθος», είπε ο σπουδαστής.

Φραντς Κάφκα, *Ο Εξαφανισμένος*

Στις «Σημειώσεις για τον Κάφκα» (που γράφτηκαν ανάμεσα στα 1942 και 1953) ο Τέοντορ Αντόρνο παρατηρούσε ότι το έργο του Κάφκα διαπνέεται από «τον τόνο των ακροαριστερών»: «όποιος τον υποβιβάζει στο γενικά ανθρώπινο, τον διαστρεβλώνει σε κομπορμισμό». Όταν ο Αντόρνο έγραφε τις *Σημειώσεις* του λάμβανε χώρα μια «αμερικανοποίηση» του Κάφκα, την οποία προωθούσε κυρίως το περιοδικό *Partisan Review*, που είχε ιδρυθεί εκείνη την εποχή ως φωνή του «λογοτεχνικού κομμουνισμού». Στα τέλη της δεκαετίας του 1930 θεωρούσε τον εαυτό του ως πρωτοποριακό όργανο του όψιμου μοντερνισμού και δημοσίευσε στα χρόνια ανάμεσα στα 1938 και 1946 μεταφράσεις διηγημάτων και ημερολογίων του Κάφκα. Κατ' αυτόν τον τρόπο προετοίμασε το εκδοτικό και λογοτεχνικό έδαφος για τον Κάφκα στις ΗΠΑ, ο οποίος τελικά ενσωματώθηκε στους προπαγανδιστές του «νέου αμερικανισμού» μέσω του πολιτικού «αλλαξόπιστου» Λέσλι Φίντλερ, ο οποίος μετά το πέρασμα του από τον κομμουνιστικό και σοσιαλιστικό χώρο της δεκαετίας του 1930 μετατράπηκε σε εκφραστή αντικομμουνιστικών υπηρεσιών, όπως του «Συνεδρίου για την πολιτισμική ελευθερία»: Ο Κάφκα ανήκει «σε μας», θεωρούσε το 1948.

Στην «εποχή του φόβου» ο Κάφκα ενσωματώθηκε ως εκφραστής του φόβου και της απελπισίας και ως συνώνυμο των υπαρξιακά άστεγων. Για τους θιασώτες αυτής της αντίληψης, όπως οι Σολ Μπέλου και Ίσαακ Ρόζενφελντ, τους οποίους ιδιοποιήθηκε το *Partisan Review*, ήταν – δίπλα στον «υπόγειο άνθρωπο» του Ντοστογιέφσκι – κυρίως οι πρωταγωνιστές του Κάφκα τα μοντέλα της εποχής που ακολούθησε τις βεβαιότητες της «κόκκινης δεκαετίας» (όπως ονομάστηκε η δεκαετία του 1930 λόγω της περιρρέουσας αντικομμουνιστικής υστερίας). Οι Μπέλου και Ρόζενφελντ ήταν στα νιάτα τους ενεργοί σε τροτσικιστικούς κύκλους και τη δεκαετία του 1940 κινούνταν στο δρόμο της «αποριζοσπαστικοποίησης» και της «θεσμοποίησης». Στη συνέχεια, η ανερχόμενη «Καφκαμανία» χρησιμοποιήθηκε ως όχημα από την πολιτιστική βιομηχανία. Κανένας άλλος μοντέρνος συγγραφέας δεν εξέφραζε τη σύγχρονη εμπειρία καλύτερα από τον Κάφκα και επίσης κανένας δεν προστάτευε καλύτερα την ανθρώπινη ελευθερία ενάντια σε φαινομενικά υπερδύναμους θεσμούς, εξηγούσε ο Ρόζενφελντ το 1947.

Στη διπολική σύγκρουση του «ψυχρού πολέμου» ο Κάφκα χτυπήθηκε μετωπικά: για τους «σταλινικούς» (για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία του Ρόζενφελντ) ο μικροαστός Κάφκα ήταν ανίκανος να ενταχθεί στις οργανώσεις της εργατικής τάξης και κλείστηκε σαν τρωτικό ενάντια στον έξω κόσμο χωρίς να αντισταθεί στον ανερχόμενο φασισμό. Η άλλη πλευρά οικειοποιήθηκε τον Κάφκα ως προειδοποίηση απέναντι στον ολοκληρωτισμό μιας υπερδύναμης γραφειοκρατίας, με τον οποίον το άτομο με τα ατομικά και πολιτικά του δικαιώματα έπρεπε να προστατευτεί από τα στρατεύματα ενός αδηφάγου σοβιετικού ιμπεριαλισμού, ενώ ταυτόχρονα στο Μιτσισιπή και σε άλλα μέρη της «ελεύθερης Δύσης» ποδοπατούνταν ή πυροβολούνταν τα δικαιώματα των μη λευκών ατόμων. Η «ανθρώπινη ελευθερία», με την οποία ο Ρόζενφελντ προσπαθούσε να συνηγορήσει για τον Κάφκα δεν

ίσχυε για ανθρώπους άλλου χρώματος. Ήδη στη δεκαετία του 1940 – όπως τόνισε ο Χάρβεϊ Τέρες – αρχίζει να διαφαίνεται μια νεοσυντηρητική και νεοφιλελεύθερη στροφή των διανοουμένων της Νέας Υόρκης στο φυλετικό ζήτημα, η οποία συνεισέφερε στον δηλητηριασμό των διαφυλετικών σχέσεων στη δεκαετία του 1980.

Στην «Καφκα-μανία» του τέλους της δεκαετίας του 1940 επικράτησε η λογική της πολιτιστικής βιομηχανίας. Παρότι ο Κάφκα (όπως ο Χέρμαν Μέλβιλ) απέτυχε από πλευράς παραγωγής, οι επίγονοι επιχειρηματίες γνώριζαν πώς να εξασφαλίσουν καλύτερα τις υπηρεσίες πρακτόρων και λατρευτών δικηγόρων για να προωθήσουν τη δική τους σταδιοδρομία. Ενώ πουλούσαν τον εαυτό τους στην αγορά ως ανυπότακτο και αποστάτη (ή ως υβρίδιο και των δύο), τους ένοιαζε πρωτίστως να μετατρέψουν το επαναστατικό στυλ τους σε πλούσια δημοσιογραφικά επιτελεία και κερδοφόρους εκδοτικούς οίκους (όπως κάποτε ο Λυσιέν ντε Ρυμπεμπρέ). «Επίσης ο Κάφκα θα γίνει απομεινάρι των φτηνών βιβλιοπωλείων», όπως περιέγραφε ο Αντόρνο τον χώρο των ειδημόνων του Κάφκα. Ακόμη πιο επικριτικός ήταν ο Έντμουντ Γουίλσον, ο πρύτανης της αμερικανικής κριτικής λογοτεχνίας. Γι' αυτόν ο Κάφκα ήταν όχι μόνο ένα υπερμέγεθες φάντασμα των καιρών, αλλά και οι συγκρίσεις με τον Τζόνι, τον Προυστ ή τον Δάντη του φαίνονταν «προφανώς τελείως παράλογες». Στα μάτια του ο Κάφκα ήταν μια ύπαρξη με αδύναμη βούληση και ψυχολογική αναπηρία, που δεν άφησε τίποτα πίσω του, που να προμηνύει έναν μεγάλο καλλιτέχνη ή έναν ηθικό σύμβουλο. Αντιθέτως ο Ελίας Κανέτι τον κατέταξε δίπλα στους Προυστ και Τζόνι στην τριάδα των σημαντικότερων και επιδραστικότερων συγγραφέων του 20<sup>ου</sup> αιώνα. «Όταν σκέφτομαι το θάνατο» σημειώνει ο Κανέτι, «μ' ενοχλεί η σκέψη του αποχωρισμού από τον Κάφκα».

Στην προσωπολατρία για τον Κάφκα, που έλαβε χώρα στις προηγούμενες δεκαετίες, χάθηκε η πολιτική πτυχή τόσο όσον αφορά το ιστορικό πρόσωπο, όσο και το έργο. Σε αυτό αναφέρεται ήδη ο Κλάους Βάγκενμπαχ στην πρώιμη βιογραφία του για τον Κάφκα: «Γενικά [...] με παραξενεύει κάποιες φορές η τάση κάποιων ερευνητών», γράφει αναφερόμενος στο παρελθόν, «συγκεκριμένα η μετάλλαξη της πολιτικής διάστασης στον Κάφκα σε μια κατασκευή τελείως απαλλαγμένη από τις συγχύσεις της πραγματικότητας, δηλαδή σε ένα πρόσωπο, το οποίο έπρεπε να είναι αφάνταστα χοντρόπετσο ώστε να μην παρατηρεί τις πολιτικές και κοινωνικές αναταραχές ιδίως αυτής της εποχής [πριν από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο]». Πέρα από τον Βάγκενμπαχ ήταν κυρίως οι συγγραφείς Μίκαελ Λέβι και Πασκάλε Καζανόβα, αυτοί οι οποίοι τόνισαν τον πολιτικό χαρακτήρα του έργου του Κάφκα, ο οποίος πρωταρχικά εμφανίζεται ως επικριτής της εξουσίας και των πατριαρχικών και γραφειοκρατικών μορφών της.

Σ' αυτή τη γραμμή κινείται επίσης ο γεννημένος το 1978 έλληνας συγγραφέας, μεταφραστής και εκδότης Κώστας Δεσποινιάδης, ο οποίος στο βιβλίο του *Ο ανατόμος της εξουσίας* βλέπει στον Κάφκα πρωτίστως έναν «ισχυρό επικριτή της εξουσίας, της γραφειοκρατίας, του καπιταλισμού, της νομολογίας, της πατριαρχίας και των φυλακών». Σε αυτό το βιβλίο, το οποίο βασίζεται σε μια περίπου εικοσάχρονη ενασχόληση με τον Κάφκα, το έργο του και τη σχετική φιλολογία, ο Δεσποινιάδης προσπαθεί να αναδείξει την διαρρέουσα «αντιεξουσιαστική διάσταση του έργου του Φραντς Κάφκα», ενώ παράλληλα αναφέρει ως εμπνευστή της μακρόχρονης ενασχόλησης του με το θέμα τον Μίκαελ Λέβι, πέρα από τους «κλασικούς» ερμηνευτές του Κάφκα, όπως οι Τέοντορ Αντόρνο, Βάλτερ Μπένγιαμιν, Χάνα Άρεντ, Κλάους Βάγκενμπαχ, Ζιλ Ντελέζ και Φέλιξ Γκουαταρί.

Εκκινώντας από τη σημείωση της 15<sup>ης</sup> Οκτωβρίου στο ημερολόγιο του Κάφκα «μην ξεχνάς τον Κροπότκιν», ο Δεσποινιάδης παρακολουθεί τις αντιεξουσιαστικές τάσεις στα

μυθιστορήματα *Ο Πύργος* και *Η Δίκη*, ως απεικονίσεις γραφειοκρατίας και εξουσιασμού, καθώς και ως ενσωμάτωση των μυθιστορηματικών προσώπων στις εκάστοτε δομές εξουσίας. Από την άλλη το ημιτελές μυθιστόρημα *Ο Εξαφανισμένος* (που πήρε τον τίτλο *Αμερική* από τον διαχειριστή της διαθήκης του Κάφκα, Μαξ Μπροντ) είναι στα μάτια του Δεσποινιάδη το έργο που ως επί το πλείστον χαρακτηρίζεται από αναρχικές επιρροές, έργο στο οποίο ο Κάφκα είχε ως βασική έμπνευση για την αντικαπιταλιστική κριτική του ταιηλορισμού και του αυτοματισμού, το ταξιδιωτικό σύγγραμμα του αναρχικού Άρτουρ Χόλιτσερ (1869-1941) γραμμένο το 1912, ενώ – όπως τονίζει ο Μίκαελ Λέβι – ο «εξουσιασμός του αμερικανικού πολιτισμού» εκφράζεται λιγότερο από τον Χόλιτσερ σε σύγκριση με τον Κάφκα, ο οποίος υπογραμμίζει την πανταχού παρούσα κυριαρχία που διέπει τις κοινωνικές σχέσεις.

Ο Δεσποινιάδης διαχωρίζει στην εξέταση του πάνω στο καφκικό έργο αφενός μεταξύ των συγκεντρωτικών, γραφειοκρατικών, απρόσωπων εκπροσώπων της εξουσίας, οι οποίοι αντλούν ισχύ μέσω ενός ανοιχτού δεσποτισμού πάνω στους εξουσιαζόμενους και μέσω μιας εθελούσιας υποταγής των κυριαρχούμενων στρωμάτων (όπως αυτό εκφράζεται κυρίως στα μυθιστορήματα του Κάφκα), και αφετέρου της πατριαρχικής απολυταρχίας, όπως αυτή αποτυπώνεται κυρίως στα έργα «Η Μεταμόρφωση» ή στο «Γράμμα στον πατέρα». Στο διήγημα «Η Μεταμόρφωση», στην αρχή του οποίου ο Γκρέγκορ Σάμσα ένα πρωί «έχει μεταμορφωθεί σε ένα τερατώδες παράσιτο», βρίσκει έκφραση για τον Δεσποινιάδη μια ριζική κριτική της αστικής οικογένειας, όπως αυτή εκφράστηκε αργότερα επιστημονικά με τις σπουδές περί εξουσίας και οικογένειας του Ινστιτούτου Κοινωνικής Έρευνας. «Η ισχυροποίηση της πίστης, ότι πρέπει πάντα να υπάρχει ένα Επί κι ένα Υπό και ότι η υποταγή είναι απαραίτητη, ανήκει στις σημαίνουσες λειτουργίες μέσα στην μέχρι τώρα υπάρχουσα κουλτούρα», έγραφε ο Μαξ Χορκχάιμερ στον πρόλογο των σπουδών, όταν ο φασισμός ήδη μαινόταν στην Ευρώπη.

Ήδη στην αποστροφή του Κάφκα απέναντι στην οικογένειά του, βρίσκεται μια άηχη αντοχή. «Οι γονείς [,] οι οποίοι προσμένουν ευγνωμοσύνη από τα παιδιά τους (υπάρχουν και κάποιοι που την απαιτούν), είναι» σημειώνει στο ημερολόγιό του «όπως οι τοκογλύφοι, ρισκάρουν ευχαρίστως το κεφάλαιο μόνο για τους τόκους». Στο διήγημα, η οικογένεια αντιδρά στην ανεξήγητη μεταμόρφωση του γιού με την εξολόθρευση του «παράσιτου», ενώ η αδερφή αναλαμβάνει την εκτέλεση και με την αδελφοκτονία και το γάμο της υποτάσσεται στις τελετουργίες της κυρίαρχης κοινωνίας. Τι είδους «παράσιτο» ήταν, αφήνεται από τον Κάφκα στην αβεβαιότητα τονίζει ο Δεσποινιάδης και επισημαίνει πως οι εθνικοσοσιαλιστές στην πολιτική εξολόθρευσης που ακολουθούσαν, πολλές φορές αναφέρονταν υποτιμητικά στους εβραίους ως «παράσιτα». Έτσι ο Κάφκα καταφέρθηκε σφοδρά ενάντια στην πρόταση για το εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης του διηγήματος, που ήταν όντως η απεικόνιση ενός εντόμου σε σχήμα κατσαρίδας. «Το ίδιο το έντομο δεν μπορεί να σχεδιαστεί», έγραψε ο Κάφκα στον εκδότη του Κουρτ Βολφ. «Ούτε καν να φαίνεται από μακριά». Στη σύγχρονη διασκευή του Πίτερ Κούπερ (που παραβιάζει την απαγόρευση της απεικόνισης του εντόμου) εκτυλίσσεται ο μετασηματισμός της «Μεταμόρφωσης» σε «γραφική νουβέλα», μια νέα διάσταση της κλειστοφοβικής διαταραχής που υποσυνείδητα επιδίωκε ο Κάφκα.

Ενώ η ανεξήγητη μεταμόρφωση του πρωταγωνιστή Γκρέγκορ Σάμσα διαταράσσει τις διαστάσεις της αστικής ύπαρξης και μαζί μ' αυτήν τα κοινωνικά και ηθικά της θεμέλια, το διήγημα «Η σωφρονιστική αποικία» εκθέτει την τεχνική της τιμωρίας στο πρόσωπο ενός αξιωματικού σε μια ανώνυμη σωφρονιστική αποικία, στην οποία παρουσιάζεται σε έναν εξερευνητή η «ιδιόρρυθμη μηχανή» σε «πρακτική εφαρμογή». Στις επεξηγήσεις του για αυτό το διήγημα, ο Κλάους Βάγκενμπαχ τοποθετεί τον υποτιθέμενο τόπο δράσης στη Νέα

Καληδονία ή στο Νησί του διαβόλου, όπου οι ευρωπαϊκές αποικιακές δυνάμεις του 19<sup>ου</sup> αιώνα απέλαυναν τους ανεπιθύμητους και τους άφηναν να σαπίσουν. Όμως ο Κάφκα θα μπορούσε κατά τη συγγραφή να είχε στο μυαλό του επίσης και τις ποινές των ιταλών αναρχικών, οι οποίοι μετά τις συχνά αποτυχημένες τους απόπειρες δεν στέλνονταν μόνο στις φυλακές και στην τρέλα στα ξερονήσια της νότιας Ιταλίας, αλλά επίσης εκτελούνταν με μηχανές όπως η γκαρότα, στην οποία οι παραβάτες δένονταν πάνω σε ένα ξύλινο κοντάρι και «η μηχανή» πίεζε την τραχεία μέχρι που ερχόταν ο θάνατος με αργό πνιγμό.

Στην ερμηνεία του για αυτό το διήγημα ο Δεσποινιάδης υποδεικνύει πάντα την επίδραση του Κροπότκιν, ο οποίος ήταν για τον Κάφκα ένα σταθερό σημείο αναφοράς στην κριτική του για την εξουσία (όπως αυτή εκφράζεται με τη γραφειοκρατία και τις φυλακές). Τα βασανιστήρια των κρατουμένων γίνονταν πίσω απ' τους τοίχους: βασανίζονταν, οδηγούνταν στην τρέλα ή στην αυτοκτονία ή εκτελούνταν μυστικά. Το διήγημα του Κάφκα υιοθέτησε την ιστορική εμπειρία της βαρβαρότητας του 19<sup>ου</sup> αιώνα και προκατέλαβε την τεχνολογική εξόντωση του θύματος, η οποία εμπιστεύεται σ' έναν ψυχρό μηχανισμό. Ο φόνος ολοκληρώνεται σε «υπαλληλική γλώσσα», την οποία ο Κάφκα έπρεπε να κατέχει ως υπάλληλος του «Ιδρύματος Ασφαλείας Εργατικών Ατυχημάτων». Στη «Σωφρονιστική Αποικία» ο Κάφκα προφήτευσε την εξόντωση και τη βαρβαρότητα του σημαδέματος με τατουάζ: Ο αθώος έπρεπε να αισθανθεί «την ετυμηγορία πάνω στη σάρκα του», όπως περιέγραψε ο Πρίμο Λέβι την εμπειρία του στη βαρβαρότητα των ναζιστικών στρατοπέδων συγκέντρωσης. Ωστόσο, ενώ στον Κάφκα, ο εξερευνητής έχει απρόσκοπτη πρόσβαση σε αυτόν τον κόσμο της φρίκης και η εκτέλεση έχει δημόσιο χαρακτήρα, η εξόντωση των εβραίων, των σίντι και ρομά, των ομοφυλόφιλων και των πολιτικών αντιπάλων συνέβη μυστικά. «Η παρουσίαση της εκτέλεσης από τον Κάφκα είναι ταυτόχρονα τελείως σύγχρονη – και παραπέμπει μ' αυτή την έννοια στο Άουσβιτς – και ταυτόχρονα παλιά με το θέατρο της γκιλοτίνας» συμπεραίνει ο Έντσο Τραβέρσο. Μ' αυτή την έννοια το διήγημα του Κάφκα είναι περίπου ένα εγχειρίδιο της γενεαλογίας της φρίκης του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Στη διασκευή του Πίτερ Κούπερ, η οποία δημιουργήθηκε βάσει σύγκρισης διαφόρων αγγλικών μεταφράσεων καθώς και αποδόσεων του Κούπερ, και είναι προσανατολισμένη στον εξπρεσιονισμό, παρότι ο διοικητής μοιάζει με αξιωματικό της Νότιας Αμερικής, το προσωπικό της ποινικής αποικίας φέρει κράνη με πρωσικές ραβδώσεις. Το κάλυμμα του κεφαλιού του κυβερνήτη μοιάζει με μπερέ αξιωματικού της Βέρμαχτ, ενώ τα χαρακτηριστικά των προσώπων θυμίζουν τα αντι-Τράμπ σχέδια του Κούπερ. «Οι ιστορίες του Κάφκα ενθαρρύνουν μια προσωπική ερμηνεία, με την έννοια ότι δίνουν σε κάθε αναγνώστη ένα μοναδικό προσωπικό πλαίσιο», γράφει ο Κούπερ. Η εξαιρετική γραφιστική και διανοητική ποιότητα των διασκευών του Κούπερ γίνεται φανερή αν συγκρίνει κανείς το εναλλακτικό κόμικ *Kafka: The Execution* του Λέο Ντουρανόβα, που του λείπει το βάθος και το οποίο υποβιβάζει τους εξερευνητές του Κάφκα στη μονοδιάστατη παραλλαγή ενός Ιντιάνα Τζόουνς.

Επίσης το διήγημα «Το κτίσμα», το οποίο ο Δεσποινιάδης βλέπει στο πλαίσιο της συγγραφής του στις αρχές της δεκαετίας του 1920, σε συνάφεια με την άνοδο του φασισμού, απεικονίζεται στον Κούπερ με έναν συντηρητικό μικροαστό που προστατεύεται από τον έξω κόσμο στο υπόγειο σύστημα διέλευσης του, βλέποντας τον θεαματοποιημένο κόσμο μέσω μεγάλων οθονών και σαν αιώνιος κάτοικος μιας προστατευτικής τάφρου ζει με κονσέρβες ενάντια στους κινδύνους ενός μη κατοικήσιμου κόσμου. Όπως σωστά συμπεραίνει ο Δεσποινιάδης η έννοια «κτίσμα» είναι πολυσήμαντη: Από τη μία μπορεί να περιγράψει μια φυλακή και από την άλλη να παριστά ένα αρχιτεκτονικό έκθεμα. Ίσως επίσης να είναι ένα μικροαστικό σπίτι, κάτι που ο Κάφκα πιθανόν να ονειρευόταν λίγο πριν το θάνατό του.

Το 1903 ο Κάφκα έγραψε στον φίλο του Όσκαρ Πόλακ για το «ερμητήριο»: «να τιμά κανείς το τρωκτικό και τον τρόπο του, αλλά ας μην το κάνει κι άγιο του». Στο κτίσμα, ο πρωταγωνιστής που μοιάζει με τυφλοπόντικα, είναι ένας φοβισμένος υπόγειος κάτοικος που ούτε τα μέτρα προστασίας που έχει πάρει δεν μπορούν να τον ησυχάσουν: «το ωραιότερο πράγμα στο κτίσμα μου είναι η ησυχία. Φυσικά είναι παραπλανητική [...]». Στη διασκευή του Κούπερ, ο αφηγητής που μιλά σε πρώτο ενικό πρόσωπο είναι ένα φοβισμένο ζώο σ' έναν υπόγειο λαβύρινθο που δεν μπορεί να βρει ασφάλεια. Το «όμως όλα έμειναν απaráλλαχτα» του τέλους γίνεται στον Κούπερ μια εικόνα ψυχωτικού άγχους, στην οποία το τρωκτικοειδές πλάσμα στοιχειώνεται από εμμονές αποτυχίας των προστατευτικών μέτρων. Το διαρκές συναίσθημα της αποτυχίας στην αντιμετώπιση της καθημερινής ρουτίνας, όπως την εύρεση ενός στόχου σε μια πόλη περιγράφει ο Κάφκα στο σύντομο κείμενό του «Ένα σχόλιο» από το έτος 1922, στο οποίο αναδεικνύεται η αποστροφή του απέναντι στους εκπροσώπους της κρατικής εξουσίας: Ένας ταξιδιώτης ζητά από έναν «φρουρό» να του δείξει τον δρόμο για να φτάσει στον προορισμό του, αλλά εκείνος του αποκρίνεται κοροϊδευτικά με τις λέξεις «Ας το, παράτα τα». Στην καταπληκτική παραλλαγή του κειμένου από τον Κούπερ, ο πρωταγωνιστής έχει τέτοιο άγχος με το χρόνο, σαν να εξαρτάται η ύπαρξη του από το αν θα φτάσει έγκαιρα στον στόχο του στην πόλη, όμως ο εύσωμος, σκοτεινός εκπρόσωπος του κράτους, κουνώντας κιόλας τις χειροπέδες πάνω στη χοντρή κοιλιά του, φωνάζει δυνατά: «Ας το, παράτα τα» πριν γυρίσει από την άλλη και αφήσει τον χαμένο στη μοίρα του.

Για την παραπέρα ερμηνεία του Κάφκα διαφωτίζει ο Δεσποινιάδης αναφέροντας τις σχέσεις του με τον αναρχικό χώρο της Πράγας. Ήδη ο Μαξ Μπροντ είχε αναφερθεί στη χαλαρή σχέση του Κάφκα με μια αναρχική ομάδα με το όνομα «Klub Mladých» («Λέσχη των Νέων») στην έγκυρη βιογραφία του για τον Κάφκα, στην οποία εμφανιζόταν ως «σιωπηλός»: δεν συμμετείχε στις έντονες συζητήσεις των συντρόφων. Κυρίως ο Κλάους Βάγκενμπαχ περιέγραφε στη βιογραφία του για τον νεαρό Φραντς Κάφκα ότι εμπλεκόταν στον ανατρεπτικό χώρο της Πράγας, παρόλο που παραδεχόταν ότι οι ιστορικές πηγές για αυτές τις σχέσεις του είναι λιγοστές. Πρωτίστως είναι ο τσέχος δημοσιογράφος Μίχαλ Μάρες ο μάρτυρας των αναρχικών σχέσεων του Κάφκα. Πιθανώς να συμμετείχε ο Κάφκα σε μια διαδήλωση με αφορμή την εκτέλεση του ισπανού αναρχικού Φρανθίσκο Φερέρ.

Όπως ο αναρχικός Έγκον Γκύντερ από το Μόναχο (όχι ο συνονόματος συγγραφέας και σκηνοθέτης) στο άρθρο του «Ο Φραντς Κάφκα και ο αναρχισμός», ο Δεσποινιάδης αντλεί τις πληροφορίες του από κοινές πηγές, τη βιογραφία του Βάγκενμπαχ ή τις συνομιλίες του Γκούσταβ Γιάνουχ με τον Κάφκα, χωρίς να μπορέσει να προσφύγει σε πρόσφατα ευρήματα. Στις σημειώσεις του Γιάνουχ ο «Δόκτωρ Κάφκα» εκφράζει οξυδερκείς εκτιμήσεις σχετικά με το νέο επαναστατικό καθεστώς στη Ρωσία, παρόμοιες με την Έμμα Γκόλντμαν και τον Αλεξάντερ Μπέρκμαν. Δε θαμπώθηκε από τη φαινομενικά απείθαρχη δύναμη των μαζών: «Στο τέλος κάθε πραγματικά επαναστατικής εξέλιξης εμφανίζεται ένας Ναπολέων Βοναπάρτης» επιβεβαίωσε και πρόσθετε: «Η επανάσταση εξατμίζεται και μένει μόνο η λάσπη της γραφειοκρατίας. Τα δεσμά της βασανισμένης ανθρωπότητας είναι φτιαγμένα από διοικητικά χαρτιά». Ωστόσο η αυθεντικότητα των σημειώσεων του Γιάνουχ αμφισβητείται από πολλούς σχολιαστές: Ο Γιάνουχ μοιάζει σε πολλούς σαν «γκρούπι του Κάφκα» και ο «Δόκτωρ Κάφκα» παρουσιάζεται ως άγιος (όπως έγραψε ο Πωλ Ώστερ), ενώ οι καταχωρήσεις στα ημερολόγια του είναι δείγμα μιας σχεδόν παθολογικής ανασφάλειας, έτσι που η πολιτική υποδούλωση αυτού του «νευρωτικού σκιάδου ανθρώπου» μοιάζει κάπως αμφίβολη για μια κοινωνία χωρίς κυριαρχία, όπως υπογράμμιζε ο Έντμουντ Γουίλσον στον λιβέλό του ενάντια στον Κάφκα.

Ο ίδιος ο Μίκαελ Λέβι ως κυριότερος πολιτικός συνήγορος του Κάφκα επιμένει πως ο Κάφκα είχε μεγάλη απόσταση από το να είναι αναρχικός και σε αυτό το συμπέρασμα τον ακολουθούν τόσο ο Δεσποινιάδης όσο και ο Γκύντερ: «Ο Κάφκα δεν μπορεί να οικειοποιηθεί», καταλήγει ο Γκύντερ, «ερεθίζει και αφήνει ένα τσίμπημα κάτω από το δέρμα του αναγνώστη». Επίσης και ο Δεσποινιάδης δεν θέλει να εμφανίσει τον Κάφκα σαν φερέφωνο ενός λογοτεχνικού αναρχισμού, παρόλη την προσπάθεια να σκιαγραφήσει «την πραγματική διάσταση των αναρχικών ενδιαφερόντων του Κάφκα» και την εγγύτητα του με συγγραφείς όπως οι Κροπότκιν, Έμμα Γκόλντμαν, Έριχ Μύζαμ, ή Αλεξάντερ Χέρτσεν.

Σε αντίθεση με τη γαλλική έκδοση του βιβλίου, που τονίζει το δοκιμακό χαρακτήρα του έργου, η καναδική έκδοση προσπαθεί να καλύψει το γεγονός ότι το βιβλίο του Δεσποινιάδη είναι λιγότερο μια συνεπής διαλεκτική πραγματεία απ' ό,τι μια συλλογή δοκιμίων με θέματα γύρω από τον Κάφκα. Αυτή δεν είναι μια κατηγορία προς τον Δεσποινιάδη, αφού το δοκίμιο – όπως έγραψε ο Αντόρνο – είναι απαλλαγμένο «από την πειθαρχία της ακαδημαϊκής ανελευθερίας». Όμως θα έπρεπε ο εκδότης να φροντίσει για μια πιο προσεγμένη επιμέλεια, έτσι ώστε οι πλεονασμοί στην επιχειρηματολογία να ήταν λιγότερο εμφανείς: Σε κάποια σημεία επαναλαμβάνονται διατυπώσεις σχεδόν αυτολεξεί. Παρολαυτά ο Δεσποινιάδης προσφέρει μια σύγχρονη εξέταση, επιχειρηματολογώντας επί ίσοις όροις με την επικριτική «κριτική στον Κάφκα», της οποίας η αναγνωσιμότητα και οι διαπιστώσεις είναι πολύ ανώτερες από την ακαδημαϊκή αναρχική οικειοποίηση, όπως εμφανίστηκε τελευταία στο περιοδικό *Anarchist Studies*. Σε τέτοια κείμενα η «Καφκολογία» πεθαίνει σα σκυλί, σα να έπρεπε να επιβιώσει η ντροπή (κάτι που τα ακαδημαϊκά σκουπίδια κάνουν μόνιμα). Ενάντια σ' αυτήν την ακαδημαϊκή κακοποίηση, ο Δεσποινιάδης και ο Κούπερ δίνουν τη δυνατότητα μιας κριτικής ματιάς πάνω στον κόσμο του Κάφκα, ο οποίος αντιτίθεται στην εκβιαστική συμφιλίωση μέσω υπαλλήλων της ακαδημαϊκής βιομηχανίας γνώσης.

Δημοσιεύτηκε στα γερμανικά, στο:

<https://moleskinblues.net/2019/08/14/costas-despiniadis-the-anatomist-of-power-und-peter-kuper-kafkaesque/>

(μετάφραση: Γιάννης Μαλλούχος)