

ΖΙΛ ΝΤΕΛΕΖ - ΦΕΛΙΞ ΓΚΟΥΑΤΤΑΡΙ

Κάφκα

Γιά μιά ελάχισσωνα λογοτεχνία

Μετάφραση
ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΠΑΓΙΩΡΓΗΣ



* Ελάχισσωνα
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΑ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

Είναι βέβαιο ότι υπάρχει μία έντονη και μία πολιτική
του κυριακού έργου. Ήδη οι έρωτικές επιστολές είναι
μία πολιτική, όπου ο Κάφκα εγκαταβιώνει ως βροχόλακας.
Οι κοιβέλες ή τὰ αφηγήματα παρουσιάζουν ζωομορφίες που
είναι ισάριθμες διαφυγές. Τά μυθιστορήματα, αποτέλεση
μάλλον παρά ημιτέλη, αποσπασματίζουν μεγάλες κοινωνικές
μηχανές του παρόντος και του μέλλοντος. Τη στιγμή που
τις εμφανίζει, ο Κάφκα τις χρησιμεύει ως προπέτασμα.
δέν πιστεύει στον νόμο, στην έννομη, στην άρνηση,
στην εσωτερικότητα. Οι διαφυγές του δέν αποτελούν ποτέ
καταρύγιο, έξοδο από τον κόσμο. Αντίθετα, αποτελούν
τρόπους διερεύνησης αυτού που ετοιμάζεται, και εξορισμού
των διαβολικών δυνάμεων του έγγυς μέλλοντος. Ο Κάφκα
ἀρέσκειται νά όρίζει τον έαυτό του μέ όρους «ελάσσονος»
λογοτεχνίας. Όσοσο ή ελάσσων λογοτεχνία είναι τό μυστικό
κάθε επανάστασης, στους κόλπους των μεγάλων λογοτεχνιών.

Ελάσσονα

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΑ

ΖΙΑ ΝΤΕΛΕΖ - ΦΕΛΙΞ ΓΚΟΥΑΤΤΑΡΙ

Κάφκα

Γιά μία ελάσσονα λογοτεχνία

Μετάφραση

ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΠΑΓΙΩΡΓΗΣ

Στό έξώφυλλο:

Ό Κάφκα και ή Φελίτσε Μπάουερ σέ φωτογραφία του 1917.

ISBN 960-03-2328-3



9 789600 323283

Ἐλάσσονα
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΑ

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΣΕΙΡΑΣ:
ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΠΑΓΙΩΡΓΗΣ

Κάρφα – Γιά μιὰ ἐλάσσονα λογοτεχνία

ΣΤΗ ΣΕΙΡΑ ΕΛΛΑΣΣΟΝΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΑ ΚΥΚΛΟΦΟΡΟΥΝ

ΣΑΙΡΕΝ ΚΙΡΚΕΓΚΩΡ

Φιλοσοφικά ψιγία
ἢ κήσηματα καὶ περιτμήματα

ΜΑΛΕΜΗΡΑΝΣ

Διάλογος χριστιανοῦ καὶ Κινέζου φιλοσόφου

ΓΚΑΣΤΟΝ ΜΗΑΣΕΛΑΡ

Ἡ Ἐποπτεία τῆς στιγμῆς

ΖΙΑ ΝΤΕΛΕΖ - ΦΕΛΙΞ ΓΚΟΥΑΤΤΑΡΙ

Κάφκα - Γιά μιὰ ἐλάχισσωνα λογοτεχνία

ΦΙΟΝΤΟΡ ΝΤΟΣΤΟΓΙΕΦΣΚΙ

Χειμερινές σημειώσεις πάνω σέ καλοκαιρινές ἐντυπώσεις

ΖΑΝ-ΖΑΚ ΡΟΥΣΩ

Δοκίμο περί καταγωγῆς τῶν γλωσσῶν

ΖΙΑ ΝΤΕΛΕΖ – ΦΕΛΙΞ ΓΚΟΥΑΤΤΑΡΙ

ΚΑΦΚΑ
ΓΙΑ ΜΙΑ ΕΛΑΣΣΟΝΑ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΠΑΓΙΩΡΓΗΣ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ
ΑΘΗΝΑ 1998

Η μετάφραση του βιβλίου πραγματοποιήθηκε με την επιχορήγηση του Υπουργείου Πολιτισμού της Γαλλίας. 16

ΤΙΤΛΟΣ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ: Gilles Deleuze – Félix Guattari,
Kafka – Pour une littérature mineure

© Les Éditions de Minuit, 1975

© Για την ελληνική γλώσσα, ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ Α.Ε.,
Αθήνα 1998

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση ή αναπαραγωγή του παρόντος έργου από σύνολο του ή τμημάτων του με οποιαδήποτε τρόπο, καθώς και η μετάφραση, η διασκευή, του ή εκμετάλλευσή του με οποιαδήποτε τρόπο αναπαραγωγής έργου λόγου ή τέχνης, σύμφωνα με τις διατάξεις του ν. 2121/1993 και της Διεθνούς Σύμβασης Βέρνης-Παρισιού, που κυρώθηκε με το ν. 100/1975. Επίσης απαγορεύεται η αναπαραγωγή της στοιχειοθεσίας, σελιδοποίησης, εξωφύλλου και γενικότερα της όλης αισθητικής εμφάνισης του βιβλίου, με φωτοτυπικές, ηλεκτρονικές ή οποιαδήποτε άλλες μεθόδους, σύμφωνα με το άρθρο 51 του ν. 2121/1993.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ Α.Ε.

Ζαλόγγου 11, 106 78 Αθήνα

☎ 330.12.08 – 330.13.27 FAX: 384.24.31

e-mail: info@kastaniotis.com

www.kastaniotis.com

ISBN 960-03-2328-3

ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Περιεχόμενο και Έκφραση

ΠΩΣ ΝΑ ΕΙΣΕΛΘΟΥΜΕ στο έργο του Κάφκα; Είναι ένα ρίζωμα, ένα λαγούμι. 'Ο Πύργος έχει «πολλές εισόδους», γιά τίς όποιες δέν γνωρίζουμε τούς κανόνες χρήσης και κατανομῆς. Τό ξενοδοχείο τῆς Ἀμερικῆς ἔχει ἀναρίθμητες θύρες, κύριες και βοηθητικές, ὅπου ἀγρυπνοῦν ἰσάριθμοι θυρωροί, και μάλιστα εισόδους και ἐξόδους χωρίς πόρτες. Ἐντού- τως, φαίνεται πώς τό Λαγούμι, στήν ὁμώνυμη νου- βέλα, ἔχει μόνο μιά εἴσοδο· τό ζῶο τό πολύ πολύ νά σκέφτεται τή δύνατότητα μιᾶς δεύτερης εισόδου, πιά θά χρησίμευε γιά ἐπιβλεψη. Ἀλλά εἶναι μιά πα- γίδα γιά τό ζῶο και γιά τόν ἴδιο τόν Κάφκα· ὅλη ἡ

περιγραφή τῆς φωλιᾶς ἔχει γίνει γιά νά ξεγελάσει τόν ἐχθρό. Θά μποῦμε ἀπό κάποια ἄκρη, δέν ἔχει σημασία ἀπό ποιά, καμιά εἴσοδος δέν διακρίνεται, ἔστω κι ἂν εἶναι ἀδιέξοδο, ἐλικοειδές ὄρυγμα, σιγμοειδῆς ὀχετός κ.λπ. Θά ἀναζητήσουμε μόνο τά σημεῖα μέ τά ὁποῖα συνδέεται ἡ εἴσοδος ἀπό τήν ὁποία μπαίνουμε, ἀπό ποιά σταυροδρόμια καί γαλαρίες περνᾶμε γιά νά πᾶμε ἀπό τό ἕνα σημεῖο στό ἄλλο, ποιός εἶναι ὁ χάρτης τῶν ριζωμάτων καί πῶς θά μεταβαλλόταν αὐτοστιγμεί, ἂν μπαίναμε ἀπό μιά ἄλλη ἄκρη. Μόνο ἡ ἀρχή τῶν πολλαπλῶν εἰσόδων ἐμποδίζει τήν εἴσοδο τοῦ ἐχθροῦ, τοῦ Σημαινοντος, καί οἱ ἀπόπειρες νά ἐρμηνεύσουμε ἕνα ἔργο πού προσφέρεται μόνο γιά πειραματισμό.

Διαλέγουμε μιά ταπεινή εἴσοδο, ἐκείνην τοῦ Πύργου, στήν αἴθουσα τοῦ πανδοχείου ὅπου ὁ Κ ἀνακαλύπτει τό πορτραῖτο ἑνός θυρωροῦ μέ σκυμμένο τό κεφάλι καί τό πιγούνη βυθισμένο στό στήθος. Αὐτά τά δύο στοιχεῖα, τό πορτραῖτο ἢ ἡ φωτογραφία καί τό περίλυπο σκυμμένο κεφάλι, εἶναι μόλιμα στόν Κάφκα, μέ ποικίλους βαθμούς αὐτονομίας. Φωτογραφία τῶν γονιῶν στήν Ἀμερική. Πορτραῖτο τῆς κυρίας μέ τή γούνα στή Μεταμόρφωση (ἐκεῖ ἡ πραγματική μητέρα ἔχει σκυμμένο τό κεφάλι-

λι, και ό πραγματικός πατέρας φοράει τή λιβρέα του πορτιέρη). Έχουμε έναν πολλαπλασιασμό φωτογραφιών και πορτραίτων στη Δίκη, από τήν κάμαρα τής δεσποινίδας Μπύρστνερ ίσαμε τό έργαστήρι του Τιτορέλλι.

Τό σκυμμένο κεφάλι πού δέν μπορούμε πιά νά τό ανασηκώσουμε εμφανίζεται διαρκώς, στις έπιστολές, στό Σημειωματάριο και στό Έμερολόγιο, στις νουβέλες, ακόμα και στη Δίκη, όπου οι δικαστές σκύβουν παράλληλα στό ταβάνι, ένα μέρος των παρισταμένων, ό δήμιος, ό ιερέας... Συνεπώς, ή είσοδος πού επιλέγουμε δέν είναι μόνο, όπως θά ελπίζαμε, μιά σύνδεση μέ άλλα έπερχόμενα πράγματα. Η ίδια συγκροτείται από τή συνάρτηση, δύο σχετικώς ανεξάρτητων μορφών, τής μορφής του περιεχομένου «σκυμμένο - κεφάλι», τής μορφής έκφρασης «πορτραίτο - φωτογραφία», οι όποιες απαντώνται στην αρχή του Πύργου.

Δέν έρμηνεύουμε. Λέμε απλώς ότι αυτή ή συνάντηση έπιτελει μιά λειτουργική ανάσχεση, μιά εξουδετέρωση τής βιώσιμης έπιθυμίας: είναι ή φωτογραφία πού δέν μπορούμε νά άγγίξουμε και νά άσπασθούμε, πού είναι άπαγορευμένη, παισιωμένη, πού απολαμβάνει πιά μόνο τή θέα της, όπως ή

ἐπιθυμία πού παρακωλύεται ἀπό τή στέγη ἢ ἀπό τό ταβάνι, ἢ ὑποταγμένη ἐπιθυμία πού ἀπολαμβάνει πιά μόνο τήν ὑποταγή της. Ἐπίσης, ἢ ἐπιθυμία πού ἐπιβάλλει τήν ὑποταγή, τή διαδίδει, ἢ ἐπιθυμία πού κρίνει καί καταδικάζει (ὅπως ὁ πατέρας τῆς Κρίσης, πού σκύβει τόσο πολύ τό κεφάλι του, ὥστε τό παιδί πρέπει νά γονατίσει).

Ἐνάμνηση τῶν οἰδιπόδειων παιδικῶν χρόνων; Ἡ ἀνάμνηση εἶναι οἰκογενειακή φωτογραφία ἢ στιγμιότυπο διακοπῶν, μέ σκυμμένους κυρίους καί κυρίες μέ ταινίες στόν λαιμό¹. Προκαλεῖ ἀνάσχεση τῆς ἐπιθυμίας, ἀντλεῖ ἐκτυπώσεις της, τήν περιάγει, τήν ἀποκόπτει ἀπό ὅλες τίς συνάφειές της.

Ἄλλά τότε τί νά ἐλπίσουμε; Βρισκόμαστε σέ ἀδιέξοδο. Ἐντούτοις ἐννοεῖται ὅτι ἀκόμα καί ἓνα ἀδιέξοδο εἶναι καλό, καθόσον μπορεῖ νά ἀποτελεῖ τμήμα ἑνός ριζώματος.

Τό κεφάλι πού ἀνασηκώνεται, τό κεφάλι πού σπάζει τή στέγη ἢ τό ταβάνι, φαίνεται νά ἀντιστοιχεῖ στό σκυμμένο κεφάλι. Ἀπαντᾶται παντοῦ

1. Ὁ γυμνός ἢ καλυμμένος γυναικεῖος λαιμός εἶναι ἰσοδύναμος μέ τό ἀντρικό κεφάλι, σκυμμένο ἢ ἀνασηκωμένο: «Μαῦρα βελουδα γύρω ἀπό τόν λαιμό», «μεταξωτή, δαντελένια τραχηλιά», «ἀραχνόφαντη, λευκή δαντέλα γύρω ἀπό τόν λαιμό» κ.λπ.

στόν Κάφκα². Καί στόν Πύργο, στό πορτραῖτο τοῦ θυρωροῦ, ἀντιστοιχεῖ ἡ ἀνάκληση τοῦ γενέθλιου καμπαναριοῦ πού «ἰψωνόταν κατακορύφως χωρίς κανένα δισταγμό καί ἀνανεωνόταν ἐκεῖ ψηλά» (ἀκόμα καί τό ὑψηλότερο σημεῖο τοῦ πύργου, ὡς μηχανή ἐπιθυμίας, ἀνακαλεῖ μέ ἓνα θλιμμένο τρόπο τήν κίνηση ἑνός κατοίκου πού θά ὀρθωνόταν σπάζοντας τή στέγη). Ἐντούτοις ἡ εἰκόνα τοῦ γενέθλιου καμπαναριοῦ δέν εἶναι ἀκόμα μιά ἀνάμνηση; Γεγονός εἶναι ὅτι δέν ἐνεργεῖ πλέον ἔτσι. Ἐνεργεῖ ὡς μὀρφωμα τῆς παιδικότητος καί ὄχι ὡς παιδική ἀνάμνηση, ἐγείρει τήν ἐπιθυμία ἀντί νά τήν μειώνει, τήν μετατοπίζει μέσα στόν χρόνο, τήν ἐξορίζει, πολλαπλασιάζει τίς διασυνδέσεις της, τήν ἐμπλέκει μέ ἄλλες ἐντάσεις (ἔτσι τό κωδωνοστάσιο, ὡς μὀρφωμα, περνᾷ σέ δύο ἄλλες σκημές, σέ ἐκείνην τοῦ δασκάλου μέ τά παιδιά, ὅπου δέν καταλαβαίνουμε τί λένε, καί

2 Τό σημειώνει ἤδη, σέ μιά ἐπιστολή στόν Ὁσκαρ Πόλλακ, ἕνα παιδικό φύλλο: «Ὅταν ὁ μεγάλος Μασκαράς σηκωνόταν ἀπό τό σκαμνί του, τριπῶσε κατευθεῖαν τήν ὄραή, μέ τό γονιῶδες κρανίῦ του, καί ἔταν ἀνταγκασμένος νά ἀπενίξει τίς καλαμένιες στέγες, χωρίς κανένα ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γι' αὐτό». Καί στό Ἡμερολόγιο τοῦ 1911 (ἐκδ. Οὐρανός, σ. 294): «Νά σέ τραβοῦν ἀπό ἓνα σκαμνί πού σὺ ἔχουν περάσει: στόν λαμό, νά περνᾷς ἀπό τό παράθυρο τοῦ ἰσογείου κάποιου σπιτιοῦ ...»

στή σκηνή τῆς μετατοπισμένης, ἀνορθωμένης ἢ ἀνεστραμμένης οἰκογένειας, ὅπου οἱ ἐνήλικες λούζονται σέ ἕναν κάδο).

Μόνο πού αὐτό δέν ἔχει ἰδιαίτερη σημασία. Τό σημαντικό εἶναι ἡ μουσική, ἡ μᾶλλον ὁ καθαρὸς ἦχος πού ἀκούγεται ἔντονα ἀπὸ τό καμπαναριό καί ἀπὸ τό ὑψηλότερο σημεῖο τοῦ Πύργου: «Ἐνας φτερωτός, χαρούμενος ἦχος, πού ἔκανε τήν ψυχή νά τρέμει γιά μιά στιγμή· ἐπειδὴ εἶχε καί ἕναν πονεμένο τόνο, θά ἔλεγε κανεὶς ὅτι σᾶς ἀπειλοῦσε μέ τήν ἐκπλήρωση πραγμάτων πού ἡ καρδιά σας εὐχόταν ἀορίστως· κατόπιν τό μεγάλο καμπαναριό σῶπασε, καί τή θέση του πῆρε μιά μικρή, καμπάνα πού ἤχοῦσε ἀδύναμα καί μονότονα...»

Τό περίεργο εἶναι ὅτι στόν Κάφκα ὁ ἦχος παρεισφρέει σέ συνάρτηση μέ μιά κίνηση, σηκωμένου ἢ ἀνασηκωμένου κεφαλιοῦ: Ζοζεφίνα ἢ ποιντικίνα, οἱ νεαροὶ σκύλοι μουσικοὶ («Ὅλα ἦταν μουσική, ὁ τρόπος πού σήκωναν καί κατέβαζαν τίς πατοῦσες, κάποιες κινήσεις τῆς κεφαλῆς..., βάδιζαν ἀνορθωμένοι στά πσινά τους πόδια..., σηκώνονταν γοργά...»). Κυρίως στή Μεταμόρφωση ἐμφανίζεται ἡ διάκριση τῶν δύο καταστάσεων τῆς ἐπιθυμίας· ἀπὸ τή μιά, ὅταν ὁ Γρηγόρης κολλάει στό πορτραῖτο τῆς κυρίας

μέ τή γούνα καί σκύβει πρός τήν πόρτα, σέ μιά ἀπελπισμένη προσπάθεια νά διατηρήσει κάτι μέσα στήν ὑπό ἐκκένωση οἰκογενειακή κάμαρα καί, ἀπό τήν ἄλλη, ὅταν ὁ Γρηγόρης ἐξέρχεται ἀπό τήν κάμαρα, ὀδηγημένος ἀπό τόν ὑποτρέμοντα ἤχο τοῦ βιολιοῦ καί σχεδιάζει νά σκαρφαλώσει ὡς τόν γυμνό λαϊμό τῆς ἀδελφῆς του (πού δέν φοράει οὔτε γιαννάδες οὔτε βελουδένιες ταινίες, ἀπό τότε πού ἔχασε τήν κοινωνική της θέση). Ἔχουμε τή διαφορά ἀνάμεσα σέ μιά πλαστική αἰμομιξία πού παραμένει οἰδιπόδεια, πάνω σέ μιά μητρική φωτογραφία, καί σέ μιά σχιζοειδή αἰμομιξία, μέ τήν ἀδελφή καί τή μικρή μουσική πού ἀναδίδεται ἀλλόκοτα; Ἡ μουσική δείχνει νά μετέχει πάντοτε σέ ἕναν παιδισμό, ἤ σέ μιά ἀξεδιάλυτη ζωομορφία, ἠχητικό μῶρφωμα πού ἀντιτάσσεται στήν ὀπτική ἀνάμνηση. «Σκοτάδι, παρακαλῶ! Δέν μπορῶ νά παίξω στό φῶς, λέω καθῶς ἀνασηκώνομαι»¹.

Θά μπορούσαμε νά ὑποστηρίξουμε ὅτι ἔχουμε δύο νέες μορφές: ἀνασηκωμένο κεφάλι ὡς μορφή

1. Περιγραφή εἰκῆς ἀγάλμα. (Τό πρῶτο μέρος τῆς Περιγραφῆς εἰκῆς ἀγάλμα ἀναπτύσσει σταθερά αὐτή τή διπλή κίνηση τοῦ σκυμμένου κεφαλιῶ - ἀνασηκωμένου κεφαλιῶ, σέ συσχετισμό μέ ἤχους.)

περιεχομένου, μουσικός ήχος ως μορφή έκφρασης.
 Άς σημειώσουμε τίς ακόλουθες εξισώσεις:

$\frac{\text{σκιμμένο κεφάλι}}{\text{πορτραίτο - φωτογραφία}} = \frac{\text{άνασχεμένη, επιθυμία,}}{\text{ύποταγμένη, ή ύποτάσ-}} \\ \text{σουσα, αδράνεια, μέ ελάχιστη σύνδεση, παιδική, ά-} \\ \text{νάμνηση, έδαφικότητα ή επανεγκατάσταση.}$

$\frac{\text{άνασχωμένο κεφάλι}}{\text{μουσικός ήχος}} = \frac{\text{επιθυμία που ένισχύεται ή}}{\text{άναπτύσσεται και συνάπτει}} \\ \text{νέες συνδέσεις, παιδικό ή ζωικό μόρφωμα, έκτόπιση.}$

Βέβαια, αυτό που ένδιαφέρει τόν Κάφκα δέν εί-
 ναι ή έντεχνη μουσική, ή μουσική φόρμα (στίς έπι-
 στολές και στό ήμερολόγιό του βρίσκουμε μόνο κά-
 ποια άσήμαντα ανέκδοτα για όρισμένους μουσι-
 κούς). Ο Κάφκα ένδιαφέρεται για τήν καθαρή ήχη-
 τική ύλη, όχι για τή σύνθεση, τή μουσική που μορ-
 φοποιεΐται σημειογραφικά. Άν καταγράψουμε τίς
 κύριες σκηνές μουσικής παρείσφρησης, έχουμε πά-
 νω κάτω: τό κονσέρτο μέ τόν τρόπο του Τζών Κέιτζ,
 στην Περιγραφή ενός άγώνα, όπου

1. ό Ίκέτης θέλει νά παίξει πιάνο, έπειδή απέχει
 μιά άνάσα από τήν εϋτυχία·
2. δέν ξέρει νά παίζει·
3. δέν παίζει καθόλου («Δυό κύριοι άρπαξαν τό

κάθισμα καί μέ μετέφεραν στήν ἄλλη ἄκρη, τῆς σάλας, ταλαντεύοντάς με ρυθμικά, καθώς σφύριζαν ἕνα σκοπό»).

4. τόν συγχαίρουν ἐπειδή, ἔπαιξε τόσο καλά.

Στίς Ἑρμεις ενός σκύλου, οἱ σκύλοι μουσικοί κάνουν πολύ θόρυβο, ἀλλά δέν ξέρομε πῶς, ἀφοῦ δέν μιλοῦν, δέν τραγουδοῦν οὔτε γαβγίζουν, κάνοντας τή μουσική νά ἀναδυθεῖ ἐκ τοῦ μή ὄντος. Στό Ζοζεφίνα ἡ τραγουδίστρια ἢ ὁ Λαός τῶν ποντικῶν, εἶναι ἀπίθανο νά τραγουδᾷ ἡ Ζοζεφίνα, ἀπλῶς σφύριζει ὅπως κάθε ποντίκι, καί μᾶλλον χειρότερα, ὥστε τό μυστήριο τῆς ἀνύπαρκτης τέχνης της νά γίνεται ἀκόμη μεγαλύτερο. Στήν Ἀμερική, ὁ Κάρλ Ρόσμαν παίζει πολύ γρήγορα ἢ πολύ ἀργά, γελοῖα, καί νιώθει «ἕνα ἄλλο τραγούδι νά ἀναδύεται μέσα του». Στή Μεταμόρφωση, ὁ ἦχος παρεμβαίνει ἀρχικά σάν κλαυθμυρισμός πού παρασύρει τή φωνή τοῦ Γρηγόρη καί συγχέει τήν προφορά τῶν λέξεων· κατόπιν ἡ ἀδελφή, μολονότι μουσικός, τό μόνο πού κατορθώνει εἶναι νά κάνει τό βιολί νά κλαυθυρίσει, ἐνοσγημένη ἀπό τήν παρουσία τῶν ἐνοίκων.

Αὐτά τά παραδείγματα ἀρκοῦν γιά νά δείξουν ὅτι ὁ ἦχος δέν ἀντιτάσσεται στό πορτραῖτο μέσα στήν ἔκφραση, ὅπως τό ἀνασηκωμένο κεφάλι ἀντιτάσσε-

ται στό σκυμμένο κεφάλι μέσα στό περιεχόμενο. Ἐνάμεσα στίς δύο μορφές περιεχομένου, ἂν τίς δοῦμε ἀφηρημένα, ὑπάρχει μιᾶ ἀπλή τυπική ἀντίθεση, μιᾶ διπολική σχέση, ἕνα δομικό ἢ σημασιολογικό γνώρισμα, πού δέν μᾶς ἐξοβελίζει ἀπό τό «σημαῖνον» καί συνιστᾶ διχοτόμηση μᾶλλον παρά ρίζωμα.

Ἄλλά ἂν τό πορτραῖτο, ἀπό τή μεριά του, εἶναι μιᾶ μορφή ἔκφρασης πού ἀντιστοιχεῖ στή μορφή περιεχομένου «σκυμμένο κεφάλι», δέν ἰσχύει τό ἴδιο γιά τόν ἦχο. Αὐτό πού ἐνδιαφέρει τόν Κάφκα εἶναι μιᾶ καθαρά ἔντονη ἠχητική ὕλη, πάντα σέ σχέση μέ τήν ἐξάλειψή της, τήν ἐκτοπισμένη μουσικότητα, κραυγή πού ξεφεύγει ἀπό τή σημασία, ἀπό τή σύνθεση, ἀπό τό τραγούδι, ἀπό τήν ὁμιλία, ἠχητικότητα πού ἔρχεται σέ ρήξη, γιά νά ἀπαλλαγεῖ ἀπό μιᾶ ὑπερβολικά σημαίνουσα ἀλυσίδα. Στόν ἦχο, τό μόνο πού λογαριάζεται εἶναι ἡ ἔνταση, γενικά μονότονη, πάντοτε μή σημαίνουσα: ἔτσι, στή Δίκη, ἡ μονότονη κραυγή τοῦ κομισάριου, ὁ ὁποῖος μαστιγώνεται, «δέν ἔδειχνε νά ἀνήκει σέ ἄνθρωπο, ἀλλά σέ μιᾶ μηχανή ὀδύνης»⁴.

4. Ἔχουμε πολλαπλές ἐμφανίσεις κραυγῶν στόν Κάφκα: κραυγάζουν γιά ν' ἀκούσουν τήν κραυγή τους -ἐπιθανάτια κραυγή τοῦ

Ἐφόσον ὑπάρχει μορφή, εἶναι ἐφικτή ἡ ἐπανεγκατάσταση, ἀκόμα καί μέσα στή μουσική. Τό ἀντίθετο συμβαίνει μέ τή Ζοζεφίνα: μή μπορώντας νά τραγουδήσει παρά ὅπως καί τά ἄλλα ποντίκια, καί σφυρίζοντας μᾶλλον λιγότερο καλά ἀπ' ὅ,τι αὐτά, ἐπιτελεῖ ἕναν ἐκτοπισμό τοῦ «παραδοσιακοῦ σφυρίγματος» καί τό ἀπελευθερώνει ἀπό τά «δεσμά τῆς καθημερινῆς ὑπαρξῆς». Μέ ἕνα λόγο, ὁ ἤγχος ἐδῶ δέν ἐμφανίζεται ὡς μορφή ἔκφρασης, ἀλλά μᾶλλον ὡς ἕνα ἄμορφο ὑλικό ἔκφρασης, πού θά ἀντιδράσει στούς ἄλλους ὄρους. Ἀπό τή μιά, θά χρησιμεύσει γιά νά ἐκφράσει τά περιεχόμενα πού θά ἀποκαλυφθοῦν σχετικῶς ὀλοένα καί λιγότερο μορφοποιημένα: ἔτσι, τό ἀνασηκωμένο κεφάλι παύει νά ἰσχύει ἀφ' ἑαυτοῦ καί τυπικῶς, εἶναι πιά μιά παραμορφώσιμη ὑπόσταση, ἐφελκυσμένη, παρασυρμένη ἀπό τό κύμα τῆς ἠχητικῆς ἔκφρασης – ὅπως ὁ Κάφκα βάζει τόν πίθηκο νά λέγει στήν Ἀνακοίνωση σέ μιά ἀκαδημία, δέν πρόκειται πιά γιά τήν καθαρά κάθετη κίνηση πρὸς τόν οὐρανό ἢ πρὸς τά

ἀνθρώπου στό κλειστό κελί του- «Ξαφνικά ἔβγαλα μιά κραυγή. Μίση καί μίση γιά ν' ἀκούσω μιά κραυγή, στήν ὁποία τίποτα δέν ἀποκρίνεται καί, χωρίς ἀντιφωνία, ὑφώνεται ἀτελεύτητα, ἀκόμα κι ὅταν σιωπᾷσει...» (Στοχασμιά).

έμπρός, δέν πρόκειται πιά γιά τό τσάκισμα τῆς στέγης, ἀλλά γιά «τήν προήγηση τοῦ κεφαλιοῦ», ἀδιάφορο ποῦ, ἔστω ἐπί τόπου, ἀλλά ἔντονα· δέν πρόκειται γιά ἐλευθερία σέ ἀντίθεση πρὸς τήν ὑποταγή, ἀλλά μόνο γιά μιὰ διαφυγή ἢ, μᾶλλον, γιά μιὰ ἀπλή, διέξοδο, «δεξιά, ἀριστερά, κάπου τέλος πάντων», τήν ὅσο γίνεται λιγότερο σημαίνουσα. Ἀπό τήν ἄλλη, οἱ πιό σταθερές, οἱ πιό ἀνθεκτικές τυποποιήσεις, ὅπως τό πορτραῖτο ἢ τό σκυμμένο-κεφάλι, θά γίνουν πιό εὐκαμπτες, γιά νά πολλαπλασιαστοῦν ἢ νά προετοιμάσουν μιὰ ἔγερση πού τίς κάνει νά ἀπέρχονται, ἀκολουθώντας νέες ἐντάσεις (ἀκόμα καί ἡ ράχη τῶν σκυμμένων δικαστῶν ἀφήνει νά ἀκουστεῖ ἕνα τρίξιμο πού παραπέμπει τῇ δικαιοσύνη στίς σοφίτες· καί οἱ φωτογραφίες, οἱ πίνακες θά πολλαπλασιαστοῦν στή Δίκη, γιά νά προσλάβουν μιὰ νέα λειτουργία). Τά σκαριφήματα τοῦ Κάφκα, τά ἀνθρωπάκια πού ἀρέσκεται νά σκαρώνει, εἶναι κυρίως σκυμμένα, σηκωμένα ἢ ἀνασηκωμένα κεφάλια καί πρωτο-κέφαλα. Βλέπε τίς παραστάσεις στό εἰδικό ἀφιέρωμα τοῦ περιοδικοῦ *Obliques* στόν Κάφκα.

Δέν προσπαθοῦμε νά βροῦμε ἀρχέτυπα, τά ὅποια θά ἦταν τό ἀνύπαρκτο τοῦ Κάφκα, ἢ δυναμική του

ή η συλλογή του ἡθικῶν μύθων γιά τά ζῶα (τό ἀρχέ-
τυπο χρησιμοποιεῖ τήν ἐξομοίωση, τήν ὁμογενοποι-
ηση, τή θεματική, ἐνῶ ἐμεῖς βρίσκουμε τόν κανόνα
μας μόνο ὅταν διολισθαίνει μιά μικρή, ἕτερογενής,
ἀποκλίνουσα γραμμή). Ἐξάλλου δέν ἀναζητοῦμε
τούς λεγόμενους ἐλεύθερους συνειρμούς (τῶν ὁποίων
γνωρίζουμε τή θλιβερή τύχη, καθῶς μᾶς ὀδηγοῦν
πάντα στίς παιδικές μνήμες ἤ, ἀκόμα χειρότερα,
στή φαντασίωση, ὄχι ἐπειδή ἀποτυγχάνουν, ἀλλά
ἐπειδή αὐτή ἐνυπάρχει στήν ἀρχή τοῦ κρυφοῦ τους
νόμου). Οὔτε βέβαια πασχίζουμε νά ἐρμηνεύσουμε
καί νά ποῦμε ὅτι αὐτό τό πράγμα θέλει νά πεῖ
ἐκεῖνο¹. Προπάντων δέν ἀναζητοῦμε μιά δομή μέ
τυπικές ἀντιθέσεις καί ἔτοιμο σημαῖνον: μπορούμε
πάντα νά ἐδραιώσουμε διπολικές σχέσεις, «σκυμμέ-
νο κεφάλι – ἀναστηκωμένο κεφάλι», «πορτραῖτο –
ἡχητικότητα», καί κατόπιν δι-σήμαντες σχέσεις,
«σκυμμένο κεφάλι – πορτραῖτο», «ἀναστηκωμένο

¹ Γιά παράδειγμα, ἡ Marthe Robert ὄχι μόνο προτείνει μιά
αὐθιγία φαινολογική ἐρμηνεία τοῦ Κάφκα, ἀλλά φρονεῖ ὅτι τά
πορτραῖτα καί οἱ φωτογραφίες εἶναι ὀφθαλμαπάτες τῶν ὁπίων τό
νῆμα πρέπει νά ἀποκρυπτογραφηθεῖ ἐπίσδυνα, καί τά σκυμμένα
κεφάλια σημαίνει ἀνέφικτες ἐρευνες (*Leventes complètes* III, ἐκδ.
Cercle du livre précieux, σ. 191).

κεφάλι - ήχητικότητα», πράγμα *άνήγτο*, καθόσον δέν βλέπουμε πρὸς τὰ ποῦ καί πρὸς τί ρέπει τό σύστημα, πῶς προχωρεῖ καί ποιό στοιχεῖο θά παίζει τόν ρόλο τῆς ἑτερογένειας, σῶμα πού προκαλεῖ κωρεσμό καθὼς καί διαφυγή τοῦ συνόλου, καί διασπᾶ τή συμβολική δομή, ὅπως καί τήν ἑρμηνευτική ἐξήγηση, ὅπως καί τόν λαϊκό συνειρμό τῶν ἰδεῶν, ὅπως καί τό φανταστικό ἀρχέτυπο. Δέν βλέπουμε νά διαφέρουν καί πολύ ὅλα αὐτά τὰ πράγματα (τί μπορεῖ νά σημαίνει ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα σέ μιά δομική διαφορική ἀντίθεση καί σέ ἓνα φανταστικό ἀρχέτυπο, τοῦ ὁποίου ἡ ἰδιότητα εἶναι ἡ διαφοροποίηση:).

Πιστεύουμε ἀπλῶς σέ μιά πολιτική τοῦ Κάφκα, πού δέν εἶναι φανταστική οὔτε συμβολική. Πιστεύουμε ἀπλῶς σέ μιά ἤ πολλές μηχανές τοῦ Κάφκα, πού δέν εἶναι οὔτε δομή οὔτε φαντασίωση. Πιστεύουμε ἀπλῶς σέ ἓναν πειραματισμό τοῦ Κάφκα, χωρίς ἑρμηνεία οὔτε σημειότητα, ἀλλά μόνο μέ πρωτόκολλα ἐμπειρίας: «Δέν θέλω τίς κρίσεις τῶν ἀνθρώπων, θέλω μόνο νά διαδώσω γνώσεις, ἀρκοῦμαι στήν ἀφήγηση· ἀκόμα καί μ' ἐσᾶς, Ἐρίτιμοι Κύριοι Ἀκαδημαϊκοί, ἀρκοῦμαι στό νά ἀφηγοῦμαι»⁶.

6. Ἀνακοίνωση σέ μιά ἀκαδημία.

Ένας συγγραφέας δέν εἶναι ἕνας ἄνθρωπος συγγραφέας, ἀλλά ἕνας ἄνθρωπος πολιτικός, ἕνας ἄνθρωπος μηχανή, ἕνας πραγματικός ἄνθρωπος (πού παύει νά εἶναι ἄνθρωπος, γιά νά γίνει πίθηκος ἢ κολεόπτερο ἢ σκύλος ἢ ποντίκι, νά γίνει ζῶο, ἄπᾶνθρωπος, γιατί στήν πραγματικότητα, μέσω τῆς φωνῆς, τοῦ ἤχου, μέσω ἑνός ὕφους, γίνεται κανείς ζῶο καί ἀσφαλῶς λόγω τῆς ἐγκράτειας). Συνεπῶς, μιά μηχανή τοῦ Κάφκα συγκροτεῖται ἀπό περιεχόμενα καί ἄμορφα ὑλικά πού μπαίνουν, βγαίνουν καί περνοῦν ἀπ' ὅλες τίς καταστάσεις. Τό νά μπαίνεις στή μηχανή, νά βγαίνεις, νά εἶσαι μέσα, νά τήν παρακάμπεις, νά τήν πλησιάζεις εἶναι ιδιότητες τῆς μηχανῆς: εἶναι καταστάσεις τῆς ἐπιθυμίας, ἀνεξαρτήτως ὅποιασδήποτε ἐρμηνείας. Ἡ γραμμή διαφυγῆς ἀποτελεῖ μέρος τῆς μηχανῆς. Μέσα ἢ ἔξω, τό ζῶο ἀποτελεῖ τμήμα τῆς μηχανῆς-φωλιᾶς.

Τό πρόβλημα; Δέν εἶναι διόλου τό νά εἶναι κανείς ἐλεύθερος, ἀλλά τό νά βρεῖ μιά διέξοδο, ἢ μιά εἴσοδο, ἢ μιά πλευρά, ἕνα διάδρομο, κατιτί πλησιόχωρο κ.λπ. Πιθανῶς πρέπει νά λάβουμε ὑπόψη μας πολλούς παράγοντες: τήν καθαρὰ φαινομενική ἐνότητα τῆς μηχανῆς, τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο οἱ ἄνθρωποι εἶναι τμήματα τῆς μηχανῆς, τή θέση τῆς ἐπιθυμίας

(άνθρώπου ή ζώου) σέ σχέση μέ αὐτήν. Στήν Ἀποι-
κία τῶν τιμωρημένων, ἡ μηχανή μιλάει νά ἔχει με-
γάλη ἐνότητα, καί ὁ ἄνθρωπος ἐνσωματώνεται πλή-
ρως σέ αὐτήν - πιθανῶς αὐτό προκαλεῖ καί τήν τε-
λική ἔκρηξη, τόν κατακερματισμό τῆς μηχανῆς.
Ἀντίθετα, στήν Ἀμερική, ὁ Κ παραμένει ἔξω ἀπό
μιά σειρά μηχανῶν, περνώντας ἀπό τή μιά στήν
ἄλλη, ἐξωθούμενος ὁσάκις ἀποπειρᾶται νά μπεῖ:
μηχανή-πλοῦ, καπιταλιστική μηχανή, τοῦ θεοῦ, μη-
χανή-ξενοδοχεῖο... Στή Δύκη, ἔχουμε ἐκ νέου μιά
μηχανή πού καθορίζεται ὡς μοναδική μηχανή δικαι-
οσύνης· ἀλλά ἡ ἐνότητά της εἶναι τόσο νεφελώδης,
μηχανή δεκασμοῦ, μηχανή μολύνσεως, ὥστε δέν
διαφέρει τό ἔξω ἀπό τό μέσα. Στόν Πύργο, ἡ φαι-
νομενική ἐνότητα δίνει τή θέση της σέ ἕνα βαθύ κα-
τακερματισμό («Ἄλλωστε ὁ πύργος δέν ἦταν παρά
ἕνα ἄθλιο χωριουδάκι, ἕνα συνονθύλευμα ἀπό χαμό-
σπιτα... Δέν εἶμαι πλασμένος οὔτε γιά τό χωριό
οὔτε, βέβαια, γιά τόν πύργο. - Δέν ὑπάρχει διαφο-
ρά ἀνάμεσα στούς χωριάτες καί στόν πύργο, εἶπε ὁ
δάσκαλος»)· ἀλλά, αὐτή τή φορά, ἡ ὁμοιότητα τοῦ
ἔξω καί τοῦ μέσα δέν ἐμποδίζει τήν ἀνακάλυψη μιᾶς
ἄλλης διάστασης, ἐνός εἴδους παρακειμενικότητας
πού διακόπτεται ἀπό παύσεις καί στάσεις, ὅπου συ-

ναρμύζονται τμήματα, τροχοί και εξαρτήματα: «Ο δρόμος έκανε μιά καμπή, πού θά έλεγε κανείς ότι ήταν σκόπιμη και, μολονότι δέν απομακρυνόταν από τόν πύργο, δέν πλησίαζε κιόλας».

‘Η έπιθυμία περνά προφανώς απ’ όλες αυτές τίς θέσεις και τίς καταστάσεις, ή μάλλον ακολουθεῖ όλες αυτές τίς γραμμές: ή έπιθυμία δέν είναι μορφή, αλλά διαδικασία, εξέλιξη.

Ένας υπερδιογκωμένος Οιδίποδας

ΤΟ ΓΡΑΜΜΑ ΣΤΟΝ ΠΑΤΕΡΑ, στό όποϊο βασιζονται οί λυπηρές ψυχαναλυτικές έρμηνειές, είναι ένα πορτραϊτο, μιά φωτογραφία πού έχει γλιστρήσει σέ μιά έντελώς διαφορετική μηχανή. 'Ο πατέρας μέ σκυμμένο τό κεφάλι...: όχι μόνο έπειδή είναι ένοχος, αλλά έπειδή ένοχοποιεϊ τό παιδί, και δέν παύει νά τό κρίνει. "Όλα καταλογίζονται στό σφάλμα τοῦ πατέρα: αν έχω σεξουαλικά προβλήματα, αν δέν παντρεύτηκα, αν γράφω, αν δέν μπορῶ νά γράψω, αν είμαι σκυφτοκέφαλος μέσα στόν κόσμο, αν πρέπει νά πλάσω έναν άλλο κόσμο άπειρώς πιό έρημο. Έντούτοις, αυτό τό γράμμα είναι πολύ δψιμο. 'Ο

Κάφκα γνωρίζει καλά ὅτι δέν λέγει τήν ἀλήθεια: ἡ ἀνικανότητά του νά παντρευτεῖ, ἡ γραφή του, ἡ ἔλξη τοῦ ἐρημωμένου κόσμου του ἔχουν τελείως θετικά κίνητρα ἀπό τή σκοπιά τῆς λίμπιντο, καί δέν εἶναι ἀντιδράσεις πού ἀπορρέουν ἀπό μιά σχέση μέ τόν πατέρα. Θά τό πεῖ ἀναρίθμητες φορές, καί ὁ Μάξ Μπρόντ θά μνημονεύσει τήν ἀδυναμία μιᾶς οἰδιπόδειας ἔρμηνείας τῶν παιδικῶν συγχρούσεων¹.

Ἐντούτοις, τό ἐνδιαφέρον τοῦ γράμματος ἔγκειται σέ μιά κάποια διολίσθηση: ὁ Κάφκα περνᾷ ἀπό τόν κλασικό Οἰδίποδα τῆς νεύρωσης, ὅπου ὁ ἀγαπημένος πατέρας μισεῖται, κατηγορεῖται, ἐνοχοποιεῖται, σέ ἕναν πολύ πιό διεφθαρμένο Οἰδίποδα, πού ἐκκρεμεῖ μέσα στήν ὑπόθεση μιᾶς ἀθωότητας τοῦ πατέρα, μιᾶς «ἀγωνίας» κοινῆς στόν πατέρα καί

1. MAX BROD, *Franz Kafka*, Idées, ἐκδ. Gallimard, σ. 38: «Ὁ Κάφκα γνώριζε καλά αὐτές τίς (φροῦδικές) θεωρίες καί τίς θεωροῦσε πάντα χονδροειδεῖς προσεγγίσεις, πού δέν λαμβάνουν ὑπόψη τους τίς λεπτομέρειες ἢ μᾶλλον δέν εἰσδύουν στήν καρδιά τῆς σύγκρουσης». (Ἐντούτοις, ὁ Μπρόντ φαίνεται νά φρονεῖ ὅτι ἡ οἰδιπόδεια ἐμπειρία ἰσχύει ἀρχικά γιά τό παιδί, καί συνακόλουθα ἀναμνησθάνεται σέ συνάρτησι μέ τήν ἐμπειρία τοῦ Θεοῦ σσ. 57-58). Σέ ἕνα γράμμα στόν Μπρόντ (Νοέμβριος 1917, Ἐπιστολές (γαλλ. μετ.), σ. 236), ὁ Κάφκα λέγει ὅτι «τά ψυχναλυτικά βιβλία ἀρχικά σᾶς χροταίνουν ἐντυπωσιακά, ἐκῶ ἀμέσως μετά νιώθετε τήν παλιά σας πείνα».

στό παιδί, αλλά για να προβάλει μιά κατηγορία στή νιοστή δύναμη, μιά μομφή, πού καθίσταται πιά ισχυρή, στον βαθμό πού αποβαίνει απροσδιόριστη και άτέρμνη, (όπως ή «άναβολή» στή Δίκη), μέσα από μιά σειρά παρανοϊκῶν έρμηνειῶν. Ο Κάφκα γνωρίζει ότι μέ τή φαντασία του δίνει τόν λόγο στον πατέρα και τόν βάζει νά λέγει: Θέλεις νά αποδείξεις «άρχικά ὅτι εἶσαι άθῶς, κατόπιν ὅτι εἶμαι ένοχος και, τέλος, ὅτι, από καθαρή γενναιοδωρία, εἶσαι έτοιμος ὄχι μόνο νά μέ συγχωρέσεις, αλλά ακόμα, περισσότερο ἢ λιγότερο, νά δείξεις και νά πιστέψεις, ενάντια στην αλήθεια, ὅτι εἶμαι ἐξίσου άθῶς». Αὐτή ή διεστραμμένη διολίσθηση, πού άντλεῖ από τήν ὑποτιθέμενη άθωότητα του πατέρα μιά βαρύτερη κατηγορία, προφανῶς ἔχει ένα σκοπό, ένα αποτέλεσμα και μιά μεθόδευση.

Σκοπός είναι νά έπιτευχθεῖ μιά μεγέθυνση τῆς «φωτογραφίας», μιά διόγκωση μέχρι παραλογισμῶν. Η φωτογραφία του πατέρα, ὑπερμεγέθης, θά προβληθεῖ πάνω στον γεωγραφικό, ιστορικό και πολιτικό χάρτη του κόσμου, για νά επικαλύψει μεγάλες περιουχές: «Έχω τήν έντύπωση ὅτι μπορῶ νά ζήσω μόνο στις περιουχές πού δέν καλύπτεις ἢ σε εκείνες πού δέν βρίσκονται υπό τόν έλεγχό σου».

Οιδιποδειοποίηση του σύμπαντος. Το όνομα του πατέρα επικωδικοποιεί τα όνόματα της ιστορίας, του Έβραίου, του Τσέχου, του Γερμανού, της Πράγας, της πόλης-έξοχης. Άλλά έτσι, καθόσον μεγεθύνεται ο Οιδίποδας, αυτή ή διόγκωση, ιδωμένη με το μικροσκόπιο, αναδεικνύει τον πατέρα σε αυτό που είναι, του προσδίδει μιά μοριακή κινητικότητα, όπου διεξάγεται μιά άλλη μάχη. Θα λέγαμε ότι, προβάλλοντας τή φωτογραφία του πατέρα πάνω στον χάρτη του κόσμου, αναιρέσαμε τό αδιέξοδο της φωτογραφίας, έπινοήσαμε μιά διέξοδο γι' αυτό τό αδιέξοδο, τή συσχετίσαμε με ένα υπόγειο λαγούμι, και με όλες τις διεξόδους αυτού του λαγουμιού. "Όπως λέγει Κάφκα, τό πρόβλημα δέν άφορα τήν έλευθερία, άλλά τή διέξοδο. Τό ζήτημα του πατέρα δέν είναι πώς θα έλευθερωθούμε από αυτόν (οιδιπόδειο ζήτημα), άλλά πώς θα βρούμε ένα δρόμο εκεί όπου αυτός δέν βρήκε. Συνεπώς, ή υπόθεση μιās κοινής άθωότητας, μιās κοινής άγωνίας στον πατέρα και στο παιδί, είναι ή χειρότερη απ' όλες: ο πατέρας έμφανίζεται ως ο άνθρωπος που έπρεπε να παραίτηθε από τήν έπιθυμία του και τήν πίστη του, έστω και για να έξέλθει από τό «άγροτικό γκέτο» όπου γεννήθηκε, και ο όποιος καλεῖ τό παιδί να

υποταχθεῖ, ἐπειδή ὁ ἴδιος ὑποτάχθηκε σέ μιά ἄρχουσα τάξη μέσα σέ μιά φαινομενικά ἀδιέξοδη κατάσταση («Όλα αὐτά δέν εἶναι ἓνα ἀπομονωμένο φαινόμενο, ἡ κατάσταση ἦταν περίπου ἡ ἴδια γιά ἓνα μεγάλο μέρος αὐτῆς τῆς ἐβραϊκῆς γενιᾶς πού βρισκόταν σέ μεταβατικό στάδιο, πού εἶχε ἐγκαταλείψει τήν ἐπαρχία ὅπου ἐπικρατοῦσε σχετική εὐλάβεια, γιά νά ἐγκατασταθεῖ στίς πόλεις...»). Ἐν ὀλίγοις, δέν γεννᾷ ὁ Οἰδίποδας τή νεύρωση, ἀλλά ἡ νεύρωση -δηλαδή ἡ ἤδη υποταγμένη ἐπιθυμία πού ἐπιδιώκει νά μεταδώσει τήν ὑποταγή της- γεννᾷ τόν Οἰδίποδα. Ὁ Οἰδίπους εἶναι ἀνταλλακτική ἀξία τῆς νεύρωσης. Ἀντίθετα, μεγεθύνοντας καί διογκώνοντας τόν Οἰδίποδα, ὑπερθεματίζοντάς τον, χρησιμοποιώντας τον διεστραμμένα ἢ παρανοϊκά, ἐξερχόμεστε ἔξω ἀπό τήν ὑποταγή, ἀναστηλώνουμε τό κεφάλι, βλέπουμε πάνω ἀπό τόν ὦμο τοῦ πατέρα τό κίονο ζήτημα αὐτῆς τῆς ἱστορίας: μιά ὀλόκληρη μικρο-πολιτική τῆς ἐπιθυμίας, ἀδιέξοδα καί διεξόδους, ὑποταγές καί ἐπανορθώσεις. Δίνουμε διέξοδο στή ἀδιέξοδο, τό ἀναιροῦμε. Μεταφέρουμε τόν Οἰδίποδα μέσα στήν κήση, ἀντί νά ἐγκατασταθοῦμε ἐκ νέου στήν Οἰδίποδα καί στήν οἰκογένεια. Ἀλλά γι' αὐτήν τήν σκοπὴ ἔπρεπε νά διογκωθεῖ ὁ Οἰδίποδας

μέχρι παραλογισμού, μέχρι κωμικότητας, νά γραφτεί ένα Γράμμα στον πατέρα. Τό σφάλμα τῆς ψυχανάλυσης εἶναι ὅτι παγιδεύθηκε ἐκεῖ καί μᾶς παγίδεψε, ἐπειδή ἡ ἴδια τρέφεται ἀπό τήν ἀνταλλακτική ἀξία τῆς νεύρωσης, ἀπό τήν ὁποία ἀρύεται ὅλη τήν ὑπερ-ἀξία της. «Ἡ ἐξέγερση ἐναντία στον πατέρα εἶναι μιά κωμωδία, ὄχι μιά τραγωδία»².

Δυό χρόνια μετά ἀπό τό Γράμμα στον πατέρα, ὁ Κάφκα δέχεται ὅτι ὁ ἴδιος «βυθίστηκε στό ἀνικανοποίητο», καί μάλιστα «μέ ὅλα τά μέσα πού ἡ ἐποχή (του) καί ἡ παράδοση (τοῦ) πρόσφεραν»³. Ἴδού λοιπόν πού ὁ Οἰδίποδας εἶναι ἓνα ἀπό αὐτά τά μέσα, ἀρκετά μοντέρνο, πού ἔγινε κατάσταση μετά ἀπό τόν Φρόυντ, καί ἐπέτρεψε πολλές κωμικές συνέπειες. Ἀρκεῖ νά τόν διογκώσουμε: «Εἶναι ἀλλόκοτο πῶς κάθε κωμωδία μπορεῖ νά γίνει πραγματικότητα, ἀσκώντας συστηματικά τό ἀνικανοποίητο». Ἀλλά ὁ Κάφκα δέν ἐξαιρεῖ τήν ἐξωτερική ἐπίδραση τοῦ πατέρα, προκειμένου νά ἐπικαλεστεῖ μιά ἐσωτερική γένεση, ἢ μιά ἐσωτερική δομή, πού θά ἦταν ἀκόμα οἰδιπόδειες. «Μοῦ εἶναι ἀδύνατον νά

2. GUSTAVE JANOUCH, *Kafka m'a dit*, ἐκδ. Calmann-Lévy, σ. 45.

3. Ἡμερολόγιο (γαλλ. μετ.), 24 Ἰανουαρίου 1922, σ. 538.

παραδεχθῶ ὅτι οἱ ἀπαρχές τῆς δυστυχίας μου μοῦ ἦταν ἐσωτερικά ἀναγκαιῆς, μπορεῖ νά ἀποτελοῦσαν κάποια ἀναγκαιότητα, ἀλλά ὄχι μιά ἀναγκαιότητα ἐσωτερική· μέ περικύκλωσαν σάν ἓνα σύννεφο μύγες καί θά μπορούσαν νά διωχθοῦν τόσο εὐκόλα, ὅσο οἱ μύγες». Ἐδῶ βρίσκεται τό οὐσιῶδες: πέρα ἀπό τό ἔξω καί τό μέσα, μιά ἀναταραχή, ἓνας μοριακός χορός, μιά ὀριακή κατάσταση μέ τό Ἔξωθεν, πού θά φορέσει τή μάσκα τοῦ ὑπερδιογκωμένου Οἰδίποδα.

Γιατί τό ἀποτέλεσμα τῆς κωμικῆς διόγκωσης τοῦ Οἰδίποδα εἶναι διττό. Ἀπό τή μιά, ἀνακαλύπτουμε πίσω ἀπό τό οἰκογενειακό τρίγωνο (πατέρας – μητέρα – παιδί) καί ἄλλα τρίγωνα ἀπείρως πύ ἐνεργά, ἀπό τά ὁποῖα καί ἡ ἴδια ἡ οἰκογένεια δανεῖζεται τήν ἰσχύ, τήν ἀποστολή τῆς διάδοσης τῆς ὑποταγῆς, τῆς ταπείνωσης καί τῆς σκυμμένης κεφαλῆς. Γιατί ἡ λίμπιντο τοῦ παιδιοῦ ἐπενδύει αὐτό ἐξ ὑπαρχῆς: μέσα ἀπό τή φωτογραφία τῆς οἰκογένειας, ἐπενδύει ὁλόκληρο τόν χάρτη τοῦ κόσμου. Ἄλλοτε ἓνας ἀπό τους ὄρους τοῦ οἰκογενειακοῦ τριγώνου ἀντικαθίσταται ἀπό ἓναν ἄλλο ὄρο, πού ἀρκεῖ νά ἀπρξενώσει τό σύνολο (ἔτσι, τό οἰκογενειακό κατᾶστημα προβάλλει τόν πατέρα – τούς ὑπαλλήλους – τό παιδί, καί τό παιδί τάσσεται μέ τό μέρος τοῦ

ἔσχατου ὑπαλλήλου, τοῦ ὁποίου θά ἤθελε νά γλείψει τὰ πόδια· στήν Κρίση, ὁ φίλος ἀπό τῆ Ρωσία παίρνει τή θέση ἑνός ἀπό τοὺς ὄρους τοῦ τριγώνου, καί τόν μετατρέπει σέ δικαστικό ἢ καταδικαστικό μηχανισμό). Ἄλλοτε μεταβάλλεται ὁλόκληρο τό τρίγωνο, ἀλλάζοντας μορφή καί πρόσωπα, καί ἀποδεικνύεται δικαστικό, ἢ οἰκονομικό, ἢ γραφειοκρατικό, ἢ πολιτικό κ.λπ. Ἔτσι γίνεται μέ τό τρίγωνο κριτής - δικηγόρος - κατηγορούμενος μέσα στή Δίκη, ὅπου ὁ πατέρας δέν ὑπάρχει πλέον αὐτούσιος (ἢ στό τρίο θεῶς - δικηγόρος - Μπλόκ, πού θέλουν πάση θυσίᾳ νά πάρει ὁ Κ στά σοβαρά τῆ δίκη του). Ἡ ἀκόμα στά τρίο πού πολλαπλασιάζονται: τραπεζίτες, ἀστυνομικοί, δικαστές. Ἡ ἀκόμα στό γεωπολιτικό τρίγωνο Γερμανοί - Τσέχοι - Ἑβραῖοι, πού διαφαίνεται πίσω ἀπό τόν πατέρα τοῦ Κάφκα: «Στήν Πράγα μέμφονταν (τούς Ἑβραίους) ἐπειδή δέν ἦταν Τσέχοι, στό Σάαζ καί στό Ἐγκερ ἐπειδή δέν ἦταν Γερμανοί. (...) Ὅσοι ἤθελαν νά εἶναι Γερμανοί, δέχονταν τίς ἐπιθέσεις τῶν Τσέχων, καί συνάμα τῶν Γερμανῶν»⁴. Ὡς ἐκ τούτου, ἡ ὑπόθεση τῆς ἀθωώ-

4. Θεόδωρος Χέρτσλ, τό πρᾶβῆτει ὁ WAGENBACH, *Franz Kafka. Années de jeunesse* (γαλλ. μετ.), ἐκδ. Mercure, σ. 69).

τητας καί τῆς ἀπόγνωσης τοῦ πατέρα ἀποτελεῖ τή χειρίστη κατηγορία, μιά καί ὁ πατέρας ἔσκυβε τό κεφάλι, ὑποτασσόταν σέ μιά ξένη ἐξουσία, βρισκόταν σέ ἀδιέξοδο, προδίδοντας τή ρίζα του ὡς Τσέχου ἐπαρχιώτη, ἑβραϊκῆς καταγωγῆς. Ἔτσι, τό καλοσχηματισμένο οἰκογενειακό τρίγωνο ἦταν ἕνας ὁδηγός γιά διαφορετικῆς ὑφῆς ἐπενδύσεις, πού τό παιδί δέν παύει νά ἀνακαλύπτει ὑπό τή σκιά τοῦ πατέρα, στή μητέρα του, στόν ἑαυτό του. Οἱ κριτές, οἱ κομισάριοι, οἱ γραφειοκράτες κ.λπ. δέν εἶναι ὑποκατάστατα τοῦ πατέρα, ἀλλά μάλλον ὁ πατέρας εἶναι μιά συμπύκνωση ὅλων αὐτῶν τῶν δυνάμεων, στίς ὁποῖες ὁ ἴδιος ὑποτάσσεται καί καλεῖ καί τό παιδί του νά ὑπακούσει. Ἡ οἰκογένεια ἔχει μόνο πόρτες, τίς ὁποῖες κρούουν ἐξαρχῆς οἱ «διαβολικές δυνάμεις», πού νιώθουν τρομερή χαρά νά εἰσέλθουν κάποτε¹. Αὐτός πού ἀγωνιᾷ ἢ ἀπολαμβάνει στόν Κάφκα δέν εἶναι ὁ πατέρας, ἕνα ὑπερεγώ ἢ ἕνα ὁποιοσδήποτε, εἶναι ἤδη ἡ ἀμερικανική τεχνοκρατική μηχανή, ἢ ἡ ρωσική γραφειοκρατία, ἢ ἡ φασιστική

¹ Ἐπιστολή στόν Μπρόντ, στό βιβλίο τοῦ WAGENBAUM, ὀ.π., σ. 130: «Ἡ διαβολικές δυνάμεις, ὅπου κι ἔν ἦταν τό μήνυμά τους, ἀντρίγγιζαν τίς πόρτες ἀπ' ὅπου ἤθελαν τρομερά νά διεισθύσουν κάποια μέρα».

μηχανή. Καί στό μέτρο πού τό οικισγενειακό τρίγωνο ἐξαρθρώνεται, σέ έναν από τούς ὅρους του ἤ ὀλίκληρο, πρός ὄφελος αὐτῶν τῶν δυνάμεων πού δρῶν πραγματικά, θά λέγαμε ὅτι τά ἄλλα τρίγωνα, πού ἀνοφαίνονται ἀπό πίσω, ἔχουν κάτι τό ἀπροσδιόριστο, τό συγκεχυμένο: τά μέν παίρνουν τή μορφή τῶν δέ, εἴτε ὁ ἕνας ἀπό τούς ὅρους ἤ ἀπό τίς κορυφές ἀρχίζει νά πολλαπλασιάζεται, εἴτε τό σύνολο τῶν πλευρῶν παραμορφώνεται ἀδιάκοπα. Ἔτσι, στήν ἀρχή τῆς Δίκης, τρία ἀπροσδιόριστα πρόσωπα μετατρέπονται σέ τραπεζοῦπάλληλους, μέσα ἀπό μιᾶ μεταλλασσόμενη σχέση μέ τούς τρεῖς ἐπιθεωρητές καί μέ τούς τρεῖς περιέργους πού ἔχουν στριμωχτεῖ στό παράθυρο. Στήν πρώτη παρουσίαση τοῦ δικαστηρίου, ἔχουμε νά κάνουμε μέ ἕνα καθορισμένο τρίγωνο, μέ τόν δικαστή καί τίς δύο πλευρές, ἐκατέρωθεν. Ἀλλά, κατοπινά, παριστάμεθα σέ ἕναν ἐσωτερικό πολλαπλασιασμό, πού μοιάζει μέ καρκινική εἰσβολή: ἕνα ἀξεδιάλυτο κουβάρι γραφείων καί γραφειοκρατῶν, ἄπειρη καί ἀσύλληπτη ἱεραρχία, μόλυνση διαφορούμενων χώρων (μέ διαφορετικά μέσα, θά βρῖσκαμε τό ἰσοδύναμό τους στόν Προύστ, ὅπου ἡ ἐνότητα τῶν προσώπων καί οἱ μορφές πού συγκροτοῦν δίνουν τή θέση τους σέ νεφελώματα, σέ

συγκεχυμένα σύνολα πού άβγαταίνου). Παρόμοια, πίσω από τόν πατέρα, όλο τό νεφέλωμα τών Έβραίων πού έχουν έγκαταλείψει τήν τσέχιχη έπαρχία για νά άδεύσουν προς τίς γερμανικές πόλεις, ώστε νά μή βάλλονται έκατέρωθεν - τρίγωνο υπό μετατροπή. Δέν υπάρχουν παιδιά πού νά μήν είναι ίκανά γι' αυτή τή γνώση: όλα διαθέτουν ένα γεωγραφικό και πολιτικό χάρτη μέ συγκεχυμένα, εϋμετάβολα σύνορα, έστω και σέ συνάρτηση μέ τίς παραμάνες, τίς υπηρέτριες, τούς υπαλλήλους του πατέρα κ.λπ. Και αν ο πατέρας διατηρεί τήν άγάπη και τήν εκτίμηση του παιδιού του, αυτό συμβαίνει γιατί και ο ίδιος αντιμετώπισε στά νιάτα του κάποιες διαβολικές δυνάμεις, χωρίς νά ήττηθεϊ.

Άπό τήν άλλη πλευρά, στό μέτρο πού ή κωμική διόγκωση του Οιδίποδα έπιτρέπει νά δοϋμε στό μικροσκόπιο τά άλλα καταπιεστικά τρίγωνα, εμφανίζεται συνάμα ή δυνατότητα μιās διεξόδου, μιās γραμμής διαφυγής. Στην άπανθρωπία τών «διαβολικών δυνάμεων» άποκρίνεται τό υπ-ανθρώπινο μιās ζωο-ποίησης: γίνεσαι κολεόπτερο, γίνεσαι σκύλος, γίνεσαι πίθηκος, «προβάλλεις τό κεφάλι σου κλυτρυβαλώνοντας», παρά νά σκύψεις τό κεφάλι και νά παραμείνεις γραφειοκράτης, έπιθεωρητής, κρι-

τής ή κρινόμενος. Κι ἐδῶ δὲν ὑπάρχουν παιδιὰ πού νά μή δημιουργοῦν ἢ νά μήν αἰσθάνονται αὐτές τίς γραμμές διαφυγῆς, αὐτές τίς ζωο-ποιήσεις. Καί τό ζῶο, ὡς γίγνεσθαι, δὲν ἔχει καμιὰ σχέση, μέ ἓνα ὑποκατάστατο τοῦ πατέρα, οὔτε μέ ἓνα ἀρχέτυπο. Γιατί ὁ πατέρας, ὡς Ἑβραῖος πού ἐγκαταλείπει τήν ἐπαρχία γιά νά ἐγκατασταθεῖ στήν πόλη, ἀναμφίβολα ἔχει ἐμπλακεῖ σέ μιὰ κίνηση πραγματικοῦ ἐκτοπισμοῦ· πλὴν ὅμως, δὲν παύει νά ἐπανεγκαθίσταται, στήν οἰκογένειά του, στό ἐμπόριό του, μέσα στό σύστημα τῶν ὑπακοῶν του καί τῶν ἐξουσιῶν του. "Ὅσο γιά τά ἀρχέτυπα, πρόκειται γιά μεθοδεύσεις πνευματικῆς ἐπανεγκατάστασης". Οἱ ζωοποιήσεις εἶναι τό ριζικά ἀντίθετο: εἶναι ἀπόλυτες ἐκτοπίσεις, τουλάχιστον κατ' ἀρχήν, πού βυθίζονται στόν ἀποψιλωμένο κόσμο ὅπου ἔχει ἐπενδύσει ὁ Κάφκα. «Ἡ ἔλξη τοῦ κόσμου μου εἶναι κι αὐτή πολύ μεγάλη, ἐκεῖνοι πού μέ ἀγαποῦν, μέ ἀγαποῦν ἐπειδή εἶμαι ἐγκαταλελειμμένος, καί ἴσως δὲν μέ ἀγαποῦν ὡς κενό τοῦ Βάις, ἀλλά ἐπειδή νιώθουν ὅτι, στίς καλές

6. Βλ., γιά παράδειγμα, τή μακρά δυσπιστία τοῦ Κάφκα ἀπέναντι στόν σιωνισμό (ὡς πνευματικό καί φυσικό ἐπαναπατρισμό): WAGENBACH, ὁ.π., σσ. 164-167.

μου στιγμές, ή έλευθερία κινήσεως πού μου λείπει πλήρως έδω, μου προσφέρεται σέ μιά άλλη σφαίρα⁷. Νά γίνεις ζωο σημαίνει ακριβώς νά κάνεις τήν κίνηση, νά χαράξεις τή γραμμή διαφυγής σέ όλη της τή θετικότητα, νά διαβείς ένα κατώφλι, νά φτάσεις σέ μιά άλληλουγία εντάσεων πού ισχύουν άφ' έαυτών, νά βρείς έναν κόσμο καθαρών εντάσεων, όπου όλες οί μορφές έξαρθώνονται, όπως και όλες οί σημασίες, σημαίνοντα και σημαινόμενα, πρόσ όφελος μιās άμορφης ύλης, έκτοπισμένων ροών, άσχημων σημείων. Τά ζωα του Κάφκα δέν παραπέμπουν ποτέ σέ μιά μυθολογία, ούτε σέ άρχέτυπα, αλλά άντιστοιχοϋν μόνο σέ ξεπερασμένες βαθμίδες, σέ άπελευθερωμένες ζώνες εντάσεων, όπου τά περιεχόμενα έλευθερώνονται από τίς μορφές τους, όπως και οί εκφράσεις από τό σημαίνον πού προσέδιδε σέ αυτές συμβατική μορφή. Έχουμε πιά μόνο κινήσεις, δονήσεις, κατώφλια μέσα σέ μιά άποψιλωμένη ύλη: τά ζωα, ποντίκια, σκυλιά, πίθηκοι, κατσαρίδες, διακρίνονται μόνο από κάποιο κατώφλι, από τήν τάδε δόνηση, από τόν υπόγειο δρόμο μέσα στό ρίζωμα ή στό φωλιά. Γιατί αυτοί οί δρόμοι είναι

⁷ Ημερολόγιο (γαλλ. μετ.), 1922, σ. 553.

υπόγειες έντάσεις. Στή μετατροπή σέ ποντίκι, ένα σφύριγμα αποσπᾶ από τίς λέξεις τή μουσική καί τή νόημά τους. Στή μετατροπή σέ πίθηκο, ένας βήχας πού «φαίνεται άνησυχητικός, αλλά δέν έχει σημασία» (πιθηκισμός τῆς φυματίωσης). Στή μετατροπή σέ έντομο, εἶναι ένας ἐπώδυνος κλαυθμυρισμός πού παρασύρει τή φωνή καί συγχέει τήν προφορά τῶν λέξεων. Ὁ Γρηγόρης γίνεται κατσαρίδα ὄχι μόνο γιά νά αποφύγει τόν πατέρα του, αλλά μάλλον γιά νά βρεῖ μιά διέξοδο ἐκεῖ ὅπου ὁ πατέρας του δέν ἤξερε νά τή βρεῖ, γιά νά ξεφύγει ἀπό τόν διευθυντή, τό ἐμπόριο καί τούς γραφειοκράτες, γιά νά φτάσει στήν περιοχή ὅπου ἡ φωνή ἀπλῶς ὑποτονθορίζει - «Ἄκουσες τή φωνή του: Ἐμοιαζε μέ ζῶου, εἶπε ὁ διαχειριστής».

Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι τά κείμενα πού ἀναφέρονται σέ ζῶα εἶναι πολύ πιό περίπλοκα ἀπ' ὅσο λέμε. Ἡ, ἀντίθετα, πολύ πιό ἀπλά. Γιά παράδειγμα, στήν Ἀνακοίνωση σέ μιά ἀκαδημία, δέν πρόκειται πιά γιά μετατροπή σέ ζῶο, αλλά γιά μετατροπή τοῦ πιθήκου σέ ἄνθρωπο· αὐτή ἡ μετατροπή παρουσιάζεται σάν ἀπλή μίμηση· καί ἄν τίθεται ζήτημα νά βρεθεῖ μιά διέξοδος (μιά διέξοδος, ὄχι ἡ «ἐλευθερία»), αὐτή ἡ διέξοδος δέν συνεπάγεται τή διαφυγή. Ἀπενά-

ντίας. Από τή μιά, ή φυγή έξαιρεΐται σάν άχρηστη κίνηση μέσα στον χῶρο, άπατηλή κίνηση τῆς έλευθερίας: έξάλλου βεβαιώνεται σάν έπιτόπια φυγή, φυγή ὡς ένταση («Αυτό πού έκανα, πού έξαφανίστηκα, ήταν ή μόνη λύση μου, γιατί άφήσαμε κατά μέρος τό ζήτημα τῆς έλευθερίας»). Από τήν άλλη, ή μίμηση είναι μόνο φαινομενική, επειδή τό ζήτημα δέν είναι ή άναπαραγωγή τῶν μορφῶν, αλλά ή δημιουργία μιᾶς άλληλουχίας έντάσεων μέσα σέ μιᾶ έξέλιξη μὴ παράλληλη καί ὄχι συμμετρική, ὅπου ὁ άνθρωπος γίνεται πίθηκος καί ὁ πίθηκος άνθρωπος. Ἡ μετατροπή είναι μιᾶ σύλληψη, μιᾶ κράτηση, μιᾶ ὑπερ-αξία, ποτέ μιᾶ άναπαραγωγή ή μιᾶ μίμηση. «Δέν μέ γοήτευε ή ιδέα νά μιμηθῶ, έκανα μιμήσεις επειδή άναζητοῦσα μιᾶ διέξοδο καί ὄχι γιά κάποιον άλλο λόγο». Πράγματι, τό ζῶο πού έχει συλλάβει ὁ άνθρωπος έκτοπίζεται λόγω τῆς ανθρώπινης δύναμης, ὅλη ή έναρξη τῆς Σχέσης έπιμένει σέ αυτό τό σημειῶ. Ἄλλά, μέ τή σειρά της, ή έκτοπισμένη ζωική δύναμη έπισπεύδει καί καθιστᾶ πιό έντονο τόν έκτοπισμό τῆς έκτοπιζουσας ανθρώπινης δύναμης (θά λέγαμε). «Ἡ πιθηκοειδής φύση μου ζέφευγε από μένα, πήγαινε μπροστά κουτρωβαλώντας, ὥστε ὁ πρώτος μου καθηγητής έγινε πιθηκοειδής καί πα-

ρευθὺς παραιτήθηκε ἀπὸ τὰ μαθήματα, γιὰ νά μπει σέ ἄσυλο»^κ. Ἔτσι ἐπιτελεῖται μιά συνάρθρωση τοῦ ἐκτοπιστικοῦ ρεύματος πού ὑπερβαίνει τή μίμησι- ἢ ὁποία εἶναι πάντα τοπική. Ἔτσι ἀκριβῶς ἡ ὄρχιδέα φαίνεται νά ἀναπαράγει μιά εἰκόνα σφήκας, ἀλλά, βαθύτερα, ἐκτοπίζεται μέσα της, ἐνῶ συνάμα ἡ σφήκα, μέ τή σειρά της, ἐκτοπίζεται ζευγαρώνοντας μέ τήν ὄρχιδέα: σύλληψη ἑνός μέρους τοῦ κώδικα, καί ὄχι ἀναπαραγωγή μιᾶς εἰκόνας. (Στίς Ἐρευνες ἑνός σκύλου ἔχει ἐξαλειφθεῖ ἐνεργητικά κάθε ἰδέα ὁμοιότητας: ὁ Κάφκα καταγγέλλει «τίς ὑποπτες ἀπόπειρες ὁμοιότητας πού μπορεῖ νά τοῦ προτείνει ἡ φαντασία»: μέσα ἀπό τή μοναξιά τοῦ σκύλου, αὐτό πού θέλει νά συλλάβει εἶναι ἡ σχιζοδιαφορά, ἡ μέγιστη διαφορά).

Ἔστωσαν λοιπόν τά δύο ἀποτελέσματα τῆς ἀνάπτυξης ἢ τῆς κωμικῆς διόγκωσης τοῦ Οἰδίποδα: ἡ *a contrario* ἀνακάλυψη τῶν ἄλλων τριγώνων πού ἐνεργοῦν ὑπό καί ἐντός τοῦ οἰκογενειακοῦ τριγώνου, ἢ *a fortiori* χάραξη τῶν γραμμῶν διαφυγῆς τῆς μετατροπῆς σέ ὄρφανό ζῶο. Κανένα κείμενο δέν δεί-

κ. Ἰπάρχει καί μιά ἄλλη, ἐκδοχή τοῦ ἴδιου κειμένου, ὅπου γίνεται λόγος γιὰ ἕνα σανατόριο. Βλ. τόν βῆχα τοῦ πιθήκου.

χνει τόν δεσμό τῶν δύο ὄψεων καλύτερα ἀπό τή Μεταμόρφωση. Τό γραφειοκρατικό τρίγωνο συγκροτεῖται προοδευτικά: ἀρχικά ὁ διαχειριστής πού ἀρχίζει νά ἀπειλεῖ, νά ἀπαιτεῖ· κατόπιν ὁ πατέρας, πού ἄρχισε νά ἐργάζεται ἐκ νέου στήν Τράπεζα καί κοιμᾶται φορώντας τή στολή του, μαρτυρώντας ἔτσι τήν ἐξωτερική ἀκόμα δύναμη στήν ὁποία ὑπακούει, σάμπως «ἀκόμα καί στό σπίτι του νά τόν κυνηγᾷ ἡ φωνή κάποιου προϊσταμένου»· τέλος, διαμιᾶς, ἡ παρείσφρησι, τῶν τριῶν ἐνοίκων γραφειοκρατῶν πού εἰσδύουν τώρα στήν ἴδια τήν οἰκογένεια, ὑποκαθιστώντας τήν, καθήμενοι «στίς θέσεις πού κατεῖχαν ἄλλοτε ὁ πατέρας, ἡ μητέρα καί ὁ Γρηγόρης». Σύστοιχα, ἡ μετατροπή τοῦ Γρηγόρη σέ ζῶο, σέ κολέ-ῆπτερο, κἀνθαρο, κοπρώνα, κατσαρίδα, πού χαράζει τήν ἔντονη γραμμή διαφυγῆς σέ σχέση μέ τό οἰκογενειακό τρίγωνο, ἀλλά κυρίως σέ σχέση μέ τό γραφειοκρατικό καί ἐμπορευματικό τρίγωνο.

Ἀλλά γιατί τάχα, τή στιγμή πού πιστεύουμε ὅτι συλλάβαμε ἕνα ἐπέκεινα καί ἕνα ἐντεῦθεν τοῦ Οἰδίπυδα, βρισκόμαστε μακρύτερα ἀπό ποτέ ἀπό τή διέξοδο, γιατί παραμένουμε σέ ἀδιέξοδο; Ἐπειδή ἀκριβῶς ὑπάρχει πάντα ὁ κίνδυνος μιᾶς οἰδιπόδειας ἐπιστροφῆς. Ἡ διεστραμμένη μεγεθυντική χρήση

δέν ἔφτασε νά ἐξορκίσει κάθε ξανακλείσιμν, κάθε ἀνασύστασθ τοῦ οἰκογενειακοῦ τριγώνου, πού ἐπιφορτίζεται τά ἄλλα τρίγωνα σάν ζωικές γραμμές. Ὑπ' αὐτῆ τήν ἔννοια, ἡ Μεταμόρφωσθ εἶναι ἡ παραδειγματική ἱστορία μιᾶς ἀνα-οιδιποδευομένης. Θά λέγαμε ὅτι ἡ διαδικασία ἐκτοπισμοῦ τοῦ Γρηγόρη, στή μετατροπή του σέ ζῶν, ἀνασχέθηκε σέ μιᾶ στιγμῆ. Ἄραγε ἀπό λάθος τοῦ Γρηγόρη πού δέν τολμᾷ νά φτάσει μέχρι τό τέρμα; Ἡ ἀδελφή του, γιά νά τόν εὐχαριστήσθ, θά ἤθελε νά ἐλευθερώσθ τήν κάμαρα. Ἀλλά ὁ Γρηγόρης ἀρνεῖται νά τοῦ πάρουν τό πορτραῖτο τῆς κυρίας μέ τή γούνα. Κολλάει πάνω στό πορτραῖτο, ὅπως σέ μιᾶ ὕστατη ἐντοπισμένη εἰκόνα. Κατά βάθος, αὐτό δέν τό ἀνέχεται ἡ ἀδελφή του. Δεχόταν τόν Γρηγόρη, ἤθελε ὅπως κι αὐτός τή σχιζο-αιμομιξία, τήν αἰμομιξία μέ ἰσχυρές διασυνδέσεις, τήν αἰμομιξία μέ τήν ἀδελφή πού ἀντιτάσσεται στήν οἰδιπόδεια αἰμομιξία, τήν αἰμομιξία πού μαρτυρεῖ μιᾶ μή ἀνθρώπινη σεξουαλικότητα ὡς ζῶν. Ἀλλά, ζηλεύοντας τό πορτραῖτο, ἀρχίζει νά μισεῖ τόν Γρηγόρη, καί τόν καταδικάζει. Ἀπό ἕκεί καί πέρα, ὁ ἐκτοπισμός τοῦ Γρηγόρη στή μετατροπή του σέ ζῶν ἀποτυγχάνει: ὑποκύπτει ἐκ νέου στό οἰδιπόδειο μέ τό μῆλο πού τοῦ πετοῦν, τό

μόνο πού τοῦ μένει εἶναι νά πεθάνει, καθώς τό μῆλο κόλλησε στή ράχη του. Παράλληλα, ὁ ἐκτοπισμός τῆς οἰκογένειας σέ πιό περίπλοκα καί διαβολικά τρίγωνα δέν συνεχίζεται: ὁ πατέρας ἐκδιώκει τοὺς τρεῖς γραφειοκράτες ἔνοικους, ἐπιστρέφοντας στήν πατερναλιστική ἀρχή τοῦ οἰδιπόδειου τριγώνου, καί ἡ οἰκογένεια κλείνεται εὐτυχῆς στόν ἑαυτό της. Μάλιστα, δέν εἶναι βέβαιο ὅτι ἔφταιγε ὁ Γρηγόρης. Μήπως ἡ μετατροπή σέ ζῶο δέν πληροῖ τήν ἀρχή της, διατηρώντας μιά ἀμφισημία πού τήν καθιστᾶ ἀνεπαρκή, καί τήν καταδικάζει σέ ἀποτυχία; Μήπως τά ζῶα δέν εἶναι ἀκόμα διαμορφωμένα, σημαίνοντα, ἐντοπισμένα; Μήπως τό σύνολο τῆς μετατροπῆς σέ ζῶο ταλαντεύεται ἀνάμεσα σέ μιά σχιζοδιέξοδο καί σέ ἓνα οἰδιπόδειο ἀδιέξοδο; Τό σκυλί, κατεξοχὴν οἰδιπόδειο ζῶο, σχολιάζεται συχνά ἀπό τόν Κάφκα στό Ἡμερολόγιο καί στίς Ἐπιστολές, καί εἶναι ἓνα σχιζο-ζῶο, ὅπως οἱ σκύλοι μουσικῆ στίς Ἐρευνες, ἢ ὁ διαβολικός σκύλος στόν Πειρασμό τοῦ χωριοῦ. Γεγονός εἶναι ὅτι οἱ κύριες ζωομορφικές ἀφηγήσεις τοῦ Κάφκα γράφτηκαν ἀκριβῶς πρὶν ἀπό τή Δίκη, ἢ παράλληλα, σάν ἀντιστάθμισμα τοῦ μυθιστορήματος πού ἐλευθερώνεται ἀπό κάθε ζωικό πρόβλημα, πρὸς ὄφελος ἑνός ἀνώτερου προβλήματος.

Ἡ ἐλάσσων λογοτεχνία

ΜΕΧΡΙΣ ΕΔΩ ΛΑΒΑΜΕ ΥΠΟΨΗ ΜΑΣ μόνο τὰ περιεχόμενα καὶ τίς μορφές τους: σκυμμένο κεφάλι - ἀνασηκωμένο κεφάλι, τρίγωνο - γραμμές διαφυγῆς. Ἀληθεύει ἐπίσης ὅτι τὸ σκυμμένο κεφάλι συνδυάζεται μέ τή φωτογραφία, τὸ ἀνασηκωμένο κεφάλι μέ τόν ἦχο, μέσα στόν χῶρο τῆς ἔκφρασης. Ἀλλά, καθόσον ἡ ἔκφραση, ὡς μορφή καί ὡς παράμρφωση, δέν ἐκλαμβάνονται αὐτόνομα, δέν μποροῦμε νά βροῦμε ἀληθινή διέξοδο, ἀκόμα καί στό ἐπίπεδο τῶν περιεχομένων. Μόνο ἡ ἔκφραση μᾶς χορηγεῖ τή μεθόδευσιν.

Τὸ πρόβλημα τῆς ἔκφρασης δέν τέθηκε ἀπό τόν

Κάφκα μέ ἀφηρημένα καθολικό τρόπο, ἀλλά σέ σχέση μέ τίς λεγόμενες ἐλάσσονες λογοτεχνίες - γιά παράδειγμα, τήν ἑβραϊκή λογοτεχνία στή Βαρσοβία ἢ τήν Πράγα. Μιά ἐλάσσων λογοτεχνία δέν ἀνήκει σέ μία ἐλάσσονα γλώσσα, ἀλλά μάλλον εἶναι ἐκείνη πού πλάθεται ἀπό μία μειονότητα στούς κόλπους μιᾶς μείζονος γλώσσας.

Ἄλλά τό πρῶτο γνώρισμα εἶναι ὅτι ἡ γλώσσα φορτίζεται ἐκεῖ ἀπό ἕναν ἰσχυρό συντελεστή ἐκτοπισμοῦ. Ὁ Κάφκα ὀρίζει μέ τόν ἀκόλουθο τρόπο τό ἐμπόδιο πού παρακωλύει τούς Ἑβραίους τῆς Πράγας νά προσπελάσουν τή γραφή, καί καθιστᾷ τή λογοτεχνία τους κάτι ἀνέφικτο: ἀδύνατον νά μή γράψεις, ἀδύνατον νά γράψεις στή γερμανική, ἀδύνατον νά γράψεις διαφορετικά¹. Εἶναι ἀδύνατον νά μή γράψεις, ἐπειδή ἡ ἐθνική συνείδηση, ἀβέβαιη ἢ καταπιεσμένη, περνᾷ ἀπαραιτήτως ἀπό τή λογοτεχνία («Ἡ λογοτεχνική μάχη δικαιώνεται πραγματικά στή μέγιστη δυνατή κλίμακα»). Τό γεγονός ὅτι εἶναι ἀδύνατον νά μή γράψεις στή γερμανική, συνιστᾷ γιά τούς Ἑβραίους τῆς Πράγας τό συναίσθημα

1. Ἐπιστολή στόν Μπρόντ, Ἰούνιος 1921, Ἐπιστολές (γαλλ. μετ.), σ. 394, καί τά σχόλια τοῦ WAGENBACH, ὁ.π., σ. 84.

μιᾶς ἀπαραμείωτης ἀπόστασης ἀπό τὴν ἀρχέγονη, τσέχικη γῆ. Καί ἡ ἀδυναμία νά γράψεις στή γερμανική, συνιστᾷ τόν ἐκτοπισμό τοῦ ἴδιου τοῦ γερμανικοῦ πληθυσμοῦ, μιᾶς καταπιεστικῆς μειονότητας πού μιᾶ μιά γλώσσα ἀποκομμένη ἀπό τίς μάζες, σάν «χάρτινη γλώσσα» ἢ σάν γλώσσα τεχνητή· κατά μείζονα λόγο, οἱ Ἑβραῖοι, πού ἀποτελοῦν τμήμα αὐτῆς τῆς μειονότητας καί συνάμα εἶναι ἀποκλεισμένοι ἀπό αὐτήν, μοιάζουν μέ «τούς τσιγγάνους, πού ἔκλεψαν τό γερμανικό βρέφος ἀπό τὴν κούνια του». Ἐν ὀλίγοις, ἡ γερμανική τῆς Πράγας εἶναι μιὰ ἐκτοπισμένη γλώσσα, κατάλληλη γιά ἀπόξενες, ἐλάσσονες χρήσεις (βλ., σέ ἓνα σημερινό πλαίσιο ἀναφορᾶς, τί μποροῦν νά κάνουν οἱ Μαῦροι μέ τὴν ἀμερικανική γλώσσα).

Τό δεύτερο γνώρισμα τῶν ἐλασσόνων λογοτεχνιῶν εἶναι ὅτι τά πάντα στοὺς κόλπους τους ἔχουν πολιτικό νόημα. Ἀντίθετα, στίς «μεγάλες» λογοτεχνίες, ἡ ἀτομική ὑπόθεση (οἰκογενειακή, συζυγική κ.λπ.) τείνει νά συνδεθεῖ μέ ἄλλες ὄχι λιγότερο ἀτομικές ὑποθέσεις, καθὼς ὁ κοινωνικός περίγυρος χρησιμεύει ὡς πλαίσιο καί διάκρησμος· ἐφόσον καμιά ἀπό αὐτές τίς οἰδιπόδειες ὑποθέσεις δέν εἶναι εἰδικά ἀπαραίτητη, δέν εἶναι ἀπολύτως ἀναγκαία, ἀλλά

ὅλες «ἀποτελοῦν ἓνα μόρφωμα» μέσα σέ ἓναν εὐρύ χῶρο. Ἡ ἐλάσσων λογοτεχνία διαφέρει ριζικά: ἡ στενός της χῶρος ἀναγκάζει τήν κάθε ἀτομική ὑπόθεση νά συναρτᾶται ἄμεσα μέ τήν πολιτική. Συνεπῶς, ἡ ἀτομική ὑπόθεση καθίσταται ἀπαραίτητη, ἀναγκαία, διογκωμένη στό μικροσκόπιο, γιατί μιά ἐντελῶς διαφορετική ἱστορία πάλλει μέσα της. Ὑπ' αὐτή τήν ἔννοια, τό οἰκογενειακό τρίγωνο συνδέεται μέ τά ἄλλα τρίγωνα, ἐμπορικά, οἰκονομικά, γραφειοκρατικά, δικαστικά, πού καθορίζουν τίς ἀξίες.

Ὅταν ὁ Κάφκα, μεταξύ τῶν σκοπῶν μιᾶς ἐλάσσονος λογοτεχνίας, ὑποδεικνύει «τόν ἐξαγνισμό τῆς σύγκρουσης πού φέρνει ἀντιμέτωπους τούς πατεράδες καί τά παιδιά καί τή δυνατότητα διαλόγου», δέν ἔχουμε νά κάνουμε μέ μιά οἰδιπόδεια φαντασίωση, ἀλλά μέ ἓνα πολιτικό πρόγραμμα. «Ἀκόμα καί ἂν ἡ ἀτομική ὑπόθεση γινόταν ἀντικείμενο γαλήνιας σκέψης, δέν θά φτάναμε στό ὄριά της, ὅπου ἀποτελεῖ ἓνα σῶμα μέ ἄλλες ἀνάλογες ὑποθέσεις: ἀντίθετα, φτάνουμε στό σύνορο πού τή χωρίζει ἀπό τήν πολιτική, φτάνουμε μάλιστα στό σημεῖο νά προσπαθοῦμε νά τή δοῦμε προτοῦ ἐμφανιστεῖ ἐδῶ καί νά ἐντοπίσουμε παντοῦ αὐτό τό σύνορο πού διαρκῶς στενεύει. (...) Ὅ,τι στίς μεγάλες λογοτεχνίες τε-

λείται χαμηλά και αποτελεί ένα δευτερεύον υπόγειο του οικοδομήματος, ἐδῶ γίνεται στό φῶς· ὅ,τι ἐκεῖ προκαλεῖ μιὰ παροδική συνάθροιση, ἐδῶ, οὔτε λίγο οὔτε πολύ, ἐπιφέρει μιὰ ἀπόφαση ζωῆς ἢ θανάτου»².

Τό τρίτο γνώρισμα εἶναι ὅτι ὅλα προσλαμβάνουν μιὰ συλλογική ἀξία. Πράγματι, ἐπειδή ἀκριβῶς τά ταλέντα δέν ἀφθνοῦν στήν ἐλάσσονα λογοτεχνία, δέν προσφέρονται οἱ συνθῆκες γιά μιὰ ἐξατομικευμένη ἔκφραση, πού θά ἀνῆκε σέ αὐτόν ἢ ἐκεῖνον τόν «δάσκαλο», καί θά μπορούσε νά διαχωριστεῖ ἀπό τή συλλογική ἔκφραση. Αὐτή ἡ σπάνις τῶν ταλέντων εἶναι εὐεργετική, καί ἐπιτρέπει νά ἀντιληφθοῦμε κάτι διαφορετικό ἀπό μιὰ ὑψηλή λογοτεχνία: αὐτό πού λέγει ὁ συγγραφέας ἀπό ἴδιος του συνιστᾷ ἤδη, μιὰ κοινή δράση, καί ἐκεῖνο πού λέγει ἢ πράττει εἶναι ἀναγκαστικά πολιτικό, ἔστω καί ἂν οἱ ἄλλοι δέν συμφωνοῦν. Τό πολιτικό πεδίο μάλυνε κάθε ἔκφραση. Ἀλλά, κυρίως, ἐπειδή ἡ συλλογική ἢ ἐθνική συνειδήσις, εἶναι «συχνά ἀπραγῆ στήν ἐξωτερική ζωή καί τείνει πάντα νά ἐξαρθρωθεῖ», ἡ λογοτεχνία ἐπωμίζεται θετικά αὐτήν τόν ρόλο καί αὐτή τή λει-

² *Ημερησίω, ὁ.π.α., 21 Δεκεμβρίου 1911, σ. 182.*

τουργία συλλογικῆς ἐκφορᾶς, καί μάλιστα ἐπαναστατικῆς: ἡ λογοτεχνία προκαλεῖ μιᾶ ἐνεργὴ ἀλληλεγγύη, παρά τόν σκεπτικισμό: καί ἂν ὁ συγγραφέας βρίσκεται στό περιθώριο ἢ ἔξω ἀπό τήν εὐάλωτη κοινότητά του, αὐτή ἡ κατάσταση τόν καθιστᾶ ἱκανό νά ἐκφράσει μιᾶ ἄλλη δυνητική κοινότητα, νά χαλκεύσει τά μέσα μιᾶς ἄλλης συνείδησης ἢ μιᾶς ἄλλης εὐαισθησίας. "Ὅπως ὁ σκύλος, στίς Ἑρευνες, ἐπικαλεῖται μέσα στή μοναξιά του μιᾶ ἄλλη ἐπιστήμη." Ἐτσι, ἡ λογοτεχνική μηχανή ἐπέχει θέση μιᾶς ἐπερχόμενης ἐπαναστατικῆς μηχανῆς, ὄχι βέβαια γιά ἰδεολογικούς λόγους, ἀλλά γιατί μόνο αὐτή προρίζεται νά κομίσει τίς συνθῆκες μιᾶς συλλογικῆς ἐκφορᾶς, οἱ ὁποῖες ἀπουσιάζουν ἀπό αὐτόν τόν χῶρο: ἡ λογοτεχνία εἶναι ὑπόθεση τοῦ λαοῦ³.

Τό πρόβλημα στόν Κάφκα τίθεται μέ αὐτούς ἀκριβῶς τούς ὅρους. Ἡ ἐκφορά δέν παραπέμπει σέ ἓνα ὑποκείμενο πού θά ἦταν ἡ αἰτία της, οὔτε σέ ἓνα ὑποκείμενο πού θά ἦταν τό ἀποτέλεσμά της. Ἄναμφίβολα, ἓνα κάποιο διάστημα, ὁ Κάφκα σκεπτόταν σύμφωνα μέ αὐτές τίς παραδοσιακές κατη-

3. Ἡμερολόγιο, ὁ.π., 25 Δεκεμβρίου 1911, σ. 181: «Ἡ λογοτεχνία δέν εἶναι τόσο ὑπόθεση τῆς ἱστορίας τῆς λογοτεχνίας, ὅσο ὑπόθεση τοῦ λαοῦ».

γορίες τῶν δύο ὑποκειμένων, τοῦ συγγραφέα καί τοῦ ἥρωα, τοῦ ἀφηγητῆ καί τοῦ προσώπου, τοῦ ὄνειροπόλου καί τοῦ ὄνειρου¹. Παραιτήθηκε ὁμως νωρίς ἀπό τήν ἀρχή τοῦ ἀφηγητῆ, ὅπως ἀκριβῶς θά ἀρνηθεῖ, παρά τόν θαυμασμό πού ἔτρεφε γιά τόν Γκαῖτε, μιά λογοτεχνία τοῦ συγγραφέα ἢ τοῦ δασκάλου. Ἡ Ζοζεφίνα ἢ ποντικίνα παραιτεῖται ἀπό τήν ἀτομική ἀσκήση τοῦ τραγουδιοῦ της, γιά νά ἐνσωματωθεῖ στή συλλογική ἐκφορά τῶν «ἀναριθμητων ἡρώων τοῦ λαοῦ της». Πέρασμα ἀπό τό ἕξατομικευμένο ζῶο στήν ἀγέλη ἢ στή συλλογική πολλότητα: ἑπτά σκύλοι μουσικοί. Στίς Ἐρευνες ἐνός σκύλου, οἱ ἐκφορές τοῦ μοναχικοῦ ἐρευνητῆ τείνουν πρὸς τή συναρμογή μιᾶς συλλογικῆς ἐκφορᾶς σκυλίσσιου εἴδους, ἔστω κι ἂν αὐτή ἡ συλλογικότητα δέν εἶναι πιά ἢ δέν εἶναι ἀκόμα δεδομένη. Δέν ὑπάρχει

¹ Προετοιμασίες γιά γάμο στήν ἐφοχή, σ. 111: «Ὅσο λές κίττοιαι ἐντί γιά ἡγού, δέν κάνεις τίποτα». Καί τά δύο θέματα ἐμφανίζονται (σ. 12): «Δέν ἔχω ἀνάγκη νά πάω στήν ἐξοχή, δέν εἶναι ἀπαραίτητο. Στέλλω ἐκεῖ τό ντιμένω, μου σῶμα...», ἐνῶ ὁ ἀφηγητής παραμένει στή κρεβάτι σάν κωλοπτερο, ἐλαφροκάνθηρος ἢ χρυσίμουγα. Ἀναμνήσια ἐδῶ ἔγραψε μιά ἀπαρχή, τῆς μετατροπῆς τοῦ Γρηγόρη, σέ κωλοπτερο, μέσα στή Μεταμόρφωση (ὅπως ὁ Κάφκα προτιμᾷ νά μένει κληνίτης παρά νά συναντήσῃ τή Φελίτσε). Ἀλλά, στή Μεταμόρφωση, τό ζῶο του παίρνει τήν ἀξία ἐνός ἀλθινοῦ γίγνεσθαι, καί δέν χαρακτηρίζεῖ πιά τό τέλημα μιᾶς παραίτησης.

υποκείμενο, υπάρχουν μόνο συλλογικές συναρμογές έκφορᾶς - και ἡ λογοτεχνία εκφράζει αυτές τις συναρμογές, σέ συνθῆκες πού δέν εἶναι ἔξωθεν δεδομένες, και υπάρχουν μόνο ὡς διαβολικές ἐπερχόμενες δυνάμεις ἤ ὡς ὑπό κατασκευῆ ἐπαναστατικές δυνάμεις. Ἡ μοναξιά τοῦ Κάφκα τόν κρατᾶ ἀνοιχτό σέ ὅ,τι διατρέχει τή σημερινή ἱστορία. Τό γράμμα Κ δέν δηλώνει ἕναν ἀφηγητή ἤ ἕνα πρόσωπο, ἀλλά μιᾶ τόσο μηχανική συναρμογή, ἕναν παράγοντα τόσο περισσότερο συλλογικό, ὅσο ἕνα ἄτομο εἶναι βυθισμένο στή μοναξιά του (μόνο σέ σχέση μέ ἕνα υποκείμενο τό ἀτομικό θά μπορούσε νά διαχωριστεῖ ἀπό τό συλλογικό και νά φέρει εἰς πέρας τήν ὑπόθεσή του).

Τά τρία χαρακτηριστικά τῆς ἐλάσσονος λογοτεχνίας εἶναι ὁ ἐκτοπισμός τῆς γλώσσας, ἡ πρόσδεση τοῦ ἀτομικοῦ στήν ἄμεση πολιτική, ἡ συλλογική συναρμογή τῆς ἐκφορᾶς. Πρέπει νά ποῦμε ὅτι ἡ λέξι «ἐλάσσων» δέν ὑποδηλώνει πλέον κάποιες λογοτεχνίες, ἀλλά τίς ἐπαναστατικές συνθῆκες κάθε λογοτεχνίας μέσα στούς κόλπους ἐκείνης πού ἀποκαλοῦμε μεγάλη (ἤ καθιερωμένη) λογοτεχνία. Ἀκόμα και ἐκεῖνος πού ἔχει τήν ἀτυχία νά γεννηθεῖ στή χώρα μιᾶς μεγάλης λογοτεχνίας, ὀφείλει νά γράψει στή γλώσσα του, ὅπως ἕνας Τσέχος Ἐβραῖος γρά-

φει στή γερμανική, ή ὅπως ἕνας Οὐζμπέκος γράφει στή ρωσική. Νά γράψει ὅπως ἕνας σκύλος φτιάχνει τή φωλιά του, ή ἕνας ποντικός τό λαγούμι του. Ὡς ἐκ τούτου, πρέπει νά βρεῖ τό δικό του στίγμα ὑπανάπτυξης, τή δική του ντοπιολαλιά, τόν δικό του τρίτο κόσμος, τή δική του ἔρημο. Ἔχουν εἰπωθεῖ πολλά περί τοῦ τί εἶναι μιά περιθωριακή λογοτεχνία – καί, ἐπίσης: περί τοῦ τί εἶναι μιά λαϊκή, προλεταριακή λογοτεχνία κ.λπ. Τά κριτήρια προφανῶς εἶναι πολύ δύσκολα, ὅταν μάλιστα δέν λαβαίνουμε ἀρχικά ὑπόψη μας μιά πιό ἀντικειμενική ἔννοια, ἐκείνην τῆς ἐλάσσονος λογοτεχνίας. Μόνο ἡ δυνατότητα ἔνδοθεν ἐδραίωσης τῆς ἐλάσσονος χρήσης μιᾶς ἔστω καί μεῖζονος γλώσσας ἐπιτρέπει νά ὀρίσουμε τή λαϊκή λογοτεχνία, τήν περιθωριακή λογοτεχνία κ.λπ.¹ Μόνο μέ αὐτό τό τίμημα ἡ λογοτεχνία ἀποβαίνει ἤντως συλλογική μηχανή ἔκφρασης, καί καθίσταται ἱκανή νά πραγματευθεῖ, νά ἐπεξεργαστεῖ τά περιεχόμενα. Ὁ Κάφκα λέγει ἐπακριβῶς ὅτι μιά ἐλάσσων λογοτεχνία εἶναι πολύ πιό ἱκανή νά ἐπε-

1 Βλ. MICHEL RAGON, *Histoire de la littérature prolétarienne en France*. ἐκδ. Albin Michel: ἀναφορικά μέ τή δυσκολία τῶν κριτηρίων καί τήν ἀνάγκη νά περάσουμε ἀπό τήν ἔννοια «λογοτεχνία θεύτερης ζώνης».

Ξεργαστεῖ τό ὑλικό της". Ἄραγε γιατί, καί τί εἶναι αὐτή ἡ μηχανή ἔκφρασης; Γνωρίζουμε ὅτι διατηρεῖ μέ τή γλώσσα μιά σχέση πολλαπλοῦ ἐκτοπισμοῦ: κατάστασι τῶν Ἑβραίων πού ἐγκατέλειψαν τήν τσεχική γλώσσα καθῶς καί τήν ἐπαρχία, ἀλλά ἐπίσης κατάστασι τῆς γερμανικῆς ὡς «χάρτινης γλώσσας». Μάλιστα θά πᾶμε μακρύτερα, θά ὁδηγήσουμε περαιτέρω αὐτή τήν κίνησι ἐκτοπισμοῦ μέσα στήν ἔκφρασι. Ἀπλῶς ὑπάρχουν δύο ἐφικτοί τρόποι: εἴτε πρέπει νά ἐμπλουτιστεῖ τεχνητά αὐτή ἡ γερμανική, νά διογκωθεῖ μέ ὅλα τά στοιχεῖα ἐνός συμβολισμοῦ, ἐνός ὄνειρισμοῦ, μιᾶς ἐσωτερικῆς διάστασης, ἐνός κρυφοῦ σημαίνοντος - ὅπως ἔκανε ἡ σχολή τῆς Πράγας, ὁ Γκούσταβ Μαίρινκ καί πολλοί ἄλλοι, μεταξύ τῶν ὁποίων καί ὁ Μάξ Μπρόντ⁶. Μόνο πού αὐτή ἡ ἀπόπειρα συνεπάγεται μιά ἀπελπισμένη προσπάθεια συμβολικῆς ἐπανεγκατάστασης, βάσει ἀρχετύπων, βάσει τῆς Καββάλα καί τῆς ἀλχημείας, πού βαθαίνει τό χάσμα ἀπέναντι στόν λαό

6. Ημερολόγιο (γαλλ. μετ.), 2^η Δεκεμβρίου 1911, σ. 181: «Ἡ μνήμη ἐνός μικροῦ ἔθνους δέν εἶναι μικρότερη ἀπό τή μνήμη ἐνός μεγάλου, συνεπῶς ἐπεξεργάζεται βαθύτερα τό ὑπάρχον ὑλικό».

7. Βλ. WAGENBACH, ὀ.π., τό ἐξαιρετο κεφάλαιον «Ἡ Πράγα στήν καμπή τοῦ αἰῶνα», σχετικᾶ μέ τήν κατάστασι τῆς γερμανικῆς γλώσσας στήν Τσεχοσλοβακία καί τή σχολή τῆς Πράγας.

καί θά βρεῖ πολιτική διέξοδο μόνο στὸν σιωνισμό ὡς «ὄνειρο τῆς Σιών».

Ὁ Κάφκα ἀκολουθεῖ ἄλλον τρόπο, ἢ μᾶλλον τὸν ἐπινοεῖ. Διαλέγει τὴ γερμανικὴ γλῶσσα τῆς Πράγας, ὅπως εἶναι, παρά τὴ φτώχεια τῆς. Ἐμβαθύνει τὸν ἔκτοπισμό... χάριν τῆς λιτότητας. Πασχίζει νὰ προσδώσει ἔνταση σέ ἓνα ἀπισχνασμένο λεξιλόγιο. Ἀντιτάσσει μιά ἀμειγῶς ἐντατικὴ χρῆση τῆς γλώσσας σέ κάθε συμβολικὴ χρῆση, ἢ ἔστω σημασιακὴ, ἢ ἀπλῶς σημαίνουσα. Θέλει νὰ καταλήξει σέ μιά τέλεια καὶ ὄχι διαμορφωμένη ἔκφραση, σέ μιά ἐντονη ὑλικὴ ἔκφραση. (Σχετικὰ μὲ αὐτές τίς δύο δυνατότητες, θά μπορούσαμε νὰ ποῦμε τὸ ἴδιο, χωρὶς νὰ λησμονοῦμε τίς διαφορετικὲς συνθῆκες, γιὰ τὸν Τζόους καὶ τὸν Μπέκετ. Ἀμφότεροι Ἴρλανδοί, βρίσκονται μέσα στίς ἰδιοφυεῖς συνθῆκες μιᾶς ἐλάσσονος λογοτεχνίας. Ὁ ἐλάσσων χαρακτήρας συνιστᾷ τὴ δόξα μιᾶς παρόμοιας λογοτεχνίας, τὴν ἐπαναστατικότητα κάθε λογοτεχνίας. Χρῆση τῆς ἀγγλικῆς καὶ κάθε γλώσσας στὸν Τζόους. Χρῆση τῆς ἀγγλικῆς καὶ τῆς γαλλικῆς στὸν Μπέκετ. Ἀλλά ὁ πρῶτος προβαίνει μὲ πληθωρικότητα καὶ ὑπερκαθορισμὸ, καὶ ἐπιτελεῖ ὅλες τίς παγκόσμιες ἐπανεγκαταστάσεις. Ὁ δεῦτερος μετέρχεται τὴν ξηρότητα

καί τή λιτότητα, τήν ἠθελτημένη, πενία, ὠθώντας τόν ἐκτοπισμό μέχρι σημείου νά ἀπομείνουν μόνον ἐντάσεις.)

Πόσοι ἄνθρωποι ζοῦν σήμερα μέσα σέ μιᾶ ἀλλότρια γλώσσα; Πόσοι δέν γνωρίζουν τή γλώσσα τους, ἢ δέν τή γνωρίζουν ἀκόμα, καί γνωρίζουν ἄσχημα τή μείζονα γλώσσα πού ἐξαναγκάζονται νά ὑπηρετοῦν; Πρόβλημα τῶν μεταναστῶν καί κυρίως τῶν παιδιῶν τους. Πρόβλημα τῶν μειονοτήτων. Πρόβλημα μιᾶς ἐλάσσονος λογοτεχνίας ἀλλά καί δικῆς μας: πῶς νά ἀποσπάσουμε ἀπό τή δική μας γλώσσα μιᾶ ἐλάσσονα λογοτεχνία, ἱκανή νά ἀνασκάψει τή γλώσσα καί νά τήν ὀδηγήσει στόν δρόμο μιᾶς σκοτεινῆς ἐπαναστατικῆς κατεύθυνσης; Πῶς νά γίνει κανεῖς μονάδα, μετανάστης καί τσιγγάνος τῆς ἴδιας του τῆς γλώσσας; Ὁ Κάφκα λέγει: νά κλέψεις τό βρέφος ἀπό τήν κούνια, νά χορέψεις πάνω σέ τενωμένο σκοινί.

Πλούσια ἢ φτωχή, μιᾶ γλώσσα ὑπονοεῖ πάντα ἕναν ἐκτοπισμό τοῦ στόματος, τῆς γλώσσας καί τῶν δοντιῶν. Τό στόμα, ἡ γλώσσα καί τά δόντια βρίσκουν τόν ἀρχέγονο γενέθλιο τόπο τους στά τροφιμα. Ἀφιερωνόμενα στήν ἄρθρωση τῶν ἤχων, τό στόμα, ἡ γλώσσα καί τά δόντια ἐκτοπίζονται. Συ-

νεπῶς, υφίσταται κάποια διάζευξη ανάμεσα στο τρώγω και στο όμιλῶ – και, επιπλέον, παρά τὰ φαινόμενα, ανάμεσα στο τρώγω και στο γράφω: ἀναμφίβολα μπορούμε νά γράφουμε τρώγοντας, πὺ εὐκόλα ἀπ' ὅ,τι νά μιλοῦμε τρώγοντας, ἀλλά ἡ γραφή μετατρέπει τίς λέξεις σέ πράγματα ἱκανά νά ἀνταγωνιστοῦν τὰ τρόφιμα. Διάζευξη ἀνάμεσα στο περιεχόμενο και στή μορφή. Μιλῶ και κυρίως γράφω σημαίνει νηστεύω. Ὁ Κάφκα ἐκδηλώνει μιά διαρκή ἔμμονη, ἰδέα τοῦ φαγητοῦ, και μάλιστα τοῦ κατ' ἐξοχὴν φαγητοῦ, πού εἶναι τό ζῶο ἢ τό κρέας, καθῶς και τοῦ χασάπη, και τῶν δοντιῶν, τῶν μεγάλων, βρώμικων ἢ χρυσῶν δοντιῶν*. Αὐτό εἶναι ἕνα ἀπό τὰ κύρια προβλήματα μέ τή Φελίτσε. Ἡ νηστεία εἶναι ἐπίσης ἕνα ἀπό τὰ πάγια ζητήματα στά γραφτά τοῦ Κάφκα: πρόκειται γιά μιά μακρά ἱστορία ἀποχῆς. Ὁ Βιρτουόζος τῆς πείνας, ἐπιτηρούμε-

* Τό θέμα τῶν δοντιῶν εἶναι πάγιο στόν Κάφκα. (Ὁ χασάπης παππούς: τό σκληρὸν στόν δρόμο τῶν χασάπικων· τὰ σαγόνια τῆς Φελίτσε· ἡ ἀποχή ἀπό τό κρέας, ἐκτός κι ἂν πλαγιάσει μέ τή Φελίτσε στό Μάριενμπαντ. Βλ. τό ἄρθρο τοῦ MICHEL COURNOT, *Nouvel Observateur*, 17.4.72: «Ἐσύ, μέ τὰ τόσο μεγάλα δόντια». Εἶναι ἕνα ἀπό τὰ πύθιμα κείμενα γιά τόν Κάφκα. Μιά παράμα ἀντίθεστ, ἀνάμεσα στο τρώγω και στο όμιλῶ θά βροῦμε στόν Λούις Κάφκω, και μιά παρεμπερή, διέξοδο στήν ἀπουσία νοήματος.

νος από χασάπηδες, τελειώνει τή ζωή του πλάι σέ θηρία πού καταβροχθίζουν τό ώμό κρέας τους, προκαλώντας στους θεατές έρεθιστικά έρωτηματικά. Οί σκύλοι προσπαθοῦν νά κλείσουν τό στόμα τοῦ σκύλου στίς Έρευνες, γεμίζοντάς το τροφές, γιά νά πάψει νά ρωτᾶ - κι αὐτό εἶναι ἕνα ἀκόμα έρεθιστικό δίλημμα: «Γιατί δέν μέ ἀποδιώχνουν, παρά μοῦ ἀπαγορεύουν τίς έρωτήσεις; Ὅχι, δέν θέλουν αὐτό τό πράγμα· δέν ἔχουν καμιά διάθεση νά ἀκούσουν τίς έρωτήσεις μου, ἀλλά, ἐξαιτίας αὐτῶν τῶν έρωτήσεων, δίσταζαν νά μέ ἀποδιώξουν». Ὁ σκύλος τῶν Έρευνῶν ταλαντεύεται ἀνάμεσα σέ δύο ἐπιστῆμες, ἐκείνην τῆς τροφῆς, πού ἀφορᾶ τή Γῆ καί τό σκυμμένο κεφάλι («Ποῦ βρίσκει τήν τροφή της ἡ γῆ;»), καί ἐκείνην τῆς μουσικῆς ἐπιστήμης, πού ἀφορᾶ τόν «ἀέρα» καί τό ἀνασηκωμένο κεφάλι, ὅπως μαρτυροῦν οἱ ἑπτά σκύλοι μουσικοί τῆς ἀρχῆς καί ὁ τραγουδιστής σκύλος τοῦ τέλους: ἐντούτοις, ἀνάμεσά τους ὑπάρχει κάτι κοινό, ἐπειδή ἡ τροφή μπορεῖ νά ἐξοικονομηθεῖ ἄνωθεν, καί ἡ ἐπιστήμη τῆς τροφῆς προοδεύει μέ τή νηστεία, ὅπως ἀκριβῶς ἡ μουσική εἶναι ἀλλόκοτα σιωπηλή.

Συνήθως ἡ γλώσσα ἀντισταθμίζει τόν ἐκτοπισμό της μέ μιά νοηματική ἐπανεγκατάσταση. Παύ-

οντας νά είναι ὄργανο τοῦ νοήματος, ἀποβαίνει νοηματικό ἐργαλεῦ. Τό νόημα, σάν κυριολεξία, διέπει τή χρωματικότητα τῶν ἤχων (τό πράγμα ἢ τήν κατάστασι πραγμάτων πού δηλώνει ἢ λέξι), καί, σάν μεταφορά, τήν τροποποίησι τῶν εἰκόνων καί τῶν μεταφορῶν (τά ἄλλα πράγματα στά ὁποῖα ἀναφέρεται ἢ λέξι ἀπό κάποια σκοπιά ἢ συνθήκη). Συνεπῶς, δέν ὑφίσταται μόνο μιᾶ πνευματική ἐπανεγκατάστασι στό «νόημα», ἀλλά καί μιᾶ φυσική, γιά τό ἴδιο νόημα. Παράλληλα, ἡ γλώσσα ὑπάρχει χάρι στή διάκρισι καί τή συμπληρωματικότητα ἑνός ὑποκειμένου διατύπωσης, σέ σχέσι μέ τό νόημα, καί ἑνός ὑποκειμένου ἐκφορᾶς, σέ σχέσι μέ τό ὑποδηλούμενο πράγμα, ἄμεσα ἢ μεταφορικά. Μιᾶ παράμοια χρήσι τῆς γλώσσας μπορεῖ νά ἀποκληθεῖ διευρυντική ἢ παραστατική: λειτουργία τῆς γλώσσας ὡς ἐπανεγκατάστασις (ἔτσι ὁ τραγουδιστής σκύλος, στό τέλος τῶν Ἐρευνῶν, ἀναγκάζει τόν ἦρωα νά σταματήσι τή νηστεία του, προκαλώντας κατά κάποιο τρόπο, μιᾶ ἐπαν-οιδιποδευοποίησι).

Ἰδιό, λιπὸν: ἡ κατάστασι τῆς γερμανικῆς γλώσσας στήν Πράγα, ὡς ἀπισχνασμένη γλώσσα, ἀναμειγμένη, μέ τσεχικά ἢ γίντις, θά καταστήσι ἐφικτή μιᾶ ἐπινόησι τοῦ Κάφκα. Ἐφόσον ἔτσι

έχουν τά πράγματα («έτσι είναι, έτσι είναι»), αυτή είναι ή πολύτιμη διατύπωση του Κάφκα, τό πρωτόκληλο τής δεδομένης πραγματικότητας...), θά έγκαταλειφθεί τό νόημα, θά τό ύπο-νοήσουν, θά κρατήσουν μόνο ένα σκελετό ή ένα χάρτινο όμοίωμα:

1. Ένώ ό άρθρωμένος ήχος ήταν ένας έκτοπισμένος θόρυβος, ό όποιος όμως έπαναπατριζόταν μέσα στό νόημα, τώρα ό ήχος θά έξοριστεί χωρίς άντιστάθμισμα, άπολύτως. Ό ήχος ή ή λέξη πού διαπερνούν αυτόν τόν νέο έκτοπισμό δέν αποτελούν λελογισμένη γλώσσα, παρότι άπορρέουν από αυτήν επίσης, δέν αποτελούν μιά μουσική ή ένα όργανωμένο τραγούδι, παρότι αφήνουν ένα σχετικό αποτέλεσμα. Τό διαπιστώσαμε στόν κλαυθμυρισμό του Γρηγόρη πού μπερδεύει τίς λέξεις, στό σφύριγμα του ποντικού, στόν βήχα του πιθήκου· επίσης, στόν πιανίστα πού δέν παίζει, στην τραγουδίστρια πού δέν τραγουδά, καί γεννά τό τραγούδι της από αυτό πού δέν τραγουδά, στους σκύλους μουσικούς, πού είναι μουσικοί στό μέτρο πού τά σώματά τους δέν έκπέμπουν μουσική. Παντού ή όργανωμένη μουσική διαπερνάται από μιά γραμμή έξάλειψης, όπως ή λελογισμένη γλώσσα από μιά γραμμή διαφυγής, ή όποια άποσκοπεί νά έλευθερώσει μιά ζωντανή έκ-

φραστική ύλη πού μιλά γιά τόν έαυτό της και δέν έχει ανάγκη νά μορφοποιηθεῖ". Αὐτή ἡ γλώσσα, πού ἀποσπάστηκε ἀπό τό νόημα, πού κατακτήθηκε εἰς βάρος τοῦ νοήματος, προσανατολίζεται πιά πρὸς τόν τονισμό τῆς λέξης, πρὸς τὴν ἀπόχρωση: «Ζῶ ὅπως ὄπως, μέσα σέ μιά μικρή λέξη, καί χάνω τό ἀχρηστο μυαλό μου γιά μιά ἀπόχρωσή της. (...) Ὁ τρόπος πού νιώθω συγγενεῦε μ' ἐκεῖνον τοῦ ψαριοῦ»¹⁰. Τά παιδιά εἶναι ἐπιδέξια στὴν ἀκόλουθη ἀσκήση: ἐπαναλαμβάνουν μιά λέξη τῆς ὁποίας τό νόημα ἔχουν ἀόριστα προαισθανθεῖ, γιά νά τὴν κάνουν νά δονηθεῖ στὴν ἑαυτό της (στὴν ἀρχὴ τοῦ Πύργου, τά παιδιά τοῦ σχολείου μιλοῦν τόσο γρήγορα, ὥστε δέν καταλαβαίνουμε τί λένε). Ὁ Κάφκα διηγεῖται πῶς, ὅταν ἦταν παιδί, ἐπαναλάμβανε μιά ἔκφραση τοῦ πατέρα, γιά νά τὴν ὀδηγήσει σέ ἓνα σημεῖο ἀ-νοησίας: «τέλος τοῦ μήνα, τέλος τοῦ μήνα...»¹¹ Τό κύριο ὄνο-

¹⁰ Ἡ Δίκη: «Τεῖκρά παρατήρησε πῶς τοῦ μιλοῦσαν, ἀλλὰ δέν κατ' ἄβε τίποτε ἀφωρηκρίζεταν μόνον ἓνα βουητό πού φαινόταν νά γεμίζει τὸν χῶρο καί ἄφηνε ἓναν παρατεταμένο ὄξύ θόρυβο, πᾶν σιφόνι».

¹⁰ Ἡμερολόγιο, ὁ.π., σ. 70.

¹¹ Ἡμερολόγιο, ὁ.π., σ. 117: «Χωρὶς νά ἀπιτυῖαμε ἀκόμα ἓνα νόημα, ἡ ἔκφραση, τέλος τοῦ μήνη παρέμενε γιά μένα ἓνα ἐπώδυνον μυστικόν», πῶς μᾶλλον πού λεγόταν σέ ἐμεῖ, τὴ διάρκεια τοῦ μήνη.

μα, πού δέν ἔχει ἀφ' ἑαυτοῦ νόημα, εἶναι ἰδιαιτέρως κατάλληλο γι' αὐτή τήν ἀσκήση: τό ὄνομα Μίλενα, μέ τονισμένο τό ι, ἀρχίζει νά θυμίζει «κάτι ἐλληνικό ἢ ρωμαϊκό, ἐκτετραμένο σέ βοημικό, πού βιάστηκε ἀπό τούς Τσέχους καί προφέρθηκε ἐσφαλμένα»: κατόπιν, μέ μιά πιά ἐκλεπτυσμένη προσέγγιση, θυμίζει «μιά γυναίκα πού ἔχουμε στήν ἀγκαλιά μας, πού τήν γλιτώνουμε ἀπό τόν κόσμο ἢ ἀπό τή φωτιά», καθώς ὁ τόνος σημειώνει τήν πάντα ἐφικτή πτώση ἢ, ἀντίθετα, «τό σκίρτημα χαρᾶς πού σᾶς προκαλεῖ τό φορτίο σας»¹².

2. Νομίζουμε ὅτι ὑπάρχει μιά κάποια διαφορά, σχετική ἔστω καί μόνο στίς ἀποχρώσεις, ἀνάμεσα στίς δύο ἀνακλήσεις τοῦ ὀνόματος Μίλενα: ἡ μία συνδέεται ἀκόμα μέ μιά διευρυντική καί μεταφορική σκηνή, φαντασιακοῦ τύπου· ἡ δεύτερη, εἶναι πο-

- Ὁ ἴδιος ὁ Κάφκα ὑποβάλλει τή σκέψη, ὅτι, ἂν αὐτή ἡ ἔκφρασι στερεῖται νοήματος, αἰτία εἶναι ἡ τεμπελιά καί ἡ «ἀδύναμη περιέργεια». Ἀρνητική ἐρμηνεῖα, πού ἐπικαλεῖται τήν ἔλλειψη ἢ τήν ἀδυναμία, καί ἡ ὁποία ἐπαναλαμβάνεται ἀπό τόν Βάγγκενμπρχ. Εἶναι συνηθισμένο γιά τόν Κάφκα νά παρουσιάζει ἢ νά κρύβει ἔτσι τά ἀντικείμενα τοῦ πάθους του.

12. Γράμματα στή Μίλενα (γαλλ. μετ.), ἐκδ. Gallimard, σ. 101: Βασκανία τοῦ Κάφκα γιά τά κύρια ὀνόματα, ἀρχῆς γενόμενης ἀπό ἐκεῖνα πού σκαρώνει ὁ ἴδιος: βλ. Ημερολόγιο, ὁ.π., σ. 218 (σχετικά μέ τά ὀνόματα τῆς Κρίσης).

λύ πιά έντατικὴ ἤδη, γιατί σημειώνει μιά πτώση, ἢ ἓνα ἄλλα, ὡς κατώφλι έντασης πού περιλαμβάνεται μέσα στό ἴδιο τό ὄνομα. Πράγματι, νά τί συμβαίνει ὅταν τό νόημα ἐξουδετερώνεται ἐμπράκτως: ὅπως λέγει ὁ Βάγκενμπαχ, «ἡ λέξη κυριαρχεῖ, γεννᾷ ἄμεσα τήν εἰκόνα». Ἄλλά πῶς νά ὀρίσουμε αὐτή τή μεθόδευση: Ἄπό τό νόημα διασώζεται μόνο αὐτό πού κατευθύνει τίς γραμμές διαφυγῆς. Δέν ὑπάρχει πλέον ὀρισμός ἑνός πράγματος σύμφωνα μέ τήν κυριολεξία του, οὔτε καθορισμός μιᾶς μεταφορᾶς σύμφωνα μέ ἓνα εἰκονικό νόημα. Ἄλλά τό πράγμα, ὅπως καί οἱ εἰκόνες, συγκροτεῖ πιά μιά ἀκολουθία έντατικῶν καταστάσεων, μιά κλίμακα ἢ ἓνα κύκλωμα καθαρῶν έντάσεων, τό ὅποιο μποροῦμε νά διατρέξουμε πρὸς τή μιά ἢ τήν ἄλλη κατεύθυνση, ἀπό πάνω πρὸς τά κάτω ἢ ἀπό κάτω πρὸς τά πάνω. Ἡ εἰκόνα εἶναι αὐτή ἡ διαδρομή, ἔχει ἀποβεῖ γίγνεσθαι: μετατροπή τοῦ ἀνθρώπου σέ σκύλο καί μετατροπή τοῦ σκύλου σέ ἄνθρωπο, μετατροπή τοῦ ἀνθρώπου σέ πίθηκο ἢ κολεόπτερο, καί ἀντίστροφα. Δέν βρυσκόμαστε πιά στήν κατάσταση μιᾶς πλούσιας καθομιλούμενης γλώσσας, ὅπου, γιά παράδειγμα, ἡ λέξη σκύλος θά σήμαινε ἄμεσα ἓνα ζῶο καί θά ἐφαρμιζόταν μεταφορικῶς σέ ἄλλα πράγματα (ὅπου

θά μπορούσαμε νά ποῦμε («σάν σκύλος»)¹³. Ἡμερολόγιο, 1921: «Οἱ μεταφορές εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πράγματα πού μέ ἀπελπίζουν σχετικά μέ τή λογοτεχνία». Ὁ Κάφκα νεκρώνει ρητῶς κάθε μεταφορά, κάθε συμβολισμό, κάθε σημασία, ὅπως καί κάθε ὄρισμό. Ἡ μεταμόρφωση εἶναι τό ἀντίθετο τῆς μεταφορᾶς. Δέν ὑπάρχει πιά κυριολεξία καί μεταφορά, ἀλλά κατανομή καταστάσεων μέσα στήν γκάμα τῆς λέξης. Τό πράγμα καί τὰ ἄλλα πράγματα εἶναι πιά ἐντάσεις τίς ὁποῖες διατρέχουν οἱ ἦχοι ἢ οἱ λέξεις πού ἔχουν ἐκτοπιστεῖ σύμφωνα μέ τή γραμμική διαφυγῆς τους. Δέν ἔχουμε πιά νά κάνουμε μέ μιά ὁμοιότητα ἀνάμεσα στή συμπεριφορά ἑνός ζώου καί σέ ἐκείνην τοῦ ἀνθρώπου, οὔτε βέβαια μέ ἕνα λεκτικό παιχνίδι. Δέν ὑπάρχει πλέον ἄνθρωπος καί ζῶο, ἐπειδὴ ὁ καθένας ἐκτοπίζει τόν ἄλλο, μέσα σέ μιά σύνδεση ροῶν, σέ μιά ἀλληλουχία ἀντιστρέψιμων

13. Οἱ ἐρμηνεῖες τῶν σχολιαστῶν τοῦ Κάφκα ἀποτυγχάνουν σέ χυτό τό σημεῖο, στόν βαθμό πού δίνουν βάση σέ μεταφορές: ἔτσι, ἡ Marthe Robert θιμίζει ὅτι οἱ Ἑβραῖοι εἶναι σάν σκυλιά ἢ ἀκόμα «ἀντιμετωπίζουν τόν καλλιτέχνη σάν πειναλέο, καί ὁ Κάφκα τόν μετατρέπει σέ βιρτουόζο τῆς πείνας ἢ σέ παράσιτο, γι' αὐτό τόν μετατρέπει σέ τεράστια κησαρίδα» (*Œuvres complètes, ὁ.π., τ. V, σ. 311*). Φρονοῦμε ὅτι αὐτή εἶναι μιά ἀπλοϊκή ἀπόψη γιά τή λογοτεχνική μηχανή. - Ὁ Robbe-Grillet ἐπέμεινε στήν καταστροφή κάθε μεταφορᾶς ἐκ μέρους τοῦ Κάφκα.

έντάσεων. Πρόκειται για ένα γίνεσθαι πού περιλαμβάνει τό μέγιστο τῆς διαφορᾶς ὡς διαφορά έντασης, διάβαση, ἑνός ὀρίου, ἀνύψωση ἢ πτώση, ταπεινώση ἢ ἔγερση, τονισμό λέξης. Τό ζῶο δέν μιλάει «σάν» ἄνθρωπος, ἀλλά ἀποσπᾶ ἀπό τή γλώσσα ἄσημες τονικότητες· οἱ ἴδιες οἱ λέξεις δέν εἶναι «σάν» ζῶα, ἀλλά σκαρφαλώνουν γιά λογαριασμό τους, ὑλακτοῦν καί κλαυθμυρίζουν, ὄντας γλωσσικοί σκύλοι, ἔντομα ἢ ποντίκια¹⁴. Οἱ ἀκολουθίες δονοῦνται, ἡ λέξη διανοίγεται σέ ἀνήκουστες ἐσωτερικές έντάσεις, ἐν ὀλίγοις ἔχουμε μιά ἄσημο (μή σημαίνουσα) έντατική χρήση τῆς γλώσσας. Παρόμοιά, δέν ὑπάρχει πιά ὑποκείμενο διατύπωσης οὔτε ὑποκείμενο ἔκφορᾶς: τό ὑποκείμενο τῆς ἔκφορᾶς δέν εἶναι ἕνας σκύλος, ἀλλά τό ὑποκείμενο διατύπωσης «μιάζει» μέ ἄνθρωπο· τό ὑποκείμενο τῆς διατύπωσης δέν εἶναι «σάν» σκαθάρι, γιατί τό ὑποκείμενο ἔκφορᾶς παραμένει ἄνθρωπος. Ἐχουμε ἕνα κύκλωμα καταστάσεων πού συγκροτεῖ ἕνα ἀμμιβαῖο γίνεσθαι, μέσα στός κόλπους μιᾶς ἀναγκαστικά πύλλαπλῆς ἢ συλλογικῆς συναρμογῆς.

¹⁴ Βλ., γιά παράδειγμα, τό γράμμα στόν Πόλλυακ, 1902, Ἐπιστολές (γὰλλ. μετ.), σσ. 26-27.

Σέ τί εὐνοεῖ ἄραγε αὐτή τή χρήση ἢ κατάστασι, τῆς γερμανικῆς γλώσσας στήν Πράγα, πού ἔχει ἀπισχνασμένο λεξιλόγιο, ἐσφαλμένη σύνταξι; Γενικά, θά μπορούσαμε νά ὀνομάσουμε ἐντάσεις ἢ τένοντες τά γλωσσικά στοιχεῖα, ὅσο κι ἂν ποικίλλουν, τά ὁποῖα ἐκφράζουν «ἐσωτερικές ἐντάσεις μιᾶς γλώσσας». Ὑπ' αὐτή τήν ἔννοια, ὁ γλωσσολόγος Βιντάλ Σεφιά ὀνομάζει ἐντατικό «κάθε γλωσσικό ὄργανο τό ὁποῖο ἐπιτρέπει νά τείνουμε πρὸς τό ὄριο μιᾶς ἔννοι-ας ἢ νά τό ξεπεράσουμε», σημειώνοντας μιά κίνηση τῆς γλώσσας πρὸς τά ἄκρα, πρὸς ἓνα ἐπέκεινα ἢ ἓνα ἐντεῦθεν πού εἶναι ἀντιστρέψιμα¹⁵. Ὁ Σεφιά δείχνει τήν ποικιλία παρόμοιων στοιχείων, πού μπορεῖ νά εἶναι λέξεις ἀντι-κλείδια, ρήματα ἢ προθέσεις πού ἐπωμίζονται ἓνα ὅποιο νόημα· ἀντωνυμικά ρήματα ἢ καθαυτό ἐντατικά, ὅπως στήν ἑβραϊκή· σύνδεσμοι, ἐπιφωνήματα, ἐπιρρήματα· ὄροι πού παρασημαίνουν τόν πόνο¹⁶. Θά μπορούσαμε ἐπίσης νά

15. Βλ. H. VIDAL SEPIHIA, «Introduction à l'étude de l'intensif», στό *Langages*. Δανειζόμαστε τή λέξη «τένοντας» ἀπό τόν J.-F. Lyotard, ὁ ὁποῖος τήν χρησιμοποιεῖ γιά νά ὑποδείξει τή σχέση ἐντασις καί λίμπιντο.

16. SEPIHIA, στό ἴδιο. («Μποροῦμε νά πούμε ὅτι κάθε διατύπωση πού συνοδεύει μιά ἀρνητική ἔννοια πόνου, κακοῦ, φόβου, βίας, μπορεῖ νά ἀφερματισθεῖ, γιά νά διατηρήσει μόνο τήν ὀρακή της

αναφέρουμε τούς έσωτερικούς τόνους τῶν λέξεων, τήν άσυγχρονική λειτουργία τους. Πλήν όμως, φαίνεται ότι μιὰ γλώσσα έλάσσονος λογοτεχνίας άναπτύσσει ιδιαίτέρως αυτούς τούς τένοντες ή αυτές τις έντάσεις. Στίς όμορφες σελίδες όπου αναλύει τή γερμανική τῆς Πράγας πού είναι έπηρεασμένη από τήν τσεχική, ο Βάγκενμπαχ αναφέρει ως χαρακτηριστικά: τήν έσφαλμένη χρήση τῶν προθέσεων· τήν κατάχρηση τῆς άντωνυμίας· τή χρήση ρημάτων άντι-κλειδιῶν (όπως τό *Giben*, για τή σειρά «θέτω, τοποθετῶ, βάζω, σηκώνω»), πού άποβαίνει έντατικό)· τόν πολλαπλασιασμό και τή διαδοχή τῶν έπιρρημάτων· τή χρήση παρασημάνσεων πού έμπεριέχουν όδύνη· τή σπουδαιότητα τοῦ τόνου ως έσωτερικῆς έντασης τῆς λέξης, καθώς και τήν κατανομή τῶν συμφώνων και τῶν φωνηέντων ως έσωτερικῆς άσυγχρονίας. 'Ο Βάγκενμπαχ έπιμένει στό έξῆς: όλα αυτά τά συμπτώματα πείνας μιᾶς γλώσσας άπαντῶνται στόν Κάφκα, αλλά ιδωμένα από τή σκοπιά τῆς δημιουργικῆς χρήσης... στην ύπηρεσία μιᾶς νέας λιτότητας, μιᾶς νέας έκφραστικότητας.

έξ(α, ήτ) αή, τήν έντασή, της»: για παράδειγμα, τό γερμανικό *sehrl*, «πυλόν», πού πέρχεται από τό μεσαιωνικό *seht*, «επίωδον».)

μιᾶς νέας εὐκαμψίας, μιᾶς νέας ἔντασης¹⁷. «Σχεδὸν οὔτε μιά λέξη μου δέν συμφωνεῖ μέ τήν ἄλλη, ἀκούω τά φωνήεντα νά τρίζουν μεταξύ τους σάν παλιοσίδερα, καί τά φωνήεντα νά τραγουδοῦν σάν νέγροι στό σκλαβοπάζαρο»¹⁸. Ἡ γλώσσα παύει νά εἶναι παραστατική, γιά νά τείνει πρὸς τά ἄκρα ἢ τά ὅρια της. Ἡ παρασήμενση τοῦ πόνου συνοδεύει αὐτή τή μεταμόρφωση, ὅπως ὅταν οἱ λέξεις γίνονται ὀδυνηρός κλαυθμυρισμός στόν Γρηγόρη, ἢ στήν κραυγή τοῦ Φράντς, «μονόχορδη καί μονότονη». Ἄς ἀναλογιστοῦμε τή χρήση τῆς γαλλικῆς ὡς ὀμιλούμενης γλώσσας στίς ταινίες τοῦ Γκοντάρ. Κι ἐκεῖ ἔχουμε τή συσσώρευση στερεότυπων ἐπιρρημάτων καί συνδέσμων, πού, τελικά, ἀπαρτίζουν ὅλες τίς φράσεις: ἀλλόκοτη πενία, πού καθιστᾶ τή γαλλική ἐλάσσονα γλώσσα μέσα στή γαλλική· δημιουργική μεθόδευση, πού συνάπτει ἄμεσα τή λέξη στήν εἰκόνα· μέσο πού ἀναφαίνεται στό τέλος τῆς σεκάνς, σέ σχέση μέ τήν ἔνταση τοῦ ὀρίου «ἄρκετά, ἄρκετά, βαρέθηκα»· γενικευμένη ἔνταση, πού συμπύπτει μέ ἕνα πανοραμικό πλάνο, ὅπου ἡ κάμερα περιστρέφεται

17. WAGENBACH, ὁ.π., σσ. 78-88 (κυρίως, σσ. 78, 81, 88).

18. Ἡμερολόγιο, ὁ.π., σ. 17.

χωρίς νά μετατοπίζεται, κάνοντας τίς εικόνες νά δονοῦνται.

Πιθανῶς ἡ συγκριτική μελέτη τῶν ἰδίων τῶν γλωσσῶν δέν εἶναι ἐξίσου ἐνδιαφέρουσα μέ τή μελέτη τῶν γλωσσικῶν λειτουργιῶν πού μπορεῖ νά ἀσκηθοῦν μέσα ἀπό διαφορετικές γλώσσες: διγλωσσία καί μάλιστα πολυγλωσσία. Γιατί αὐτή ἡ μελέτη τῶν ἐνσαρκώσιμων λειτουργιῶν μέσα σέ διαφορετικές γλώσσες λογαριάζει μόνο τοὺς κοινωνικούς παράγοντες, τοὺς συσχετισμούς δυνάμεων, τά ποικίλα κέντρα ἐξουσιῶν· ξεφεύγει ἀπό τόν μῦθο τῆς «πληροφορικῆς», γιά νά ἀποτιμήσει τό ἱεραρχικό καί ἐπιτακτικό σύστημα τῆς γλώσσας ὡς διαταγῆς, ὡς ἀσκησις ἐξουσίας ἢ ἀντίστασις σέ αὐτή τήν ἀσκησις. Βασιζόμενος στίς ἔρευνες τοῦ Φέργκιουσον καί τοῦ Γκάμπερτζ, ὁ Ἄνρι Γκομπάρ προτείνει γιά λογαριασμό του ἕνα τετραγλωσσικό πρότυπο: μιὰ δημώδη, μετρική ἢ ντόπια γλώσσα, ἀγροτικῆς κοινότητος ἢ ἀγροτικῆς προελεύσεως· μιὰ τρέχουσα, ἀστική, κρατική ἢ παγκόσμια γλώσσα, γλώσσα τῆς κοινωνίας, τοῦ ἐμπορίου, τῆς γραφειοκρατίας κ.λπ., γλώσσα τοῦ πρώτου ἐκτοπισμοῦ· μιὰ ἀναφορική γλώσσα, γλώσσα τοῦ νοήματος καί τῆς καλλιέργειας, πού ἐπιτελεῖ μιὰ πολιτιστική ἐπανεγκατάστα-

ση· μιά μυθική γλώσσα, στὸν ὀρίζοντα τῶν πολιτισμῶν, πού ἐπιτελεῖ μιά πνευματική ἢ θρησκευτική ἐπανεγκατάσταση.

Οἱ χωρο-χρονικές κατηγορίες αὐτῶν τῶν γλωσσῶν διαφέρουν στοιχειωδῶς: ἡ δημῶδης γλώσσα εἶναι ἐδῶ· ἡ τρέχουσα εἶναι παντοῦ· ἡ ἀναφορική, ἐκεῖ κάτω· ἡ μυθική, ἐπέκεινα. Ἀλλά, κυρίως, ἡ κατανομή αὐτῶν τῶν γλωσσῶν ποικίλλει ἀπὸ τή μιά ομάδα στήν ἄλλη καί, στήν ἴδια ομάδα, ἀπὸ τή μιά ἐποχή στήν ἄλλη (ἡ λατινική ὑπῆρξε ἐπὶ μακρὸν στήν Εὐρώπη καθομιλούμενη γλώσσα, προτοῦ γίνει ἀναφορική καί κατόπιν μυθική· ἡ ἀγγλική εἶναι σήμερα ἡ τρέχουσα παγκόσμια γλώσσα)¹⁹. Αὐτό πού μπορεῖ νά εἰπωθεῖ σέ μιά γλώσσα δέν μπορεῖ νά εἰπωθεῖ σέ μιά ἄλλη, καί τό σύνολο τοῦ διατυπώσιμου καί τοῦ μὴ διατυπώσιμου ποικίλλει ἀναγκαστικά, σύμφωνα μέ κάθε γλώσσα καί μέ τίς σχέσεις ἀνάμεσά τους²⁰. Ἐπιπλέον, ὅλοι αὐτοί οἱ παράγο-

19. HENRI GOBARD, «De la véhicularité de la langue anglaise», στή *Langues modernes*, Ἰανουάριος 1972 (καί τήν *Τετραγλωσσική ἀνάλυση*, ὑπό ἔκδοσιν).

20. Ὁ Michel Foucault ἐπιμένει στή σημασία τῆς κατανομῆς ἀνάμεσα σέ ἐκεῖνο πού μπορεῖ νά εἰπωθεῖ ἀπὸ μιά γλώσσα σέ μιά ὀρισμένη στιγμή, καί σέ ἐκεῖνο πού δέν μπορεῖ νά εἰπωθεῖ (ἔστω κι ἂν αὐτό μπορεῖ νά γίνει). Ὁ Georges Dénèveux (τό ἀναφέρει ὁ H.

ντες μπορεί νά ἔχουν ἀμφίσημες παρυφές, μεταβαλλόμενες κατανομές, διαφορετικές κατά περίπτωση. Μιά γλώσσα μπορεί νά πληροῖ τήν τάδε λειτουργία στήν τάδε περίπτωση, καί μία ἄλλη σέ μία διαφορετική περίπτωση. Κάθε γλωσσική λειτουργία ἐπιμερίζεται, μέ τή σειρά της, καί περιλαμβάνει κέντρα καί πολλαπλές ἐξουσίες. Ἔχουμε ἕναν πολτό γλωσσῶν, ὄχι ἕνα γλωσσικό σύστημα. Κατανοοῦμε τήν ἀγανάκτηση τῶν προσκολλημένων στήν παράδοση πιστῶν πού κόπτονται ἐπειδή τελοῦμε τή λειτουργία στή γαλλική, γιατί ἔτσι χάνει ἡ λατινική τόν μυθικό της χαρακτήρα. Ἀλλά ἡ Ἀδελφότητα τῶν πανεπιστημιακῶν δασκάλων εἶναι ἀκόμα πιο καθυστερημένη, γιατί παραπονοῦνται ὅτι χάνει ἡ λατινική τήν ἀναφορική πολιτιστική της λειτουργία. Θρηνοῦν γιά τίς μορφές ἐξου-

(Gohard) ἀναλύει τήν περίπτωση, τῶν νέων Μοχάβε*, πού μιλοῦν ἀπεφθασμένα γιά τή, σεξμαλικότητά τους στή δημόσια γλώσσα τους, ἀλλά τοῖς εἶναι ἀδύνατον νά μιλήσουν γι' αὐτή στήν ἐπίσημη γλώσσα, πού εἶναι ἡ ἀγγλική· ἐδῶ ἔχουμε ἕνα πρόβλημα γλωσσῶν, καί δέν εὐθύνεται μόνο ἡ καταπιεστική συμπεριφορά τοῦ καθηγητῆ τῆς ἀγγλικῆς (βλ. *Essais d'ethnopsychiatrie générale* (γαλλ. μετ.), ἐκδ. Gallimard, σσ. 125, 126).

* Γεωργικός λαός Ἰνδιάνων Γουιάνας, πού ζοῦσαν στήν περιοχή τῆς ἐρήμου Μοχάβε (ΗΠΑ). Σήμερα υπάρχουν λιγότεροι ἀπό χίλια. (Σ.τ.Μ.)

σίας -έκκλησιαστικῆς καί εκπαιδευτικῆς- πού ασκούνταν μέσα ἀπό αὐτή, τῆ γλώσσα, πού σήμερα ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπό ἄλλες μορφές. Ὑπάρχουν καί πύ σοβαρά παραδείγματα πού διατρέχουν αὐτές τίς ομάδες. Ἡ ἀναζωπύρωσι, τῶν τοπικισμῶν, πού ὑποστηρίζουν τήν ἐπανεγκατάστασι, μέσω διαλέκτων καί ντοπιολαλιῶν, μέσω τῆς δημόδου γλώσσας: ἐξυπηρετοῦν ὅλα αὐτά μιά παγκόσμια ἤ ὑπερ-κρατική, τεχνοκρατία' μποροῦν νά συνεισφέρουν σέ ἐπαναστατικά κινήματα, γιατί κα αὐτά σχετίζονται μέ ἀρχαϊσμούς, τοὺς ὁποίους ἐπιχειροῦν νά ἐμποτίσουν μέ μιά πνοή, ἐπιτακρότητας... Ἀπό τόν Σερβάν-Σρεμπέρ ὡς τόν Βρετόνο βάρδο, ὡς τόν (γαλλόφωνο) Καναδό τραγουδιστή, Καί τῶ σύνορο δέν περνάει ἀπό ἐδῶ, γιατί ὁ Καναδός τραγουδιστής μπορεῖ ἐπίσης νά ἐπιτελέσει τήν πύ ἀντιδραστική, ἐπανεγκατάστασι, τήν πύ οἰδιπόδεια, ὡ μητέρα, ὡ πατρίδα μου, σπίτι μου, σπιτάκι μου, χαῖρε! Μιλούσαμε γιά ἕναν πολτό, γιά μιά μεπερδεμένη ἱστορία, γιά μιά πολιτική ὑπόθεσι, τήν ὁποία ἀγνωσῶν πλήρως οἱ γλωσσολόγοι, τήν ὁποία δέν θέλουν νά γνωρίζουν - γιατί, ὡς γλωσσολόγοι, εἶναι «ἀπολιτικῶν» καί ἀμειγῶς εἰδήμονες. Ἀκόμα καί ὁ Τσόμσκυ ἀντισταθμίζει τήν ἀπολιτικότητα τοῦ εἰδήμονα μέ

τόν σθεναρό άγώνα του έναντια στον πόλεμο του Βιετνάμ.

Άς επιστρέψουμε στην επικράτεια των Άψβούργων. Η άποσύνθεση και η πτώση της αυτοκρατορίας ενέτειναν την κρίση, παρόξυναν τις κινήσεις έκτοπισμού και προκάλεσαν περίπλοκες επανεγκαταστάσεις - αρχαϊκές, μυθικές ή συμβολιστικές. Θα αναφέρουμε φύρδην μίγδην κάποιους συγκαιρινούς του Κάφκα: τον Άινστάιν και τον έκτοπισμό του αναφορικά με την παράσταση του σύμπαντος (ό Άινστάιν διδάσκει στην Πράγα, και ο φυσικός Φίλιπ Φράνκ δίνει διαλέξεις, παρόντος του Κάφκα)· τους Άυστριακούς δωδεκαφωνιστές και τον έκτοπισμό τους αναφορικά με τη μουσική παράσταση (ή επιθανάτια κραυγή της Μαρίας στον Βότσεκ ή εκείνη της Λούλου, ή τό τεταμένο σί νομίζουμε ότι βρίσκονται σέ ένα μουσικό δρόμο παραπλήσιο με εκείνον του Κάφκα)· τον έξπρεσιονιστικό κινηματογράφο, και τη διπλή κίνηση, έκτοπισμού και επανεγκατάστασης της εικόνας (ό Ρόμπερτ Βίνε έχει σπέχικη καταγωγή, ό Φρίτς Λάνγκ γεννήθηκε στη Βιέννη, ό Πώλ Βέγκενερ χρησιμοποίησε θέματα της Πράγας). Άς προσθέσουμε ακόμα την ψυχνάλυση της Βιέννης, τη γλωσσολογία της

Πράγας²¹. Άραγε ποιά είναι ή κατάσταση τῶν Έβραίων τῆς Πράγας σχετικά μέ τίς «τέσσερις γλώσσες»: 'Η δημώδης γλώσσα, γι' αὐτούς τούς Έβραίους πού προέρχονταν ἀπό τήν ἑπαρχία, είναι ή τσεχική, μόνο πού αὐτή ή γλώσσα τείνει νά λησμονηθεῖ καί νά ἀπωθηθεῖ ὅσο γιά τή γίντις, συχνά περιφρονεῖται ἤ προκαλεῖ φόβο, ὅπως λέγει ὁ Κάφκα. 'Η γερμανική είναι ή δημώδης γλώσσα τῶν πόλεων, ή γραφειοκρατική γλώσσα τοῦ Κράτους, ή ἔμπορική γλώσσα τῶν ἀνταλλαγῶν (ἀλλά ἤδη ή ἀγγλική ἀρχίζει νά είναι ἀπαραίτητη σέ αὐτή τή συναλλαγῆ). 'Η γερμανική καί πάλι, ἀλλά αὐτή τή φορά ή γλώσσα τοῦ Γκαῖτε, ἔχει μιά λειτουργία πολιτιστική καί ἀναφορική (καί δευτερευόντως ή γαλλική). Ὡς μυθική γλώσσα, τά ἑβραϊκά, μέ τήν ἀπαρχή τοῦ σιωνισμοῦ, βρίσκονται στήν κατάσταση τοῦ ἐνεργοῦ

21. Ἀναφορικά μέ τόν κύκλο τῆς Πράγας καί τόν ρόλο του στή γλωσσολογία, βλ. *Change*, τχ. 3 καί 10. ('Η ἀλήθεια είναι ὅτι ὁ κύκλος τῆς Πράγας σχηματίστηκε τό 1920. Ἀλλά ὁ Γιάκομπσον πῆγε στήν Πράγα τό 1920, ὅπου ὑπῆρχε ἤδη μιά ὀλόκληρη τσεχική σχολή πού ἐμφυχωνόταν ἀπό τόν Μαθέσιους καί συνδεόταν μέ τόν Άντον Μάρτυ, πού εἶχε διδάξει στό γερμανικό πανεπιστήμιο. Ὁ Κάφκα παρακολοθοῦσε τό 1902-1905 τά μαθήματα τοῦ Μάρτυ, μαθητῆ τοῦ Μπρεντάνο, καί μετεῖχε στίς συνεδρίες τῶν μπρεντανιστῶν.)

όνειρου. Σέ καθεμιά από αυτές τίς γλώσσες αποτιμᾶται ὁ παρονομαστής ἐντοπιότητος, ἐκτοπισμοῦ, ἐπανεγκατάστασης. Εἶναι ἡ κατάστασις τοῦ Κάφκα: πρόκειται γιά ἕναν ἀπό τούς ἐλάχιστους Ἑβραίους συγγραφεῖς στήν Πράγα πού καταλαβαίνει καί μιλάει τά τσεχικά (καί αὐτή ἡ γλώσσα θά ἀποκτήσει μεγάλη σπουδαιότητα στή σχέση του μέ τή Μίλενα). Ἡ γερμανική παίζει τόν διπλό ρόλο τῆς δημόδους καί τῆς πολιτιστικῆς γλώσσας, καθῶς ὁ Γκαϊτε παραμένει στόν ὀρίζοντα (ὁ Κάφκα γνωρίζει ἐπίσης τή γαλλική, τήν ἰταλική καί ἀσφαλῶς λίγα ἀγγλικά). Τά ἑβραϊκά θά τά μάθει πολὺ ἀργότερα. Τό περίπλοκο ἀφορᾷ τή σχέση τοῦ Κάφκα μέ τή γίντις: τή βλέπει ὄχι τόσο σάν γλωσσική ἐντοπιότητα τῶν Ἑβραίων, ὅσο σάν μιά κίνηση νομαδικοῦ ἐκτοπισμοῦ πού κατατρύχει τή γερμανική γλώσσα. Αὐτό πού τόν γοητεύει στή γίντις δέν εἶναι τόσο ἡ γλώσσα τῆς θρησκευτικῆς κοινότητος, ὅσο τό λαϊκό της θέατρο (γίνεται μαικήνας καί ἱμπρεσάριος τοῦ περιδεύοντος θιάσου τοῦ Ἰσαάκ Λέβυ)²². Ὁ

²² Ἀναφορικά μέ τίς σχέσεις τοῦ Κάφκα μέ τόν Λέβυ καί τό θέατρο γίντις, βλ. MAN BROD, ὁ.π., σσ. 173-181, καί WAGENBACH, ὁ.π., σσ. 161-167. Σέ αὐτό τό μιμο-θέατρο, πρέπει νά ὑπῆρχαν πω-λύ σκιασμένα καί ἀναστηλωμένα κεφάλια.

τρόπος μέ τόν όποῦ ὁ Κάφκα παρουσιάζει σέ μιá ἐχθρική λαϊκή σύναξη ἀστῶν Ἑβραίων τή γίντις εἶναι ἔκτακτος: εἶναι μιá γλώσσα πού προκαλεῖ φόβο, ἔστω κι ἂν δέν προκαλεῖ τήν περιφρόνηση, «φόβο, ἀναμεμειγμένο μέ κάποια ἀπέχθεια» εἶναι μιá γλώσσα χωρίς γραμματική, πού βασιζεται σέ ἰπτώμενες, κινητοποιημένες, μετανάστριες λέξεις, οἱ ὁποῖες ἀπέβησαν νομάδες, ἐσωτερικεύοντας «συσχετισμούς δυνάμεων»: εἶναι μιá γλώσσα προσδεμένη στή μέση παλαιογερμανική, ἡ ὁποία τόσο πολύ κατατρύχει τή γερμανική ἔνδοθεν, ὥστε δέν μπορούμε νά τή μεταφράσουμε στή γερμανική χωρίς νά τήν καταστρέψουμε· καταλαβαίνουμε τή γίντις μόνο «μέ τό αἶσθημα», μέ τήν καρδιά. Ἐν ὀλίγοις, εἶναι μιá ἐντατική γλώσσα ἢ μιá ἐντατική χρήση τῆς γερμανικῆς, ἐλάσσων γλώσσα ἢ χρήση πού πρέπει νά σᾶς συναρπάσουν: «Μόνο τότε θά εἴστε εἰς θέση νά νιώσετε τήν ἀληθινή ἐνότητα τῆς γίντις, καί θά τήν αἰσθανθεῖτε τόσο βίαια, ὥστε θά φοβηθεῖτε – ὄχι τή γίντις, ἀλλά τόν ἑαυτό σας. (...) Ἀπολαῦστε την ὅπως μπορεῖτε!»²³

23. «Discours sur la langue yiddish», στό «Carnets», *Œuvres complètes*, ὁ.π., τ. VII, σσ. 383-387.

Ὁ Κάφκα δὲν προσανατολίζεται σέ μιά ἐπανε-
 γκατάστασι, μέσω τῆς τσεχικῆς. Οὔτε σέ μιά ὑπερ-
 πολιτιστική χρήσι, τῆς γερμανικῆς, μέ ὄνειρικούς,
 συμβολικούς καί μυθικούς ὑπερθεματισμούς, ἔστω
 καί ἐβραΐζοντες, ὅπως συμβαίνει στή σχολή τῆς
 Πράγας. Οὔτε σέ μιά ὀμιλούμενη καί λαϊκή γίντις·
 ἀλλά οἰκειοποιεῖται τή γίντις γιά νά τήν μετατρέψει
 σέ μιά μοναδική καί μοναχική γραφή. Ἐφόσον ἡ
 γερμανική τῆς Πράγας εἶναι πολλαπλά ἐκτοπισμέ-
 νη, θά πάει ὀλοένα καί πιό μακριά σέ ἔντασι, ἀλλά
 πρός τήν κατεύθυνσι μιᾶς νέας λιτότητας, μιᾶς νέ-
 ας ἀνήκουστης ὀρθότητος, μιᾶς ἀδυσώπητης ἐπα-
 νόρθωσις, ἀνασηκῶνοντας τό κεφάλι. Σχιζο-ευγέ-
 νεια, μέθη τοῦ γλυκοῦ νεροῦ²¹. Ἡ γερμανική θά ἀκο-
 λουθήσει μιά γραμμή διαφυγῆς· ἡ νηστεία θά κυ-
 ριαρχήσει· θά ἀποσπάσει ἀπό τή γερμανική τῆς
 Πράγας ὅλα τά σημεῖα ὑπανάπτυξης πού θέλει νά
 ἀποκρύψει, θά τήν κάνει νά κραυγάσει σκοτεινά καί
 σκληρά. Θά ἐξαχθεῖ ἡ ὑλακή τοῦ σκύλου, ὁ βήχας
 τοῦ πιθήκου καί τό ζουζούνισμα τῆς χρυσόμυγας.
 Θά πλάσει μιά σύνταξι τῆς κραυγῆς, πού θά συναι-

²¹ Ἐνας διεθνὴς περιδικῶ λέγει γιά τήν πρόξα τοῦ Κάφ-
 κα ὅτι «θημιζεῖ τήν καθαριότητα τοῦ παιδιοῦ πού φροντίζει τόν
 ἐκτό του» (βλ. WAGGENHAG II, ὁ.π., σ. 82).

ρεθει με την αυστηρή σύνταξη αυτής της άρτηρυσκληρυμένης γερμανικής. Θα την οδηγήσει σε έναν έκτοπισμό που δεν θα αντισταθμίζεται πλέον από την καλλιέργεια ή από τον μύθο, που θα είναι ένας απόλυτος έκτοπισμός, έστω κι αν είναι βραδύς, κολώδης, πηκτικός. Η γλώσσα παρασύρεται αργά, προοδευτικά, στην έρημο. Η σύνταξη χρησιμοποιείται για να υπηρετήσει την κραυγή, να δώσει στην κραυγή μια σύνταξη.

Μεγάλο, επαναστατικό είναι μόνο το έλασσον. Μίσος για την ύψηλή λογοτεχνία των δασκάλων. Ο Κάφκα γοητεύεται από τους υπηρέτες και τους υπαλλήλους (τό ίδιο νιώθει και ο Προύστ για τους υπηρέτες, για τη γλώσσα τους). Άλλά τό ενδιαφέρον έδω είναι ή δυνατότητα να χρησιμοποιήσεις τη γλώσσα σου, αν υποθέσουμε ότι είναι μοναδική, ότι είναι ή ότι υπήρξε μείζων με έλασσονα τρόπο. Να είσαι μέσα στη γλώσσα σου σαν ξένος: αυτή είναι ή κατάσταση του Μεγάλου κολυμβητή του Κάφκα²⁵.

25. Ο Μεγάλος κολυμβητής είναι αναμφίβολα ένα από τα πιο «μπεκετικά» κείμενα του Κάφκα: «Πρέπει να διαπιστώσω ότι βρίσκομαι εδώ στη χώρα μου και ότι, παρά τις προσπάθειές μου, δεν καταλαβαίνω γρά από τί, γλώσσα που μιλάτε...» (*Œuvres complètes*, τ. V, σ. 221).

Ἔστω καί μοναδική, μιά γλώσσα παραμένει πολτός, σχιζοφρενικό κράμα, στολή τοῦ Ἄρλεκίνου μέσα ἀπό τήν ὁποία ἀσκοῦνται πολύ διαφορετικές γλωσσικές λειτουργίες καί ξεχωριστά κέντρα ἐξουσίας, καταμερίζοντας αὐτό πού μπορεῖ νά εἰπωθεῖ καί ἐκεῖνο πού δέν μπορεῖ: ἡ μιά λειτουργία θά στραφεῖ ἐνάντια στήν ἄλλη, θά κινητοποιηθοῦν οἱ συντελεστές τῆς ἐντοπιότητας καί τοῦ σχετικοῦ ἐκτοπισμοῦ.

Ἔστω καί μείζων, μιά γλώσσα εἶναι ἐπιδεκτική ἐντατικῆς χρήσης, κάτι πού θά τή θέσει σέ κίνηση ἀκολουθώντας δημιουργικές γραμμές διαφυγῆς, καί ἡ ὁποία, ὅσο ἀργή, ὅσο προνοητική κι ἄν εἶναι, ἀποτελεῖ αὐτή τή φορά ἕναν ἀπόλυτο ἐκτοπισμό. Πόση ἐπινοητικότητα χρειάζεται, κι ὄχι μόνο λεξικογραφική, μιά καί τό λεξιλόγιο ἐλάχιστα λογαριάζεται, ἀντίθετα πρός τή νηφάλια σύνταξη, γιά νά γράψει κανεῖς σάν σκύλος (Ἄλλά ἕνας σκύλος δέν γράφει. – Ἄκριβῶς, ἀκριβῶς): αὐτό ἔκανε ὁ Ἄρτώ μέ τή γαλλική, τίς κραυγές-σφυρίγματα· αὐτό ἔκανε ὁ Σελίν μέ τή γαλλική, ἀκολουθώντας μιά ἄλλη γραμμή, ἐπιφωνηματική στόν μέγιστο βαθμό. Ἡ συντακτική ἐξέλιξη τοῦ Σελίν: ἀπό τό *Ταξίδι στήν ἄκρη τῆς νύχτας* ὡς τό *Θάνατος ἐπί πιστώσει* καί τό *Τσοῦριμο*

τῶν Φασουλήδων I (συνακόλουθα, ὁ Σελίν δέν εἶχε πλέον τί νά πεῖ, ἐκτός ἀπό τίς δυστυχίες του, δηλαδή δέν εἶχε πιά λαχτάρα νά γράψει, εἶχε μόνο ἀνάγκη νά κερδίσει χρήματα. Κι αὐτό τελειώνει πάντα ἔτσι, μέ τίς γραμμές διαφυγῆς τῆς γλώσσας: τίσιωπή, τή διακοπή, τό ἀτέρμονο, ἤ ἀκόμα χειρότερα. Ἀλλά τί τρελή δημιουργικότητα στό μεταξύ, τί μηχανή γραφῆς! Θά συγχαίραμε ἀκόμα τόν Σελίν γιά τό Ταξίδι πού ἦταν τόσο πύο μακρύ, γιά τό Θάνατος ἐπί πιστώσει, κατόπιν γιά τό ὑπέροχο Τσοῦρομο τῶν Φασουλήδων I, ὅπου ἡ γλώσσα εἶχε πλέον μόνο ἐντάσεις. Μιλοῦσε μέ τή «δική του μουσική». Ἐπίσης καί στόν Κάφκα, ἡ μουσική, μιά ἄλλη μουσική, ἀλλά πάντα ἐκτοπισμένοι ἦχοι, συνιστοῦν μιά γλώσσα πού ὠθεῖ τά κεφάλια κουτροβαλώντας). Ἴδου ἀληθινοί ἐλάσσονες συγγραφεῖς. Μιά διέξοδος γιά τή γλώσσα, γιά τή μουσική, γιά τή γραφή. Εἶναι αὐτό πού ἀποκαλοῦμε Πόπ: Πόπ μουσική, Πόπ φιλοσοφία, Πόπ γραφή: Wörterflucht. Χρησιμοποιώντας τήν πολυγλωσσία μέσα στήν ἴδια σου τή γλώσσα, κάνοντας μιά ἐλάσσονα ἤ ἐντατική χρήση της, ἀντιτάσσοντας τόν καταπιεσμένο χαρακτήρα αὐτῆς τῆς γλώσσας στόν καταπιεστικό της χαρακτήρα, βρίσκοντας τά σημεῖα μή πολιτισμοῦ καί

ὕπανάπτυξης, τίς ζῶνες τοῦ γλωσσικοῦ τρίτου κόσμου διά τῶν ὁποίων διαφεύγει μιά γλώσσα, ἓνα ζῶο γραπώνεται, μιά συναρμογή, εἶναι γεγονός. Πόσα στύλ, ἤ εἶδη, ἤ λογοτεχνικά κινήματα, ἀκόμα καί ἐλάχιστα, δέν ἔχουν ἓνα μόνο ὄνειρο: νά κάνουν μιά μείζονα χρήση τῆς γλώσσας, νά ἐξυπηρετήσουν τήν κρατική γλώσσα, τήν ἐπίσημη γλώσσα (σήμερα τήν ψυχανάλυση, πού ἐμφανίζεται ὡς κάτοχος τοῦ σημαίνοντος, τῆς μεταφοῶς καί τοῦ λεκτικοῦ παιχνιδιοῦ). Τό ζήτημα εἶναι νά κάνουμε τό ἀντίθετο ὄνειρο: νά δημιουργήσουμε ἓνα ἐλάχιστον γίνεσθαι. (Θά ἔχει τάχα κάποιες πιθανότητες ἐπιτυχίας ἡ φιλοσοφία, αὐτή πού διαμήρφωσε ἐπί μακρόν ἓνα ἐπίσημο καί ἀναφορησιακό εἶδος; Ἄς ἐπωφεληθοῦμε ἀπό τή στιγμή ὅπου ἡ ἀντιφιλοσοφία θέλει σήμερα νά εἶναι γλώσσα τῆς ἐξουσίας.)

Τά συστατικά τῆς ἔκφρασης

Σ ΕΚΙΝΗΣΑΜΕ ἀπό ἀπλές τυπικές ἀντιθέσεις: σκυμ-
 μένο κεφάλι – ἀνασηκωμένο κεφάλι, γιά τή μορ-
 φή τοῦ περιεχομένου· φωτογραφία – ἥχος, γιά τή
 μορφή, τῆς ἔκφρασης. Ἦταν καταστάσεις ἢ σχήμα-
 τα τῆς ἐπιθυμίας. Πλήν ὁμως, ὁ ἥχος ἔδειχνε ὅτι
 δέν ἐνεργούσε σάν τυπικό στοιχεῖο· καθόριζε μᾶλλον
 μιᾶ ἐνεργό ἀποδιοργάνωση, τῆς ἔκφρασης καί, ἀπό
 ἀντίδραση, τοῦ ἴδιου τοῦ περιεχομένου. Ἔτσι, ὁ
 ἥχος, στήν τρόπο του νά «διαφεύγει», ἐπιφέρει μιᾶ
 νέα στάση, ἀνασηκωμένου κεφαλιῶ, πού γίνεται
 πρωτοκέφαλις. Καί, πέρα ἀπό τό ἄν τό ζῶο τάσσει-
 ται μόνο στήν πλευρά τοῦ σκυμμένου κεφαλιῶ (ἢ

τοῦ διατροφικοῦ στόματος), αὐτός ὁ ἦχος, αὐτή ἡ τονικότητα παρεισάγουν μιά μετατροπή σέ ζῶο καί τό συνδυάζουν μέ τό ἀνασηκωμένο κεφάλι. Συνεπῶς, δέν βρισκόμαστε μπροστά σέ μιά δομική ἀντιστοιχία ἀνάμεσα σέ δύο εἶδη μορφῶν, μορφῶν περιεχομένου καί μορφῶν ἔκφρασης, ἀλλά μπροστά σέ μιά μηχανή ἔκφρασης ἰκανή νά ἀποδιοργανώσει τίς μορφές της, καί νά ἀποδιοργανώσει τίς μορφές περιεχομένου, γιά νά ἀπελευθερώσει καθαρά περιεχόμενα, πού θά ἀναμειχθοῦν μέ τίς ἐκφράσεις μέσα στήν ἴδια ἔντονη ὕλη.

Μιά μείζων ἤ ἐδραιωμένη λογοτεχνία ἀκολουθεῖ ἓνα διάνυσμα πού βαίνει ἀπό τό περιεχόμενο στήν ἔκφραση: ἐφόσον εἶναι δεδομένο ἓνα περιεχόμενο, πρέπει νά βρεθεῖ, νά ἀποκαλυφθεῖ ἢ νά φανερωθεῖ ἡ μορφή ἔκφρασης πού τοῦ ἀρμόζει. "Ὅ,τι γίνεται ἀντιληπτό ἐκφέρεται... Ἀλλά μιά ἐλάσσων ἢ ἐπαναστατική λογοτεχνία ἀρχίζει ἐκφέροντας, καί μόνο κατόπιν βλέπει καί ἀντιλαμβάνεται («Τή λέξη δέν τήν βλέπω, τήν ἐπινοῶ»)¹. Ἡ ἔκφραση, πρέπει νά σπάσει τίς φόρμες, νά σημειώσει ρήξεις καί νέες προσδέσεις. Ἄν μιά μορφή ἔχει διασπαστεῖ, πρέπει νά

1. Ἡμερολόγιο (γαλλ. μετ.), σ. 17.

ἀνασκευαστεῖ τό περιεχόμενον πού θά βρῖσκεται ἀναγκαστικά σέ ρίξει, μέ τήν τάξη τῶν πραγμάτων. Παρασύρονται, ξεπερνώντας τό ὕλικο. «Ἡ τέχνη, εἶναι ἕνας καθρέφτης πού προχωρεῖ, ἐνίοτε σάν ρολόι»².

Ποιά εἶναι τά συστατικά αὐτῆς τῆς λογοτεχνικῆς μηχανῆς, μηχανῆς γραφῆς ἢ ἐκφρασης στόν Κάφκα:

1. Οἱ ἐπιστολές: κατά κάποια ἔννοια, ἀποτελοῦν ἀναπόσπαστο μέρος τοῦ «ἔργου». Ὅντως, αὐτό δέν ὀρίζεται ἀπό τήν πρόθεση τῆς δημοσίευσης: ἀσφαλῶς ὁ Κάφκα δέν σκέφτεται νά δημοσιεύσει τά γράμματά του, ἀλλά μᾶλλον τό ἀντίθετο· σκέφτεται νά καταστρέψει ὅ,τι ἔχει γράψει, σάμπως νά εἶναι γράμματα. Ἄν οἱ Ἐπιστολές ἀποτελοῦν μέρος τοῦ ἔργου, αὐτό συμβαίνει γιατί ἀποτελοῦν ἀπαραίτητο ἐξάρτημα, ἕνα κινητήριο ἐξάρτημα τῆς λογοτεχνικῆς μηχανῆς, ὅπως τήν ἀντιλαμβάνεται ὁ Κάφκα, ἔστω κι ἂν αὐτή ἢ μηχανή καλεῖται νά ἐξαφανιστεῖ ἢ νά ἐκραγεῖ, ὅπως ἐκείνη τῆς Ἀποικίας τῶν τμηρωτῶν. Δέν μποροῦμε νά συλλάβουμε

² GUSTAVE JANOUCH, σ. 138 (καί σ. 141 «Ἡ μορφή δέν συνιστᾷ ἐκφραση, τῶν περιεχομένων, ἀλλά τό κίνητρό της»).

τή μηχανή του Κάφκα χωρίς τήν παρέμβαση, του ἐπιστολιμαίου κινήτρου. Πιθανῶς τά ἄλλα ἐξαρτήματα μοντάρονται σέ συνάρτηση μέ τίς ἐπιστολές, μέ τίς ἀπαιτήσεις τους, μέ τίς δυναμικότητες καί τίς ἀνεπάρκειές τους. Βασκανία του Κάφκα γιά τά γράμματα τῶν προδρόμων του (Φλωμπέρ, Κλάιστ, Χέμπελ). Ἀλλά αὐτό πού ὁ Κάφκα ζεῖ καί βιώνει γιά λογαριασμό του, εἶναι μιά διεστραμμένη, διαβολική χρήση τῆς ἐπιστολῆς. «Διαβολική ἐν πλήρει ἀθωότητι», λέγει ὁ Κάφκα. Τά γράμματα θέτουν ἄμεσα, ἀθῶα, τή διαβολική δύναμη τῆς λογοτεχνικῆς μηχανῆς. Τό νά μηχανευθεῖ γράμματα δέν εἶναι ἓνα ζήτημα εἰλικρινείας, ἀλλά λειτουργικότητας. Γράμματα σέ αὐτήν ἢ τήν ἄλλη γυναίκα, γράμματα σέ φίλους, Γράμμα στόν πατέρα· ἐντούτοις, στόν ὀρίζοντα τῶν γραμμάτων, ὑπάρχει πάντα μιά γυναίκα, αὐτή εἶναι ὁ ἀληθινός ἀποδέκτης, αὐτή πού ὁ πατέρας ἤθελε νά τοῦ στερήσει, αὐτή μέ τήν ὁποία οἱ φίλοι θά εὔχονταν νά διακόψει κ.λπ. Ὑποκατάσταση τοῦ ἔρωτα μέ τήν ἐρωτική ἐπιστολή (:). Ἐκτοπισμός τοῦ ἔρωτα. Ὑποκατάσταση τοῦ γαμήλιου συμβολαίου πού τόσο φοβόταν, μέ μιά διαβολική συμφωνία. Τά γράμματα εἶναι ἀδιαχώριστα ἀπό μιά τέτοια συμφωνία, εἶναι αὐτή τούτη ἡ συμφωνία.

Πῶς νά «συνδεθεῖ μέ τά κορίτσια στέλνοντάς τους γράμματα»: Ὁ Κάφκα γνωρίζει τήν κόρη, τοῦ θυρωροῦ στήν οἰκία Γκαϊτε, στή Βαϊμάρη; βγάζουν φωτογραφίες, στέλνουν κάρτ-ποστάλ: ὁ Κάφκα ξαφνιαάζεται ὅταν βλέπει ὅτι ἡ νεαρή τοῦ γράφει «κατά τή δική του βούληση», κι ὁμως δέν τόν παίρνει στά σοβαρά, τόν ἀντιμετωπίζει «σάν ἐξωτικό πορσελάνινο βάζο». Ὅλα βρίσκονται ἐδῶ, ἔστω κι ἂν ἀκόμα δέν ὀλοκληρώθηκαν. Ἀναφορά στόν Γκαϊτε: ἂν ὁ Κάφκα θαυμάζει τόσο πολύ τόν Γκαϊτε, εἶναι τάχα γιατί τόν βλέπει σάν «δάσκαλο» ἢ σάν αἰτία τῆς διαβολικῆς συμφωνίας τοῦ Φάουστ, πού θά καθορίσει τή μοίρα τῆς Μαργαρίτας; Τά στοιχεῖα τῆς λογοτεχνικῆς μηχανῆς βρίσκονται ἤδη σέ αὐτά τά γράμματα, ἀλλά ἔχουν ἀνεπαρκῶς κατανεμηθεῖ καί παραμένουν ἀναποτελεσματικά: ἡ στερεούτυπη φωτογραφία πάνω στήν κάρτ-ποστάλ, ἡ γραφή στό πίσω μέρος, ὁ ἦχος πού διαφεύγει καί τοῦ ὁποίου διαβάζουμε ψιθυριστά, μονότονα, τήν ἔνταση. Στήν πρώτη του συνάντησι μέ τή Φελίτσε, ὁ Κάφκα θά τῆς δεῖξει τίς φωτογραφίες, αὐτές τίς κάρτ-ποστάλ

1 Γράμμα στόν Μπρ/ντ, Ἰούλιος 1912, Ἐπιστολές (γαλλ. μετ.), σ. 122.

από τή Βαϊμάρη, σάμπως νά τίς χρησιμοποιοῦσε ὡς δέλεαρ γιά ἕνα νέο κύκλο, ὅπου τά πράγματα ἐπρόκειτο νά σοβαρέψουν.

Τά γράμματα εἶναι ἕνα ρίζωμα, ἕνα δίκτυο, ἕνας ιστός ἀράχνης. Ἔχουμε ἕνα βρικόλακισμα τῶν γραμμάτων, ἕνα καθαυτό ἐπιστολιμαῖο βρικόλακισμα. Ὁ Δράκουλας, ὁ χορτοφάγος, ὁ νηστευτής πού ρουφάει τό αἷμα τῶν σαρκοβόρων ἀνθρώπων, ἔχει τόν πύργο του ἐκεῖ κοντά. Στόν Κάφκα ὑπάρχει ἕνας Δράκουλας, ἕνας ἐπιστολιμαῖος Δράκουλας, τά γράμματα εἶναι ἰσάριθμες νυχτερίδες. Τή νύχτα ξεγρυπνάει, καί τήν ἡμέρα κλείνεται στό γραφεῖο-φέρετρό του: «Ἡ νύχτα δέν εἶναι ἀρκετά νυχτερινή...» Ὅταν φαντάζεται ἕναν ἀσπασμό, πρόκειται γιά ἐκεῖνον πού δίνει ὁ Γρηγόρης σκαρφαλώνοντας στόν γυμνό λαιμό τῆς ἀδελφῆς του, ἢ ἐκεῖνον τοῦ Κ στή δεσποινίδα Μπύρστνερ, σάν «διψασμένο ζῶο πού ρίχνεται μέ τή γλώσσα προτεταμένη στήν πηγὴ πού ἀνακάλυψε». Στή Φελίτσε, ὁ Κάφκα περιγράφει τόν ἑαυτό του χωρὶς ντροπή ὡς ἐξαιρετικά λιπόσαρκο, πού ἔχει ἀνάγκη ἀπό αἷμα (ἢ καρδιά μου «εἶναι τόσο ἀδύναμη, ὥστε δέν κατορθώνει νά στείλει τό αἷμα ὡς τά κάτω ἄκρα»). Ὁ Κάφκα-Δράκουλας βρίσκει τή γραμμὴ διαφυγῆς του στήν κάμαρα, στό κρεβάτι,

καί τήν απόμακρη πηγή δυνάμεως σέ ὅ,τι τοῦ ἀποφέρουν τά γράμματα. Φοβᾶται μόνο δύο πράγματα, τόν σταυρό τῆς οἰκογένειας καί τό σκόρδο τοῦ γάμου. Τά γράμματα θά τοῦ ἀποφέρουν αἷμα, καί τό αἷμα θά τοῦ προσφέρει τή δημιουργική δύναμη. Δέν ἀναζητεῖ μιά γυναικεία ἔμπνευση οὔτε μιά μητρική προστασία, ἀλλά μιά φυσική δύναμη γιά νά γράψει. Γιά τή λογοτεχνική δημιουργία, λέγει ὅτι εἶναι «έννας μισθός γιά τήν ὑπηρεσία τοῦ διαβόλου». Ὁ Κάφκα δέν βιώνει τό λιπόσαρκο ἀνορεκτικό κορμί του μέ ντροπή, προσποιεῖται. Τό βιώνει σάν μέσο γιά νά διαβεῖ κατώφλια καί μετατροπές στό κρεβάτι του, μιά καί κάθε ὄργανο ἔχει τεθεῖ («ὑπό εἰδική παρακολούθησι»): μέ τήν προϋπόθεσι ὅτι θά τοῦ προσφέρουν λίγο αἷμα. Μιά ροή ἐπιστολῶν, μέ ἀντάλλαγμα μιά ροή αἵματος. Ἀπό τήν πρώτη συνάντησι μέ τή Φελίτσε, ὁ χορτοφάγος Κάφκα ἐλκύεται ἀπό τά δυνατά της χέρια, πού εἶναι αἱματωμένα, τρομάζει ἀπό τά μεγάλα σαρκοβόρα δόντια της· ἡ Φελίτσε νιώθει ἕναν κίνδυνο, ἐπειδή βεβαιώνει ὅτι εἶναι λιτοδίαιτη. Ἀλλά, βλέποντάς την, ὁ Κάφκα ἀποφασίζει νά γράψει, νά γράψει πολλά στή Φελίτσε¹. Τά

¹ Χρησιμοποιώμε μιά ἀνεκδοτῆ μελέτη (CLAIRE PARNI, *Le Vampire et les lettres*), σχετικὰ μέ τόν Βρακόλακα καί τή λογοτεχνία.

Γράμματα στη Μίλενα θά είναι άλλο πράγμα. Είναι ένας πιά «εὐγενικός» ἔρωτας, μέ τή μορφή τοῦ συζύγου στόν ὀρίζοντα. Ὁ Κάφκα ἔμαθε πολλά καί δοκίμασε πολλά. Μέσα στη Μίλενα ὑπάρχει ἕνας ἄγγελος τοῦ θανάτου, ὅπως λέγει ὁ ἴδιος. Είναι συνένοχος μᾶλλον παρά ἀλληλογράφος. Ὁ Κάφκα τῆς ἐξηγεῖ τήν καταδίκη τῶν γραμμάτων, τήν ἀναγκαία σχέση τους μέ μιᾶ φαντασίωση πού πίνει καθ' ὁδόν τά φιλιὰ πού τούς ἐμπιστεύεται. «Ἐξάρθρωση τῶν ψυχῶν». Καί ὁ Κάφκα διακρίνει δύο σειρές τεχνικῶν ἐπινοήσεων: ἐκεῖνες πού τείνουν νά ἀποκαταστήσουν «μητρικές σχέσεις», γεφυρώνοντας τίς ἀποστάσεις καί συμπλησιάζοντας τούς ἀνθρώπους (τραῖνο, αὐτοκίνητο, ἀεροπλάνο), καί ἐκεῖνες πού ἐκπροσωποῦν τήν ἐκδίκηση τοῦ βρικόλακα ὡς φαντασίωση, ἐπανεισάγοντας «τό φασματικό μεταξύ τῶν ἀνθρώπων» (ταχυδρομεῖο, τηλέγραφος, τηλεφωνο, ἀσύρματος τηλέγραφος)⁵.

ὅπου ἡ σχέση Κάφκα - Δράκουλα ἀναλύεται ἐπιμελῶς. Βλ. τά κείμενα πού ἀναφέρει ὁ ELIAS CANETTI, *L'Autre Procès. lettres de Kafka à Felice* (γαλλ. μετ.), ἐκδ. Gallimard, ὁ ὁποῖος, παρά ταῦτα, δέν φαίνεται νά βλέπει τή σχέση μέ τόν βρικόλακα, καί μιλάει γιά τήν ντροπή τοῦ Κάφκα γιά τό σῶμα του, τήν ταπεινωση, τήν ἀπόγνωση καί τήν ἀνάγκη γιά προστασία.

5. Τό ὑπέροχο κείμενο βρίσκεται στά Γράμματα στη Μίλενα

Ἄλλὰ πῶς λειτουργοῦν τὰ γράμματα: Ἄναμφίβολα, χάρη στό εἶδος τους, διατηροῦν τή δυαδικότη-
τα τῶν δύο ὑποκειμένων: γιά τήν ὥρα, ἄς διακρί-
νουμε συνοπτικά ἓνα ὑποκείμενο διατύπωσης ὡς
μορφή ἔκφρασης πού γράφει γράμματα, ἓνα ὑποκεί-
μενο ἔκφορᾶς ὡς μορφή περιεχομένου γιά τό ὁποῖο
μιλάει τό γράμμα (ἔστω κι ἂν ἐγώ μιλῶ γιά τόν
ἑαυτό μου...). Αὐτήν ἀκριβῶς τή δυαδικότητα ὁ
Κάφκα θά τή χρησιμοποιήσει διεστραμμένα καί
διαβολικά. Ἄντί τό ὑποκείμενο τῆς διατύπωσης νά
χρησιμοποιήσει τό γράμμα γιά νά ἀναγγεῖλει τήν
ἔλευσή του, τό ὑποκείμενο τῆς ἔκφορᾶς εἶναι αὐτό
πού ἀναλαμβάνει μιά κίνηση πού γίνεται πλασματι-

(γχιλλ. μετ.), σ. 201. - Οἱ μηχανές γραφῆς ἤ ὁμιλίας γοητεύουν τόν
Κάφκα πύλαπλῶς, γραφειοκρατικά, ἐμπορικά, ἐρωτικά. Ἡ Φελί-
τσε ἐργάζεταν σέ μιά ἐπιχείρηση «φωνογράφων», ὅπου ἔγινε διευ-
θύντρια. Τότε ὁ Κάφκα καταλαμβάνεται ἀπό μιά πυρετώδη διάθε-
ση, σιμφολιῶν καί προτάσεων, γιά νά τοποθετηθοῦν οἱ φωνογράφοι
στό ξενδοχεῖο, τά τεχνουργεῖα, τά τραῖνα, τά πλοῖα καί τά ζέπε-
λιν, καί νά συνδυαστοῦν μέ μηχανές γραφῆς, μέ «πραξινოსκόπια»,
μέ τρέφωνα... Πρῶτανῶς ὁ Κάφκα εἶναι ἐνθουσιασμένος, σκέφτε-
ται ἔτσι νά παρτιγρήσει τή Φελίτσε πού θέλει νά κλάψει. «Ξοδεύω
τίς νύχτες μου γιά τίς ὑποθέσεις σου, ἀπάντησέ μου ξεκάθαρα...»
[Γρήγοριτο στη Φελίτσε (γχιλλ. μετ.), 1, ἐκδ. Gallimard, σσ. 217-
18]. Μέ μεγάλη ἐμπροσκή, καί τεχνολογική διάθεση, ὁ Κάφκα θέλει
νά εἰσαγάγει διαβολικές ἐφευρέσεις στή σειρά τῶν εὐεργετικῶν
ἀνακαλύψεων.]

κή ή έπιφανειακή. 'Η αποστολή του γράμματος, ή τροχιά του γράμματος, ή πορεία και τά νεύματα του ταχυδρόμου υποκαθιστούν την έλευση (έξ ου και ή σπουδαιότητα του ταχυδρόμου ή του μηνύτορα, που διχάζεται, όπως οι δύο μηνύτορες στον Πύργο, με τά εφαρμοστά, σαν χάρτινα ρούχα. Παράδειγμα ενός αληθινού καφκικού έρωτα: ένας άντρας έρωτεύεται μια γυναίκα την οποία ειδε μια μόνο φορά: τόνου έπιστολών' αλλά δεν μπορεί να «έρθει» να τη δει· δεν εγκαταλείπει τά γράμματα σε ένα μπαούλο· και την επαύριο της ρήξης, την επαύριο του τελευταίου γράμματος, επιστρέφοντας στο σπίτι του από την έξοχή, καταστρέφει τό γραμματοκιβώτιο. 'Η αλληλογραφία με την Φελίτσε κατακλύζεται από αυτή την αδυναμία έλευσης. 'Η ροή των γραμμάτων υποκαθιστά την όραση, την έλευση. 'Ο Κάφκα δεν παύει να γράφει στην Φελίτσε, έστω κι αν την ειδε μόνο μια φορά. Με όλες του τις δυνάμεις θέλει να της επιβάλει μια συμφωνία: να του γράφει δīs ήμερησίως. Αυτή είναι ή διαβολική συμφωνία. 'Η φανταστική διαβολική συμφωνία άρύεται από μια απόμακρη πηγγή δυνάμεως, ενάντια στην έγγύτητα του γαμήλιου συμβολαίου. *Παραιτείται αρχικά, και στην συνέχεια την ξαναβλέπει μόνο στο όνειρό του: ό*

Κάφκα βλέπει στό όνειρό του «μιά όλόκληρη σκάλα καλυμμένη από πάνω μέχρι κάτω μέ ένα λεπτό ένδυμα καμωμένο από τίς διαβασμένες σελίδες (...) ἦταν ένα αλήθινό όνειρο επιθυμίας»¹¹. Τρελή λαχτάρα γιά νά γράψει καί νά άποσπάσει τά γράμματα από τήν παραλήπτρια. Συνεπώς, ἡ επιθυμία τῶν γραμμάτων συνίσταται στό ἐξῆς, μετά τό πρῶτο στάδιο: μεταδίδει τήν κίνηση, στό ὑποκείμενο ἐκφορᾶς, προσδίδει στό ὑποκείμενο ἐκφορᾶς μιά φαινομενική κίνηση, μιά χάρτινη κίνηση, πού ἀπαλλάσσει τό ὑποκείμενο διατύπωσης από κάθε πραγματική κίνηση. "Όπως στίς Προετομιασίες, αὐτός μπορεί νά κάθεταί στό κρεβάτι του, σάν έντομο, γιατί ἀποστέλλει τό καλοντυμένο του όμοίωμα μέσα στό γράμμα, μέ τό γράμμα. Αὐτή ἡ ἀνταλλαγή ἤ ἡ ἀνατροπή, τῆς δυαδικότητας τῶν δύο ὑποκειμένων, καθώς τό ὑποκείμενο ἐκφορᾶς ἐπωμίζεται τήν πραγματική κίνηση πού θά ταίριαζε φυσιολογικά στό ὑποκείμενο διατύπωσης, προκαλεῖ ένα διχασμό. Αὐτός ὁ διχασμός εἶναι κιόλας διαβολικός, ὁ διχασμός εἶναι ὁ ἴδιος ὁ διάβολος. Βρίσκουμε ἐδῶ μιά από τίς ἀπαρχές τοῦ σωσία στόν Κάφκα: ὁ Άγνοού-

¹¹ Γρίμματα στη Φιλίππαι (γαλλ. μετ.), 1, σ. 117.

μενος, ή πρώτη γραφή τής Αμερικῆς, παρουσιάζε δύο ἀδελφια, «ἀπό τά ὁποῖα τό ἕνα ἔφευγε γιά τήν Ἀμερική, ἐνῶ τό ἄλλο παρέμενε σέ μιά εὐρωπαϊκή φυλακή»⁷. Καί ή Κρίση, ή ὁποία στρέφεται γύρω ἀπό τό θέμα τῶν γραμμάτων, παρουσιάζει τό ὑποκείμενο διατύπωσης, πού παραμένει στό πατρικό κατάστημα, καί τόν φίλο ἀπό τή Ρωσία ὄχι μόνο σάν παραλήπτη, ἀλλά σάν δυνητικό ὑποκείμενο ἐκφορᾶς, πού πιθανῶς δέν ὑπάρχει ἐκτός ἐπιστολῶν.

Τό γράμμα σάν ἐλάσσον εἶδος, τά γράμματα σάν ἐπιθυμία, ή ἐπιθυμία τῶν γραμμάτων ἔχουν ἕνα δεύτερο γνώρισμα. Ὁ πιό ἔντονος τρόμος τοῦ ὑποκειμένου διατύπωσης θά παρουσιαστεῖ σάν ἐξωτερικό ἐμπόδιο, τό ὁποῖο τό ὑποκείμενο ἐκφορᾶς, πού δέχεται τό γράμμα, θά πασχίσει πάσῃ θυσία νά ὑπερπηδήσει, ἔστω κι ἂν χαθεῖ. Αὐτό ἀποκαλεῖται Περιγραφή ἑνός ἀγῶνα. Ὁ Κάφκα τρέμει μπροστά σέ κάθε γάμο. Ὑπέρογκη προσπάθεια, διά τῆς ὁποίας ἐκφράζει αὐτή τή φρίκη σέ μιά τοπογραφία ἐμποδίων (ποῦ νά πάω; πῶς νά ἔρθω; Πράγα, Βιέννη, Βερολίνο;). Ὁ Χωρομέτρης. Ἐπίσης, ἔχουμε τήν ἄλλη προσπάθεια, διά τῆς ὁποίας ἀπαριθμεῖ ἕναν

7. Ἡμερολόγιο, δ.π., σσ. 32-33.

κατάλογο σπυθηκῶν, καταχωρισμένων με ἀριθμό, πού τό ὑποκείμενο ἐκφορᾶς ὑποθέτει ὅτι εἶναι ἰκανές, τελικά, νά διαλύσουν τή φρίκη, ἐνῶ αὐτή ἡ φρίκη τίς ἐμπνέει στό ὑποκείμενο διατύπωσης (Πρόγραμμα ἢ Σχέδιο ζωῆς, μέ τόν τρόπο τοῦ Κλάιστ). Εἶναι ὄντως βασανιστικό, εἶναι τό προσωποποιημένο χιούμορ. Διπλή μαύρη ἀνατροπή, ἡ κάρτα καί ὁ κατάλογος τοῦ γάμου. Αὐτή ἡ μέθοδος ἔχει πολλά πλεονεκτήματα: ἐπιτρέπει νά ὑποστηρίξουμε τήν ἀθωότητα τοῦ ὑποκειμένου διατύπωσης, ἐπειδή δέν μπορεῖ νά κάνει τίποτε, καί δέν ἔχει κάνει τίποτε· ἐπίσης, τήν ἀθωότητα τοῦ ὑποκειμένου ἐκφορᾶς, ἐπειδή, ἔκανε ὅ,τι μπορούσε· κατόπιν, τήν ἀθωότητα τῶν τρίτου, τοῦ παραλήπτη (ἀκόμα κι ἐσύ, Φελίτσε, εἶσαι ἀθώα). Τέλος, αὐτή ἡ μέθοδος ἐπιδεινώνει περισσότερο τά πράγματα, ἂν ἓνας ἀπό αὐτούς τῶν ἄλλων, ἢ ἄλλος ὁ κόσμος, ἦταν ἐνοχος. Εἶναι ἡ μέθοδος πού θριαμβεύει μέσα στό Γράμμα στόν πατέρα - ἄλλοι ἀθῶοι, ἰδού τό χεῖριστο: τό Γράμμα στόν πατέρα εἶναι ὁ ἐξορκισμός τοῦ Οἰδίποδα καί τῆς οἰκιστένειας, μέ τή μηχανή γραφῆς, ὅπως τά Γράμματα στή Φελίτσε εἶναι ὁ ἐξορκισμός τοῦ γάμου. Νύ κατασκευιάσεις ἓνα χάωτη τῆς Θήβης, ἀντί νά παίξεις Σοφοκλῆ· νύ κατασκευιάσεις μιᾶ τοπο-

γραφία ἐμποδίου», ἀντί νά μάχεσθαι ἐνάντια στή μοίρα σου (βάλε στή θέση τοῦ πεπρωμένου ἕναν ἀποδέκτη). Δέν ὑπάρχει περιθώριον νά ἀναρωτηθῶμε ἂν τά γράμματα ἀποτελοῦν τμήμα τοῦ ἔργου, οὔτε ἂν ἀποτελοῦν πηγή, ὀρισμένων θεμάτων τοῦ ἔργου· ἀποτελοῦν ἀναπόσπαστο τμήμα τῆς μηχανῆς γραφῆς ἢ ἔκφρασης. Μέ αὐτόν τόν τρόπο πρέπει νά σκεφτοῦμε τά γράμματα γενικά σάν μέρος τοῦ γραψίματος, ἀδιάφορο ἂν εἶναι ἔξεργα, καί νά καταλάβουμε ἐπίσης γιατί ὀρισμένα εἶδη, ὅπως τό μυθιστόρημα, δανείστηκαν φυσιολογικά τήν ἐπιστολιμαία μορφή.

Ἀλλά, σύμφωνα μέ τό τρίτο γινώρισμα, αὐτή ἡ χρήση, ἢ λειτουργία τῶν γραμμάτων δέν ἐμποδίζει μιά ἐπιστροφή τῆς ἐνοχῆς. Μιά οἰκογενειακή, ἢ συζυγική ἐπιστροφή, τῆς οἰδιπόδειας ἐνοχῆς: εἶμαι ἰκανός νά ἀγαπῶ τόν πατέρα μου: εἶμαι ἰκανός νά παντρευῶ: μήπως εἶμαι τέρας: «Διαβολικός ἐν πάσῃ ἀθωότητι», μπορούμε νά εἶμαστε ἀθῶοι, καί παρὰ ταῦτα, διαβολικοί: αὐτό εἶναι τό θέμα τῆς Κρίσης, καί τό μόνιμο αἶσθημα τοῦ Κάφκα στίς σχέσεις του μέ τίς ἀγαπημένες γυναῖκες^κ. Ξέρει πῶς εἶναι ὁ

κ. «Διαβολικός ἐν πάσῃ ἀθωότητι». βλ. Ημερολόγιο, ὁ.π., σ.

Δράκουλας, ξέρει πώς είναι βρικόλακας, άράχνη με τόν ιστό της. Μόνο πού πρέπει νά διακρίνει τίς έννοιες: ή δυαδικότητα τών δύο ύποκειμένων, ή έναλλαγή και ό διχασμός τους, δείχνουν νά θεμελιώνουν ένα αίσθημα ένοχής. Άλλά κι έδω ό ένοχος, γιά τήν άκρίβεια, είναι τό ύποκείμενο έκφοράς. Ή ίδια ή ένοχή δέν είναι παρά ή έπιφανειακή, έπιδεικτική κίνηση, πού κρύβει ένα μύχιο γέλιο (πόσα δυσάρεστα πράγματα γράφτηκαν σχετικά μέ τόν Κάφκα και τήν «ένοχή», τόν Κάφκα και τόν «νόμο» κ.λπ.). Ό Ιουδαιισμός είναι ό χάρτινος φάκελος: ό Δράκουλας δέν μπορεί νά νιώσει ένοχή, ό Κάφκα δέν μπορεί νά νιώσει ένοχή, ό Φάουστ δέν είναι ένοχος, κι αυτό όχι λόγω ύποκρισίας, αλλά έπειδή τό ζήτημα είναι άλλου.

Δέν καταλαβαίνουμε γρύ γιά τή διαβολική συμφωνία, γιά τή συμφωνία μέ τόν διάβολο, αν πιστεύουμε ότι μπορεί νά έμπνεύσει ένοχή σέ εκείνον πού τήν ύπογράφει, δηλαδή σέ εκείνον πού τήν συνομολογεί ή γράφει τό γράμμα. Ή ένοχή είναι ή έκφορά μιās κρίσης πού έρχεται έξωθεν, και πλήττει μία

17.1 Κι στην Κρήση, ό πατέρας λέγει: «Κιτά βάθος ήσαν ένα παιδί άθώο, αλλά άκίμα βαθύτερα ήσαν ένα διαβολικό πλάσμα. Νά γιατί σ'από, τή στιγμή, σέ καταδικάζω σέ πνιγμό».

αδύναμη ψυχή. Ἡ ἀδυναμία, ὡ ἀδυναμία μου, τί σφάλμα μου, εἶναι ἡ φαινομενική κίνηση τοῦ Κάφκα ὡς ὑποκειμένου ἐκφορᾶς. Ἀντίθετα, ἡ δύναμή του εἶναι τό ὑποκείμενο διατύπωσης μέσα στήν ἔρημο. Ἀλλά ἔτσι δέν τακτοποιοῦνται τά πράγματα, δέν σωζόμαστε. Γιατί ἂν ἡ ἐνοχή εἶναι φαινομενική κίνηση, ἐπισείεται σάν ἔνδειξη ἐνός ἄλλου κινδύνου - τῆς ἄλλης ὑπόθεσης. Ὁ πραγματικός πανικός εἶναι ὅτι ἡ μηχανή πού γράφει τά γράμματα στρέφεται ἐνάντια στόν μηχανικό. Βλέπε τήν Ἀπουκία τῶν τιμωρημένων.

Ὁ κίνδυνος τῆς διαβολικῆς συμφωνίας, τῆς διαβολικῆς ἀθωότητας, δέν εἶναι ἡ ἐνοχή· εἶναι ἡ παγίδα, τό ἀδιέξοδο μέσα στό ρίζωμα, ὁ ἀποκλεισμός κάθε διεξόδου, ἡ περίκλειστη φωλιά. Ὁ φόβος. Ὁ ἴδιος ὁ διάβολος ἔχει πέσει στήν παγίδα. Ἐπιστρέφουμε στόν Οἰδίποδα ὄχι λόγω ἐνοχῆς, ἀλλά λόγω κοπώσεως, ἀπό ἔλλειψη ἐπινοητικότητας, ἀπό ἀφροσύνη ἐκεῖνου πού ἀπελευθερώσαμε, λόγω φωτογραφίας, λόγω ἀστυνομίας - ὅλες τίς ἀπόμακρες διαβολικές δυνάμεις. Συνεπῶς, ἡ ἀθωότητα δέν χρησιμεύει σέ τίποτε. Ἡ φόρμουλα τῆς ἀθώας διαβολικότητας σᾶς σώζει ἀπό τήν ἐνοχή, δέν σᾶς σώζει ἀπό τήν φωτοκόπια τῆς συμφωνίας καί ἀπό τήν

συνακόλουθη, καταδίκη. Ὁ κίνδυνος δέν εἶναι τό αἴσθημα τῆς ἐνοχῆς ὡς νεύρωσι, ὡς κατάστασι, ἀλλά ἡ κρίσι τῆς ἐνοχῆς ὡς Δύκη. Αὐτή εἶναι ἡ μοιραία διέξοδος τῶν γραμμάτων: τό Γράμμα στόν πατέρα εἶναι μιά δίκη πού περιζώνει ἤδη τόν Κάφκα: τά Γράμματα στή Φελίσε μεταστρέφονται σέ «Δίκη στό ξενοδοχεῖο», μέ ὁλόκληρο δικαστήριον, οἰκογένεια, φίλους, ὑπεράσπισιν, κατηγορία. Ὁ Κάφκα ἔχει ἀπαρχῆς τό προαίσθημα, ἐπειδή γράφει τήν Κρίση τήν ἴδια ἐποχή πού ἀρχίζει τά Γράμματα στή Φελίσε. Ὅθεν, ἡ Κρίση εἶναι ὁ μέγας φόβος μήπως ἡ μηχανή τῶν γραμμάτων πιάσει τόν συγγραφέα στήν παγίδα: ὁ πατέρας ἀρχίζει ἀρνούμενος τήν ὕπαρξιν τοῦ ἀποδέκτη, τοῦ φίλου ἀπό τή Ρωσία: κατόπιν ἀναγνωρίζει τήν ὕπαρξίν του, ἀλλά γιά νά ἀποκαλύψει ὅτι ὁ φίλος δέν ἔπαιψε νά τοῦ γράφει, σέ αὐτόν, τόν πατέρα, γιά νά καταγγείλει τήν προδοσία τοῦ παιδιοῦ (ἡ ροή τῶν γραμμάτων ἀλλάζει κατεύθυνση, στρέφεται ἐνάντια...). «Τά βρώμικα γραμματάκια σου...» Τό «βρώμικο γράμμα» τοῦ ὑπαλλήλου Σορτίνι, στόν Πύργο... Γιά νά ἐξορκίσει τόν νέο κίνδυνον, ὁ Κάφκα δέν παύει νά περιπλέκει τά πράγματα, στέλνει ἀκόμα ἕνα γράμμα, τό ὁποῦ ἀνασκευάζει ἢ διαψεύδει τό προηγούμενον, ὥστε ἡ

Φελίτσε νά ὀφείλει πάντα μιά ἀπάντησι. Ἀλλά τίποτε δέν μπορεῖ νά ἐμπυδῖσει τήν ἐπιστροφή τῆς μοίρας: ἀπό τή ρήξι μέ τή Φελίτσε, ὁ Κάφκα ἐξέρχεται ὄχι ἔνοχος ἀλλά συμπαράλια. Ἀντιμετωπίζοντας τά γράμματα σάν ἀπαραίτητο στοιχεῖο, ὡς θετική παρακίνηση (ὄχι ἀρνητική) γιά νά γράψει μεστά, αἴφνης βρίσκεται χωρίς διάθεσι γιά γράψιμο, μέ τά μέλη του παραλυμένα ἀπό τήν παγίδα πού λίγο ἔλειψε νά τόν κλείσει μέσα τῆς. Ἡ φόρμουλα «διαβολικός ἐν πάσῃ ἀθωότητι» δέν ἀρκεῖ.

[Αὐτά τά τρία ἐντατικά γνωρίσματα δείχνουν γιατί ὁ Κάφκα ἦταν γοητευμένος ἀπό τά γράμματα. Χρειάζεται μιά εἰδική εὐαισθησία. Θά θέλαμε ἀπλῶς νά τά συγκρίνουμε μέ τά γράμματα ἑνός ἄλλου διαβολικοῦ, τοῦ Προύστ. Κι αὐτός συνάπτει διά τῶν γραμμάτων ἕνα συμβόλαιο ἀπομάκρυνσις μέ τόν διάβολο ἢ μέ τή φαντασίωσι, γιά νά ἀναιρέσει τήν ἐγγύτητα τοῦ συμβολαίου γάμου. Κι αὐτός ἀντιτάσσει τή γραφή στήν παντρεία. Δύο λιπόσαρκοι ἀνορεκτικοί βρικόλακες πού τρέφονται μέ αἷμα, ἀποστέλλοντας τά γράμματα-νυχτερίδες. Οἱ γενικές ἀρχές εἶναι οἱ ἴδιες: κάθε γράμμα εἶναι ἐρωτικό, φαινομενικά ἢ πραγματικά: τά ἐρωτικά γράμματα

μπορεῖ νά εἶναι ἐλκυστικά, ἀπωθητικά, προσεγγιστικά, συμβιβαστικά, χωρίς αὐτό νά ἀλλάζει τή φύση τους· ἀποτελοῦν μέρος μιᾶς συμφωνίας μέ τόν διάβολο, πού ἐξορκίζει τή συμφωνία μέ τόν Θεό, μέ τήν οἰκογένεια ἢ μέ τό ἐρώμενο πρόσωπο. Ἀλλά, ἀκριβέστερα, τό πρῶτο γνώρισμα τῶν γραμμάτων—ἀνταλλαγῆ ἢ διχασμός τῶν δύο ὑποκειμένων—ἐμφανίζεται πλήρως στόν Προύστ, καθῶς τό ὑποκείμενο ἐκφορᾶς ἐπωμίζεται ὅλη τήν κίνηση, ἐνῶ τό ὑποκείμενο διατύπωσης παραμένει κλινῆρες, στή γωνιά τοῦ ἴστοῦ σάν ἀράχνη (ἢ μετατροπή τοῦ Προύστ σέ ἀράχνη). Κατά δεύτερο λόγο, οἱ τοπογραφίες τῶν ἐμποδίων καί οἱ κατάλογοι τῶν συνθηκῶν προβάλλονται ἔντονα ἀπό τόν Προύστ σάν λειτουργία τοῦ γράμματος, σέ σημεῖο πού ὁ ἀποδέκτης νά μήν καταλαβαίνει ἂν ὁ ἀποστολέας εὔχεται τήν ἔλευσή του, ἂν τήν εὐχῆθηκε ποτέ, ἂν τόν ἀποδιώχνει γιά νά τόν προσελκύσει ἢ τό ἀντίστροφο: τό γράμμα διαφεύγει ἀπό κάθε ἀναγνώριση, τοῦ τύπου ἀνάμνηση, ἕνειρο ἢ φωτογραφία, μετατρεπόμενο σέ ἀκριβή, χάρτη ἐνδεδειγμένων ἢ ἀπαγορευμένων δρόμων, ἕνα σχέδιο ζωῆς καθορισμένο μέ αὐστηρότητα (καί ὁ Προύστ εἶναι τυραννισμένος χωρομέτρης ἑνός ἡρώου) πού παύει νά πλησιάζει χωρίς ποτέ νά ἀπο-

μακρύνεται, όπως στον Πύργο)". Τέλος, τόσο στον Προύστ όσο και στον Κάφκα, η ένοχη είναι περικάλυμμα, συνοδεύει την κατάδειξη ή τη φαινομενική κίνηση του υποκειμένου έκφορα: αλλά, κάτω από αυτή την ένοχη που είναι για γέλια, ένας βαθύτερος πανικός του κληήρους, ένας φόβος ότι είπε πάρα πολλά, ένας φόβος ότι η μηχανή των γραμμάτων θα στραφεί έναντίον του, τον ώθει σε εκείνο που πίστευε ότι εξόρκισε, στην άγωνία ότι τα πολλαπλασιαζόμενα μηνύματα ή τα βρώμικα γραμματάκια θα τον περικλείσουν – τό άπίστευτο γράμμα-έκβιασμός στην Άλμπερτίν, που της τό άποστέλλει όταν δεν ξέρει ότι πέθανε, του έπιστρέφεται με τη μορφή ενός τηλεγραφήματος της Ζιλμπερτ, την όποία περ-

9) Τά γράμματα του Προύστ είναι πριν απ' όλα τοπογραφίες εμπόδιων – ψυχικών, φυσικών και γεωγραφικών και τά εμπόδια μεγάλωνουν, καθόσον ό άλληλογράφος βρίσκεται κοντά. Αυτό είναι προφανές στα γράμματα στην κυρία Στρως, ή όποια, σαν τη Μίλενα, έχει την ύψη Άγγέλου του Θανάτου. Επιπλέον, στα γράμματα του Προύστ στους νεαρούς φίλους του, άφθονούν τά τοπογραφικά εμπόδια, καθώς και εκείνα που σχετίζονται με τίς ώρες, τά μέσα, τίς ψυχικές διαθέσεις, τίς συνθήκες, τίς μεταβολές. Για παράδειγμα, σε ένα νεαρό που δεν ήθελε πλέον νά έρθει στό Καμπούρ, γράφει: «Είστε ελεύθερος νά πάρετε όποια άπόφαση θέλετε, κι άν είναι νά έρθετε, μή μου τηλεφωνήσετε, αλλά τηλεγραφήστε μου ότι φτάνετε. άν είναι δυνατόν με ένα τραίνο των 6 τό άπόβραδυ, ή πρής τό

νάει για τήν Ἀλμπερτίν, πού τοῦ ἀναγγέλλει τόν γάμο της. Κι αὐτός γίνεται συμπαράλια. Ἀλλά, παρά τήν ὁμοιότητα στό βρικόλακισμα καί στή ζηλοτυπία, οἱ διαφορές μεταξύ Προύστ καί Κάφκα εἶναι μεγάλες καί δέν συναρτῶνται μόνο μέ τό κοσμικοδιπλωματικό ὕφος τοῦ ἑνός, ἢ τό δικονομικό ὕφος τοῦ ἄλλου. Ἀμφότεροι θέλουν νά ἀποφύγουν, μέσω τῶν γραμμάτων, τήν εἰδική προσέγγιση πού χαρακτηρίζει τή συζυγική σχέση καί συνιστᾷ τήν κατάσταση τοῦ βλέπω καί μέ βλέπουν (βλέπε τόν τρόπο τοῦ Κάφκα, ὅταν ἡ Φελίτσε τοῦ λέγει ὅτι θά ἤθελε νά εἶναι κοντά του ὅταν ἐργάζεται). Ἀπό αὐτή τή σκοπιά δέν ἔχει ἰδιαιτέρη σημασία ἂν ἡ «γαμήλια» συμβίωση εἶναι ἐπίσημη, ὁμοφυλοφιλική ἢ ἑτεροφυλοφιλική. Ἀλλά, γιά νά ἐξορκίσει τήν ἐγγύτητα, ὁ Κάφκα διατηρεῖ καί συντηρεῖ τή χωρική ἀπόσταση, τήν ἀπόμακρη θέση τοῦ ἐρώμενου προσώπου: ἔτσι θέτει τόν ἑαυτό του σάν φυλακισμένο (φυλακισμένο τοῦ κερμιῦ του, τῆς κάμαράς του, τῆς οἰκογένειας, τοῦ ἔργου του), καί πολλαπλασιάζει τά ἐμπόδια πού δέν τόν ἀφήνουν νά δεῖ ἢ νά συναντήσῃ τό ἐρώμενο πρόσωπο¹⁰. Ἀντίθετα, στόν Προύστ, ὁ ἴδιος ἐξορκι-

¹⁰ Γιά τή φυλακή, βλ. *Ἡμερησίω*, ὀ.π., σ. 11.

σμός ακολουθεῖ ἀντίθετη κατεύθυνση: φτάνουμε στό ἀπροσδιόριστο, στό ἀθέατο, ὑπερβάλλοντας τήν ἐγγύτητα, ἐπιβάλλοντας μιά σωφρονιστική ἐγγύτητα. Ἡ λύση τοῦ Προύστ εἶναι ἡ πλέον ἀλλόκοτη: ὑπερβαίνει τίς συζυγικές σχέσεις τῆς παρουσίας καί τῆς θέασης... διά τῆς ὑπερβάλλουσας ἐγγύτητας. "Ὅσο πιό κοντά, τόσο πιό ἀκριβοθώρητος. Συνεπῶς, ὁ Προύστ εἶναι ὁ δεσμοφύλακας, ἐνῶ τό ἐρώμενο πρόσωπο βρίσκεται σέ μιά πλαϊνή φυλακή. "Ἐτσι, τό ἰδεῶδες τοῦ Προύστ συνίσταται σέ μπιλιέτα πού γλιστροῦν κάτω ἀπό τήν πόρτα.]

II. *Οἱ νουβέλες*: εἶναι ζωολογικές, παρότι δέν ὑπάρχουν κατ' οὐσίαν ζῶα σέ ὅλες τίς ἀφηγήσεις. Τό ζῶο συμπίπτει μέ τό κατ' ἐξοχήν ἀντικείμενο τῆς νουβέλας κατά Κάφκα: ἀπόπειρα νά βρεθεῖ μιά διέξοδος, νά χαραχτεῖ μιά γραμμή διαφυγῆς. Τά γράμματα δέν ἐπαρκοῦσαν σέ αὐτή τήν προσπάθεια, γιατί ὁ διάβολος, ἡ συμφωνία μέ τόν διάβολο, δέν προσφέρει μιά γραμμή διαφυγῆς, ἀντίθετα διατρέχουμε τόν κίνδυνο νά πέσουμε στήν παγίδα. Νουβέλες, ὅπως ἡ *Κρίση* ἢ ἡ *Μεταμόρφωση*, γράφονται ἀπό τόν Κάφκα τήν ἴδια ἐποχή πού ἀρχίζει τήν ἀλλολογραφία μέ τή *Φελίτσε*, εἴτε γιά νά ἐξεικονιστεῖ

ὁ κίνδυνος, εἴτε γιὰ νά ἐξορκιστεῖ: προτιμότερες οἱ κατάκλειστες καί θανατηφόρες νουβέλες παρά ἡ ἀτέρμονη ροή τῶν γραμμάτων. Πιθανῶς τά γράμματα ἀποτελοῦν τήν κινητήρια δύναμη πού, διά τοῦ αἵματος πού ἀποφέρουν, βάζουν σέ κίνηση τή μηχανή: ὡστόσο, τό ζήτημα εἶναι νά γράψει κάτι διαφορετικό ἀπό τά γράμματα, νά δημιουργήσει. Αὐτό τό κάτι διαφορετικό γίνεται αἰσθητό μέσα στά γράμματα (ζωική φύση τοῦ θύματος, τουτέστι τῆς Φελίτσε· διαχείριση τῶν γραμμάτων δίκην βρικόλακα), ἀλλά δέν μπορεῖ νά πραγματωθεῖ παρά μόνο σέ ἕνα αὐτόνομο στοιχεῖο, ἔστω καί ἂν παραμένει μονίμως ἀτελεύτητο. Μέσα στήν κάμαρά του ὁ Κάφκα γίνεται ζῶο, αὐτό εἶναι τό οὐσιαστικό θέμα τῆς νουβέλας. Ἡ πρώτη δημιουργία εἶναι ἡ μεταμόρφωση. Μακάρι τό μάτι μιᾶς συζύγου νά μή βλέπει αὐτό τό πράγμα, οὔτε βέβαια ἑνός πατέρα ἢ μιᾶς μάνας. Φρονοῦμε ἔτι, γιὰ τόν Κάφκα, ἡ ζωική οὐσία εἶναι ἡ διέξοδος, ἡ γραμμή διαφυγῆς, ἔστω ἐπιτόπου ἢ μέσα στό κλουβί. Μιά διέξοδος, ὄχι ἡ ἐλευθερία. Μιά ζῶσα γραμμή διαφυγῆς καί ὄχι μιᾶ ἐπίθεση. Στό Τσακάλια καί Ἄραβες, τά τσακάλια λένε: «Δέν πρόκειται νά τούς σκοτώσουμε. (...) Μόνο τό θέαμα τοῦ ζωντανοῦ κορμινοῦ τους μᾶς κάνει νά τό βάζουμε

στά πόδια· όταν τούς βλέπουμε, αναζητάμε έναν πύ καθαρό αέρα, βρίσκουμε καταφύγιο στην έρημο, πού έτσι έγινε η πατρίδα μας». Ήν ο Μπασελάρ άδικει κατάφωρα τόν Κάφκα όταν τόν συγκρίνει μέ τόν Λωτρεαμόν, αυτό όφείλεται στό ότι φρονει, πρίν άπ' όλα, πώς ή δυναμική ούσία του ζώου είναι ή έλευθερία και ή έπιθετικότητα: οί μετατροπές σε ζωα του Μαλντορόρ είναι έπιθέσεις, και τόσο πιο ώμές, όσο πιο έλεύθερες και αναίτιες είναι. Άλλά στον Κάφκα ισχύει τό αντίθετο, και μπορούμε να πούμε ότι ή ιδέα του είναι πιο σωστή, άπό τή σκοπία τής ίδιας τής Φύσης. Τό αξίωμα του Μπασελάρ καταλήγει να αντίτάσσει τήν ταχύτητα του Λωτρεαμόν στή βραδύτητα του Κάφκα¹¹. Άς θυμίσουμε, λοιπόν, όρισμένα στοιχεΐα άπό τίς ζωολογικές νουβέλες:

1. Δέν τίθεται ζήτημα να διακρίνουμε τήν περίπτωση όπου ένα ζωο θεωρείται άφ' έαυτου, άπό τήν περίπτωση όπου έχουμε να κάνουμε μέ μεταμόρφω-

11. BACHELARD, *Lautréamont*, έκδ. Corti: βλ. τό πρώτο κεφάλαιο, σχετικά μέ τήν άμειγή δράση, τήν ταχύτητα και τήν έπίθεση, σάν γνωρίσματα του ζώου κατά τόν Λωτρεαμόν, και σχετικά μέ τή βραδύτητα του Κάφκα έννοούμενη, ως έξάντληση, τής «θέλησης για ζωή».

ση· ὅλα στό ζῶο εἶναι μεταμόρφωση, καί ἡ μεταμόρφωση βρίσκεται στό ἴδιο κύκλωμα ἀνθρωποποίησης τοῦ ζώου καί ζωοποίησης τοῦ ἀνθρώπου·

2. Ἡ μεταμόρφωση εἶναι σάν σύζευξη δύο ἔκτοπισμῶν, ἐκείνης πού ὁ ἀνθρώπος ἐπιβάλλει στό ζῶο ἐξαναγκάζοντάς το νά τό σκάσει ἢ ὑποτάσσοντάς το, ἀλλά ἐπίσης καί ἐκείνης πού τό ζῶο προτείνει στόν ἀνθρώπο, ὑποδεικνύοντάς του διεξόδους ἢ μέσα διαφυγῆς τά ὁποῖα ποτέ δέν θά σκεφτόταν ἀπό μόνης του (σχιζο-διαφυγή)· καθεμιά ἀπό τίς δύο διαφυγές ἐνυπάρχει στήν ἄλλη, καί τήν ὠθεῖ νά διαβεῖ ἓνα κατώφλι·

3. Συνεπῶς, αὐτό πού βαραίνει δέν εἶναι ἡ σχετική βραδύτητα τῆς ζωοποίησης· γιατί, ὅσο βραδεία κι ἂν εἶναι, καί ὅσο πιά βραδεία εἶναι, δέν παύει νά συνιστᾷ ἕναν ἀπόλυτο ἔκτοπισμό τοῦ ἀνθρώπου, σέ ἀντίθεση πρὸς τούς σχετικούς ἔκτοπισμούς πού ὁ ἀνθρώπος ἐπιβάλλει στόν ἑαυτό του μετατοπιζόμενος, ταξιδεύοντας· ἡ ζωοποίηση εἶναι ἕνα ἀσάλευτο καί ἐπιτόπιο ταξίδι, πού δέν μπορεῖ νά βιωθεῖ ἢ νά νοηθεῖ παρά μόνο ἐντατικά (διάβαση ὁρίων ἐντασης)¹².

12 (1) Κάθε ἀντίθεση σιγνά δίνει εἶδη ταξιδιῶν, τό ἕνα διευ-

Ἡ ζωοποίηση δέν ἔχει τίποτε τό μεταφορικό. Κανένα συμβολισμό, καμιά ἀλληγορία. Ἐπιπλέον, δέν εἶναι ἀποτέλεσμα ἑνός σφάλματος ἢ μιᾶς κατάρας, συνέπεια μιᾶς ἐνοχῆς. Ὅπως λέγει ὁ Μέλβιλ γιά τή μετατροπή τοῦ καπετάνιου Ἀχάμπ σέ φάλαινα, εἶναι ἕνα «πανόραμα» ὄχι ἕνα «εὐαγγέλιο». Εἶναι ἕνας χάρτης ἐντάσεων. Εἶναι ἕνα σύνολο ἀπό καταστάσεις, διακεκριμένες μεταξύ τους, δεμένες μέ τόν ἄνθρωπο καθῶς ἀναζητεῖ μιά διέξοδο. Εἶναι μιά δημιουργική γραμμή διαφυγῆς πού δέν δηλώνει κάτι ἄλλο ἀπό τόν ἑαυτό της. Σέ ἀντίθεση πρός τά γράμματα, ἡ ζωοποίηση δέν ἀφήνει τίποτε πίσω της ἀπό τή δυαδικότητα ἑνός ὑποκειμένου διατύπωσης καί ἑνός ὑποκειμένου ἐκφορᾶς, ἀλλά συνιστᾷ μιά καί τήν αὐτή δίκη, μιά καί τήν αὐτή διαδικασία, πού ἀντικαθιστᾷ τήν ὑποκειμενικότητα. Ἐντούτοις, ἂν ἡ ζωοποίηση εἶναι τό κατ' ἐξοχήν

ρυντικό καί ὀργανωμένο, τό ἄλλο ἔντονο καί λόγω ἀποτυχίας ναυάγιο καί ρημάδι. Αὐτό τό δεύτερο ταξίδι μπορεῖ νά γίνει ἐπί τόπου, μέσα στήν «κάμαρα», καί μάλιστα ἐντονότατα: «Κοιμᾶσαι πότε κοντά στόν ἕναν τοῖχο, πότε στόν ἄλλο, ἔτσι τό παράθυρο ταξιδεύει ὀλόγυρα. (...) Τό μόνο πού μού μένει εἶναι οἱ περίπατοι, κι αὐτό ἀρκεῖ ἀπό τήν ἄλλη, δέν ὑπάρχει σιμεῖο τοῦ κόσμου ὅπου νά μήν μπορῶ νά κάνω τόν περίπατό μου». Ἡμερολόγιο, ὁ.π., σ. 13. Ἐντατική Ἀμερική, χάρτης ἐντάσεων.

ἀντικείμενο τῆς νουβέλας, πρέπει νά ἀναρωτηθοῦμε πάνω στήν ἀνεπάρκεια τῆς νουβέλας. Θά λέγαμε ὅτι οἱ νουβέλες ἔχουν ἐμπλακεῖ σέ μιά διλημματικό-τητα πού, ἀπό τή σκοπιά τοῦ Κάφκα, τίς καταδικάζει δίπλευρα σέ ἀποτυχία, ὅποια κι ἂν εἶναι ἡ λογοτεχνική τους λάμψη. Εἴτε ἡ νουβέλα θά εἶναι τέλεια καί περατωμένη, ἀλλά θά κλειστεῖ στόν ἑαυτό της. Εἴτε θά διανοιχθεῖ, ἀλλά θά διανοιχθεῖ σέ κάτι ἄλλο, πού θά μπορούσε νά ἀναπτυχθεῖ σέ ἕνα μυθιστόρημα, ἀτέρμονο κι αὐτό. Στήν περίπτωση τῆς πρώτης ὑπόθεσης, ἡ νουβέλα ἀντιμετωπίζει ἕναν κίνδυνο διαφορετικό ἀπό ἐκεῖνον τῶν γραμμάτων, ἀλλά, κατά μία ἔννοια, ἀνάλογο. Τά γράμματα ἔπρεπε νά φοβοῦνται μιά ἀμπώτιδα πού θά στρεφόταν ἐνάντια στό ὑποκείμενο διατύπωσης· οἱ νουβέλες, ἀπό τή μεριά τους, προσκρούουν σέ ἕνα ἀδιέξοδο τῆς ζωικῆς διεξόδου, σέ ἕνα ἀδιέξοδο τῆς γραμμῆς διαφυγῆς (γι' αὐτό ὀλοκληρώνονται, ὅταν συμβαίνει αὐτό). Βέβαια, ἡ ζωοποίηση δέν ἔχει καμιᾶ σχέση μέ μιά φαινομενική κίνηση, ὅπως ἐκείνην τῶν γραμμάτων· ὅσο ἀργός κι ἂν εἶναι ἐκεῖ ὁ ἐκτοπισμός, εἶναι ἀπόλυτος· ἡ γραμμῆ διαφυγῆς εἶναι προγραμματισμένη, ἡ διεξόδος ἔχει διανοιχθεῖ. Ἀλλά μῖνο, ἕνας πόντος.

"Όπως τό αύγό δυνητικά ἔχει δύο πόλους, ἡ ζωοποίηση εἶναι μιά δυνητικότητα προικισμένη, μέ δύο πόλους ἐξίσου πραγματικούς, ἕναν καθαυτό ζωικό πόλο καί ἕναν οἰκογενειακό πόλο. Εἶδαμε πῶς τό ζῶο ταλαντευόταν ἀνάμεσα στήν ἀπανθρωποποίησή του καί στήν ὑπερβολικά ἀνθρώπινη ἔνταξή του στήν οἰκογένεια· ἔτσι, ὁ σκύλος τῶν Ἐρευνητῶν ἐκτοπίζεται ἀπό τούς σκύλους μουσικούς στήν ἀρχή, ἀλλά ἐπανεγκαθίσταται, οἰδιποδειοποιεῖται ἐκ νέου ἀπό τόν σκύλο τραγουδιστή στό τέλος, καί παραμένει δίβουλος ἀνάμεσα σέ δύο «ἐπιστήμες», ἀναγκασμένος νά ἐπικαλεῖται μιά τρίτη ἐπιστήμη πού θά τόν ἔβγαζε ἀπό τό ἀδιέξοδο (ἀλλά αὐτή ἡ τρίτη ἐπιστήμη, δέν θά ἀποτελοῦσε ἀντικείμενο μιᾶς ἀπλῆς νουβέλας καί θά ἀπαιτοῦσε ἕνα ὀλόκληρο μυθιστόρημα...). Ἐπίσης: πῶς ἡ μεταμόρφωση τοῦ Γρηγόρη εἶναι ἡ ἱστορία μιᾶς ἐπαν-οιδιποδειοποίησης πού τόν ὀδηγεῖ στόν θάνατο, πού κάνει τή ζωοποίησή του θανάτωση." Ὁχι μόνο ὁ σκύλος, ἀλλά ὅλα τά ἄλλα ζῶα ταλαντεύονται ἀνάμεσα σέ ἕνα σχιζο-ἔρωτα καί σέ ἕναν οἰδιπόδειο Θάνατο*.

Μόνο ἀπό αὐτή τή σκοπιά ἡ μεταμόρφωση, μέ

* Στό πρωτότυπο, *Thanatos*.

ὅλη τὴν ἀνθρωποκεντρικὴ τῆς συνοδεία, διατρέχει τὸν κίνδυνον νὰ ἐπανεισαχθεῖ.

Ἐν ὀλίγοις, οἱ ζωολογικὲς νομβέλες ἀποτελοῦν ἓνα τμῆμα τῆς μηχανῆς ἐκφρασεως, ξεχωριστό ἀπὸ τὰ γράμματα, ἐπειδὴ δὲν ἐνεργοῦν μέσα στὴ φαινομενικὴ κίνηση, οὔτε μέσα στὴ διάκριση τῶν δύο ὑποκειμένων· ἀγγιζοντας τὸ πραγματικόν, ἐγγράφονται σὲ αὐτό, ἐμπλέκονται στὴν ἔνταση τῶν δύο πόλων ἢ τῶν δύο ἀντιτάξιμων πραγματικοτήτων. Ἡ ζωοποίηση δείχνει ἔμπρακτα μιά διέξοδο, χαράζει ὄντως μιά γραμμὴ διαφυγῆς, ἀλλὰ εἶναι ἀνίκανη νὰ τὴν ἀκολουθήσει ἢ νὰ τὴ δανειστεῖ (κατὰ μείζονα λόγο, ἡ Κρίση παραμένει μιά οἰδιπόδεια ἱστορία, ὡς τέτοια τὴν παρουσιάζει ὁ Κάφκα, καθὼς τὸ παιδί πεθαίνει χωρὶς νὰ γίνῃ ζῶο, καὶ χωρὶς νὰ μπορέσει νὰ ἐξελιξῇ τὴ διάνοιξή του πρὸς τὴ Ρωσία).

Ἄρα, πρέπει νὰ δοῦμε τὴν ἄλλη ὑπόθεση: οἱ ζωολογικὲς νομβέλες ὄχι μόνον δείχνουν μιά διέξοδο πού εἶναι ἀνίκανες νὰ ἀκολουθήσουν, ἀλλὰ ἤδη ἐκεῖνο πού τις καθιστοῦσε ἰκανὲς νὰ δείξουν τὴ διέξοδο ἦταν κατιτὶ ἄλλο, πού ἐνεργοῦσε μέσα τους. Αὐτὸ τὸ ἄλλο πράγμα μπορεῖ νὰ εἰπωθεῖ μόνον μέσα στοῦ μυθιστόρημα, στὶς ἀπόπειρες γιὰ τὸ μυθιστόρημα, ὡς τρίτου συστατικοῦ τῆς μηχανῆς ἐκφρασεως. Ὅ



Κάφκα αρχίζει τὰ μυθιστορήματα (ἢ τείνει νά ἀναπτύξει μιὰ νουβέλα σέ μυθιστόρημα) καί ταυτόχρονα ἐγκαταλείπει τίς ζωοποιήσεις, γιά νά βάλει στή θέση τους μιὰ πιά περίπλοκη συναρμογή. Θά ἔπρεπε, λοιπόν, οἱ νουβέλες καί οἱ ζωοποιήσεις τους νά ἔχουν ἐμπνευστεῖ ἀπό αὐτή τήν ὑπόγεια συναρμογή, ἀλλά ἐπίσης δέν θά μπορούσαν νά τή θέσουν σέ λειτουργία ἄμεσα, καί δέν θά μπορούσαν νά τή φέρουν στό φῶς. Σάμπως τό ζῶο νά ἦταν ἀκόμα ὑπερβολικά κοντινό, ὑπερβολικά ἀντιληπτό, ὁρατό, ἐξατομικευμένο, ἐγκατεστημένο, ἡ ζωοποίηση τείνει ἀρχικά πρὸς μιὰ μοριοποίηση: ἡ Ζοζεφίνα βυθίζεται μέσα στόν λαό της καί «στό ἀναρίθμητο πλῆθος τῶν ἡρώων τοῦ λαοῦ της»: ὁ σκύλος παραμένει ἀμήχανος μπροστά στήν πολύμορφη διαταραχή τῶν ἐπτὰ σκύλων μουσικῶν· τό ζῶο τοῦ Λαγουμοῦ παραμένει ἀναποφάσιστο μπροστά στόν θόρυβο πού κάνουν τά μικρότερα ἀπό αὐτό ζῶα, τά ὁποῖα καταφθάνουν ἀπό παντοῦ· ὁ ἥρωας τοῦ Ἀνάμνηση ἀπό τόν σιδηρόδρομο τοῦ Κάλντα, πού ἦρθε νά κυνηγήσει ἀρκοῦδες καί λύκους, ἔχει νά κάνει μέ ἓνα κοπάδι ποντικῶν, πού τούς σκοτώνει μέ μαχαίρι, παρακολουθώντας τους νά σπαρταροῦν (καί στό Καβάλα σέ ἓναν κάδο κάρβουνα, «πάνω στό παχύ χιόνι πού δέν

υποχωρεί ούτε πόντο, βαδίζω στά χνάρια μικρῶν σκυλιῶν τῆς Ἀρκτικῆς, καί ἡ καρβαλαρία μου ἔχει χάσει τόν προσανατολισμό της»).

Ὁ Κάφκα γοητεύεται ἀπό καθετί τό μικροσκοπικό. Ἄν δέν ἀγαπᾶ τά παιδιά, αὐτό ὀφείλεται στό ὅτι ἀναπότρεπτα μεγαλώνουν ἀντίθετα, τό ζωικό βασίλειο διέπεται ἀπό τή μικρότητα καί τό ἀνεπαίσθητο. Ἐπιπλέον, στόν Κάφκα, ἡ μοριακή πολλότητα τείνει νά ἐνσωματωθεῖ ἤ νά δώσει τή θέση της σέ μιά μηχανή, ἤ μᾶλλον σέ μιά μηχανική συναρμογή, τά μέρη τῆς ὁποίας εἶναι ἀνεξάρτητα μεταξύ τους καί, παρά ταῦτα, λειτουργεῖ. Τό σύμπλεγμα τῶν σκύλων μουσικῶν περιγράφεται ἤδη, σάν μιά παρόμοια λεπτοφυῆ συναρμογή. Ἀκόμα κι ὅταν τό ζῶο εἶναι μοναδικό, ἡ φωλιά του δέν εἶναι μοναδική, εἶναι πολλαπλή καί συναρμοσμένη. Ἡ νοβέλα Μπλούμφελντ, εἷς κάπως ἡλικιωμένος ἐργένης, παρουσιάζει ἕνα γεροντοπαλίκαιο πού ἀναρωτιέται ἀρχικά ἂν πρέπει νά πάρει ἕνα σκύλο· ἀλλά τό ὑποκατάστατο τῶν σκύλου ἔχει διασφαλιστεῖ ἀπό ἕνα παράξενο μοριακό ἢ μηχανικό σύστημα, «δύο λευκές μπαλίτσες ἀπό σελυλόντ μέ γαλάζιες ρίγες πού ἀνεβοκατεβαίνουν στό πάτωμα»· τελικά, ὁ Μπλούμφελντ καταδιώκεται ἀπό δύο ἀσκούμενους πού ἐνεργοῦν

σάν ἐξαρτήματα μιᾶς γραφειοκρατικῆς μηχανῆς.

Πιθανῶς ὑπάρχει στὸν Κάφκα μιὰ ὅλως ἰδιαίτερη κατάσταση τοῦ ἀλόγου, καθόσον εἶναι ἐνδιάμεσου ἀνάμεσα σέ ἓνα ζῶο καί σέ μιὰ συναρμογή. Πάντως, τὰ ζῶα, ὅπως εἶναι ἢ ὅπως μετατρέπονται μέσα στίς νουβέλες, ἐμπλέκονται σέ μιὰ διλημματικότητα: εἴτε εἶναι κυνηγημένα, σέ ἀδιέξοδο, καί ἡ νουβέλα τελειώνει· εἴτε ἐξέρχονται καί πολλαπλασιάζονται, διανοίγοντας ἐξόδους, ἀλλά δίνουν τῇ θέσῃ τους σέ μοριακές πολλότητες καί σέ μηχανικές συναρμογές πού δέν εἶναι ζωικές, καί μποροῦν νά ἀντιμετωπιστοῦν μόνο μέσα σέ μυθιστορήματα.

III. *Τὰ μυθιστορήματα*: γεγονός εἶναι ὅτι τὰ μυθιστορήματα δέν παρουσιάζουν ζῶα, μέ ἐξαίρεση κάποιες δευτερεύουσες περιπτώσεις, καί καμιά ζωοποίηση. Εἶναι σάν νά νεκρώθηκε ὁ ἀρνητικός πόλος τοῦ ζωικοῦ, καί ὁ θετικός πόλος νά πῆγε ἀλλοῦ, στή μεριά τῆς μηχανῆς καί τῶν συναρμογῶν. Σάμπως ἡ ζωοποίηση νά μὴν εἶχε ἐπάρκεια σέ ἀφθρώσεις καί προσδέσεις. Ἄς ὑποθέσουμε ὅτι ὁ Κάφκα ἔγραψε ἓνα μυθιστόρημα πάνω στὸν γραφειοκρατικό κόσμο τῶν μυρμηγκιῶν, ἢ στὸν Πύργο τῶν τερμιτῶν· θά ἦταν ἓνα εἶδος Κάπεκ (συμπατριώτης καί συγχαιρινός

του Κάφκα). Θά εἶχε γράψει ἕνα μυθιστόρημα ἐπισημονικῆς φαντασίας. Εἶτε ἕνα μαῦρο μυθιστόρημα, ἕνα κείμενο ρεαλιστικό, ἰδεαλιστικό, κωδικοποιημένο, ὅπως ἐκεῖνα πού γράφονταν ἐκείνη τὴν ἐποχὴ στὴ σχολή τῆς Πράγας. Θά εἶχε περιγράψει λίγο πολὺ ἄμεσα, λίγο πολὺ συμβολικά, τὸν σύγχρονο κόσμος, τὴ θλίψη ἢ τὴ σκληρότητα αὐτοῦ τοῦ κόσμου, τὰ καταστρεπτικὰ ἀποτελέσματα τῆς μηχανοκρατίας καὶ τῆς γραφειοκρατίας. Κι ὅμως, καμιὰ ἀπὸ αὐτὲς τίς προθέσεις δὲν ἀνήκει στὰ σχέδια τοῦ Κάφκα. Ἄν ἔγραφε γιὰ τὴ δικαιοσύνη τῶν μυρμηγκιῶν ἢ γιὰ τὸν πύργο τῶν τερμιτῶν, ἡ μεταφορὰ θά ἐπέστρεφε ρεαλιστικὴ ἢ συμβολικὴ. Δὲν θά εἶχε ποτέ ἀντιμετωπίσει τὴ βία ἑνὸς γραφειοκρατικοῦ, ἀστυνομικοῦ, δικαστικοῦ, οἰκονομικοῦ καὶ πολιτικοῦ ἔρωτα.

Θά ἰσχυριστοῦν πιθανῶς ὅτι ἡ τομὴ πού κάνουμε ἀνάμεσα στὶς νοβέλες καὶ στὰ μυθιστορήματα δὲν ὑπάρχει, ἐπειδὴ πολλές νοβέλες εἶναι δοκιμὲς, σπαράγματα γιὰ ἐνδεχόμενα μυθιστορήματα πού ἐγκαταλείφθηκαν, καὶ ὅτι τὰ μυθιστορήματα εἶναι νοβέλες πού δὲν ὀλοκληρώθηκαν, πού δὲν ἐξελίχθηκαν. Ἀλλὰ τὸ ζήτημα δὲν εἶναι αὐτό. Τὸ σημαντικὸ ἀφορᾷ τὸ κίνητρο τοῦ Κάφκα νὰ γράψει μυθιστόρημα. Τί τὸν κάνει νὰ παραιτηθεῖ, νὰ τὸ ἐγκατα-

λείπει ή να τό κλείσει σάν νουβέλα. Τί τόν κάνει να πιστεύει ότι μιά νουβέλα μπορεί να είναι προσχέδιο ενός μυθιστορήματος. Θα μπορούσαμε να προτείνουμε ένα είδος νόμου (ό οποίος δέν ισχύει πάντα, αλλά μόνο σε κάποιες περιπτώσεις):

1. όταν ένα κείμενο αναφέρεται σε μιά ζωοποίηση, δέν μπορεί να αναπτυχθεί σε μυθιστόρημα·
2. ένα κείμενο πού αναφέρεται σε ζωοποιήσεις δέν μπορεί να θεωρηθεί εξέλιξιμο σε μυθιστόρημα, παρά μόνο αν περιλαμβάνει επίσης επαρκείς μηχανικές ενδείξεις, πού ξεπερνούν τό ζωο και είναι μυθιστορηματικά σπέρματα·
3. όταν ένα κείμενο πού θα μπορούσε να αποτελέσει σπέρμα μυθιστορήματος εγκαταλείπεται από τόν Κάφκα, αυτό συμβαίνει γιατί φαντάστηκε ότι θα τό τέλειωνε με μιά ζωική διέξοδο·
4. ένα μυθιστόρημα δέν γίνεται μυθιστόρημα, εστω κι αν δέν έχει περατωθεί, εστω και κυρίως αν είναι άτελεύτητο, παρά μόνο αν οι μηχανικές ενδείξεις οργανώνονται σε μιά άληθινή και αυτοσύστατη συναρμογή·
5. από τήν άλλη, ένα κείμενο πού θα περιλαμβάνει μιά ρητή μηχανή δέν αναπτύσσεται, αν δέν κα-

ταφέρει νά προσδεθεῖ μέ συγκεκριμένες κοινωνικο-πολιτικές συναρμογές (γιατί μιὰ ἀμειγῆς μηχανή εἶναι προσχέδιο, πού δέν ἀποτελεῖ οὔτε νουβέλα οὔτε μυθιστόρημα).

Συνεπῶς, ὁ Κάφκα ἔχει πολλούς λόγους νά ἐγκαταλείψει ἕνα κείμενο, εἴτε ἐπειδὴ εἶναι σύντομο, εἴτε ἐπειδὴ εἶναι διεξοδικό: ἀλλά τὰ κριτήρια τοῦ Κάφκα εἶναι ἐξ ὀλοκλήρου νεόκοπα, καί ἰσχύουν μόνο γιά τόν ἴδιο, μέ μεταβάσεις ἀπό ἕνα κείμενο στό ἄλλο, ἐπενδύσεις, ἀνταλλαγές κ.λπ., ὥστε νά συσταθεῖ ἕνα ρίζωμα, μιὰ φωλιά, ἕνας χάρτης μετασχηματισμῶν. Ἐκεῖ κάθε ἀποτυχία εἶναι ἀριστουργημα, ἕνας νέος βλαστός μέσα στό ρίζωμα.

Ἡ πρώτη περίπτωση θά ἦταν ἡ Μεταμόρφωση: νά γιατί πολλοί κριτικοί ἀποφαίνονται ὅτι εἶναι τό πύ ἀποπερατωμένο (;) ἔργο τοῦ Κάφκα. Ὁ Γρηγόρης, παραδομένος στή ζωοποίησή του, γίνεται καί πάλι Οἰδίπους ἀπό τήν οἰκογένεια, καί ὀδηγεῖται στόν θάνατο. Ἡ οἰκογένεια καταπνίγει ἀκόμα καί τίς δυνητικότητες μιᾶς γραφειοκρατικῆς μηχανῆς (βλέπε τούς ἀποδιωγμένους ἐνοίκους). Ἡ νουβέλα ὀλοκληρώνεται ὡς θανατηφόρα τελειοποίηση.

Ἡ δεύτερη περίπτωση θά μπορούσε νά ἀφορᾷ

τίς Έρευνες ενός σκύλου: ο Κάφκα αναγνώριζε εκεί τούς δικούς του Μπουβάρ και Πεκυσέ¹³. Άλλά τά σπέρματα τῶν ἔμπρακτων ἀναπτύξεων εἶναι ἀδιαχώριστα ἀπό τίς μηχανικές ἐνδείξεις πού ρυθμίζουν τό ἀντικείμενο τῶν Έρευνῶν: οἱ μουσικές ἐνδείξεις στή συναρμογή τῶν ἑπτὰ σκύλων, οἱ ἐπιστημονικές ἐνδείξεις στή συναρμογή τῶν τριῶν ἐπιστημῶν. Άλλά, ἐφόσον αὐτές οἱ ἐνδείξεις ἔχουν ἐμπλακεῖ στή ζωοποίηση, ὑφίστανται ἔκτρωση. Ὁ Κάφκα δέν κατορθώνει νά πλάσει τούς δικούς του Μπουβάρ και Πεκυσέ: οἱ σκύλοι τόν βάζουν στόν δρόμο ἑνός πράγματος πού μπορεῖ νά γίνει ἀντιληπτό μόνο μέσα ἀπό ἓνα ἄλλο πράγμα.

Ἡ τρίτη περίπτωση βρίσκει τήν ἐξεικόνισή της στήν Ἀποικία τῶν τιμωρημένων: κι ἐδῶ ὑπάρχει σπέρμα μυθιστορήματος, μάλιστα σέ συνάρτηση μέ μιά ξεκάθαρη μηχανή. Άλλά αὐτή ἡ ὑπερβάλλουσα μηχανή, συναρτημένη μέ ὑπερβολικά οἰδιπόδειες συντεταγμένες (γερο-κυβερνήτης - ἀξιωματικός = πατέρας - παιδί) δέν ἀναπτύσσεται.

Καί ὁ Κάφκα μπορεῖ νά φανταστεῖ μιά ζωική κατακλείδα σέ αὐτό τό κείμενο πού ὑποπίπτει στήν

13. Ἡμερολόγιο, ὁ.π., σ. 427.

κατάσταση τῆς νουβέλας: σέ μιά ἐκδοχή τῆς Ἀποικίας τῶν τιμωρημένων, ὁ ταξιδευτής γίνεται τελικά σκύλος, καί ἀρχίζει νά τρέχει πρὸς κάθε κατεύθυνση, πηδώντας καί σπεύδοντας νά βρεῖ τό πόστο του (σέ μιά ἄλλη γραφή παρεμβαίνει μιά κυρία-ερπετό)¹⁴. Ἐδῶ ἔχουμε τό ἀντίθετο ἀπό τίς Ἑρευμες ἐνός σκύλου: ὄχι μόνο οἱ μηχανικές ἐνδείξεις δέν κατορθώνουν νά ἐξέλθουν ἀπό τή ζωοποίηση, ἀλλά, ἐπιπλέον, ἡ μηχανή στρέφεται πρὸς μιά ἐπαναζωοποίηση.

Ἡ τέταρτη περίπτωση, ἡ μόνη ἀληθινά θετική, ἀφορᾷ τά τρία μεγάλα μυθιστορήματα, τά τρία μεγάλα ἔργα πού δέν ὀλοκληρώθηκαν: ὄντως, ἡ μηχανή δέν εἶναι πιά μηχανική καί πραγματοποιημένη, ἀλλά ἐνσαρκώνεται σέ περίπλοκες κοινωνικές συναρμογές πού ἐπιτρέπουν νά ἐπιτύχουμε, μέ ἀνθρώπινο προσωπικό, μέ ἀνθρώπινα ἐξαρτήματα καί γρανάζια, ἀποτελέσματα βίας καί ἀπάνθρωπης ἐπιθυμίας πολὺ πῆς ἰσχυρά ἀπό ἐκεῖνα πού πετυχαίναμε χάρη στά ζῶα ἢ χάρη, σέ μεμονωμένους μηχανισμούς. Νά γιατί εἶναι σημαντικό νά δοῦμε πῶς τήν ἴδια στιγμή (π.χ. τή στιγμή τῆς Δύκτης) ὁ Κάφκα ἐξακολου-

¹⁴ Ἡμερησίω, ὁ.π., σσ. 492-493.

θεῖ νά περιγράψει ζωοποιήσεις πού δέν ἐξελίσσονται σέ μυθιστόρημα, καί συλλαμβάνει ἕνα μυθιστόρημα πού δέν παύει νά ἀναπτύσσει τίς συναρμολογίες του.

Ἡ πέμπτη καί τελευταία περίπτωση ἀποτελεῖ τήν ἀντ-ἀπόδειξη: ἔχουμε «ἀποτυχία» τοῦ μυθιστορήματος ὄχι μόνο ὅταν ἡ ζωοποίηση ἐξακολουθεῖ νά κυριαρχεῖ, ἀλλά ἐπίσης ὅταν ἡ μηχανή δέν κατορθώνει νά ἐνσαρκωθεῖ στίς ζωντανές κοινωνικο-πολιτικές συναρμογές πού ἀποτελοῦν τό ἔμφυχο ὑλικό τοῦ μυθιστορήματος. Τότε ἡ μηχανή παραμένει ἕνα προσχέδιο πού δέν μπορεῖ νά ἐξελιχθεῖ, ὅποια κι ἂν εἶναι ἡ δύναμη καί ἡ ὀμορφιά της. Αὐτή εἶναι ἤδη ἡ περίπτωση τῆς Ἀποικίας τῶν τιμωρημένων, μέ τήν ὑπερβολικά ὑπερβατική μηχανή της, τήν ὑπερβολικά μεμονωμένη καί πραγματοποιημένη, τήν ὑπερβολικά ἀφηρημένη. Αὐτή εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ ὑπέροχου δισέλιδου κειμένου μέ τόν τίτλο *Όντραντεκ*, τό ὁποῖο περιγράφει μιᾶ ἀλλόκοτη καί ἀχρησιμοποίητη μηχανή: μιᾶ πλατιά μπομπίνα, ἐφοδιασμένη μέ διάσπαρτες ἄκρες, «μέ μιᾶ μικρή ἐγκάρσια στρόφιγγα, στήν ὁποία προστίθεται ἕνας ξύλινος τάκος σέ ὀρθή γωνία», γιά νά διασφαλίζεται ἡ εὐστάθεια τῆς μηχανῆς. Αὐτή εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ Μπλούμφελτ, ἔπου τά δύο μπαλάκια τοῦ πίνγκ-πόνγκ ἀπαρτίζουν

μιά κανονική μηχανή, οί δύο διεστραμμένοι καί ήλίθιοι ασκούμενοι απαρτίζουν μιά γραφειοκρατική μηχανή, αλλά τά θέματα παραμένουν ακόμη ασύνδετα, καθώς πηδᾶμε από τό ἕνα στό ἄλλο χωρίς διάχυση ἤ ἀλληλοδιείσδυση.

Ίδού λοιπόν τά τρία στοιχεῖα τῆς μηχανῆς ἐγγραφῆς ἢ ἐκφρασης, καθόσον ὀρίζονται ἀπό ἐσωτερικά κριτήρια καί διόλου ἀπό μιά πρόθεση δημοσίευσης. Τά γράμματα καί ἡ συμφωνία μέ τόν διάβολο· οί νουβέλες καί οί ζωποιήσεις· τά μυθιστορήματα καί οί μηχανικές συναρμογές. Ἀνάμεσα σέ αὐτά τά τρία στοιχεῖα, γνωρίζουμε ὅτι ὑπάρχει μόνιμα μιά ἐγκάρσια ἐπικοινωνία, πρὸς τή μιά ἢ τήν ἄλλη κατεύθυνση. Ὅπως ἐμφανίζεται μέσα στίς ἐπιστολές, ἡ Φελίτσε δέν εἶναι μόνο ζωική, καθόσον, μέ τήν αἱματώδη φύση της, ἀποτελεῖ ἐκλεκτή λεία γιά τόν βρικόλακα, ἀλλά ἐπίσης ἐπειδή συμβαίνει μέσα της μιά μετατροπή, σέ σκόλο, πού γοητεύει τόν Κάφκα. Καί ἡ Δύση, σάν μιντέρνα μηχανική συναρμογή, παραπέμπει ἀφ' ἑαυτῆς σέ ἀναζωπυρωμένες ἀρχαϊκές πηγές - δίκη τῆς ζωποίησης, ἡ ὅποια ἐπιφέρει τήν καταδίκη τοῦ Γρηγόρη, δίκη τοῦ βρικόλακα γιά τή συμφωνία του μέ τόν διάβολο, καί τήν ὅποια ὁ Κάφκα βίωσε ἐμπράκτως στήν πρώτη ρήξη μέ τή Φελί-

τσε, σάν δίκη στό ξενοδοχεῖο, ὅπου προσήχθη ἐνώ-
 πιον ἑνός δικαστηρίου. Θά πεισθοῦμε μόνο στό μέ-
 τρο πού ἡ μόνη γραμμὴ βαίνει ἀπό τό βίωμα τῶν
 γραμμάτων στή συγγραφὴ νουβέλας καί μυθιστορή-
 ματος. Ὑπάρχει ἐπίσης καί ὁ ἀντίστροφος δρόμος,
 γραμμένος καί βιωμένος ἐκατέρωθεν. Συνεπῶς ἡ
 δίκη, ὡς κοινωνικο-πολιτικὴ καί δικαστικὴ συναρ-
 μογή, κάνει τόν Κάφκα νά συλλάβει τίς ζωοποιή-
 σεις του σάν ὑλικὸ δίκης, καί τίς ἐπιστολιμαῖες σχέ-
 σεις του μέ τὴ Φελίτσε ὡς δικαιώσιμες μέσα ἀπό
 μιὰ κανονικὴ δίκη. Παρόμοια, ὁ δρόμος δέν ὀδηγεῖ
 μόνο ἀπὸ τὴ συμφωνία μέ τόν διάβολο τῶν γραμμά-
 των στή ζωοποίηση τῆς νουβέλας, καί ἀπὸ τὴ ζωο-
 ποίηση στή μηχανικὴ συναρμογὴ τῶν μυθιστορημά-
 των. Ἀκολουθεῖ καί τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση: οἱ
 ζωοποιήσεις ἰσχύουν ἤδη χάρις στὶς συναρμογές πού
 τίς ἐμπνέουν, ὅπου τὰ ζῶα λειτουργοῦν σάν ἐξαρτή-
 ματα τῆς μουσικῆς μηχανῆς, ἢ μιᾶς ἐπιστημονικῆς
 μηχανῆς, γραφειοκρατικῆς κ.λπ., καί τὰ γράμματα
 ἤδη ἀποτελοῦσαν τμῆμα μιᾶς μηχανικῆς συναρ-
 μογῆς, ὅπου οἱ ροές συναλλάσσονταν καί ὅπου ὁ τα-
 χυδρόμος ἔπαιζε τόν ἐρωτικὸ ρόλο ἑνός ἀπαραίτητου
 ἐξαρτήματος, ἑνός γραφειοκρατικοῦ κόμβου, χωρὶς
 τὸν ὁποῖο ἡ ἐπιστολιμαία συμφωνία δέν θά λειτουρ-

γοῦσε (ὅταν ὁ ὄνειρικός ταχυδρόμος ἔφερνε γράμματα τῆς Φελίτσε, «μοῦ τὰ ἔδινε μέ ἓνα νεῦμα ὑπέροχης ἀκρίβειας, τινάζοντας τό μπράτσο σάν μπιέλα ἀτμομηχανῆς»¹⁾).

Ἐπάρχει μόνιμη ἐπικοινωνία ἀνάμεσα στά συστατικά τῆς ἔκφρασης. Καί τὰ τρία συστατικά πρέπει νά εἶναι ἀδιάπτωτα, τό καθένα μέ τόν τρόπο του, καί νά περνοῦν τό ἓνα μέσα ἀπό τό ἄλλο. Ἐχομε γράμματα πού ἀκίνητοῦν, ἐπειδή μιὰ ἐπιστροφή προκαλεῖ ἀνάσχεση, δίκη· ἔχομε νοβέλες πού σταματοῦν, ἐπειδή δέν μποροῦν νά ἐξελιχθοῦν σέ μυθιστορήματα, καθὼς τείνουν πρός δύο κατευθύνσεις οἱ ὁποῖες κλείνουν τή διέξοδο, ἄλλη δίκη· ἔχομε μυθιστορήματα τὰ ὁποῖα ὁ Κάφκα σταματάει οικεῖα βουλήσει, ἐπειδή εἶναι ἀτελεύτητα καί καθαυτό ἄπειρα, ἀπεριόριστα, τρίτη δίκη. Δέν γράφτηκε ποτέ ἔργο τόσο πλήρες, μέ κινήσεις πού, παρότι ἐκτρώθηκαν, ἦταν ἐπικοινωνιακές. Παντοῦ παρατηροῦμε ἓνα καί τό αὐτό πάθος γραφῆς· ἀλλά ὄχι τό ἴδιον. Κάθε φορά ἡ γραφή διαβαίνει ἓνα ὄριο, καί δέν ὑπάρχει ἀνώτερο ἢ κατώτερο ὄριο. Εἶναι ὄρια ἔντασης, πού δέν βρίσκονται ψηλότερα ἢ χαμηλότερα.

¹⁾ Γρίμμισπι στη Φελίτσι, ὁ.π., 1, σ. 116.

παρά ακολουθοῦν τήν κατεύθυνση μέ τήν ὑποία τά διατρέχουμε.

Νά γιατί εἶναι τόσο δυσάρεστο, τόσο γκροτέσκο, νά ἀντιτάσσουμε τή ζωή τοῦ Κάφκα στή γραφή του, νά ὑποθέτουμε ὅτι καταφεύγει στή λογοτεχνία ἀπό ἔλλειψη, ἀδυναμία, ἀνημπόρια μπροστά στή ζωή. Ἔχουμε βέβαια ἕνα ρίζωμα, μιά φωλιά, ἕνα λαγούμι, ἀλλά ὄχι ἕνα γυάλινο πύργο. Ἔχουμε μιά γραμμή διαφυγῆς, ἀλλά ὄχι ἕνα καταφύγιο. Ἡ δημιουργική γραμμή διαφυγῆς συνεπιφέρει ὅλη τήν πολιτική, τήν οἰκονομία, ὅλη τή γραφειοκρατία καί τή δικαιοδοσία: τίς βυζαίνει, σάν τόν βρικόλακα, γιά νά τίς κάνει νά βγάλουν ἄγνωστους ἤχους, πού ἀνήκουν στό ἐγγύς μέλλον - φασισμός, σταλινισμός, ἀμερικανοκρατία, οἱ διαβολικές δυνάμεις πού κρούουν τή θύρα. Γιατί ἡ ἔκφραση εἶναι προτερόχρονη τοῦ περιεχομένου καί τό προσκομίζει (ὑπό τήν προϋπόθεση, βέβαια, ὅτι δέν εἶναι σημαίνουσα): ἡ ζωή καί ἡ γραφή, ἡ τέχνη καί ἡ ζωή ἀντιτίθενται μόνο ἀπό τή σκοπιά μιᾶς μείζονος λογοτεχνίας. Ἀκόμα καί πεθαίνοντας ὁ Κάφκα διαπνέεται ἀπό ἕνα ρεῦμα ἀκατανίκητης ζωῆς, πού τό ὀφείλει στά γράμματα, στίς νουβέλες, στά μυθιστορήματα καί στόν ἀμοιβαῖα ἀνολοκλήρωτο χαρακτήρα τους γιά λόγους διαφορε-

τικούς, επικοινωνιακούς και έναλλάξιμους. Αυτή είναι ή συνθήκη μιᾶς ελάχιστου λογοτεχνίας.

Ένα πράγμα προκαλεί ὀδύνη στὸν Κάφκα καὶ τὸν ἀγανακτεῖ: τὸ νὰ τὸν ἀντιμετωπίζουν ὡς ἐσωστρεφὴ συγγραφέα, ὁ ὁποῖος βρῖσκει καταφύγιο στὴ λογοτεχνία, συγγραφέα τῆς μοναξιάς, τῆς ἐνοχῆς, τῆς μύχιας δυστυχίας. Ἐντούτοις αὐτὸς φταίει, γιατί προέβαλε ὄλα αὐτά... προκειμένου νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴν παγίδα καὶ γιὰ νὰ ἐκφραστεῖ μὲ χιούμορ. Ὑπάρχει τὸ γέλιο τοῦ Κάφκα, γέλιο χαρούμενο, πού δυσκολευόμαστε νὰ τὸ καταλάβουμε γιὰ τοὺς ἴδιους λόγους. Γιὰ τοὺς ἴδιους ἀνόητους λόγους ἰσχυρίστηκαν ὅτι διέγνωσαν μιὰ φυγὴ μακριὰ ἀπὸ τὴ ζωὴ στὸ ἔργο τοῦ Κάφκα, καὶ ἐπίσης μιὰ ἀγωνία, τὴ σφραγίδα μιᾶς ἀνημπόριας καὶ μιᾶς ἐνοχῆς, τὸ σημάδι μιᾶς λυπηρῆς ἐσωτερικῆς τραγωδίας. Χρειάζονται μόνο δύο ἀρχές γιὰ νὰ ἀναγνωρίσουμε τὸν Κάφκα: εἶναι ἓνας συγγραφέας πού γελάει, βαθύτατα χαρούμενος, πού διαπνέεται ἀπὸ τὴ χαρὰ τῆς ζωῆς, παρὰ καὶ μὲ ἕλες τίς κλοουνίστικες δηλώσεις του, τίς ὁποῖες τείνει σὰν παγίδα ἢ σὰν τσίρκο. Εἶναι ἓνας βαθύτατα πολιτικὸς συγγραφέας, μάντης τοῦ ἐπερχόμενου κόσμου, ἐπειδὴ μοιάζει νὰ ἔχει δύο πόλους, τοὺς ὁποῖους θὰ μάθει νὰ συνενώνει σὲ μιὰ

νεοπαγή συναρμογή: αντί νά είναι ένας συγγραφέας απομονωμένος στην κάμαρά του, ή κάμαρά του τού χρειάζεται για μιά διπλή ροή, ως γραφειοκράτη, μέ μέλλον, πού έχει προσδεθεῖ σέ διαμορφούμενες πραγματικές συναρμογές: καί ως νομάδα, πού διαφεύγει μέ τόν πιώ σύγχρονο τρόπο, πού προστρέχει στόν σοσιαλισμό, στόν άναρχισμό, στά κοινωνικά κινήματα¹⁶. Ἡ γραφή τοῦ Κάφκα, τό πρωτεῖο τῆς

16. Ὁ θυμός τοῦ Κάφκα, όταν τόν ἀντιμετωπίζουν σάν ἐσωτερική συγγραφέα: βλ. τήν ἀρχή τῶν Γραμμάτων στή Φελίτσε, τή βίαιη ἀντίδρασή του ἐνάντια στούς ἀναγκῶστες ἤ τούς κριτικούς πού μιλοῦν κυρίως γιά ἐσωτερική ζωή. Στή Γαλλία, ἡ πρώτη, ἐπιτυχία τοῦ Κάφκα βασίστηκε σέ μιά παρεξήγησι: θεωρήθηκε ἐσωτεριστής καί συμβολιστής, ἀλληγορικός καί παράλογος. Παραπέμπουμε στό ἐξαιρετο κείμενο τῆς Marthe Robert γιά τίς συνθήκες ἀνάγκωσος τοῦ Κάφκα στή Γαλλία, «Πολίτης τῆς οὐτοπίας» (ἐντάχθηκε στό *Les Critiques de notre temps et Kafka*, ἐκδ. Garnier). Μποροῦμε νά σημειώσουμε τήν ἀπαρχή τῶν μελετῶν γιά τόν Κάφκα, όταν Γερμανοί καί Τσέχοι κριτικοί ὑποστήριξαν τήν ἐξάρτησή του ἀπό μιά ἰσχυρή γραφειοκρατία (ἀσφαλιστική, ἐταιρεία, κοινωνική, ἀσφάλισι) καί τήν Ἐλζι, του ἀπό τά σοσιαλιστικά καί ἀναρχικά κινήματα τῆς Πράγας (πράγμα πού ἀποκρύπτει συχνά ἀπό τόν Μπρόντ). Τά δύο βιβλία τοῦ Βάγκνερμπιχ, πού μεταφράστηκαν στά γαλλικά (*Kafka par lui-même*, ἐκδ. Seuil, καί *Franz Kafka. Années de jeunesse*) εἶναι οὐσιώδη γιά δια αὐτά τά ζητήματα.

Ἡ ἄλλη ὄψη εἶναι τό κωμικό καί ἡ χαρά στόν Κάφκα. Ἀλλά πρόκειται γιά τήν ἴδια ἀποψη: τήν πολιτική τῆς ἐκφορᾶς καί τή χαρά τῆς ἐπιθυμίας. Ἔστω κι ἂν ὁ Κάφκα εἶναι ἀρρωστος ἢ πεθαίνει, ἔστω κι ἂν ἐπιδεικνύει τήν ἐνοχή σάν ἰδιωτικό τσίρκα, γιά νά

γραφής, σημαίνει μόνο ένα πράγμα: όχι τή λογοτεχνία, αλλά ότι ή διατύπωση συγκροτεί ένα πράγμα μέ τήν επιθυμία, πάνω από νόμους, Κράτη, καθε-

διώζει τήν άνια του. Δέν είναι τυχαίο ότι όλη ή έρμηνεία πού έμμένει στή νευρωτική τάση βασίζεται σέ μία τραγική ή άγωνιώδη πλευρά, καθώς και σέ μία πλευρά άπολιτική. Η είθιμία τού Κάφκα ή εκείνου πού γράφει ο Κάφκα δέν είναι λιγότερο σημαντική από τήν πραγματικότητα και τήν πολιτική τής έμβέλεια. Η πύο όμορφη σελίδα τού Μπρόντ για τόν Κάφκα είναι όταν διηγείται πώς οι άκροατές γελοῦσαν άκούγοντας τό πρώτο κεφάλαιο τής Δίκης, «μέ ένα γέλιο άκράτητο» (σ. 282). Δέν βλέπουμε άλλα κριτήρια τής εύφυας: ή πολιτική πού τή διαπερνά σύν τή χαρά πού μεταδίδει. Άποκαλούμε λειψή ή νευρωτική κάθε έρμηνεία πού μεταστρέφει τήν εύφυα σέ άγώνα, σέ τραγωδία, σέ «ιδιωτική υπόθεση». Για παράδειγμα, στόν Νίτσε, στόν Κάφκα, στόν Μπέκετ ή όπου άλλου: εκείνοι πού δέν τούς διαβάζουν μέ πολλά άθέλητα γέλια και πολιτικό ρίγος, παραμορφώνουν τά πάντα.

Άπό αυτά τά συστατικά τού έργου τού Κάφκα -γράμματα, νουβέλες, μυθιστορήματα- συγκρατήσαμε δύο στοιχεία: από τή μία, σύντομα κείμενα, σκοτεινός άφορισμός και σχετικά εύλαβείς παραβολές, όπως κατά τή ρήξη μέ τή Φελίτσε, όπου ο Κάφκα είναι πραγματι λυπημένος, κουρασμένος, άρα άνήμπορος και χωρίς διάθεσι, νά γράφει. Άπό τήν άλλη, δέν λάβαμε υπόψη μας τό Ημερολόγιο, για τόν αντίθετο λόγο. Γιατί τό Ημερολόγιο διαπερνά τά πάντα: τό Ημερολόγιο είναι ριζωμα του έαυτού του. Δέν είναι ένα στοιχείο, μέ τήν έννοια τής έπιφής τού έργου, αλλά τό στοιχείο (μέ τήν έννοια τού περιβάλλοντος), από τό όποίο ο Κάφκα δηλώνει ότι δέν θά ήθελε νά έξέλθει, γιατί ζει εκεί σάν τό ψάρι στό νερό. Έπειδή ζιτό τό στοιχείο επικικωνεί μέ όλα τά έξω, και κατανέμει τήν έπιθυμία για τά γράμματα, τήν έπιθυμία για τίς νουβέλες, τήν έπιθυμία για τά μυθιστορήματα.

στῶτα. Ἐντούτοις, ἡ διατύπωση εἶναι πάντα ἱστο-
 ρική, πολιτική καί κοινωνική. Εἶναι μιά μικρο-πολι-
 τική τῆς ἐπιθυμίας, πού θέτει ὑπό συζήτησι, ὅλα τά
 πεδία. Ἀπό τή σκοπιά τῆς ἐπιθυμίας, δέν ὑπῆρξε
 ποτέ πιο κωμικός καί εὐχαρις συγγραφέας: ἀπό τή
 σκοπιά τῆς ἐκφορᾶς, δέν ὑπῆρξε πιο πολιτικός καί
 κοινωνικός συγγραφέας. "Ὅλα εἶναι γέλιο, ἀρχῆς γε-
 νομένης ἀπό τή Δίκη. "Ὅλα εἶναι πολιτική, ἀρχῆς γε-
 νομένης ἀπό τά Γράμματα στή Φελίτσε.

Ἐμμένεια καὶ ἐπιθυμία

Η ΑΠΟΦΑΤΙΚΗ θεολογία ἢ ἡ θεολογία τῆς ἀπουσίας, ἢ ὑπέρβαση τοῦ νόμου, τὸ *a priori* τῆς ἐνοσχῆς εἶναι τρέχοντα θέματα σέ πολλές ἐρμηνεῖς τοῦ Κάφκα. Τὰ περίφημα κείμενα τῆς Δύκης (καὶ ἐπίσης τῆς Ἀποικίας τῶν τιμωρημένων, τοῦ Χιτζίου τὸ Σινικό τεῖχος) παρουσιάζουν τὸν νόμο σάν καθαρὴ καὶ ἄνευ περιεχομένου μορφή, τὸ ἀντικείμενο τοῦ ὁπίου παραμένει ἀδιάγνωστο: συνεπῶς, ὁ νόμος δέν μπορεῖ νά ἐκφραστεῖ παρά σέ μιά δικαστική ἀπόφαση, καὶ ἡ δικαστικὴ ἀπόφαση μπορεῖ νά μαθευτεῖ μόνο σέ ἓνα ἔγκλημα. Κανείς δέν γνωρίζει τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ νόμου. Κανείς δέν ξέρει τί

είναι ο νόμος τῆς Ἀποικίας· καί οἱ δεῖκτες τῆς μηχανῆς γράφουν τήν καταδικαστική ἀπόφαση, πάνω στό κορμί τοῦ καταδικασμένου, ὁ ὁποῦς τήν ἀγνοοῦσε, τήν ἴδια στιγμή πού τοῦ ἐπιβάλλουν τό μαρτύριο. «Ὁ ἄνθρωπος ἀποκρυπτογραφεῖ τήν καταδικαστική ἀπόφαση μέ τίς πληγές του». Στό *Χτίζοντας τό Σινικό τείχος*, «τό μαρτύριο νά κυβερνιέσαι ἀπό νόμους πού δέν γνωρίζεις (...) καί ὁ χαρακτήρας τοῦ Νόμου ἀπαιτεῖ ἐπίσης μυστικότητα ἀναφορικά μέ τό περιεχόμενό του». Ὁ Κάντ ἐπλασε τήν ὀρθολογική θεωρία περνώντας, ἀπό τήν ἑλληνική ἀποψη τοῦ νόμου, στήν ἀντίστοιχη ἰουδαϊο-χριστιανική: ὁ νόμος δέν ἐξαρτᾶται πλέον ἀπό τό προϋπάρχον Ἄγαθό πού θά τοῦ προσκόμιζε τό ὕλικό του, εἶναι καθαρή μορφή, ἀπό τήν ὁποία ἐξαρτᾶται τό Ἄγαθό καθεαυτό. Εἶναι αὐτό πού ἐκφέρει ὁ νόμος, μέσα στίς τυπικές συνθῆκες ὅπου αὐτο-εκφέρεται. Θά λέγαμε ὅτι ὁ Κάφκα ἐγγράφεται σέ αὐτή τήν ἀνατροπή. Ἄλλά τό χιοῦμορ του δείχνει μιᾶ διαφορετική πρόθεση. Τό ζήτημα γι' αὐτόν δέν εἶναι τόσο νά προβάλει τήν εἰκόνα τοῦ ὑπερβατικοῦ καί ἀδιάγνωστου νόμου, ὅσο νά καταδείξει τόν μηχανισμό μιᾶς ἀλλογενοῦς μηχανῆς, πού ἀπλῶς ἔχει ἀνάγκη αὐτή τήν εἰκόνα τοῦ νόμου γιά

νά συντονίσει τά γρανάζια τῆς καί νά τά βάλει νά λειτουργήσουν μαζί «μέ τέλειο συγχρονισμό» (ἄπαξ καί αὐτή ἡ εἰκόνα-φωτογραφία ἐξαφανίζεται, τά ἐξαρτήματα τῆς μηχανῆς ἐξαρθρώνονται, ὅπως στήν Ἀποικία). Ἡ Δίκη πρέπει νά ἐκληφθεῖ σάν ἐπιστημονική διερεύνηση, μιά ἐμπειρική ἐξέταση τῆς λειτουργίας μιᾶς μηχανῆς, ὅπου ὁ νόμος διατρέχει τόν κίνδυνο νά παίξει μόνο τόν ρόλο ἐξωτερικοῦ ὄπλισμοῦ. Νά γιατί τά κείμενα τῆς Δίκης πρέπει νά χρησιμοποιηθοῦν μέ μεγάλη φρόνηση. Τό πρόβλημα ἀφορᾷ τήν ἀμοιβαία τους σημασία καί, κυρίως, τήν κατανομή τους μέσα στό μυθιστόρημα, ὅπως τήν ἔκανε ὁ Μάξ Μπρόντ, προκειμένου νά ἐξυπηρετήσῃ τή δική του θέση τῆς ἀποφατικῆς θεολογίας.

Τό πρόβλημα ἀφορᾷ κυρίως τό βραχύ ἀκροτελεύτιο κεφάλαιο γιά τήν ἐκτέλεση τοῦ Κ, καί τό προηγούμενο κεφάλαιο, στόν καθεδρικό ναό, ὅπου ὁ ἱερέας ἐρμηνεύει τόν νόμο. Γιατί τίποτε δέν μᾶς δείχνει ὅτι τό ἀκροτελεύτιο κεφάλαιο γράφτηκε στό τέλος τῆς Δίκης· ἐνδέχεται νά γράφτηκε στήν ἀρχή, ὅταν ὁ Κάφκα βρισκόταν ἀκόμα ὑπό τήν ἐπήρεια τῆς ρήξης μέ τή Φελίτσε. Εἶναι μιά πρόωρη, βεβιασμένη, ἀνασχεμένη ἐκβαση. Δέν μπορούμε νά ποῦμε πιά θέση θά τῆς ἔδινε ὁ Κάφκα. Θά μπορούσε

νά είναι ένα όνειρο μέσα στή ροή του μυθιστορήματος. Για παράδειγμα, ο Κάφκα δημοσίευσε ξέγυρα, με τόν τίτλο «Ένα όνειρο», ένα άλλο απόσπασμα πού προοριζόταν για τή Δίκη. Συνεπώς, ο Μπρόντ δείχνει μεγαλύτερη εὐθυκρισία ὅταν τονίζει τόν ἀτελεύτητο, καθαυτό ἀπροσδιόριστο χαρακτήρα τῆς Δίκης: «Ἐφόσον ἡ δίκη, κατά τά λεγόμενα τοῦ Κάφκα, δέν θά ἐπιτύγχανε ποτέ νά φτάσει στήν ἀνώτατη βαθμίδα, τό μυθιστόρημα ἦταν μή ὀλοκληρώσιμο κατά μία ἔννοια· θά μπορούσε νά συνεχίζεται ἀτελεύτητα». Ἡ κατακλείδα μέ τήν ἐκτέλεση τοῦ Κ ἀντίκειται στήν ἐξέλιξη τοῦ μυθιστορήματος, καθὼς καί στήν ἀτμόσφαιρα τῆς «ἀπεριόριστης ἀναβολῆς» πού διέπει τή Δίκη. Ἡ ἐκτέλεση τοῦ Κ, ὡς τέλος, νομίζουμε ὅτι βρίσκει τό ἰσοδύναμό της στήν ἱστορία τῆς λογοτεχνίας: σέ ἐκείνους πού τοποθέτησαν τήν περίφημη περιγραφή τῆς πανούκλας στό τέλος τοῦ βιβλίου τοῦ Λουκρήτιου. Σέ ἀμφοτέρους τίς περιπτώσεις, τό ζήτημα εἶναι νά φανεῖ ὅτι ἓνας ἐπικούρειος δέν μπορεῖ παρά νά ὑποκύψει στήν ἀγωνία του, ἢ ἓνας Ἑβραῖος τῆς Πράγας νά ἐπωμιστεῖ τήν ἐνοχή πού τόν κατατρύχει.

Ὅσο για τό ἄλλο κεφάλαιο, στόν καθεδρικό ναό, ἡ τιμητική θέση πού τοῦ δόθηκε, σάμπως νά ἦταν τό

κλειδί του μυθιστορήματος, σάμπως νά συνιστοῦσε ἓνα προ-συμπέρασμα θρησκευτικῆς ὑψῆς, ἀντιφάσκει μέ τό περιεχόμενό του: ἡ ἀφήγηση τοῦ φύλακα τοῦ νόμου εἶναι πολύ ἀμφίσημη, καί ὁ Κ ἀντιλαμβάνεται ὅτι ὁ ἱερέας πού τά διηγεῖται ὅλα αὐτά εἶναι μέλος τοῦ δικαστικοῦ μηχανισμοῦ, ἱερωμένος τῆς φυλακῆς, μιά μονάδα μέσα σέ μιά ὁλόκληρη σειρά ἄλλων, πού δέν ἔχει κανένα προνόμιο, μιά καί δέν ὑπάρχει λόγος ἡ σειρά νά τελειώνει σέ αὐτόν. Μποροῦμε νά ἀκολουθήσουμε τόν Οὐύττερσπρωτ, ὅταν προτείνει νά μετατοπίσουμε αὐτό τό κεφάλαιο καί νά τό τοποθετήσουμε πρῖν ἀπό τό τιτλοφορούμενο «Ὁ δικηγόρος, ὁ βιομήχανος καί ὁ ζωγράφος»¹.

Ἀπό τή σκοπιά μιᾶς ὑποτιθέμενης ὑπέρβασης τοῦ νόμου, πρέπει νά ὑπάρχει μιά ἀναγκαία σχέση τοῦ νόμου μέ τήν ἐνοχή, μέ τό ἀδιάγνωστο, μέ τήν καταδίκη ἢ τήν ἀπαγγελία της. Ἡ ἐνοχή πρέπει νά εἶναι τό *arrigo* πού ἀντιστοιχεῖ στήν ὑπέρβαση, γιά ὅλους καί γιά τόν καθένα, ἐνοχο ἢ ἀθῶο. Ἐφόσον ὁ νόμος δέν ἔχει ἀντικείμενο, ἀλλά εἶναι καθαρή μορφή, δέν μπορεῖ νά ἀνήκει στό πεδίο τῆς γνώσης.

1 HZ. HERMAN UYTENDIJK, *Eine neue Ordnung der Werke Kafkas?* Ἀμβέρσα, 1957.

ἀλλά ἀποκλειστικά στήν ἀπόλυτη πρακτική, ἀναγκαιότητα: ὁ ἱερέας στόν καθεδρικό ναό θά ἐξηγήσει ὅτι «δέν ὑποχρεοῦται νά θεωρήσει ἀληθῆ, ὅλα ὅσα λέγει ὁ φύλακας τοῦ νόμου, φτάνει μόνο νά τά θεωρήσει ἀναγκαῖα».

Τέλος, ἐπειδή δέν ἔχει γνωστικό ἀντικείμενο, ὁ νόμος καθορίζεται ἐκφερόμενος, καί ἐκφέρεται μόνο στήν πράξη τοῦ ἐγκλήματος: ἐκφορά πού ἀφορᾷ ἄμεσα τό πραγματικό, ἄμεσα τό σῶμα καί τή σάρκα· πρακτική ἐκφορά, πού ἀντιτάσσεται σέ κάθε θεωρητική πρότασι. "Ὅλα αὐτά τά θέματα παρουσιάζονται στή Δίκη. Ἀλλά αὐτά ἀκριβῶς ἀποτελοῦν ἀντικείμενο μιᾶς λεπτομεροῦς ἀποσυναρμολόγησης, καί μάλιστα μιᾶς κατάλυσης μέσα ἀπό τή μακρά δοκιμασία τοῦ Κ. Ἡ πρώτη ὄψη τῆς ἀποσυναρμολόγησης συνίσταται στήν «ἐξ ὑπαρχῆς ἐξάλειψι κάθε ιδέας περί ἐνοχῆς», καθῶς ἡ τελευταία ἀποτελεῖ τμήμα τῆς ἴδιας τῆς κατηγορίας: ἡ ἐνοχή εἶναι πάντα ἡ φαινομενική κίνηση ὅπου σᾶς ἀκίνητοποιοῦν οἱ δικαστές, καί ἀκόμη οἱ δικηγόροι, προκειμένου νά σᾶς ἐμποδίσουν νά κινηθεῖτε πραγματικά, δηλαδή νά καταπιαστεῖτε μέ τήν ὑπόθεσή σας". Κατά δεύ-

2 Ἡ Δίκη (γὰλλ. μετ.), ἐκδ. Gallimard, σ. 154: «Κυρίως ἦταν

τερο λόγο, ο Κ θα δεῖ ὅτι, ἂν ὁ νόμος παραμένει ἀδιάγνωστος, αὐτό δέν ὀφείλεται στό γεγονός ὅτι ἔχει ἀποσυρθεῖ στήν ὑπέρβασή του, ἀλλά ἀπλῶς στό ὅτι στερεῖται κάθε ἐσωτερικότητας: βρῖσκεται πάντοτε στό πλαϊνό γραφεῖο ἢ πίσω ἀπό τήν πόρτα, στό ἄπειρο (τό διαπιστώνουμε ἤδη στό πρῶτο κεφάλαιο τῆς Δίκης, ὅπου ὅλα συμβαίνουν στή «διπλανή αἴθουσα»). Τέλος, δέν ἰσχύει ὅτι ὁ νόμος ἐκφέρεται δυνάμει τῶν ἀπαιτήσεων τῆς ὑπερβατικῆς του προσποίησης: ἀντιθέτως, ἡ ἐκφορά, ἡ ἀπαγγελία τόν κάνει νόμο, ἐν ὀνόματι μιᾶς ἐμμενοῦς ἐξουσίας ἐκείνου πού τόν ἐκφέρει: ὁ νόμος συγχέεται μέ τά λεγόμενα τοῦ φύλακα, καί τά γραπτά προηγοῦνται τοῦ νόμου, ἀντί νά εἶναι ἀναγκαῖα καί παράγωγος ἀπόρροιά του.

Τά τρία πύ δυσάρεστα θέματα σέ πολλές ἐρμηνείες τοῦ Κάφκα εἶναι ἡ ὑπέρβαση τοῦ νόμου, ἡ ἐσωτερικότητα τῆς ἐνοχῆς καί ἡ ὑποκειμενικότητα τῆς διατύπωσης. Συνδέονται μέ ὅλες τίς βλακειῖες

ἀπαρξίτητο, ἂν ἤθελε νά γράσει ὡς τό τέρμα, νά ἐξελείψει ἐξ ὑπαρχῆς κάθε ἰδέα ἐνοχῆς. Δέν ὑπῆρχε ἐγκλημα, ἡ δίκη δέν ἦταν τίποτε ἄλλο ἀπό μιᾶ μεγάλη ὑπόθεση, σάμπως νά εἶχε προβεῖ σέ μιᾶ τυφλή, τραπεζική πράξη, μιᾶ ὑπόθεση, γιά τήν ἵπποια, κατά κλίμα, ἐμφανίζονταν διάφορα κίνδυνα. τῶς ἵπποιας ἔπρεπε νά ἀντιμετωπίσει»

πού γράφτηκαν για τήν ἀλληγορία, τή μεταφορά, τόν συμβολισμό τοῦ Κάφκα. Καί, ἐπίσης, μέ τήν ἰδέα τοῦ τραγικοῦ, τοῦ ἐσωτερικοῦ δράματος, τοῦ ἐσωτερικοῦ δικαστηρίου κ.λπ. Ἀναμφίβολα, ὁ Κάφκα δίνει λαβή: κυρίως στόν Οἰδίποδα ὄχι βέβαια ἀπό φιλοφροσύνη, ἀλλά ἐπειδή θέλει νά τοῦ κάνει μιά εἰδική χρήση, ἡ ὁποία ἐξυπηρετεῖ τό «διαβολικό» σχέδιό του. Εἶναι μάταιο νά καταγράψουμε ἕνα θέμα σέ ἕνα συγγραφέα, ἂν δέν ἀναρωτιόμαστε ποιᾶ εἶναι ἡ ἀκριβής σημασία του μέσα στό ἔργο, δηλαδή ἡ ἀκριβής του λειτουργία (καί ὄχι τό «νόημά» του). Ὄντως, ὁ Κάφκα ἔχει μεγάλη ἀνάγκη τόν νόμο, τήν ἐνοχή, τήν ἐσωτερικότητα σάν φαινομενική κίνηση τοῦ ἔργου του. Φαινομενική κίνηση διόλου δέν σημαίνει μιά μάσκα, κάτω ἀπό τήν ὁποία κρύβεται κάτι ἄλλο. Ἡ φαινομενική κίνηση ὑποδεικνύει μᾶλλον σημεῖα ἀποσυναρμογῆς, ἀποσυναρμολόγησης, πού ὀφείλουν νά ὀδηγήσουν τόν πειραματισμό, γιά νά καταδείξουν μοριακές κινήσεις καί μηχανικές συναρμογές, ἀπό τίς ὁποῖες τό «φαινομενικό» προκύπτει σφαιρικῶς. Μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι ὁ νόμος, ἡ ἐνοχή, ἡ ἐσωτερικότητα εἶναι παντοῦ. Ἄρκεϊ ὅμως νά δοῦμε ἕνα συγκεκριμένο ἐξάρτημα τῆς μηχανῆς γραψίματος, ἔστω καί τά τρία βασικά

γρανάζια, γράμματα-νουβέλες-μυθιστορήματα, γιὰ νὰ καταλάβουμε ὅτι αὐτὰ τὰ θέματα δὲν βρίσκονται πουθενὰ καὶ δὲν λειτουργοῦν καθόλου. Καθένα ἀπὸ τὰ γρανάζια ἔχει ἓνα δεσπόζοντα θυμικὸ τόνο. Ἄλλὰ, στὰ γράμματα, εἶναι ὁ φόβος καὶ ὄχι ἡ ἐνοχή; φόβος ὅτι ἡ παγίδα θὰ τὸν πιάσει, φόβος γιὰ μιὰ ἀμπώτιδα, φόβος τοῦ βρικόλακα ὅτι θὰ τὸν βρεῖ τὸ καταμεσήμερο, ἡ θρησκεία, τὸ σκόρδο, ὁ εὐσεβής (ὁ Κάφκα φοβᾶται βαθύτατα τοὺς ἀνθρώπους, καθὼς καὶ αὐτὸ πού θὰ συμβεῖ μέσα στὰ γράμματα: πρόκειται γιὰ κάτι ριζικὰ διαφορετικὸ ἀπὸ τὴν ἐνοχή ἢ τὴν ταπείνωση). Καὶ στίς νουβέλες μέ τίς ζωοποιήσεις, εἶναι ἡ φυγή, πού ἔχει κι αὐτὴ ἓνα θυμικὸ τόνο, χωρὶς καμιὰ σχέση μέ τὴν ἐνοχή; διακρίνεται, μέ τὴ σειρά της, ἀπὸ τὸν φόβο (ἡ ζωοποίηση ζεῖ μέσα στὴ φυγή, μᾶλλον παρά στὸν φόβο: τὸ ζῶο τοῦ Λαγουμοῦ δὲν φοβᾶται, γιὰ νὰ κυριολεκτοῦμε, οὔτε καὶ τὰ τσακάλια φοβοῦνται, ζοῦν μᾶλλον μέ μιὰ «ἀνίτη, ἐλπίδα»· καὶ οἱ σκύλοι μουσικοὶ «δὲν μποροῦν πιά νὰ φοβοῦνται, ἀφοῦ ξεκίνησαν μιὰ τέτοια ἐπιχείρηση»). Τέλος, στὰ μυθιστορήματα, εἶναι περὶ τοῦ πῶς ἀθῶος καὶ χωρὶς ἐνοχή νιώθει ὁ Κ, καὶ πῶς ἀφοβὸς εἶναι καὶ χωρὶς διάθεση φυγῆς; μάλιστα εἶναι τολμηρότατος, ἔχει μιὰ νέα διάθεση, πάλι

αλλόκοτη, μιά αίσθηση δικαστικῆς καί συνάμα μηχανικῆς ἀποσυναρμογῆς, πού εἶναι ἕνα ἀληθινό συναίσθημα, ἕνα Gemut. Φόβος, φυγή καί ἀποσυναρμογή εἶναι τρία πάθη, τρεῖς ἐντάσεις, οἱ ὁποῖες ἀντιστοιχοῦν στή συμφωνία μέ τόν διάβολο, στή ζωοποίηση, στίς μηχανικές καί συλλογικές συναρμογές.

Μήπως, λοιπόν, πρέπει νά ὑποστηρίξουμε τίς ρεαλιστικές καί κοινωνικές ἐρμηνεῖες τοῦ Κάφκα: Προφανῶς, ἐπειδή εἶναι ἀπείρως πιά κοντινές σέ μιά μὴ ἐρμηνεία. Ἐπίσης, ἐπειδή εἶναι προτιμότερο νά μιλοῦμε γιά προβλήματα μιᾶς ἐλάσσονος λογοτεχνίας, γιά τήν κατάστασι, ἑνός Ἑβραίου στήν Πράγα, γιά τήν Ἀμερική, γιά τή γραφειοκρατία καί τίς μεγάλες δίκες, παρά γιά ἕναν ἀπόντα Θεό. Ἀντιτείνου, γιά παράδειγμα, ὅτι ἡ Ἀμερική δέν πείθει, ὅτι ἡ ἀπεργία στή Νέα Ὑόρκη παραμένει ἀόριστη, ὅτι οἱ πιά σκληρές συνθηκῆς ἐργασίας δέν προκαλοῦν καμιά ἀγανάκτηση, ὅτι ἡ ἐκλογή τοῦ δικαστῆ καταντᾶ χωρίς νόημα. Σωστά παρατηροῦν ὅτι δέν ὑπάρχει ποτέ κριτική στόν Κάφκα: ἀκόμα καί στό Χτίζοντας τό Σινικό τείχος, τό κόμμα τῆς μειοψηφίας μπορεῖ νά ὑποθέσει ὅτι ὁ νόμος εἶναι ἀπλῶς τό ἀυθαίρετο γεγονός τῶν «εὐγενῶν», δέν διακηρύσσει κανένα μίσος, καί «ἄν τό κόμμα πού δέν πιστεύει σέ

κανένα νόμο παρέμεινε αδύναμο και ανήμπορο, αυτό συνέβη γιατί αποδέχεται τους εύγενεις και αναγνωρίζει το δικαίωμά τους να υπάρχουν». Μέσα στη Δίκη, ο Κ δεν εξεγείρεται ενάντια στον νόμο και τάσσεται πρόθυμα με την πλευρά του ισχυρού ή του δήμιου: σπρώχνει τον Φράντζ, τον όποιο μαστιγώνουν, τρομοκρατεί έναν κατηγορούμενο αρπάζοντάς τον από το χέρι, λουδορεϊ τον Μπλόκ στον δικηγόρο. Στον Πύργο, ο Κ άρέσκεται να άπειλει και να τιμωρεί, όταν του περνάει από το χέρι. Μπορούμε λοιπόν να συμπεράνουμε ότι, χωρίς να είναι «κριτικός της εποχής του», ο Κάφκα στρέφει την «κριτική του ενάντια στον έαυτό του» και δεν έχει άλλο δικαστήριο από τη «συνείδησή» του: Είναι γκροτέσκο, έπειδή κάνουμε την κριτική διάσταση της παράστασης: αν αυτή δεν είναι έξωτερική, δεν μπορεί παρά να είναι, έπομένως, έσωτερική. Κι όμως, κάτι διαφορετικό ισχύει: ο Κάφκα προτίθεται να άποσπάσει από τις κοινωνικές παραστάσεις τις συναρμυγές διατυπώσεων, καθώς και τις μηχανικές συναρμυγές, και να καταδείξει αυτές τις συναρμυγές. Ήδη, στις ζωνμωφικές νυβέλες, ο Κάφκα χάραζε γραμμές διαφυγής· αλλά δεν διέφευγε «έξω από τον κόσμο», αντίθετα άνάγκαζε τον κόσμο να χάσκει

(μέ τήν ἔννοια πού χάσκει ἓνας σωλήνας) καί ἀκολουθοῦσε αὐτές τίς γραμμές. Ἐπρεπε νά μιλήσει, νά δεῖ, σάν μιά κατσαρίδα, σάν ἓνας μπούρμπουλας. Κατά μείζονα λόγο, στά μυθιστορήματα, ἡ ἀποσυναρμογή τῶν συναρμογῶν τρέπει σέ φυγή τήν κοινωνική παράσταση, πολύ πιό ἀποτελεσματικά ἀπ' ὅ,τι μιά «κριτική», καί ἐπιτελεῖ ἕναν ἐκτοπισμό τοῦ κόσμου πού εἶναι πολιτικός, καί δέν ἔχει σχέση μέ ἓνα ἐσωτεριστικό ἐνέργημα³.

3. Ὁ μικροαστικός ἐσωτερικισμός καί ἡ ἀπουσία κάθε κοινωνικῆς κριτικῆς θά εἶναι ἀρχικά τά κύρια θέματα τῆς ἀντίθεσης τῶν κομμουνιστῶν πρὸς τόν Κάφκα. Μνημονεύουμε τήν ἔρευνα τῆς ἐβδομαδιαίας ἐφημερίδας *Ascion*, τό 1946, μέ τίτλο «Πρέπει τάχα νά ρίζουμε τόν Κάφκα στή φωτιά!». Κατόπιν, καθώς τά πράγματα σκληρύνθηκαν, ὁ Κάφκα θά καταγγέλλεται σάν ἐνεργὸς ἀντισοσιαλιστής, ὁ ὁποῖος μάχεται ἐνάντια στό προλεταριάτο, μέσα ἀπὸ τήν εἰκόνα πού δίνει γιά τή γραφειοκρατία. Ὁ Σάφτρ παρενέβη, στό Συνέδριο τῆς Εἰρήνης στή Μόσχα, τό 1962, γιά νά ζητήσει μιά καλύτερη ἀνάλυση τῶν σχέσεων πνευματικοῦ πολιτισμοῦ - πολιτικῆς, καί ἰδιαίτερα τοῦ Κάφκα. Ἀκολουθοῦν δύο συνέδρια στό Λίμπλις, στήν Τσεχοσλοβακία (1963 καί 1965), ἀφιερωμένα στόν Κάφκα. Ἐκεῖ οἱ μυημένοι βλέπουν μιά ἐνδειχθῆ βαθύτατης μεταβολῆς ὄντως, ἀκούστηκαν σημαντικές εἰσηγήσεις τοῦ Γκολσντύκερ, τοῦ Φίσερ καί τοῦ Κάρστ. Ἀλλά δέν ὑπῆρχαν Ρῶσοι μελετητές, καί οἱ συζητήσεις εἶχαν ἐλάχιστο ἀντίκτυπο στόν λογοτεχνικό τύπο. Ἡ Ἀνατολική Γερμανία ἦταν ἡ μόνη πού μίλησε πολύ γιά νά τίς καταγγεῖλει. Αὐτές οἱ συζητήσεις, καθώς καί ἡ ἐπιρροή τοῦ Κάφκα, προσεβλήθησαν στή συνέχεια σάν μιά ἀπό τίς αἰτίες τῆς «ἀνοίξης» τῆς Πράγας. Ὁ Γκολσντύκερ λέγει: «Μᾶς κατηγοροῦσαν, τόν

Ἡ γραφή ἔχει αὐτὴ τὴ διττὴ λειτουργία: νά μεταγράψει σέ συναρμογές, νά ἀποσυναρμόσει τίς συναρμογές. Οἱ δύο εἶναι ἓνα πράγμα. Νά γιατί, μέσα ἀπὸ ὀλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ Κάφκα, προσπαθήσαμε νά διακρίνουμε βαθμίδες κατὰ κάποιον τρόπο συναρμοσμένες μεταξύ τους: ἀρχικά, τίς μηχανικές ἐνδείξεις· κατόπιν, τίς ἀφηρημένες μηχανές· τέλος, τίς συναρμογές τῆς μηχανῆς. Οἱ μηχανικές ἐνδείξεις εἶναι τεκμήρια μιᾶς συναρμογῆς πού δέν ἔχει ἀκόμα συντελεστεῖ οὔτε ἀποσυναρμολογηθεῖ, ἐπειδὴ βλέπουμε μόνον τὰ ἐξαρτήματα πού τὴν ἀπαρτίζουν, χωρὶς νά ξέρουμε πῶς τὴν ἀπαρτίζουν. Αὐτὰ τὰ ἐξαρτήματα εἶναι τίς περισσότερες φορές ζωντανὰ πλάσματα, ζῶα, ἀλλὰ ἰσχύουν ὡς ἐξαρτήματα ἢ μεταβλητές διαμορφώσεις τῆς συναρμογῆς πού τὰ ὑπερβαίνει, καὶ τῶν ὁποίων τὸ μυστήριο παραμένει

Ἔρσητ Φίσερ καὶ ἐμένα, ὅτι θελήσαμε νά βγάλουμε ἀπὸ τὰ μυαλά τῶν σοσιαλιστῶν πολιτῶν τὸν Φάουστ τοῦ Γκαίτε, σύμβολο τῆς ἐργατικῆς τάξης, γιὰ νά τὸν ἀντικαταστήσουμε μὲ τὸν θλιβερό ἦρωα τοῦ Κάφκα, Γρηγόρη Σάμσα, πού μεταμορφώθηκε σέ κατσαρίδα». (Ὁ Γκολσντύκερ ἀναγκάστηκε νά μεταναστεύσει στὴν Ἀγγλία, ὁ Κάφκα στὴν Ἀμερική. Ἀναφορικά μὲ ἄλλα αὐτὰ τὰ ζεῖματα, τὴν ἀντίστοιχη θέση, τῶν διαφόρων κυβερνήσεων καὶ τίς πρόσφατες δηλώσεις τοῦ Κάφκα καὶ τοῦ Γκολσντύκερ, βλ. τὸ ὑπέρογο ἔργο τοῦ ANTONIN LIEHM, «Φράντς Κάφκα, δέκα χρόνια μετὰ», στὴ *Les Temps modernes*, Ἰούλιος 1973, τχ. 321β.

ἀκέραιο, ἐφόσον αὐτά εἶναι οἱ συντελεστές ἢ οἱ ἐκτελεστές: ἔτσι, οἱ σκύλοι μουσικοί ἀποτελοῦν ὄντως ἐξαρτήματα τῆς μουσικῆς συναρμογῆς, καί προκαλοῦν ὀχλοβοή μέ «τόν τρόπο πού σηκώνουν καί χαμηλώνουν τίς πατοῦσες τους, ὀρισμένες κινήσεις τοῦ κεφαλιοῦ, τά πήγαιν' ἔλα, τή θέση πού ἔπαιρναν, τίς μορφές τους πού θύμιζαν ἓνα χορό πού ἐκτελοῦσαν πειθαρχημένα», ἀλλά λειτουργοῦν μόνο σάν ἐνδείξεις, ἐπειδή «δέν μιλοῦν οὔτε τραγουδοῦν, καί σωπαίνουν σχεδόν διαρκῶς μέ φοβερό πείσμα». Αὐτές οἱ μηχανικές ἐνδείξεις (καί ὄχι ἀλληγορικές ἢ συμβολικές) ἀναπτύσσονται ἰδιαίτέρως στίς ζωοποιήσεις καί στίς ζωομορφικές νοβέλες. Ἡ Μεταμόρφωση συνιστᾷ μιά περίπλοκη συναρμογή, τῆς ὁποίας οἱ ἐνδείξεις-στοιχεῖα εἶναι ὁ Γρηγόρης-ζῶο, ἡ ἀδελφή μουσικός, οἱ ἐνδείξεις-αντικείμενα τροφῆς, ὁ ἦχος, ἡ φωτογραφία, τό μῆλο καί οἱ ἐνδείξεις-διαμορφώσεις ζωικοῦ τριγώνου, γραφειοκρατικοῦ τριγώνου. Τό σκυμμένο κεφάλι πού ἀνασηκῶνεται, ὁ ἦχος πού συνδέεται μέ τή φωνή καί τήν κάνει νά φαλτσάρει, λειτουργοῦν ἐπίσης σάν ἐνδείξεις, στίς περισσότερες νοβέλες. Ὑπάρχουν, λοιπόν, μηχανικές ἐνδείξεις ὅταν μιά μηχανή συναρμολογεῖται καί ἤδη λειτουργεῖ, χωρίς νά γνωρίζουμε πῶς λει-

τουργοῦν ἀκόμα τὰ διάσπαρτα τμήματα πού τήν ἀπαρτίζουν καί τήν κάνουν νά λειτουργεῖ. Ἀλλά, στίς νουβέλες, βλέπουμε καί τό ἀντίθετο: ἀφηρημένες μηχανές ἐμφανίζονται ἀφ' ἑαυτῶν καί χωρίς ἔνδειξη, συναρμολογημένες, ἀλλά αὐτή τή φορά δέν λειτουργοῦν ἤ δέν λειτουργοῦν πιά. "Ὅπως ἡ μηχανή τῆς Ἀποικίας τῶν τιμωρημένων, πού ἀνταποκρίνεται στόν Νόμο τοῦ παλαιοῦ ταγματάρχη καί δέν ἐπιβιώνει τῆς ἀποσυναρμολογήσεως, ἢ ἡ μπομπίνα πού ὀνομάζεται Ὀντραντεκ, γιά τήν ὁποία «θά τείναμε νά πιστέψουμε ὅτι ἄλλοτε εἶχε μιά χρήσιμη μορφή καί τώρα εἶναι κατεστραμμένη, ἀλλά αὐτό θά ἦταν σφάλμα..., καθώς τό σύνολο στερεῖται νοήματος, ἀλλά πληροῖ τίς ἀπαιτήσεις τοῦ εἶδους της», ἢ τὰ μπαλάκια τοῦ πίνγκ-πόνγκ τοῦ Μπλούμφελντ. Ὅθεν, φαίνεται ὅτι ἡ παράσταση τοῦ ὑπερβατικοῦ νόμου, μέ τήν κουστωδία ἐνοχῆς καί ἀδιάγνωστου, εἶναι μιά ἀφηρημένη μηχανή. Ἄν ἡ μηχανή τῆς Ἀποικίας τῶν τιμωρημένων, ὡς παράσταση τοῦ νόμου, ἐμφανίζεται ὡς ἀρχαϊκή καί ξεπερασμένη, αὐτό δέν ὑφείλεται, ὅπως λένε συχνά, στό ὅτι θά εἶχε ἕναν ἄλλο νόμο, πῶς σύγχρονο, ἀλλά στό γεγονός ὅτι ὁ νόμος ἐν γένει εἶναι ἀδιαχώριστος ἀπό μιά ἀφηρημένη αὐτοκαταστροφική μηχανή, πού δέν

μπορεῖ νά ἀναπτυχθεῖ συγκεκριμένα. Νά γιατί οἱ νουβέλες μᾶς φάνηκαν ὅτι προσκρούουν σέ δύο κινδύνους πού τίς καθιστοῦν σύντομες, ἢ τίς ἀναγκάζουν νά παραμείνουν ἡμιτελεῖς, ἢ τίς ἐμποδίζουν νά ἀναπτυχθοῦν σέ μυθιστορήματα: ἔστω ὅτι διαθέτουν μόνο μηχανικές ἐνδείξεις συναρμογῆς, ὅσο ζωτανές κι ἂν εἶναι· ἔστω ὅτι προβάλλουν ἀφηρημένες μηχανές συναρμολογημένες, νεκρές, πού δέν κατορθώνουν νά λειτουργήσουν κανονικά (ὁ Κάφκα δημοσιεύει πρόθυμα τά κείμενά του γιά τόν ὑπερβατικό νόμο σέ σύντομες νουβέλες, τίς ὁποῖες ἀποσπᾶ ἀπό ἕνα σύνολο).

Ἀπομένουν, λοιπόν, οἱ μηχανικές συναρμογές ὡς ἀντικείμενα τοῦ μυθιστορήματος. Αὐτή τή φορά, οἱ μηχανικές ἐνδείξεις παύουν νά εἶναι ζωμορφικές: συνομαδώνονται, γεννοῦν σειρές, πολλαπλασιάζονται, προσκομίζουν κάθε λογῆς ἀνθρώπινες μορφές ἢ σπαράγματα μορφῶν. Ἀπό τήν ἄλλη, ἡ ἀφηρημένη μηχανή μεταβάλλεται ἀλλόκοτα: παύει νά εἶναι πραγματοποιημένη καί ἀπόμερη, δέν ὑφίσταται πλέον ἔξω ἀπό συγκεκριμένες κοινωνικο-πολιτικές συναρμογές πού τήν ἐνσαρκώνουν· διαχέεται σέ αὐτές καί καταμετρᾶ ἀπλῶς τό μηχανικό εὔρος. Τέλος, ἡ συναρμογή δέν ἰσχύει σάν μηχανή ὑπό συναρμολόγηση,

πού λειτουργεί μυστηριωδῶς, οὔτε σάν ἔτοιμη μηχανή, πού δέν λειτουργεῖ ἢ δέν λειτουργεῖ πλέον: ἰσχύει διά τῆς ἀποσυναρμολογήσεως πού ἐπιφέρει στή μηχανή καί στήν παράσταση· καί, λειτουργώντας τώρα, λειτουργεῖ διά καί μέσω τῆς δικῆς τῆς ἀποσυναρμολογήσεως. Γεννιέται ἀπό αὐτή τήν ἀποσυναρμολόγησι (αὐτό πού ἐνδιαφέρει τόν Κάφκα δέν εἶναι ἐπ' οὐδενί ἢ συναρμολόγησι τῆς μηχανῆς). Αὐτή ἡ μέθοδος ἐνεργοῦ ἀποσυναρμολόγησις δέν ὑφίσταται κριτική, ἡ ὁποία ἀνήκει ἀκόμα στήν παράσταση. Συνίσταται μᾶλλον στήν προέκτασι, στήν ἐπιτάχυνσι τῆς κίνησις πού διατρέχει ἤδη τό κοινωνικό πεδίο: ἐνεργεῖ μέσα στό δυνητικό, τό ἤδη πραγματικό πού δέν εἶναι τωρινό (τίς διαβολικές δυνάμεις τοῦ μέλλοντος, πού, γιά τήν ὥρα, ἀπλῶς κρούουν τή θύρα). Ἡ συναρμογή ἀποκαλύπτεται ἔτσι σέ μιά κοινωνική κριτική πού ἀκόμα εἶναι κρυπτογραφική καί τοπική, ἀλλά σέ μιά ἀποκρυπτογράφησι, σέ ἕναν ἐκτοπισμό, καθὼς στή μυθιστορηματική ἐπιτάχυνσι αὐτῆς τῆς ἀποκρυπτογράφησις καί αὐτοῦ τοῦ ἐκτοπισμοῦ (ὅπως στή γερμανική γλώσσα, ἔπου, πηγαίνοντας ὁλόένα καί μακρύτερα, κινεῖται μαζί καί τό κοινωνικό πεδίο). Εἶναι μιά μεθόδευσι πολύ πιό ἔντονη ἀπό κάθε κρι-

τική. 'Ο Κ τό λέγει από μόνος του: ὑποτίθεται ὅτι θελήσαμε νά μετατρέψουμε αὐτό πού ἀκόμα εἶναι μεθόδευση μέσα στό κοινωνικό πεδίο, σέ μιά δικονομική διαδικασία ὡς ἀπειρη δυναμική κίνηση, ἡ ὁποία προσφέρει ὀριακά τή μηχανική συναρμογή, τῆς δίκης ὡς ἐπερχόμενη καί ἤδη παρούσα πραγματικότητα'. Τό σύνολο ἀποκαλεῖται διαδικασία, γιά τήν ἀκρίβεια ἀτελεύτητη: ἡ Μάρτ Ρομπέρ ὑπογραμμίζει αὐτόν τόν διαδικαστικό καί δικαστικό δεσμό, καί βέβαια δέν εἶναι μιά νοητική, ψυχική, ἐσωτερική διαδικασία.

Ἰδού, λοιπόν, τά νέα γνωρίσματα τῆς μυθιστορηματικῆς μηχανικῆς συναρμογῆς, σέ ἀντίθεση πρός τίς ἐνδείξεις καί τίς ἀφηρημένες μηχανές. Ἐπιβάλλουν ὄχι μιά ἐρμηνεία οὔτε μιά κοινωνική παράσταση τοῦ Κάφκα, ἀλλά ἕναν πειραματισμό, ἕνα κοινωνικο-πολιτικό πρωτόκολλο. Τό ἐρώτημα παίρνει τήν ἀκόλουθη μορφή: Πῶς λειτουργεῖ ἡ συναρμογή, μιά καί λειτουργεῖ ὄντως στό πραγματικό; Ποιά λειτουργία διασφαλίζει; (Συνακόλουθα, θά ἀναρω-

4. Ἡ Δίκη (γαλλ. μετ.), σ. 56: «Μπορεῖτε νά μοῦ ἀντιτάξετε ὅτι δέν πρόκειται γιά δίκη. Σέ αὐτή τήν περίπτωση, σᾶς δίνω ὅλα τά δίκαια, οἱ μεθοδεύσεις σας συνιστοῦν μιά δικονομική διαδικασία μόνο ἂν τίς δεχτῶ».

τηθοῦμε σέ τί συνίσταται, ποιὰ εἶναι τὰ στοιχεῖα καί οἱ δεσμοί της.) Συνεπῶς, ὀφείλουμε νά ἀκολουθήσουμε σέ πολλά ἐπίπεδα σύνολο τό ἐγχείρημα τῆς Δίκης, λαμβάνοντας ὑπόψη τόσο τήν ἀντικειμενική ἀβεβαιότητα γιά τό ὑποτιθέμενο τελευταῖο κεφάλαιο, ὅσο καί τή βεβαιότητα ὅτι τό προτελευταῖο κεφάλαιο, «Στον καθεδρικό ναό», τοποθετήθηκε λίγο πολύ ἐσκεμμένα σέ λάθος θέση ἀπό τόν Μπρόντ. Σύμφωνα μέ μιά πρώτη ἐντύπωση, ὅλα εἶναι λάθος στή Δίκη: ἀκόμα καί ὁ νόμος, σέ ἀντίθεση πρὸς τόν καντιανό νόμο, ἀναγορεύει τό ψεῦδος σέ καθολικό κανόνα. Οἱ δικηγόροι εἶναι ψευτοδικηγόροι, οἱ δικαστές ψευτοδικαστές, «δικηγόροι μαῖμοῦδες», «ἀργυρώνητοι καί ἀνέντιμοι ὑπάλληλοι», ἤ, τουλάχιστον, τόσο ὑποχέριμοι, ὥστε κρύβουν τίς ἀληθινές συνθήκες καί «τά ἀνέφικτα δικαστήρια», ὅπου δέν μποροῦν πιά νά παρασταθοῦν. Ἐντούτοις, ἂν αὐτή ἡ πρώτη ἐντύπωση δέν εἶναι ὀριστική, αὐτό συμβαίνει γιατί ὑπάρχει μιά δύναμη τοῦ ψεύδους – καί εἶναι ἔσχατος νά ἀποτιμᾶται ἡ δικαιοσύνη μέ ὄρους ψευδῶς ἢ ἀληθῶς. Ἐπίσης, ἡ δεύτερη ἐντύπωση εἶναι πάλι πῶς σημαντική: ἐκεῖ ὅπου πιστεύαμε ὅτι ὑπάρχει νόμος, ὑπάρχει ἐπιθυμία καί μόνο ἐπιθυμία. Ἡ δικαιοσύνη, εἶναι ἐπιθυμία καί ὄχι νόμος. Ὅλος ὁ κό-

σμος είναι υπάλληλος τῆς δικαιοσύνης: ὄχι μόνο οἱ ἀπλοί ἀκροατές, ὄχι μόνο οἱ ἱερεῖς καί ὁ ζωγράφος, ἀλλά καί οἱ ἀμφιβόλου ὑποστάσεως γυναικες καί τά διεστραμμένα κοριτσάκια πού καταλαμβάνουν τόσο χῶρο μέσα στή Δίκη. Τό βιβλίό τοῦ Κ, μέσα στόν καθεδρικό ναό, δέν εἶναι ἕνα βιβλίό προσευχῶν, ἀλλά ἕνα λεύκωμα ἀξιοθέατων τῆς πόλης· τό βιβλίό τοῦ δικαστῆ περιέχει ἀναίσχυντες εἰκόνες. Ὁ νόμος εἶναι καταγεγραμμένος σέ ἕνα πορνοβιβλίό.

Τό ζήτημα ἐδῶ δέν εἶναι νά ὑποβάλουμε μιά ἐνδεχόμενη κιβδηλία τῆς δικαιοσύνης, ἀλλά τόν ἐπιθυμητικό της χαρακτήρα: οἱ κατηγορούμενοι εἶναι, κατά κανόνα, οἱ πιό ὠραῖοι· τούς ἀναγνωρίζουμε ἀπό τήν ἀλλόκοτη ὀμορφιά τους. Οἱ δικαστές καταλήγουν νά συλλογίζονται «σάν παιδιά». Μιά ἀπλή ἀστείότητα ἀλλάζει τήν καταστολή. Ἡ δικαιοσύνη δέν εἶναι Ἀναγκαιότητα, ἀλλά, ἀντιθέτως, Τύχη· καί ὁ Τιτορέλλι ζωγραφίζει τήν ἀλληγορία σάν τυφλή τύχη, φτερωτή ἐπιθυμία. Δέν εἶναι πάγια βούληση, ἀλλά κινούμενη ἐπιθυμία. Εἶναι περίεργο, λέγει ὁ Κ, ἡ δικαιοσύνη δέν θά ἔπρεπε νά κινεῖται, γιά νά μή διαταράξει τούς ζυγούς της. Ὅμως ὁ ἱερέας δίνει μιά διαφορετική ἐξήγηση σέ ἕνα ἄλλο σημεῖο: «Ἡ δικαιοσύνη δέν θέλει τίποτε ἀπό σένα, σέ συλ-

λαμβάνει όταν έρχεσαι και σέ αφήνει όταν φεύγεις». Οί νεαρές γυναίκες δέν είναι έλευθερίων ήθών, έπειδή κρύβουν τήν ιδιότητά τους ώς βοηθών τής δικαιοσύνης· αντίθετα, άποδεικνύονται βοηθοί, έπειδή άκριβώς προσφέρουν άπόλαυση σέ δικαστές, δικηγόρους και κατηγορουμένους μέ μιά και τήν αύτή πολυσήμαντη έπιθυμία. "Όλη ή Δίκη διαπερνάται από μιά πολυσημία τής έπιθυμίας, πού τής προσδίδει τήν έρωτική της δύναμη. Η καταστολή δέν μπορεϊ νά προσιδιάζει στή δικαιοσύνη χωρίς νά είναι έπιθυμία, τόσο εκ μέρους του καταπιεστή όσο και εκ μέρους του καταπιεζόμενου. Καί οί δικαστικές άρχές δέν έρευνοϋν για τό έγκλημα, μάλλον είναι εκείνες πού «έλκύονται, κινητοποιοϋνται από τό έγκλημα». Αναδιφοϋν, σκαλίζουν, διερευνοϋν: είναι τυφλές, δέν δέχονται καμιά άπόδειξη, λαμβάνουν όμως ύπόψη τους τά συμβάντα στους διαδρόμους, τά κρυφομιλήματα στις αίθουσες, τίς έξομολογήσεις, τους θορύβους πίσω από τήν πόρτα, τά μурμουρητά στά παρασκήνια, όλα τά μικρογεγονότα πού εκφράζουν τήν έπιθυμία και τίς συμπτώσεις της.

Άν ή δικαιοσύνη δέν επιδέχεται παραστάσεως, γι' αυτό εϋθύνεται ή έπιθυμία. Η έπιθυμία δέν είναι ποτέ στή σκηνή, ήπου θά έμφανίζόταν άλλοτε

σάν μιά παράταξη πού ἀντιτάσσεται σέ μιά ἄλλη (ἐπιθυμία ἐνάντια στόν νόμο), ἄλλοτε σάν συμπαρουσία τῶν δύο πλευρῶν κάτω ἀπό τόν ἀνώτερο νόμο πού θά ρύθμιζε τήν κατανομή τους καί τόν συνδυασμό τους.

Ἄς δοῦμε τήν τραγική παράσταση, κατὰ Χέγκελ: ἡ Ἀντιγόνη καί ὁ Κρέων κινοῦνται στή σκηνή σάν δύο ἀντίθετες «φατρίες». Ἔτσι φαντάζεται ὁ Κάφκα τή δικαιοσύνη, κατὰ τήν πρώτη του ἀνάκριση: θά ὑπῆρχαν δύο πλευρές, δύο φατρίες, ἡ μιά πιθανῶς πιό εὐνοϊκή ἀπό τήν ἄλλη, γιά τήν ἐπιθυμία, ἡ ἄλλη, πιό εὐνοϊκή γιά τόν νόμο, καί τῶν ὁποίων ἡ κατανομή θά παρέπεμπε σέ ἕναν ἀνώτερο νόμο. Ἀλλά ὁ Κ ἀντιλαμβάνεται ὅτι δέν ἔχουν ἔτσι τά πράγματα: τό σημαντικό δέν εἶναι τά τεκταινόμενα στό δικαστήριον, οὔτε οἱ γενικές κινήσεις τῶν δύο παρατάξεων, ἀλλά ἡ μοριακή διαταραχή πού θέτει σέ κίνηση τούς διαδρόμους, τά παρασκήνια, τίς πίσω πόρτες καί τά πλαϊνά δωμάτια. Τό θέατρο τῆς Ἀμερικῆς εἶναι ἕνα τεράστιον παρασκήνιον, ἕνας πελώριος διάδρομος πού κατάργησε κάθε θέαμα καί κάθε παράσταση. Τό ἴδιον συμβαίνει στήν πολιτική (ὁ Κ συγκρίνει τή σκηνή τοῦ δικαστηρίου μέ μιά «πολιτική συγκέντρωση» καί, ἀκριβέστερα, μέ μιά σοσιαλιστική συ-

νάντηση.). Κι ἐδῶ, ἐπίσης, τό σημαντικό δέν εἶναι τί συμβαίνει στό βῆμα, ὅπου συζητοῦνται ἰδεολογικά θέματα. Ὁ νόμος ἀνήκει σέ αὐτά τά θέματα: παντοῦ στόν Κάφκα, στή Δίκη, στό Χτίζοντας τό Σινικό τείχος, ὁ νόμος ἐκλαμβάνεται σέ συνάρτηση μέ τά διάφορα «κόμματα» τῶν σχολιαστῶν. Ἀλλά, ἀπό πολιτική σκοπιά, τό σημαντικό ἐκτυλίσσεται πάντα ἄλλοῦ, στους διαδρόμους τοῦ συνεδρίου, πίσω ἀπό τά παρασκήνια τῆς συνάντησης, ὅπου θίγονται τά ἀληθινά προβλήματα πού ἐνυπάρχουν στήν ἐπιθυμία καί στήν ἐξουσία – τό ἔμπρακτο πρόβλημα τῆς «δικαιοσύνης».

Ὡς ἐκ τούτου, πρέπει νά παραιτηθοῦμε ὀριστικά ἀπό τήν ἰδέα μιᾶς ὑπέρβασης τοῦ νόμου. Ἄν οἱ ἀνώτατες βαθμίδες εἶναι ἀπρόσιτες καί δέν παρίστανται, αὐτό δέν συμβαίνει σέ συνάρτηση μέ μιᾶ ἀπειρη ἱεραρχία πού προσιδιάζει σέ μιᾶ ἀποφατική θεολογία, ἀλλά σέ συνάρτηση μέ μιᾶ συνάφεια τῆς ἐπιθυμίας, πού τοποθετεῖ πάντα τό συμβάν στό διπλανό γραφεῦ: ἡ συνάφεια τῶν γραφείων, ἡ ἀποσπασματικότητα τῆς ἐξουσίας ἀντικαθιστοῦν τήν ἱεραρχία τῶν βαθμίδων καί τό κύρος τοῦ κυρίαρχου (ἤδη ὁ πύργος φάνηκε ὅτι ἦταν ἓνα συνονθύλευμα ἀπό χαμῆσπιτα κοληγητά τό ἓνα μέ τό ἄλλο, σάν τή

γραφειοκρατία τῶν Ἀψβούργων καί τό μωσαϊκό τῶν ἐθνότητων μέσα στήν αὐστριακή αὐτοκρατορία). Ἄν οἱ πάντες ἀνήκουν στή δικαιοσύνη, ἄν ὅλοι εἶναι βοηθητικά πρόσωπα, ἀπό τόν ἱερέα ἕως τά κορίτσια, αὐτό ὑφίεται ὄχι στήν ὑπέρβαση τοῦ νόμου, ἀλλά στήν ἐμμένεια τῆς ἐπιθυμίας. Πρός αὐτή τήν ἀνακάλυψη ὀδηγοῦν γοργά ἡ διερεύνηση καί ὁ πειραματισμός τοῦ Κ: ἐνῶ ὁ θεῖος τόν πίεζε νά πάρει στά σοβαρά τή δίκη του, ἄρα νά βρεῖ κάποιο δικηγόρο γιά νά περάσει ἀπό ὅλες τίς δοκιμασίες τῆς ὑπέρβασης, ὁ Κ ἀντιλαμβάνεται ὅτι καί ὁ ἴδιος δέν πρέπει νά παραστεῖ, ὅτι δέν ἔχει ἀνάγκη ἐκπροσώπου, μιά καί κανείς δέν ἔπρεπε νά μεσολαβήσει ἀνάμεσα σέ αὐτόν καί στήν ἐπιθυμία του. Θά βρεῖ τή δικαιοσύνη κινούμενος ἀπό κάμαρα σέ κάμαρα, ἀκολουθώντας τήν ἐπιθυμία του. Θά πάρει στά χέρια του τή μηχανή ἔκφρασης: θά συντάξει τήν αἴτηση, θά γράφει ἀκατάπαυστα, θά ζητήσει μιά ἄδεια γιά νά ἀφιερωθεῖ ἐξ ὀλοκλήρου σέ αὐτή τή σχεδόν «ἀτελεύτητη ἐργασία». Ἔχουμε ἓνα ἀπεριόριστο πεδίο ἐμμένειας, ἀντί γιά μιά ἄπειρη ὑπέρβαση. Ἡ ὑπέρβαση τοῦ νόμου ἦταν μιά εἰκόνα, ἀλλά ἡ δικαιοσύνη εἶναι μᾶλλον κάτι σάν ἤχος (ἐκφορά), πού δέν παύει νά ἀναδίδεται. Ἡ ὑπέρβαση τοῦ νόμου ἦταν ἀφη-

ρημένη μηχανή, αλλά ο νόμος δέν υπάρχει παρά στην έμμενεια τής μηχανικής συναρμογής τής δικαιοσύνης. Ή Δύκη είναι ο κατακερματισμός κάθε υπερβατικής δικαίωσης. Δέν μπορούμε νά κρίνουμε κάτι μέσα στην έπιθυμία, ο ίδιος ο δικαστής έχει απολιθωθεί από τήν έπιθυμία. Ή δικαιοσύνη είναι άπλως ή έμμενης διαδικασία τής έπιθυμίας. Ή διαδικασία είναι μιά άλληλουχία, αλλά μιά άλληλουχία καμωμένη από συναφείς. Τό συναφές δέν αντίτιθεται στό συνεχές, αντίθέτως: είναι ή κατασκευή του τοπικού, άπειρώς προεκτάσιμη, άρα και ή άποσυναρμιγήση - πάντα τό διπλανό γραφεΐο, τό συναφές δωμάτιο. Ο Βαρνάβας «πάει σέ γραφεΐα, αλλά μόνο σέ ένα τμήμα του συνόλου: μετά από αυτά υπέρχει ένα έμπόδιο και, πίσω από τό έμπόδιο, υπάρχουν άλλα γραφεΐα. Δέν του άπαγορεύουν νά προχωρήσει (...). Δέν πρέπει νά παραστήσουμε αυτό τό έμπόδιο σαν μιά άπαγορευτική γραμμή (...). ΄Υπάρχουν έμπόδια πού τά προσπερνά, και δέν μοιάζουν διαφορετικά από εκείνα πού ακόμα δέν έπισκέφθηκε». Ή δικαιοσύνη είναι αυτή ή άλληλουχία τής έπιθυμίας, μέ άστατή ήρια και διαρκώς μετατοπιζόμενα.

Αυτή τή διαδικασία, αυτή τήν άλληλουχία, αυτό τό πεδίο έμμενειας αναλύει ο ζωγράφος Τιτορέλλι

ὑπό τήν ὀνομασία ἀτελεύτητη ἀναβολή. Εἶναι καθοριστικό κείμενο τῆς Δύκης, τό ὅπου καθιστᾶ τόν Τιτορέλλι εἰδικό πρόσωπο. Διακρίνει τρεῖς δυνατές περιπτώσεις: τήν ὀριστική ἀπαλλαγή, τή φαινομενική ἀπαλλαγή καί τήν ἀτελεύτητη ἀναβολή. Ἡ πρώτη περίπτωση δέν ἀπαντᾶται, ἐπειδή θά συνεπαγόταν τόν θάνατο ἢ τήν κατάρρευση τῆς ἐπιθυμίας προτοῦ ὀλοκληρωθεῖ ἡ διαδικασία της. Ἀπό τήν ἄλλη, ἡ δεύτερη περίπτωση ἀντιστοιχεῖ στήν ἀφηρημένη μηχανή τοῦ νόμου. Καθορίζεται ὄντως ἀπό τήν ἀντίθεση τῶν ροῶν, τήν ἐναλλαγή τῶν πόλων, τή διαδοχή τῶν περιόδων: ἓνα ρεῦμα τοῦ νόμου ἀντίδρομο στό ρεῦμα τῆς ἐπιθυμίας, ἓνας πόλος διαφυγῆς ἐνάντια σέ ἓναν πόλο καταστολῆς, μιά περίοδος κρίσης ἐνάντια σέ μιά περίοδο συμβιβασμοῦ. Θά λέγαμε ὅτι ὁ τυπικός νόμος ἄλλοτε ἀποσύρεται στήν ὑπέρβασή του ἀφήνοντας ἓνα προσωρινά ἐλεύθερο πεδίο στήν ἐπιθυμία-ύλικό, ἄλλοτε κάνει νά ἀναδυθοῦν ἀπό τήν ὑπέρβασή του οἱ ἱεραρχημένες ὑποστάσεις πού εἶναι ἱκανές νά τιθασεύσουν καί νά καταστεῖλουν τήν ἐπιθυμία (ὄντως, ὑπάρχουν πολλές νεοπλατωνικές ἀναγνώσεις τοῦ Κάφκα). Μέ δύο διαφορετικούς τρόπους, αὐτή ἡ κατάσταση -ἢ, μᾶλλον, αὐτός ὁ κύκλος τῆς φαινομενικῆς ἀπαλ-

λαγής- αντίστοιχῆ στήν κατάσταση τοῦ Κάφκα μέσα στά γράμματα ἢ μέσα στίς ζωομορφικές νουβέλες καί τίς ζωοποιήσεις. Ἡ δίκη στό ξενοδοχεῖο σχετικά μέ τή Φελίτσε εἶναι ὁ ἀντίκτυπος τοῦ νόμου ὁ ὁποῖος ἀντιδρᾷ στόν κτύπο τῶν γραμμάτων, ἡ δίκη πού ὑφίσταται ὁ βρικόλακας πού γνωρίζει ὅτι ἡ ἀπαλλαγὴ του δέν μπορεῖ παρά νά εἶναι φαινομενική. Καί ἡ δίκη πού ὑφίσταται ἡ ζωοποίηση εἶναι, διαδεχόμενη τόν θετικό πόλο τῆς γραμμῆς διαφυγῆς, ὁ ἀρνητικός πόλος τοῦ ὑπερβατικοῦ νόμου πού ξαναφράζει τή διέξοδο καί ἐξουσιοδοτεῖ τήν οἰκογενειακή ὑπόσταση νά προλάβει τόν ἔνοχο - ἐπανοιδιποδewοποίηση τοῦ Γρηγόρη, τό πλατωνικό μῆλο πού τοῦ ρίχνει ὁ πατέρας του.

Ἀλλά τό μῆλο εἶναι ἐκεῖνο ἀκριβῶς πού δοκιμάζει ὁ Κ στήν ἀρχή τῆς Δύτης, μέσα σέ μιᾶ ἀτελή ἀλωσίδα πού σχηματίζεται μέ τή Μεταμόρφωση. Γιατί ὅλη ἡ ἱστορία τοῦ Κ εἶναι ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο βυθίζεται προουδευτικά στήν ἀτελεότητα ἀναβολή, διακόπτοντας μέ τούς τύπους τῆς φαινομενικῆς ἀπαλλαγῆς. Ἐξέρχεται ἔτσι ἀπό τήν ἀφηρημένη μηχανή τοῦ νόμου, πού ἀντιτάσσει τόν νόμο στήν ἐπιθυμία, ὅπως τό πνεῦμα στό σῶμα, ὅπως τῆ μορφή στό ὕλικό, γιά νά εἰσαχθεῖ στή μηχανική συ-

ναρμογή τῆς δικαιοσύνης, δηλαδή στήν ἀμυβαία ἐμ-
μένεια ἑνός ἀποκρυπτογραφημένου νόμου καί μιᾶς
ἐκτοπισμένης ἐπιθυμίας.

Ἄλλά τί σημαίνουν αὐτοί οἱ ὄροι - «ἀναβολή» καί
«ἀτελεύτητη»; Ἄν ὁ Κ ἀρνεῖται τή φαινομενική
ἀπαλλαγή, δέν τό κάνει μέ τήν ἐλπίδα μιᾶς πραγ-
ματικῆς ἀπαλλαγῆς οὔτε, βέβαια, μέ τή μύγια
ἀπελπισία μιᾶς ἐνοχῆς πού θέλει νά αὐτοτροφοδο-
τηθεῖ. Γιατί ἡ ἐνοχή τάσσεται ὀλόκληρη μέ τή φαι-
νομενική ἀπαλλαγή. Μποροῦμε νά ποῦμε γιά τή
φαινομενική ἀπαλλαγή ὅτι εἶναι ἄπειρη καί συνάμα
περιορισμένη, ἀσυνεχῆς. Εἶναι ἄπειρη, ἐπειδή εἶναι
κυκλική, ἀκολουθώντας «τήν κυκλοφορία τῶν δω-
ματίων μέσα στά γραφεῖα», σύμφωνα μέ ἕναν εὐρύ
κύκλο. Ἄλλά εἶναι περιορισμένη, ἐπειδή τό σημεῖο
κατηγορίας ἀπομακρύνεται ἢ πλησιάζει σύμφωνα
μέ αὐτόν τόν κύκλο, καθορίζοντας «τά πάνω καί τά
κάτω μέ ταλαντεύσεις ποικίλου πλάτους καί παύ-
σεις ποικίλου μεγέθους». Ἀντίδρομα ρεύματα, ἀντί-
θετοι πόλοι, ἀντίδρομες περίοδοι ἀθωότητος καί
ἐνοχῆς, ἐλευθερίας καί νέας σύλληψης. Ἐφόσον ἡ
πραγματική ἀπαλλαγή ἀποκλείεται, τό ζήτημα τῆς
ἀθωότητος «ἦ» τῆς ἐνοχῆς ἐμπίπτει στή φαινομε-
νική ἀπαλλαγή πού καθορίζει τίς δύο ἀσυνεχεῖς πε-

ριόδους καί τή μεταστροφή ἀπό τή μιά στήν ἄλλη. Ἐξάλλου, ἡ ἀθωότητα εἶναι μιά ἀκόμα πύο διεστραμμένη, ὑπόθεσις ἀπό τήν ἐνοχή. Ἀθῶος ἔ, ἐνοχος, θέτει τό πρόβλημα τοῦ ἀπείρου, ὄχι τό πρόβλημα τοῦ Κάφκα. Λέγαμε ὅτι ἡ ἀναβολή, ἀντίθετα, εἶναι περατή, ἀπεριόριστη καί συνεχής. Εἶναι περατή, ἐπειδή δέν ὑπάρχει πιά ὑπέρβασις καί ἐπειδή τελεῖται σταδιακά: ὁ κατηγορούμενος δέν ὑποχρεοῦται νά προβεῖ σέ «ἐπώδυνα διαβήματα» οὔτε νά φοβᾶται μιά αἰφνίδια μεταστροφή (ἀναμφίβουλα παραμένει μιά κυκλοφορία, ἀλλά «σέ ἕνα μικρό κύκλο, στόν ὁποῖο περιορίσαμε τεχνητῶς τή δράσι του» καί, ἐπιπλέον, αὐτή ἡ κυκλοφορία εἶναι «φαινομενική», μιά ὑποστάθμη φαινομενικῆς ἀπαλλαγῆς). Ἐπίσης, ἡ ἀναβολή εἶναι ἀπεριόριστη καί συνεχής, ἐπειδή δέν παύει νά προσθέτει ἕναν τομέα στόν ἄλλο, σέ ἐπαφή μέ τόν ἄλλο, συναφή μέ τόν ἄλλο, προχωρώντας κομμάτι κομμάτι, ὥστε νά μετατοπίζει διαρκῶς τό ὄριον. Ἡ κρίσις εἶναι συνεχής, ἐπειδή συμβαίνει πάντα πλάι. Ἡ «ἐπαφή» μέ τή δικαιοσύνη, ἡ συνάφεια, ἀντικατέστησε τήν ἱεραρχία τοῦ νόμου. Ἡ ἀναβολή εἶναι τελείως θετική καί ἐνεργός: ταυτίζεται μέ τήν ἀπισυναρμολόγησι τῆς μηχανῆς, μέ τή σύνθεσι τῆς συναρμολογῆς, πάντα ἕνα ἐξάρτη-

μα πλάι στο άλλο. Είναι η διαδικασία καθεαυτή, η χάραξη του πεδίου της ἐμμένειας⁵. Μέσα στον Πύργο αυτό είναι ακόμα πιο ἐμφανές, ἐκεῖ φαίνεται σέ ποιό σημείο ο Κ είναι ἀποκλειστικά ἐπιθυμία: τό μόνο πρόβλημα είναι νά συναφθεῖ ἢ νά διατηρηθεῖ ἢ «ἐπαφή» μέ τόν πύργο, νά συναφθεῖ ἢ νά διατηρηθεῖ ὁ «σύνδεσμος».

5. Μᾶς φαίνεται ἀνακρίβεστατο νά ὀρίσουμε τήν ἀτελεύτητη ἀναβολή, σάν μιᾶ κατάστασι «διαταραχῆς», «ἀναποφασιστικότη-
τας» καί «ἐνοχῆς συνείδητης».

Πολλαπλασιασμός τῶν σειρῶν

ΑΥΤΗ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ τῆς συναρμογῆς μπορεῖ νά ἐξηγηθεῖ μόνο ὅταν δοῦμε, ἀποσυναρμολογώντας την, τά στοιχεῖα πού τήν ἀπαρτίζουν καί τή φύση τῶν δεσμῶν της. Τά πρόσωπα τῆς Δύκης ἐμφανίζονται μέσα σέ μιά μεγάλη σειρά πού δέν παύει νά πολλαπλασιάζεται: ὅλοι εἶναι ὑπάλληλοι ἢ βοηθοί τῆς δικαιοσύνης (καί στόν Πύργο, ὅλοι σχετίζονται μέ τόν πύργο), ὄχι μόνο οἱ δικαστές, οἱ δικηγόροι, οἱ κλητῆρες, οἱ ἀστυνομικοί, ἀκόμα καί οἱ κατηγορούμενοι, ἀλλά καί οἱ γυναῖκες, τά κορίτσια, ὁ ζωγράφος Τιτορέλλι, ὁ ἴδιος ὁ Κ. Γεγονός εἶναι ὅτι ἡ μεγάλη σειρά ὑποδιαιρεῖται σέ ὑπο-σειρές. Καί

καθεμιά από αυτές τίς ὑπο-σειρές ἔχει στό ἐνεργητικό της ἓνα εἶδος ἀπεριόριστου σχιζοφρενικῶν πολλαπλασιασμοῦ: ἔτσι ὁ Μπλόκ ἀπασχολεῖ ταυτόχρονα ἕξι δικηγόρους, μά αὐτό δέν ἀρκεῖ· ὁ Τιτορέλλι ἐμφανίζει μιά σειρά ταυτόσημων πινάκων· ὁ Κ συναντᾷ πάντα ἀλλόκοτες γυναῖκες, τοῦ ἴδιου σφαιρικοῦ τύπου, σέ καθεμιά πράξη, τους (τήν Ἔλσα, τή μικρή φίλη πρὶν ἀπό τή δίκη, σερβιτόρα στό καμπαρέ· τή δεσποινίδα Μπύρστνερ, «τή μικρή δακτυλογράφο πού δέν θά τοῦ ἀντιστεκόταν γιά πολύ»· τή λαντζέρισσα, ἐρωμένη τοῦ δικαστῆ καί γυναίκα τοῦ κλητήρα· τή Λένι, τή νοσοκόμα-ὑπερήτρια-γραμματέα τοῦ δικηγόρου· τά μικρά κορίτσια στοῦ Τιτορέλλι). Ὅθεν, τό πρῶτο γνῶρισμα αὐτῶν τῶν πολλαπλασιαζόμενων σειρῶν εἶναι ὅτι θά ἀπελευθερώσουν μιά κατάσταση πού, ἀλλοῦ, θά κατέληγε σέ ἀδιέξοδο.

Τά ντουέτα καί τά τρίο ἦταν πάντα συχνά στόν Κάφκα. Ἡ τριγωνικότητα τοῦ ὑποκειμένου, οἰκογενειακῆς προελεύσεως, συνίσταται στόν ὀρισμό τῆς θέσης σέ σχέση μέ δύο ἄλλους παριστάμενους ὄρους (πατέρα-μητέρα-παιδί). Ὁ διχασμός τοῦ ὑποκειμένου, σέ ὑποκειμένο διατύπωσης καί σέ ὑποκείμενο ἐκφορᾶς, ἀφορᾷ τήν κίνηση τοῦ ὑποκειμένου σέ

μιά από αυτές τις εκπροσωπήσεις, ή και στις δύο ταυτόχρονα: επίσης, είναι μάλλον αδελφική, ακόμα και στό μίσος, παρά πατρική και επαγγελματική, ακόμα και στόν ανταγωνισμό, παρά οικογενειακή. Οί περισσότεροι σωσίες τοῦ Κάφκα ἀναπαράγουν τό θέμα τῶν δύο ἀδελφῶν ἢ τῶν δύο γραφειοκρατῶν, εἴτε ὁ ἓνας κινεῖται καί ὁ ἄλλος ἀκίνητεῖ, εἴτε κάνουν ἀμφότεροι τίς ἴδιες κινήσεις¹. Ἐπίσης, τά ντουέτα καί τά τρίο ἀλληλοδιαπερνῶνται. Στήν περίπτωση πού ἓνας ἀπό τούς διπλούς ἀνθρώπους παραμένει ἀκίνητος καί προτιμᾷ νά μεταβιβάσει τήν κίνηση στόν ἄλλο, φαίνεται πώς αὐτή ἡ καθαυτό γραφειοκρατική ἀδράνεια κατάγεται ἀπό τό οικογε-

1. Οἱ δύο περιπτώσεις ἀπαντῶνται συχνά στόν Κάφκα: οἱ διπλοὶ ἄνθρωποι πού κάνουν ἀπό κοινού τήν κίνηση, π.χ. ἡ ἐμφάνιση τοῦ Ἀρθούρου καί τοῦ Ἰερεμία στό πρῶτο κεφάλαιο τοῦ Πύργου· τό ἀπ᾽ἐλευθεῖο εἰδίως πού κάνει τό ἀντίγραφό του νά κινηθεῖ, βλ. τό θέμα τοῦ Ἀγιοσύμειου, τήν Κρίση καί, μέσα στόν Πύργο, τούς Σορτίνι καί Σορντίνι («Ὁ Σορντίνι ἐπωφελήθηκε ἀπό τήν ἡμιόττητα τῶν ἰσχυμάτων τους, γιά νά φορτώσει στόν Σορτίνι τά καθήκοντά του καί νά ἀρρωσταθεῖ στήν ἐργασία του»). Φαίνεται πώς ἡ πρώτη περίπτωση εἶναι ἀπλῶς μιᾶ προετοιμασία γιά τή δεύτερη; ακόμα καί ὁ Ἀρθούρος ἀποχωρεῖται τόν Ἰερεμία, καθώς ὁ πρῶτος ἐπιστρέφει στόν Πύργο, ἐνῶ ὁ δεύτερος ἀνακατεύεται μέ τό χωριό καί χάνει τά νύκτα του. Ἀναφορικά μέ τόν γραφειοκρατικό χαρακτήρα τοῦ εἰδίου, βλ. ἓνα ἀπό τά ἀριστουργήματα τοῦ Ντοστογιέφσκι, Ἡ σωσία.

νειακό τρίγωνο, καθόσον διατηρεῖ τό παιδί ασάλευτο καί τό καταδικάζει στήν ὄνειροπόληση. Ὁ Κάφκα λέγει ὅτι τό γραφειοκρατικό πνεῦμα εἶναι ἡ κοινωνική ἀρετή πού ἀπορρέει ἄμεσα ἀπό τήν οἰκογενειακή ἀνατροφή². Στήν ἄλλη περίπτωση, ὅπου οἱ διπλοί ἄνθρωποι κάνουν μαζί τήν κίνηση, ἡ δραστηριότητά τους προϋποθέτει ἕναν τρίτο ὄρο, σάν τόν ἐπικεφαλῆς τοῦ γραφείου ἀπό τόν ὁποῖο ἐξαρτῶνται: ἔτσι, ὁ Κάφκα παρουσιάζει σταθερά τρίο, τριγωνοποιήσεις τυπικά γραφειοκρατικές. Οἱ δύο γραφειοκράτες ἀπορρέουν ἀναγκαστικά ἀπό ἕναν ἀνώτερο τρίτο, τοῦ ὁποίου ἀποτελοῦν τό δεξί καί τό ἀριστερό χέρι. Συνεπῶς, ἀπό τήν ἄλλη, ἂν ὁ γραφειοκρατικός σωσίας παραπέμπει στό οἰκογενειακό τρίγωνο, αὐτό μέ τή σειρά του μπορεῖ νά ἀντικατασταθεῖ ἀπό γραφειοκρατικά τρίγωνα. "Ὅλες αὐτές οἱ μορφές εἶναι πολύ περίπλοκες στόν Κάφκα. Ἄλλοτε, δεδομένου τοῦ οἰκογενειακοῦ τριγώνου, ὅπως στή Μεταμόρφωση, ἕνας ὄρος ἄλλης φύσεως ἔρχεται νά προστεθεῖ στόν πρῶτο ἢ νά τόν ὑποκαταστήσει: ὁ διαχειριστής φτάνει πίσω ἀπό τήν πόρτα τοῦ Γρη-

2. Ημερολόγιο (γαλλ. μετ.). σ. 475· Γράμματα στή Φελίτσε (γαλλ. μετ.), II, σ. 806.

γόρη, και εισάγεται στην οικογένεια. Άλλοτε είναι ένα τριο γραφειοκρατων που εγκαθίσταται και παίρνει τις θέσεις της οικογένειας, εστω και προσωρινά: η εισαγωγή του διαχειριστή, στη Μεταμόρφωση, ουσιαστικά προετοιμάζει αυτή τη στιγμή. Άλλοτε πάλι, όπως στην αρχή της Δίκης, δεν προϋπάρχει οικογενειακό τρίγωνο (ο πατέρας πέθανε, η μητέρα είναι απόμακρη): παριστάμεθα όμως αρχικά στην παρείσφρηση ενός ορου, κατόπιν ενός άλλου, που λειτουργούν σαν αστυνομικοί σωσίες: κατόπιν, στην τριγωνοποίησή τους μέσω ενός τρίτου ορου, του δεκανέα. Και διαπιστώνουμε τις μεταμορφώσεις αυτού του μή οικογενειακού τριγώνου, που αποβαίνει διαδοχικά γραφειοκρατικό τρίγωνο των υπαλλήλων τραπέζης, οικιακό τρίγωνο των γειτόνων ήδονοβλεψιών, έρωτικό τρίγωνο της δεσποινίδας Μπύρστνερ και των φίλων της σε μία φωτογραφία.

Αυτές οι υπερβολικά περίπλοκες περιγραφές, οι περιπτώσεις που ξεχωρίζουμε, έχουν μόνο ένα σκοπό: να φανεϊ ότι, τόσο από την πλευρά των διπλών ανθρώπων, όσο και των τριγώνων, και στις παραπομπές και στις αμοιβαίες τους διεισδύσεις, κατιτί παραμένει παγιδευμένο. Γιατί δύο ή τρεις, και όχι

περισσότεροι; Γιατί τό δύο παραπέμπει στό τρία, καί ὄχι σέ κάτι παραπάνω; Γιατί τό δύο παραπέμπει στό τρία, καί αντίστροφα; Πῶς νά ἐμποδίσουμε ἕναν ἄλλο ἐνδεχόμενο ὄρο, ὅπως τήν ἀδελφή, στή Μεταμόρφωση, νά γίνει μέ τή σειρά του διπλός ἄνθρωπος καί τριγωνικός; Τά γράμματα ἀποτυγχάνουν σέ αὐτό τό σημεῖο, παρά τήν προσπάθεια τοῦ Κάφκα νά εἰσαγάγει τήν Γκρέτε Μπλόχ καί νά ἐξαχθεῖ ἀπό τή δυαδική σχέση. Οἱ ζωομορφικές νουβέλες ἀποτυγχάνουν ἐπίσης, παρά τήν ἀπόπειρα τοῦ Γρηγόρη νά ἐξαχθεῖ ἀπό τήν τριγωνοποίηση.

Αὐτό εἶναι ἕνα ἀπό τά κύρια προβλήματα πού λύνονται μέσα στά ἀπεριόριστα μυθιστορήματα: τά διπλά πρόσωπα καί τά τρίγωνα πού ἐπιβιώνουν μέσα στά μυθιστορήματα τοῦ Κάφκα ὑπάρχουν μόνο στήν ἀρχή καί ἀπαρχῆς εἶναι τόσο ἀσταθῆ, τόσο εὐπλαστα καί μεταμορφώσιμα, ὥστε εἶναι πανέτοιμα νά διανοιχθοῦν σέ σειρές πού σπάζουν τή μορφή, μέχρι σημείου νά προκαλέσουν διάρρηξη τῶν ὄρων. Συμβαίνει τό ἀντίθετο πρὸς τή Μεταμόρφωση, ὅπου ἡ ἀδελφή, ὅπως καί ὁ ἀδελφός, ἦταν παγιδευμένοι ἀπό μιά θριαμβική ἐπιστροφή τῆς πλέον ἀποκλειστικῆς οἰκογενειακῆς τριγωνοποίησης. Τό ζήτημα δέν εἶναι νά μάθουμε ἂν ἡ Μεταμόρφωση εἶ-

ναι ένα άριστούργημα. Προφανώς είναι, αλλά αυτό
 δέν ικανοποιεί τόν Κάφκα, επειδή εξηγεί επίσης τί
 τόν έμποδίζει, κατά τήν κρίση του, νά πλάσει ένα
 μυθιστόρημα: δέν θά άνεχόταν νά γράψει ένα οικο-
 γενειακό ή συζυγικό μυθιστόρημα, τόν μύθο τών
 Κάφκα, ούτε τίς Προετοιμασίες γιά γάμο στην έξο-
 χή. "Όθεν, ήδη στην Άμερική είχε προαισθανθεί τή
 λύση του γιά τίς πολλαπλασιαζόμενες σειρές: στη
 Δύση, κατόπιν στον Πύργο, τήν κατέχει πλήρως.
 Άλλά, έφεξής, δέν ύπάρχει λόγος νά τελειώσει τό
 μυθιστόρημα. (Τουλάχιστον νά μιμηθεί τόν Μπαλ-
 ζάκ, τόν Φλωμπέρ ή τόν Ντίκενς: αλλά, όσο κι άν
 τούς θαυμάζει, δέν θέλει νά τούς ακολουθήσει. Δέν
 επιθυμεί ένα γυάλινο πύργο μέ τόν τρόπο του Φλω-
 μπέρ: δέν επιθυμεί «μορφώματα» μέ τόν τρόπο του
 Ντίκενς, γιατί έχει μιά άλλη άποψη γιά τό μόρφω-
 μα. Τόν μόνο πού θά ακολουθοῦσε είναι ο Κλάιστ,
 άλλωστε και ο τελευταῖος περιφρονοῦσε τούς δα-
 σκάλους: αλλά και ο Κλάιστ είναι κάτι διαφορετικό,
 έστω κι άν ασκεῖ βαθύτατη επίδραση στον Κάφκα.
 Θα έπρεπε νά μιλήσουμε άλλου και διαφορετικά γι'
 αυτό τό ζήτημα. Τό πρόβλημα του Κλάιστ δέν είναι:
 «Τί σημαίνει μιά έλάσπων λογοτεχνία και, ως εκ
 τούτου, πολιτική και συλλογική;» αλλά: «Τί είναι

μιά πολεμική λογοτεχνία.» Σχετίζεται με τό αντίστοιχο πρόβλημα του Κάφκα, αλλά δέν ταυτίζεται.)

Μετατρέποντας άπεριορίστως τά τρίγωνα, πολλαπλασιάζοντας τούς σωσίες άτελεύτητα, ό Κάφκα άνοίγει ένα πεδίο έμμένειας πού θά λειτουργήσει σάν άποσυναρμολόγηση, άνάλυση, προγνωστικό δυνάμεων και κοινωνικών ρευμάτων, τάσεων πού άκόμα στήν έποχή του κρούουν άπλώς τή θύρα (ή λογοτεχνία έχει νόημα μόνο αν ή μηχανή έκφρασης προηγείται και συνεπάγεται τά περιεχόμενα). Και, sé ένα όρισμένο επίπεδο, δέν υπάρχει ανάγκη νά περάσουμε από διπλούς ανθρώπους ή τρίγωνα, αλλά ένα βασικό πρόσωπο αρχίζει νά πολλαπλασιάζεται άμέσως: έτσι κάνει ό Κλάμ ή, κατά μείζονα λόγο, ό Κ. Ίδού πού οι όροι τείνουν νά κατανεμηθοῦν sé μία γραμμή διαφυγής, νά ακολουθήσουν αυτή τή γραμμή, και μέ βάση συναφή διαστήματα: διάστημα άστυνομικό, διάστημα τών δικηγόρων, τών δικαστών, διάστημα τῆς Έκκλησίας. Ένόσω χάνουν τή δυαδική ή τριαδική μορφή, αυτοί οι όροι δέν παρουσιάζονται πιά έπακριβώς, ή δέν παρουσιάζονται πλέον άπλώς σάν ιεραρχημένοι εκπρόσωποι του νόμου, αλλά αποβαίνουν παράγοντες, συναφή γρανάζιμας μηχανῆς τῆς δικαιοσύνης, καθώς κάθε γρανάζι

άντιστοιχεῖ σέ μιά θέση ἐπιθυμίας, καί ὅλες οἱ θέσεις ἐπικοινωνοῦν μέ διαδοχικές ἀλληλουχίες. Παραδειγματική, ἀπό αὐτή τή σκοπιά, εἶναι ἡ σκηνή τῆς «πρώτης ἀνάκρισης», ὅπου τό δικαστήριο θά χάσει τήν τριαδική του μορφή, μέ τόν δικαστή στήν κορυφή καί τίς ἐκατέρωθεν πλευρές, ἀριστερά καί δεξιά, νά εὐθυγραμμίζονται σέ μιά διαρκή γραμμή πού δέν «ἐνώνει» μόνο τά δύο μέρη, ἀλλά προεκτείνεται προκαλώντας τή γειτνίαση «ἀργυρώνητων ἐπιθεωρητῶν, ἀστυνομικῶν καί ἀνόητων ἀνακριτῶν, ἀκόμα καί μεγάλων δικαστῶν μέ τήν ἀπαραίτητη κουστωδία ὑπηρετῶν, γραφέων, ἀστυνομικῶν καί ἄλλων βοηθητικῶν προσώπων, πιθανῶς καί δημίων». Μετά ἀπό αὐτή τήν πρώτη ἀνάκριση, ἡ συνάφεια τῶν γραφείων θά ἀντικαταστήσει προοδευτικά τήν ἱεραρχία τῶν τριγώνων. "Ὅλοι οἱ ὑπάλληλοι εἶναι «πουλημένοι», «λαδώνονται». "Ὅλα εἶναι ἐπιθυμία, ὅλη ἡ γραμμή εἶναι ἐπιθυμία, ἀκόμα καί σέ ἐκείνους πού κατέχουν μιά ἐξουσία καί καταπέλλουν, ἀκόμα καί σέ ἐκείνους πού εἶναι κατηγορούμενοι καί ὑφίστανται τήν καταστολή (βλ. τόν κατηγορούμενο Μπλίχ: «Δέν ἦταν πελάτης, ἦταν ὁ σκόλις τοῦ δικηγόρου»). Ἀσφαλῶς, θά εἶχαμε ἄδικο ἂν καταλαβαίναμε τήν ἐπιθυμία σάν ἐπιθυμία γιά

έξουσία, επιθυμία ενεργητικῆς ἢ παθητικῆς καταστολῆς, σαδιστική καί μαζοχιστική, επιθυμία. Ἡ ἰδέα τοῦ Κάφκα εἶναι διαφορετική. Δέν ὑπάρχει ἐπιθυμία ἐξουσίας, ἡ ἴδια ἡ ἐξουσία εἶναι ἐπιθυμία. Ὅχι μιά ἐπιθυμία-ἐλλειψη, ἀλλά ἐπιθυμία ὡς πληρότητα, ἄσκηση καί λειτουργία: ἀκόμα καί στούς κατώτερους ἀξιωματούχους. ὄντας συναρμογή, ἡ ἐπιθυμία ἀποτελεῖ ἓνα ὅλο μέ τά γρανάζια καί τά ἐξαρτήματα τῆς μηχανῆς, μέ τήν ἐξουσία τῆς μηχανῆς. Καί ἡ ἐπιθυμία πού ἔχει κάποιος γιά τήν ἐξουσία, εἶναι ἀπλῶς ἡ βασκανία του μπροστά στά γρανάζια, ἡ λαχτάρα του νά θέσει σέ κίνηση κάποια ἀπό τά γρανάζια, νά εἶναι ὁ ἴδιος ἓνα ἀπό αὐτά τά γρανάζια - ἢ, ἐλλεῖπει καλύτερου, νά εἶναι τό παθητικό ὑλικό πού ἐλέγχουν αὐτά τά γρανάζια, ὑλικό πού εἶναι, μέ τόν τρόπο του, ἓνα γρανάζι.

Ἄν δέν εἶμαι ὁ συγγραφέας μέ τή μηχανή, ἄς εἶμαι τουλάχιστον τό χαρτί πάνω στό ὅποιο γράφει ἡ μηχανή. Ἄν δέν εἶμαι πιά ὁ μηχανικός τῆς μηχανῆς, ἄς εἶμαι τουλάχιστον τό ἔμφυχο ὑλικό τό ὅποιο διακινεῖ: πιθανῶς αὐτή εἶναι μιά θέση πιό οὐσιώδης, πιό κοντινή στά γρανάζια ἀπό ἐκείνην τοῦ μηχανικοῦ (αὐτό ἰσχύει γιά τόν κατώτερο ἀξιωματούχο τῆς Ἀποικίας ἢ γιά τούς κατηγορουμένους

τῆς Δύτης). Συνεπῶς, τὸ ζήτημα εἶναι πολὺ πῖο περιπλοκὸ ἀπὸ ἐκεῖνο τῶν δύο ἀφηρημένων ἐπιθυμιῶν, ἐπιθυμία καταστολῆς καὶ ἐπιθυμία παθητικῆς καταστολῆς, πού θά ἐκφράζονταν ἀφηρημένα, ἡ μία ὡς σαδιστικὴ, ἡ ἄλλη ὡς μαζοχιστικὴ. Ἡ καταστολή, τόσο ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ καταστελλόντος ὅσο καὶ τοῦ καταστελλόμενου, ἀπορρέει ἀπὸ τὴν τάδε συναρμολογίαν τῆς ἐξουσίας—ἐπιθυμία, ἀπὸ τὴν τάδε κατάστασιν τῆς μηχανῆς—μιά καὶ χρειάζονται τόσο μηχανικοί, ὅσο καὶ ὑλικά, μέσα σὲ μιά παράδοξον συνεννόησιν, μέσα σὲ μιά συνάφειαν, παρά μέσα σὲ μιά ἱεραρχίαν. Ἡ καταστολή ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν μηχανήν, ὅχι τὸ ἀντίστροφο. Δέν ὑπάρχει, λοιπόν, («ἡ») ἐξουσία, σάν μιά ἄπειρη ὑπέρβαση ἀπέναντι στοὺς σκλάβους καὶ στοὺς κατηγορουμένους. Ἡ ἐξουσία δέν εἶναι πυραμιδική, ὅπως ὁ Νόμος θά ἤθελε νὰ μᾶς κάνει νὰ πιστέψουμε· εἶναι ἀποσπασματικὴ καὶ γραμμικὴ, προβαίνει διὰ τῆς συναφείας καὶ ὄχι ἀφ' ὑψηλοῦ ἢ ἐκ τοῦ μακρόθεν (ἀπ' ὕπου καὶ ἡ σπουδαιότητα τῶν κατωτέρων)¹. Κάθε τομέας εἶναι ἐ-

1 Ὁ Μισέλ Φουκώ ἀναλύει τὴν δύναμιν, πῶς ἀνανεώνει σήμερον ὡς τὰ οἰκονομικὰ καὶ πολιτικὰ προβλήματα. Παρότι χρησιμοποιεῖ ἄλλα μέσα, αὐτὴ ἡ ἀνάλυσιν δέν στερεῖται κάποιου καφικῆς ἀπορροῆς. Ὁ Φουκώ ἐπιμένει στὴν τεμαχισμόν τῆς ἐξουσίας, στὴν συ-

ξουσία, μιά ἐξουσία καί συνάμα μιά μορφή ἐπιθυμίας. Κάθε τομέας εἶναι μιά μηχανή ἢ ἓνα ἐξάρτημα, ἀλλά ἡ μηχανή δέν λύνεται χωρίς καθένα ἀπό αὐτά τὰ συναφή ἐξαρτήματα νά γίνει μηχανή ἀκέρεια, καταλαμβάνοντας ὁλοένα καί περισσότερο χῶρο. Ἔστω τό παράδειγμα τῆς γραφειοκρατίας, τό ὁποῖο θέλγει τόν Κάφκα, μιά καί ὁ ἴδιος εἶναι μελλοντικός γραφειοκράτης, στίς Ἀσφάλειες (καί ἡ Φελίτσε ἀσχολεῖται μέ φωνογράφους: ἄρα, ἔχουμε μερική συναρμογή δύο ἐξαρτημάτων). Δέν ὑπάρχει μιά ἐπιθυμία τῶν γραφειοκρατῶν, γιά νά καταστείλει ἢ νά κατασταλεῖ. Ὑπάρχει ἓνας γραφειοκρατικός τομέας, μέ τήν ἐξουσία του, τό προσωπικό του, τούς πελάτες καί τίς μηχανές του. Ἡ, μᾶλλον, κάθε λογῆς τομεῖς, συναφή γραφεῖα, ὅπως στήν ἐμπειρία τοῦ Βαρνάβα. Ὅλοι εἶναι γρανάζια, ἰσότημα παρά τά φαινόμενα, τά ὁποῖα συγκροτοῦν τή γραφειοκρατία σάν ἐπιθυμία, δηλαδή ὡς ἀσκηση τῆς ἴδιας τῆς συναρμογῆς. Ἡ κατανομή τῶν καταπιεστῶν καί τῶν

νάφειά της, στήν ἐμμένειά της μέσα στό κοινωνικό πεδίο (πράγμα πού δέν σιμκίνει ἐσωτερικότητα στήν ψυχή, ἢ ἓνα ὑποκείμενο σάν τό ὑπεργώ). Καταδεικνύει ὅτι ἡ ἐξουσία δέν προβαίνει μέ τήν κλασική ἐναλλαγή, βία ἢ ἰδεολογία, πειθῶ ἢ καταναγκασμός. Βλ. *Surveiller et punir*: τό πεδίο ἐμμένειας καί πολλαπλότητας τῆς ἐξουσίας στίς «σωφρονιστικές» ομάδες.

καταπιεζομένων άπορρέει από κάθε κατάσταση τῆς μηχανῆς, καί όχι τό αντίστροφο. Είναι μιά δευτερεύουσα συνέπεια· τό μυστικό τῆς Δίκης είναι ὅτι ὁ Κ είναι ὁ ἴδιος ἕνας δικηγόρος, ὁ ἴδιος δικαστής. Ἡ γραφειοκρατία είναι ἐπιθυμία: όχι ἀφηρημένη ἐπιθυμία, ἀλλά καθορισμένη ἐπιθυμία στόν τάδε τομέα, μέ τήν τάδε κατάσταση τῆς μηχανῆς, τήν τάδε στιγμή, (π.χ. τήν τεμαχισμένη μοναρχία τῶν Ἀψβούργων). Ἡ γραφειοκρατία, ὡς ἐπιθυμία, ταυτίζεται μέ τή λειτουργία ἑνός ἀριθμοῦ γραναζιῶν, τήν ἄσκησι, ἑνός ὀρισμένου ἀριθμοῦ ἐξουσιῶν, πού καθορίζουν, σέ συνάρτησι μέ τή σύνθεσι τοῦ κοινωνικοῦ πεδίου ὅπου ἀσκοῦνται, τόσο τούς μηχανικούς, ὅσο καί τά θύματά τους.

Ἡ Μίλενα ἔλεγε γιά τόν Κάφκα: «Γι' αὐτόν ἡ ζωή είναι κάτι ἀπολύτως διαφορετικό ἀπ' ὅ,τι είναι γιά τούς ἄλλους. Τό γρῆμα, τό Χρηματιστήριο, τό συνάλλαγμα, μιά μηχανή γιά γράψιμο, είναι ἰσάριθμα ἀπόκρυφα πράγματα γι' αὐτόν (...), ἰσάριθμα περιπαθή αἰνίγματα, τά ὅποια θαυμάζει μέ μιά συγκινητική ἀφέλεια, ἐπειδή είναι ἐμπορική»¹. Ἀφέ-

¹ Τό ἄντζέρει ὁ Βάγκενμπιχ, *Franz Kafka. Années de jeunesse*, σ. 111.

λεια: 'Ο Κάφκα δέν τρέφει κανένα θαυμασμό γιά μιά άπλή τεχνική μηχανή, πλὴν ὅμως γνωρίζει καλά ὅτι οἱ τεχνικές μηχανές εἶναι ἀπλῶς ἐνδείξεις μιᾶς πύθ περίπλοκης συναρμολογῆς, πού κάνει νά συνυπάρχουν μηχανικοί, ἐξαρτήματα, ὑλικά καί μηχανεύομενα πρόσωπα, θύτες καί θύματα, ἰσχυροί καί ἀνίσχυροι, μέσα στό ἴδιο συλλογικό σύνολο - ὡ 'Επιθυμία, αὐτογεννώμενη καί, παρά ταῦτα, πλήρως καθορισμένη κάθε φορά. Ἀπό αὐτή τή σκοπιά, ἔχουμε ἕναν ἔρωτα γιά τή γραφειοκρατία, πού ἀποτελεῖ ἕναν τομέα ἐξουσίας καί μιά θέση ἐπιθυμίας. Ἐπίσης, ἕναν ἔρωτα γιά τόν καπιταλισμό. Ἐπίσης, ἕναν ἔρωτα γιά τόν φασισμό. "Ὅλοι αὐτοί οἱ τομεῖς ἐπικοινωνοῦν σύμφωνα μέ παραλλάσσουσες συνάψεις. Καπιταλιστική Ἀμερική, γραφειοκρατική Ρωσία, ναζιστική Γερμανία - στήν πραγματικότητα, ὅλες οἱ «διαβολικές δυνάμεις τοῦ μέλλοντος», ἐκεῖνες πού κρούουν τή θύρα τήν ἐποχή τοῦ Κάφκα, μέ κρούσεις διακεκομμένες καί συναφεῖς. Ἡ ἐπιθυμία ἀπαρτίζεται ἀπό μηχανές πού ἀποσυναρμολογοῦνται σέ γρανάζια, ἀπό γρανάζια πού συναρμολογοῦνται μέ τή σειρά τους σέ μηχανή. Ἐχουμε εὐπλαστους τομεῖς, μετατοπίσεις τῶν ἐμποδίων. Ἡ ἐπιθυμία εἶναι θεμελιωδῶς πολυσήμαντη, ἡ πολυσημία της ἀπαρ-

τίζει μιά και τήν αὐτή ἐπιθυμία πού κατακλύζει τά πάντα. Οἱ ὑποπτες γυναῖκες τῆς Δίκης δέν παύουν νά προσφέρουν τή χαρά και τήν ἀπόλαυση στους δικαστές, τούς δικηγόρους και τούς κατηγορουμένους. Καί ἡ κραυγή τοῦ Φράντς, τοῦ ἀστυνομικοῦ πού τιμωρεῖται γιά τίς κλοπές του, ἡ κραυγή πού ἀφουγκράζεται ὁ Κ ἀπό μιά ἀποθηκούλα δίπλα στόν διάδρομο τοῦ γραφείου του, στήν Τράπεζα, φαίνεται νά «βγαίνει ἀπό μιά μηχανή ὀδύνης», ἀλλά εἶναι και μιά κραυγή ἡδονῆς, ὄχι μαζοχιστικῆς, ἀλλά ἐπειδή ἡ μηχανή τῆς ὀδύνης εἶναι ἓνα ἐξάρτημα μιᾶς γραφειοκρατικῆς μηχανῆς πού ἀπολαμβάνει ἀκατάπαυστα τόν ἑαυτό της.

Ἐπίσης, δέν ὑφίσταται μιά ἐπαναστατική ἐπιθυμία πού θά ἀντιτασσόταν στήν ἐξουσία, στίς ἐξουσιαστικές μηχανές. Εἶδαμε τήν ξεκάθαρη ἀπουσία κοινωνικῆς κριτικῆς στόν Κάφκα. Στήν Ἀμερική, οἱ πύ σκληρές συνθήκες ἐργασίας δέν προκαλοῦν τήν κριτική τοῦ Κ, ἀλλά ἐνισχύουν τόν φόβο του ὅτι θά ἀποκλειστεῖ ἀπό τό ξενοδοχεῖο. Οἰκεῖος μέ τά σοσιαλιστικά και ἀναρχικά κινήματα τῆς Τσεχοσλοβακίας, ὁ Κάφκα δέν ἀκολουθεῖ τήν κατεύθυνσή τους. Συναντώντας μιά ομάδα ἐργατῶν, ὁ Κάφκα δείχνει τήν ἴδια ἀδιαφορία πού δείχνει ὁ Κ στήν Ἀ-

μερική: «Αὐτοί οἱ ἄνθρωποι εἶναι οἱ κυρίαρχοι τοῦ κόσμου· ἐντούτοις ἀταπατῶνται. Πίσω ἀπό αὐτούς κινουῦνται ἤδη οἱ γραμματεῖς, οἱ γραφειοκράτες, οἱ ἐπαγγελματίες πολιτικοί, ὅλοι αὐτοί οἱ σύγχρονοι σουλτάνοι πού βλέπουν νά προετοιμάζεται ἡ πρόσβασή τους στήν ἐξουσία». Ἡ ρωσική ἐπανάσταση φαίνεται στόν Κάφκα μᾶλλον σάν ἕνας τομέας, παρά σάν ἀνατροπή καί ἀνανέωση. Ἡ διάχυση τῆς ρωσικῆς ἐπανάστασης εἶναι μιά προώθηση, μιά τομεακή ὠθηση, πρόοδος πού τελεῖται μέ μιά βίαιη, συσκότιση. «Ὁ ἰδεολογικός καπνός διαλύεται, ὅποτε τό μόνο πού ἀπομένει εἶναι μιά νέα γραφειοκρατία· τά δεσμά τῆς βασανιζόμενης ἀνθρωπότητας ἐτοιμάζονται ἀπό τό χαρτοβασιλείο τῶν ὑπουργῶν». Ἀπό τή γραφειοκρατία τῶν Ἀψβούργων ὡς τή νέα σοβιετική γραφειοκρατία δέν ἀρνεῖται τή μεταβολή, γιατί πρόκειται γιά ἕνα νέο γρανάζι τῆς μηχανῆς - ἤ, μᾶλλον, εἶναι ἕνα γρανάζι πού συγκροτεῖ μιά νέα μηχανή. «Οἱ κοινωνικές ἀσφάλειες γεννήθηκαν ἀπό τό ἐργατικό κίνημα, συνεπῶς τό φωτεινό πνεῦμα τῆς προόδου θά ἔπρεπε νά τίς ὀδηγεῖ. Ἀλλά τί διαπιστώνουμε; Αὐτός ὁ θεσμός εἶναι ἕνα σκοτεινό σμάρι γραφειοκρατῶν, ἀνάμεσα στούς ὁποίους κινουῦμαι μέ τήν ιδιότητα τοῦ μοναδικοῦ καί ἀντιπρο-

σωπευτικοῦ Ἑβραίου»⁵. Ὁ Κάφκα δέν παίρνει τό μέρος κάποιας φατρίας. Δέν προβάλλεται ὡς ἐπαναστάτης, ὅποιες κι ἄν εἶναι οἱ φιλίες του μέ σοσιαλιστές. Γνωρίζει ὅτι ὅλοι οἱ δεσμοί τόν συνδέουν μέ μιά λογοτεχνική μηχανή ἔκφρασης, τῆς ὁποίας ἀποτελεῖ γρανάζι, μηχανικό, ὑπάλληλο καί συνάμα θύμα. Συνεπῶς τί κάνει, μέσα σέ αὐτή τήν μπεκιάρικη μηχανή πού δέν ὑποβάλλεται οὔτε μπορεῖ νά ὑποβληθεῖ στήν κοινωνική κριτική; Πῶς ἐπαναστατεῖ; Θά κάνει τό ἴδιο μέ τή γερμανική γλώσσα, ὅπως μιλιέται στήν Τσεχοσλοβακία: ἐπειδή εἶναι μιά ἐκτοπισμένη γλώσσα, ἀπό πολλές ἀπόψεις, θά προχωρήσει βαθύτερα στόν ἐκτοπισμό, ὄχι λόγω ὑπερφορτώσεων, ἀναστροφῶν, σκληρύνσεων, ἀλλά λόγω μιᾶς λιτότητας πού ὀδηγεῖ τή γλώσσα σέ εὐθεία γραμμή, πρὸς τά μπρός καί ἐπισπεύδει τόν τεμαχισμό της. Ἡ ἔκφραση ὀφείλει νά ἐπιφέρει τό περιεχόμενο, ἄρα πρέπει νά γίνει τό ἴδιο γιά τό περιεχόμενο. Αὐτόν τόν ρόλο τόν κρατᾷ ὁ πολλαπλασιασμός τῶν σειρῶν, ὅπως ἐμφανίζεται μέσα στή

5. GUSTAVE JANOUICH, σ. 115. Καί γιά τίς προηγούμενες ἀναφορές, σ. 114. (Ὁ Γιάνουικ διηγεῖται πῶς κάποια μέρα ὁ Κάφκα, στό πρόπαισι τῶν Κοινωνικῶν Ἀσφαλίσεων, εἶδει νά τρέμει καί «ἐκκατε ἐμπρατικά ἕνα μεγάλο καθολικό στυρό», σ. 111.)

Δίκη. Ἐφόσον ἡ ἱστορία τοῦ κόσμου τελεῖται ὄχι μέ τήν αἰώνια ἐπιστροφή, παρά μέ τήν προώθησι, πάντα νέων τομέων καί ὀλοένα πιά σκληρῶν, θά ἐπιταχύνουμε αὐτή τήν ταχύτητα τομεοποίησης, αὐτή τήν ταχύτητα τομεακῆς παραγωγῆς, θά ἐπιταχύνουμε τίς τεμαχισμένες σειρές, θά ὑπερβάλουμε. Ἐφόσον οἱ συλλογικές καί κοινωνικές μηχανές ἐπιτελοῦν ἓνα μαζικό ἐκτοπισμό τοῦ ἀνθρώπου, θά προχωρήσουμε πολύ μακριά σέ αὐτόν τόν δρόμο, μέχρι νά φτάσουμε σέ ἓναν ἀπόλυτο μοριακό ἐκτοπισμό. Ἡ κριτική εἶναι πέρα γιά πέρα ἀχρηστη. Εἶναι πολύ πιά σημαντικό νά ἀσπαστοῦμε τή δυνητική κίνηση, πού εἶναι ἤδη πραγματική χωρίς νά εἶναι τωρινή (οἱ κομφορμιστές, οἱ γραφειοκράτες, δέν παύουν νά σταματοῦν τήν κίνηση σέ αὐτό ἢ τό ἄλλο σημείο). Δέν πρόκειται γιά μιά πολιτική τοῦ χείριστου, οὔτε γιά μιά λογοτεχνική καρικατούρα, οὔτε γιά ἐπιστημονική φαντασία.

Αὐτή ἡ μέθοδος ἐπιτάχυνσης ἢ τεμαχισμένου πολλαπλασιασμοῦ συνδέει τό περατό, τό συνεχές καί τό ἀτελεύτητο. Ἐχει πολλά πλεονεκτήματα. Ἡ Ἀμερική σκληρύνεται καί ἐπιταχύνει τόν καπιταλισμό της, ἡ ἀποσύνθεση τῆς αὐστριακῆς αὐτοκρατορίας καί ἡ ἀνοδος τῆς Γερμανίας προετοιμάζουν τόν

φασισμό, ἡ ρωσική ἐπανάσταση γεννᾶ ταχύτατα μιά νέα πρωτάκουστη γραφειοκρατία, νέα δίκη μέσα στή διαδικασία, «ὁ ἀντισημιτισμός προσβάλλει τήν ἐργατική τάξη» κ.λπ. Καπιταλιστική ἐπιθυμία, φασιστική ἐπιθυμία, γραφειοκρατική ἐπιθυμία, ἐπίσης ὁ Θάνατος*, ὅλα κρούουν τή θύρα. Ἐφόσον δέν μπορούμε νά βασιστοῦμε στήν ἐπίσημη ἐπανάσταση γιά νά σπάσουμε τήν ἀλυσίδα τῶν καλπαζόντων τεμαχισμῶν, θά βασιστοῦμε σέ μιά λογοτεχνική μηχανή, πού προσπερνᾶ τήν ἐπιτάχυσή τους, πού ξεπερνᾶ τίς «διαβολικές δυνάμεις» προτοῦ συγκροτηθῶν σέ Ἀμερικανισμό, Φασισμό, Γραφειοκρατία: ὅπως ἔλεγε ὁ Κάφκα, νά μὴν εἶσαι καθρέφτης, ἀλλά ρολοὶ πού τρέχει'. Ἐφόσον δέν μπορούμε νά χωρίσουμε ἐπακρβῶς τούς καταπιεστές ἀπό τούς καταπιεζόμενους, οὔτε τά εἶδη τῆς ἐπιθυμίας, πρέπει νά τά ὀδηγήσουμε ὅλα αὐτά σέ ἓνα πιθανότατο μέλλον, ἐλπίζοντας ὅτι αὐτή ἡ καθοδήγηση θά ἀναδείξει ἐπίσης γραμμές διαφυγῆς ἢ προελάσεις, ἔστω μέτριες, ἔστω ἀσταθεῖς, ἔστω καί κυρίως ἄσημες. Μοιάζοντας λίγο μέ τό ζῶο, δέν μπορεῖ παρά νά ἀκολου-

* Στὸ πρωτότυπο, *Thanatos*.

6. JANOUCH, ὀ.π., σ. 138.

θήσει τήν κίνηση πού τόν πλήττει, πού τόν ὀδηγεῖ μακρύτερα, γιά νά ἐπανέλθει σ' ἐσᾶς, ἐνάντια σ' ἐσᾶς, καί νά βρεῖ μιά διέξοδο.

Ὡστόσο, περάσαμε σέ ἓνα στοιχεῖο ριζικά διαφορετικό ἀπό τή ζωοποίηση. Ἀληθεύει ὅτι ἡ ζωοποίηση ἄνοιγε ἤδη μιά διέξοδο, ἀλλά δέν ἦταν ἱκανή νά περάσει ἀπό ἐκεῖ. Ἀληθεύει ὅτι ἐπιτελοῦσε ἓναν ἀπόλυτο ἐκτοπισμό: ὅμως, αὐτό συνέβαινε μέ ἄκρα βραδύτητα, καί μόνο στόν ἓναν πόλο. Συνεπῶς, προλάβαινε τόν ἑαυτό της, τόν ἐπανεγκαθιστοῦσε, τόν τριγωνοποιοῦσε ἐκ νέου. Ἡ ζωοποίηση παρέμενε μιά οἰκογενειακή ὑπόθεση. Μέ τήν προώθηση σειρῶν ἢ τομέων, παριστάμεθα σέ κάτι ριζικά διαφορετικό, ἀκόμα πιό ἀλλόκοτο. Ἡ τάση ἐκτοπισμοῦ τοῦ ἀνθρώπου, ἴδιο τῶν μεγάλων μηχανῶν, πού διαπερνᾷ τόσο τόν σοσιαλισμό ὅσο καί τόν καπιταλισμό, θά διατρέξει ταχύτατα ὅλες τίς σειρές. Ὡς ἐκ τούτου, ἡ ἐπιθυμία θά συνυπάρχει σέ δύο καταστάσεις: ἀπό τή μιά, θά ἐμπλακεῖ στόν τάδε τομέα, στό τάδε γραφεῖο, στήν τάδε μηχανή ἢ κατάσταση τῆς μηχανῆς, θά συνδεθεῖ μέ τήν τάδε μορφή περιεχομένου, ἀποκρυσταλλωμένη στήν τάδε μορφή ἔκφρασης (καπιταλιστική ἐπιθυμία, φασιστική ἐπιθυμία, γραφειοκρατική ἐπιθυμία κ.λπ.). Ἀπό τήν ἄλλη καί συ-

νάμα θά διατρέξει δλη τή γραμμή, παρασυρμένη από μιά ἀπελευθερωμένη ἔκφραση, παρασύροντας παραμορφωμένα περιεχόμενα, φτάνοντας στό ἀπεριόριστο τοῦ πεδίου τῆς ἐμμένειας ἢ τῆς δικαιοσύνης, βρίσκοντας μιά διέξοδο, ἐπακριβῶς μιά διέξοδο, στήν ἀνακάλυψη ὅτι οἱ μηχανές ἦταν ἀπλῶς συγκεκριμενοποιήσεις τῆς ἱστορικῶς καθορισμένης ἐπιθυμίας, καί ἡ ἐπιθυμία δέν παύει νά τίς ξεκάνει, καί νά ἀναστηκῶνει τό σκυμμένο κεφάλι της (πάλη ἐναντία στόν καπιταλισμό, στόν φασισμό, στή γραφειοκρατία, πάλη πού εἶναι πολύ πύο ἔντονη σέ σύγκριση, μέ τήν περίπτωση πού ὁ Κάφκα θά ἐπιδιδόταν σέ μιά «κριτική»).

Αὐτές οἱ δύο συνυπάρχουσες καταστάσεις τῆς ἐπιθυμίας εἶναι οἱ δύο καταστάσεις τοῦ νόμου: ἀπό τή μιά, ὁ ὑπερβατικός παρανοϊκός νόμος, πού δέν παύει νά ἐνεργεῖ σέ ἕναν περιορισμένο τομέα καί νά καθιστᾶ πλήρες ἕνα ἀντικείμενο, νά κρυσταλλώνεται ἐδῶ ἢ ἐκεῖ ἀπό τήν ἄλλη, ὁ ἐμμενής σχιζο-νόμος, πού λειτουργεῖ σάν δικαιοσύνη, σάν ἀντι-νόμος, σάν «μεθόδευση» πού θά ἀποσυναρμολογήσει τόν παρανοϊκό Νόμο σέ ὅλα του τά ἐξαρτήματα. Γιά ἕλλη, μιά φερά, πρόκειται γιά τό ἴδιο πράγμα, γιά τήν ἀνακάλυψη τῶν συναρμογῶν τῆς ἐμμένειας, κα-

θώς και τῆς ἀποσυναρμολόγησής τους. Ἀποσυναρμολογῶ μιά μηχανική συναρμολόγηση, σημαίνει δημιουργῶ καί ἀκολουθῶ ἔμπρακτα μιά γραμμή, διαφυγῆς τήν ὁποία ἡ ζωοποίησή δέν μποροῦσε νά ἀκολουθήσει οὔτε νά δημιουργήσει: εἶναι μιά ἀλλογενής γραμμή, ἕνας ἄλλος ἐκτοπισμός. Δέν σημαίνει ὅτι αὐτή ἡ γραμμή παρίσταται μόνο πνευματικά. Σάμπως τό γράψιμο νά μὴν ἦταν κι αὐτό μιά μηχανή, σάμπως νά μὴν ἦταν μιά πράξη, ἔστω καί ἀνεξάρτητα ἀπό τή δημοσίευσή του. Σάμπως ἡ μηχανή γραφῆς νά μὴν ἦταν κι αὐτή μιά μηχανή (ὄχι πιό ὑπερδομή ἀπό ἄλλες, ὄχι πιό ἰδεολογία ἀπό ἄλλες), ἄλλοτε σέ σχέση μέ καπιταλιστικές, γραφειοκρατικές ἢ φασιστικές μηχανές, ἄλλοτε χαράζοντας μιά μετριοπαθῆ ἐπαναστατική γραμμή. Ὡς θυμίσουμε τήν πάγια ἰδέα τοῦ Κάφκα: ἔστω καί μέ ἕνα μοναχικό μηχανικό, ἡ λογοτεχνική μηχανή ἔκφραστῆς εἶναι ἱκανή νά προωθήσει καί νά φέρει τά περιεχόμενα σέ συνθηκῆς πού, θέλοντας καί μή, θά ἀφοροῦν μιά ὁλόκληρη συλλογικότητα. Ἀντιλυρισμός: «Νά ἀδράξεις τόν κόσμο» γιά νά τόν κάνεις νά διαφύγει, ἀντί νά διαφύγεις ὁ ἴδιος ἀπό αὐτόν ἢ νά τόν χαϊδέψεις⁷.

7. JANOUCH, ὁ.π., σ. 37: «Μιλᾶτε περισσότερο γιά τίς ἐντυπώ-

Αυτές οι δύο καταστάσεις ἐπιθυμίας ἢ νόμου ξαναβρίσκονται σέ πολλά ἐλάσσονα ἐπίπεδα. Πρέπει νά ἐπιμείνουμε σέ αυτές τίς δύο συνυπάρχουσες καταστάσεις. Γιατί δέν μπορούμε νά ποῦμε ἐκ προοιμίου ὅτι ἐδῶ εἶναι μιά κακή ἐπιθυμία, ἐκεῖ μιά καλή. Ἡ ἐπιθυμία εἶναι μιά τέτοια σούπα, ἕνας τέτοιος κυκεώνας τεμαχισμῶν, ὥστε τά γραφειοκρατικά, φασιστικά καί λοιπά τμήματα εἶναι ἀκόμα ἢ ἤδη μέσα στόν ἐπαναστατικό ἀναβρασμό. Μόνο μέσα στήν κίνηση μπορούμε νά διακρίνουμε τή «διαβολικότητα» τῆς ἐπιθυμίας καί τήν «ἀθωότητά» της, ἐπειδή ἡ μία βρίσκεται στό βάθος τῆς ἄλλης. Τίποτε δέν προϋπάρχει. Ὁ Κάφκα εἶναι τόσο ἐπικίνδυνος, χάρη ἀκριβῶς στή δύναμη τῆς μή κριτικῆς του. Ἀπλῶς μπορούμε νά ποῦμε ὅτι ὑφίστανται δύο συνυπάρχουσες κινήσεις, μπλεγμένες μεταξύ τους: ἡ μία συλλαμβάνει τήν ἐπιθυμία μέσα σέ μεγάλες διαβολικές συναρμολογίες, παρασύροντας μέ μιά κίνηση τοὺς ὑπηρέτες καί τά θύματα, τοὺς ἀρχηγούς καί τοὺς ὑφισταμένους, καί ἐπιτελώντας ἕνα μαζικό ἐκτριπισμὸ τοῦ ἀνθρώπου, ἐπανεγκαθιστώντας τον,

σεις καὶ ἀφήνουν τὰ πράγματα παρά γιά τὰ ἴθια τὰ συμβάντα καί τὰ ἀντικείμενα. Αὐτό εἶναι λυσιμὸς. Χαίθευετε τὸν κόσμον ἀντί νά τ'ὸν ἀλλάξετε».

ἔστω σέ ἕνα γραφεῖο, στή φυλακή, στό νεκροταφεῖο (παρanoiκός νόμος). Ἡ ἄλλη κίνησι, ὠθεῖ τήν ἐπιθυμία μέσα ἀπό ὅλες αὐτές τίς συναρμογές, ἀκραγγίζει ὅλους τούς τομεῖς χωρίς νά σκαλώνει σέ κανέναν, καί ὠθεῖ ὁλοένα καί μακρύτερα τήν ἀθωότητα μιᾶς δύναμης ἐκτοπισμοῦ πού ταυτίζεται μέ τήν διέξοδο (σχίζο-νόμος). Νά γιατί οἱ «ἥρωες» τοῦ Κάφκα κατέχουν μιά τόσο περίεργη θέση σέ σχέση μέ τίς μεγάλες μηχανές καί τίς συναρμογές, θέση πού τούς διακρίνει ἀπό τά ἄλλα πρόσωπα: ἐνῶ ὁ ἀξιωματοῦχος τῆς Ἀποικίας ἦταν μέσα στή μηχανή, ἀρχικά μέ τήν ιδιότητα τοῦ μηχανικοῦ, κατόπιν τοῦ θύματος, ἐνῶ τόσα μυθιστορηματικά πρόσωπα ἀνήκουν στήν τάδε κατάσταση τῆς μηχανῆς, ἔξω ἀπό τήν ὁποία χάνουν κάθε ὑπαρξη, φαίνεται ὅτι, ἀντίθετα, ὁ Κ, καί ἕνας κάποιος ἀριθμός ἄλλων προσώπων πού τόν ἀντανακλοῦν, βρίσκονται πάντα σέ ἕνα εἶδος ἐπαφῆς μέ τήν μηχανή, πάντα ἐφαπτόμενοι μέ αὐτόν ἢ τόν ἄλλο τομέα, ἀλλά ἐπίσης πάντα ἐκτός, ὄντας ὑπερβολικά ταχεῖς γιά νά «πιαστοῦν».

Ἔτσι συμβαίνει μέ τόν Κ στόν Πύργο: ἡ περιπαθῆς ἐπιθυμία του γιά τόν τεμαχισμένο πύργο, ἐφόσον ἡ ἐπιθυμία δέν ἔχει προκατασκευασμένα κριτήρια, δέν ἐμποδίζει τήν ἐξωτερική του θέση,

πού τόν κάνει νά διαφεύγει πάνω σέ μιά έφαπτόμενη γραμμή. Ὁ σχιζονόμος εἶναι ἡ έφαπτομένη. Παρόμοια, ὁ Βαρνάβας, ὁ μηνύτορας, ἕνα ἀπό τά εἰδωλα τοῦ Κ στόν Πύργο, εἶναι μηνύτορας ἰδιωτικά, καί ὀφείλει νά εἶναι ἰδιαίτερα ταχύς γιά νά πάρει ἕνα μήνυμα, ἐνῶ συνάμα αὐτή ἡ ταχύτητα τόν ἀποκλείει ἀπό τήν ἐπίσημη ὑπηρεσία καί τήν τεμαχισμένη βαρύτητα. Παρόμοια, ὁ Φοιτητής, ἕνα ἀπό τά εἰδωλα τοῦ Κ στή Δύκη, δέν παύει νά ξεπερνᾶ τόν κλητήρα καί ξελοσιάζει τή γυναίκα τοῦ κλητήρα, ἐνόσω ὁ τελευταῖος μεταφέρει ἕνα μήνυμα («Ἐρχομαι ἀμέσως, ἀλλά ὁ φοιτητής εἶναι πιό γρήγορος ἀπό μένα»). Αὐτή ἡ συνύπαρξη τῶν δύο ταχυτήτων, τῶν δύο καταστάσεων τῆς ἐπιθυμίας, τοῦ νόμου, δέν συνεπάγεται κανένα δισταγμό, ἀλλά μάλλον τόν ἐμμενή πειραματισμό πού θά διαχωρίσει τά πολυσήμαντα στοιχεῖα τῆς ἐπιθυμίας, ἐν ἀπουσία κάθε ὑπερβατικοῦ κριτηρίου. Ἡ «ἐπαφή», ἡ «συνάρεια», εἶναι μιά ἐνεργός καί συνεχόμενη γραμμή διαφυγῆς.

Αὐτή ἡ συνύπαρξη καταστάσεων ἐμφανίζεται ξεκάθαρα στό ἀπόσπασμα τῆς Δύκης πού δημοσιεύτηκε μέ τήν τίτλο «Ἐνα ὄνειρο»: ἀπό τή μιά, μιά ταχεία καί χαρούμενη κίνηση διωλισθησης καί ἐκτο-

πισμοῦ, πού ἀκολουθεῖ μιά ἐφαπτομένη, καί περατοῦται στήν ἐλεύθερη ἐκπομπή μορφῶν στὸν ἀέρα, τή στιγμή πού ὁ ὄνειροπόλος πέφτει σέ μιά ἄβυσσιν (« Ὑπῆρχαν ἐκεῖ περίπλοκες ἀλέες πού φιδυσέρνονταν μέ ἐνοχλητικό τρόπο, ἀλλά αὐτός γλίστρησε σέ μιά ἀπό αὐτές, ὅπως πάνω σ' ἓνα γρήγορο ρεῦμα, μέ τέλεια ἰσορροπία)· ἀπό τήν ἄλλή, αὐτές οἱ ἀλέες, αὐτοί οἱ ταχεῖς τομεῖς, πού ἐπιτελοῦν διαδοχικά θανάσιμες ἐπανεγκαταστάσεις τοῦ ὄνειροπόλου (ὁ γήλοφος μακριά - αἴφνης πολύ κοντά - οἱ νεκροθάφτες - αἴφνης ὁ καλλιτέχνης - τό ἐμπόδιο τοῦ καλλιτέχνη - ἡ γραφή τοῦ καλλιτέχνη πάνω στὸν τάφο - ὁ ὄνειροπόλος πού σκάβει τήν ὑπόγεια τρύπα - ἡ πτώση του). Ἀναμφίβολα, αὐτό τό κείμενο φωτίζει τό ψευδές τέλος τῆς Δίκης, αὐτή τή θανάσιμη ἐπανεγκατάσταση τοῦ Κ σέ ἓνα σκληρό τομέα, σέ μιά «ξεριζωμένη πέτρα».

Αὐτές οἱ δύο καταστάσεις τῆς κίνησης, τῆς ἐπιθυμίας ἢ τοῦ νόμου ἀπαντῶνται ἐκ νέου στήν περίπτωση ἀπό τήν ὁποία ξεκινήσαμε: στίς φωτογραφίες καί στά σκυμμένα κεφάλια. Γιατί ἡ φωτογραφία, σάν μορφή ἔκφρασης, λειτουργοῦσε ὡς οἰδιπόδεια πραγματικότητα, παιδική ἀνάμνηση ἢ ὑπόσχεση γάμου· συνελάμβανε τήν ἐπιθυμία μέσα σέ μιά

συναρμογή πού τήν ἐξουδετέρωνε, τήν ἐπανεγκαθιστοῦσε καί τήν ἀπέκοπτε ἀπό ὅλες τίς συνδέσεις τῆς. Σφράγιζε τήν ἀποτυχία τῆς μεταμόρφωσης Ἐπίσης, ἡ μορφή περιεχομένου πού τῆς ἀντιστοιχοῦσε ἦταν τό σκυμμένο κεφάλι ὡς ἔνδειξη ὑποταγῆς, νεῦμα ἐκείνου πού κρίνεται ἢ κρίνει. Ἀλλά, μέσα στή Δύκη, παριστάμεθα σέ μιά πολλαπλασιαστική δύναμη τῶν φωτογραφιῶν, τῶν πορτραίτων, τῶν εἰκόνων. Ὁ πολλαπλασιασμός ἀρχίζει ἐξ ὑπαρχῆς, μέ τίς φωτογραφίες στό δωμάτιο τῆς δεσποινίδας Μπύρστνερ, πού ἔχουν τήν ἱκανότητα νά μεταμορφώνουν ἐκείνους πού τίς κοιτάζουν (στόν Πύργο, τήν ἱκανότητα μεταμόρφωσης τήν ἔχουν μᾶλλον ἐκεῖνοι πού ἀπεικονίζονται στή φωτογραφία ἢ στό πορτραῖτο).

Ἀπό τίς φωτογραφίες τῆς δεσποινίδας Μπύρστνερ περνοῦμε στίς ἄσεμνες φωτογραφίες μέσα στό βιβλίο τοῦ δικαστῆ, κατόπιν στίς φωτογραφίες τῆς Ἐλσας πού δείχνει ὁ Κ στή Λένι (ὅπως ἔκανε ὁ Κάφκα μέ τίς φωτογραφίες τῆς Βαϊμάρης, στήν πρώτη του συνάντηση μέ τή Φελίτσε), κατόπιν στήν ἀτελεύτητη σειρά πινάκων τοῦ Τιτορέλλι, γιά τίς ὁποῖες θά μπορούσαμε νά ποῦμε, μέ τόν τρόπο τοῦ Μπόρχες, ὅτι εἶναι τόσο πιά διαφορετικές, ὅσο

είναι απολύτως όμοιες". Έν όλίγοις, τό πορτραίτο ή ή φωτογραφία πού σφράγιζαν ένα είδος τεχνητής επανεγκατάστασης τής έπιθυμίας γίνονται τώρα ένα κέντρο διαταραχής τών καταστάσεων και τών προσώπων, μιά διασύνδεση πού έπιταχύνει τήν κίνηση του έκτοπισμοῦ. Είναι μιά έκφραση πού άπελευθερώθηκε από τήν πιεστική της μορφή, και εισάγει μιά παρόμοια άπελευθέρωση τών περιεχομένων: όντως, ή ταπείνωση του κεφαλιού συνδυάζεται μέ τήν κίνηση του κεφαλιού πού άνασηκώνεται ή διαφεύγει - από τούς δικαστές, τών όποιών ή κυρτωμένη ράχη παράλληλα στό ταβάνι τείνει νά παραπέμψει τόν Νόμο στίς σοφίτες, έως τόν καλλιτέχνη του «Ένα όνειρο», πού «δέν χαμηλώνει, αλλά προχωρεϊ μπροστά», για νά μήν περπατήσει στή γη. Ό πολλαπλασιασμός τών φωτογραφιών και τών κεφαλιών διανοίγει νέες σειρές και έτοιμάζει πεδία άνεξερεύνητα ακόμα, πού εκτείνονται όσο και τό πεδίο τής άπεριόριστης έμμένειας.

8. Παρόμοια, στον Πύργο, συγκρίνοντας ο Βαρνάβας «τά διάφορα πορτραίτα του Κλάμ» και τίς υποτιθέμενες εμφανίσεις του, διαπιστώνει διαφορές τόσο πύό έντυπωσιακές, όσο πύό μικρές και άπροσδιόριστες είναι.

Οί διασυνδέσεις

ΟΡΙΣΜΕΝΕΣ σειρές απαρτίζονται από ειδικούς όρους. Αυτοί οί όροι κατανέμονται σέ τρέχουσες σειρές, στό τέλος τῆς μιᾶς ἢ στήν ἀρχή τῆς ἄλλης, καί σφραγίζουν ἔτσι τόν τρόπο μέ τόν όποῖο ἕνας τομέας προστίθεται σέ ἕναν ἄλλο ἢ γεννιέται ἀπό ἕναν ἄλλο. Συνεπῶς, αὐτές οί ειδικές σειρές απαρτίζονται ἀπό ἀξιωσημείωτους όρους πού παίζουν τόν ρόλο διασυνδέσεων, ἐπειδή αὐξάνουν κάθε φορά τίς συνάφειες τῆς ἐπιθυμίας μέσα στό πεδίο ἐμμένειας. Παράδειγμα, ὁ τύπος τῆς νεαρῆς γυναίκας πού γοητεύει τήν Κάφκα, καί τήν όποία ὁ Κ συναντᾷ τόσο στήν Πύργο, ἔτσι καί στή Δίκη. Φαίνεται πῶς αὐτές

οί νεαρές γυναῖκες συνδέονται μέ αὐτόν ἤ τόν ἕλλη τομέα: ἡ Ἐλσα, ἡ μικρή φίλη τοῦ Κ πρὶν ἀπὸ τῆ σύλληψη, εἶναι τόσο συνδεδεμένη μέ τόν τραπεζικό τομέα, ὥστε δέν γνωρίζει τίποτε γιά τῆ δίκη, καί ὁ Κ, πηγαίνοντας νά τῆ συναντήσῃ, δέν σκέπτεται καί ὁ ἴδιος τῆ δίκη καί ἀναλογίζεται τήν Τράπεζα: ἡ πλύστρα συνδέεται μέ τόν τομέα τῶν κατώτερων ὑπαλλήλων, ἀπό τόν κλητῆρα ὡς τόν ἀνακριτή: ἡ Λένη, μέ τόν τομέα τῶν δικηγόρων. Στόν Πύργο, ἡ Φρίντα, μέ τόν τομέα τῶν γραμματέων καί τῶν ὑπαλλήλων, ἡ Ὀλγα μέ ἐκεῖνον τῶν οἰκειῶν. Ἀλλά ὁ σημαντικός ρόλος πού κρατοῦν αὐτές οἱ νεαρές γυναῖκες, ἡ καθεμιά στή σειρά της, τίς κάνει νά ἀπαρτίξουν συνολικά μιά ἐξαιρετική σειρά, πού πολλαπλασιάζεται γιά λογαριασμό της, διατρέχοντας καί κρούοντας σέ ὅλους τοὺς τομεῖς. "Ὅχι μόνο ἡ καθεμιά τους βρίσκεται στόν δρόμο πολλῶν τομέων (ἔτσι ἡ Λένη χαϊδεύει τόν δικηγόρο καί συνάμα τόν κατηγορούμενο Μπλόκ καί τόν Κ), ἀλλά, ἐπιπλέον, ἡ καθεμιά τους, ἀπό τῆ σκοπιά τοῦ τάδε τομέα της, βρίσκεται σέ «ἐπαφή», σέ «σύνδεση», σέ «συνάφεια» μέ τό οὐσιῶδες: δηλαδή μέ τόν Πύργο, μέ τῆ Δίκη ὡς ἀπεριόριστη δύναμη τοῦ διαρκοῦς. (Ἡ Ὀλγα λέγει: «Δέν συνδέομαι μέ τόν πύργο μόνο χάρη στοὺς

οικείους, αλλά και χάρη στις δικές μου προσπάθειες. (...) "Αν δούν τά πράγματα από αυτή τή σκοπιά, θά μού συγχωρήσουν πιθανῶς ὅτι δέχομαι χρήματα ἀπό τούς ὑπηρετές καί τούς ὑπαλλήλους γιά τήν οἰκογένεια».) Συνεπῶς, καθεμιά ἀπό αὐτές τίς γυναῖκες μπορεῖ νά προτείνει στόν Κ κάποια βοήθεια. Στήν ἐπιθυμία πού τίς ἐμψυχώνει, ὅπως καί στήν ἐπιθυμία πού γεννοῦν, ἐπιμαρτυροῦν βαθύτατα τήν ταύτιση τῆς Δικαιοσύνης, τῆς Ἐπιθυμίας καί τῆς νεαρῆς γυναίκα ἢ τῆς κόρης. Ἡ νεαρή γυναίκα μοιάζει μέ τή δικαιοσύνη, χωρίς ἀρχές, Τύχη, «σέ παίρνει ὅταν ἔρχεσαι καί σέ ἀφήνει ὅταν φεύγεις». Καί μιά παροιμία κυκλοφορεῖ στό χωριό τοῦ Πύργου: «Οἱ ἀποφάσεις τῆς διοίκησης εἶναι ντροπαλές σάν κορίτσια». Ὁ Κ θά πεῖ στόν Ἱερεμία, πού σπεύδει στό ξενοδοχεῖν τῶν ὑπαλλήλων: «Μήπως κι ἐγώ δέν νιώθω τήν ἐπιθυμία τῆς Φρίντα πού σέ ἄδραξε τόσο αἰφνίδια, συνεπῶς θά πᾶμε μαζί». Ὁ Κ μπορεῖ νά κατηγορεῖται γιά λάγνος, γιά πλεονέκτης ἢ ἰδιοτελής, αὐτή εἶναι ἡ ταυτότητα τῆς ἴδιας τῆς Δικαιοσύνης. Δέν ὑπάρχει καλύτερος τρόπος γιά νά ποῦμε ὅτι οἱ κοινωνικές ἐπενδύσεις εἶναι ἐρωτικές καί, ἀντίστροφα, ὅτι ἡ πιό ἐρωτική ἐπιθυμία ἐπιτελεῖ μιά πολιτική καί κοινωνική ἐπένδυση, διατρέχοντας

Ένα όλόκληρο κοινωνικό πεδίο. 'Ο ρόλος του κοριτσιού ή της νεαρής γυναίκας κορυφώνεται όταν διαρρηγνύει έναν τομέα, τόν κάνει να διαφύγει, προκαλεί τή διαφυγή του κοινωνικού πεδίου στό όποιο μετέχει, τόν κάνει να διαφύγει πρός τήν άπερίοριστη γραμμή, πρός τήν άπερίοριστη κατεύθυνση τής έπιθυμίας. Μέσω τής πόρτας του δικαστηρίου όπου ό φοιτητής πασχίζει να τή βιάσει, ή πλύστρα προκαλεί τή διαφυγή των πάντων - του Κ, του δικαστή, των άκροατών, άκόμα και τής ίδιας τής σκηνης. 'Η Λένη προκαλεί τή διαφυγή του Κ από τό δωμάτιο όπου ό θεϊος, ό δικηγόρος και ό διευθυντής του γραφείου μιλούσαν, αλλά διαφεύγει συμπαρασύροντας τή δίκη του. Πάντα σχεδόν μιά νεαρή γυναίκα βρίσκει τήν πόρτα ύπηρεσίας, δηλαδή άποκαλύπτει τή συνάφεια εκείνου πού θεωρούσαμε απόμακρο και άποκαθιστά ή έγκαινιάζει τή δύναμη του συνεχούς. 'Ο ιερέας τής Δίκης μέμφεται τόν Κ: «Δείχνεις ιδιαίτερο ζήλο στην αναζήτηση βοήθειας από τούς άλλους, και κυρίως από τίς γυναίκες».

Ποίος είναι, λοιπόν, αυτός ό τύπος νεαρής γυναίκας, μέ τά μαύρα και μελαγχολικά μάτια; Έχουν γυμνό τόν λαιμό, άκάλυπτο. Σās καλοῦν, σφίγγονται πάνω σας, κάθονται στά γόνατά σας, παίρνουν

τό χέρι σας, σᾶς χαϊδεύουν και σᾶς κάνουν νά τίς χαϊδέψετε, σᾶς φιλοῦν και σᾶς δαγκώνουν - ἤ, ἀντίθετα, σᾶς κάνουν νά τίς δαγκώσετε, σᾶς βιάζουν και ἀφήνονται νά βιαστοῦν, ἐνίοτε σᾶς πνίγουν, σᾶς χτυποῦν, εἶναι τυραννικές, ἀλλά σᾶς ἀφήνουν νά φύγετε ἢ σᾶς κάνουν νά φύγετε, σᾶς ἀποδιώχνουν, σᾶς στέλνουν πάντα ἄλλοῦ. Ἡ Λένη ἔχει παλαμοειδή δάχτυλα, σάν ἓνα ὑπόλειμμα ζωοποίησης. Παρουσιάζουν ὅμως ἓνα εἰδικό κράμα: ἐν μέρει εἶναι ἀδελφές, ἐν μέρει ὑπηρέτριες, ἐν μέρει πόρνες. Εἶναι ἐνάντια στή συζυγική ζωή και στήν οἰκογένεια. Ἦδη στίς νουβέλες, ἡ ἀδελφή τῆς Μεταμόρφωσης, πού ἔπιασε δουλειά σέ κατάστημα, γίνεται ὑπηρέτρια τοῦ Γρηγόρη-ἐντόμου, ἐμποδίζει τόν πατέρα και τή μητέρα νά ἔρθουν στό δωμάτιο και στρέφεται ἐνάντια στήν Γρηγόρη μόνο ὅταν αὐτός δείχνει ὑπερβολική προσήλωση στό πορτραῖτο τῆς κυρίας μέ τή γούνα (τότε μόνο ἐπιστρέφει στήν οἰκογένεια, ὅταν ἀποφασίζει τόν θάνατο τοῦ Γρηγόρη). Στήν Περιγραφή ἑνός ἀγῶνα ἔλα ξεκινοῦν ἀπό τήν Ἀνέτα, τήν ὑπηρέτρια. Στό Ἐνας ἀγροτικός γιατρός, ὁ ἱπποκόμος ρίχνεται στή Ρόζα, τή μικρή ὑπηρέτρια, ὅπως ὁ φικτητής, στή Δύση, ρίχνεται στήν πλύστρα και τή χαράζει στό μάγουλο «μέ τίς δυό σειρές δόντια του»,

ἐνῶ μιά ἀδελφή ἀποκαλύπτει μιά θανάσιμη πληγή, στό πλευρό τοῦ ἀδελφοῦ της. Ἀλλά παριστάμεθα στήν ἐξέλιξη αὐτῶν τῶν νεαρῶν γυναικῶν μέσα στά μυθιστορήματα. Στήν Ἀμερική, μιά ὑπηρετρία βιάζει τόν Κ καί ἐπιφέρει τήν ἐξορία του ὡς πρωτογενή, ἐκτοπισμό (ὑπάρχει μιά σκηνή ἀσφυζίας ἀρκούντως ἀνάλογη μέ τήν ἀσφυζία τοῦ ἀφηγητῆ στόν Προύστ, ὅταν ἀσπάζεται τήν Ἀλμπερτίν). Κατόπιν, εἶναι ἓνα εἶδος κοκέτας ἀδελφῆς, ἀμφίλογης καί τυραννικῆς, πού ἐφαρμόζει στόν Κ λαβές τζοῦντο καί βρίσκεται στό ἐπίκεντρο τῆς ρήξης μέ τόν θεῖο - δεύτερος ἐκτοπισμός τοῦ ἥρωα (στόν Πύργο, τή ρήξη θά προκαλέσει ἡ ἴδια ἡ Φρίντα, ἐπικαλούμενη μιά μείζονα ἀπιστία τοῦ Κ, ὄχι ἀπό ἀπλή ζήλια, ἀλλά ἀπό τήν κρίση τοῦ Νόμου, ἐπειδή ὁ Κ προτίμησε νά ἐμπιστευθεῖ τίς «ἐπαφές» τῆς Ὀλγας, ἢ νά ἀκολουθήσει τόν τομέα τῆς Ὀλγας). Ὁ Πύργος καί ἡ Δύση πλαπλασιάζουν αὐτές τίς γυναῖκες, πού συγκεντρώνουν ποικιλόμορφα τά γνωρίσματα τῆς ἀδελφῆς, τῆς ὑπηρετρίας καί τῆς πόρνης. Ἡ Ὀλγα εἶναι ἡ πόρνη τῶν ἀνθρώπων τοῦ πύργου κ.λπ. Πρόκειται γιά ἐλάσσονα γνωρίσματα ἐλασσόνων προσώπων, μέσα στό σχέδιο μιᾶς λογοτεχνίας πού θέλει νά εἶναι ἐλάσσων, καί ἀρύεται τή δύναμή της ἀπό τήν ἀναταραχή.

Τά τρία γνωρίσματα ανταποκρίνονται σέ τρία συστατικά τῆς γραμμῆς διαφυγῆς, ὅπως σέ τρεῖς βαθμίδες ἐλευθερίας: ἐλευθερίας κινήσεως, ἐκφράσεως, ἐπιθυμίας.

1. *Οἱ ἀδελφές:* εἶναι ἐκεῖνες πού, ἀνήκοντας στήν οἰκογένεια, προτίθενται νά προκαλέσουν τή διαφυγή τῆς οἰκογενειακῆς μηχανῆς. «Πολύ συχνά μοῦ ἔτυχε νά εἶμαι πολύ διαφορετικός ἄνθρωπος μαζί μέ τίς ἀδελφές μου, ἀπ' ὅ,τι εἶμαι ἐπί παρουσία ἄλλων ἀνθρώπων, ἔτσι συνέβαινε ἀπό παλιά. Ἦμουν ἀκλόνητος, ἀνοιχτός, ἰσχυρός, ἀπότομος, συγκινημένος, ὅπως εἶμαι συνήθως στή λογοτεχνική δημιουργία¹. (Ὁ Κάφκα ὄριζε πάντα τή λογοτεχνική δημιουργία ὡς δημιουργία ἑνός ἀποψιλωμένου κόσμου, πληθυσμός τοῦ ὁποίου εἶναι οἱ ἀδελφές του καί ὅπου ἀπολαμβάνει μιά ἀπεριόριστη ἐλευθερία κινήσεων.)

2. *Οἱ ὑπηρετρίες, οἱ ὑφιστάμενες κ.λπ.:* εἶναι ἐκεῖνες πού, πιασμένες ἤδη σέ μιά γραφειοκρατική μηχανή, ἔχουν τήν πρόθεση νά τόν κάνουν νά διαφύγει.

Ἡ γλώσσα τῶν ὑπηρετριῶν δέν εἶναι σημαίνου-

¹ *Ἡμερολόγιο* (γὰλ. μετ.), σ. 211.

σα ούτε μουσική, είναι ό ήχος πού γεννιέται από τή, σιωπή, τόν όποϊο ό Κάφκα αναζητεϊ παντοῦ, καί τῶν όποϊου ή έκφορά άποτελεϊ ήδη τμήμα μιᾶς συλλογικῆς συναρμογῆς, ενός συλλογικοῦ παραπόνου, χωρίς ύποκείμενο διατύπωσης, πού κρύβεται ή παραμορφώνεται. Καθαρά μεταβλητό ύλικό τῆς έκφρασης. Άπ' όπου καί ή ιδιότητα τῶν ἐλασσόνων προσώπων, πειθήνιων στή λογοτεχνική δημιουργία: «Αὐτά τά σιωπηλά καί ύποταγμένα πρόσωπα κάνουν ό,τι ύποθέτουμε ότι θά κάνουν. (...) Άν φαντάζομαι ότι μέ παρατηρεϊ μέ ένα θρασύ βλέμμα, όντως αὐτό κάνει»².

3. *Οί πόρνες*: πιθανῶς βρίσκονται γιά τόν Κάφκα στή διασταύρωση όλων τῶν μηχανῶν –οικογενειακῆς, συζυγικῆς, γραφειοκρατικῆς– τίς όποϊες κατά μείζονα λόγο ώθοῦν στή διαφυγή. Ἡ άσφυξία ή τό ἐρωτικό ἄσθμα πού προκαλοῦν δέν πηγάζει μόνο από τήν πίεση καί τό βάρος τους, πού δέν διαρκοῦν πολύ, αλλά από τό γεγονός ότι βυθιζόμαστε μαζί τους σέ μιᾶ προοπτική έκτοπισμοῦ, «στήν ξένη, σέ μιᾶ χώρα όπου ή ἀτμόσφαιρα δέν θά εἶχε τίποτε από

2. *Ἡμερολόγιο*, ὀ.π., σ. 379.

τόν γενέθλιο τόπο, όπου θά άσφυκτιούσαμε από έξο-
ρία καί όπου δέν θά μπορούσαμε νά κάνουμε τίποτε,
μέσα σέ παράφρονες γοητείες, εκτός από τό νά βα-
δίζουμε, νά συνεχίζουμε τήν άπώλειά μας»¹.

Πλήν όμως, κανένα από αυτά τά στοιχειά δέν ισχύει
άφ' έαυτοῦ, χρειάζονται καί τά τρία συγχρόνως,
στό ίδιο πρόσωπο εἰ δυνατόν, γιά νά άποτελέσουν
τόν αλλόκοτο συνδυασμό τόν όπου όνειρεύεται ό
Κάφκα. Νά τήν εκλάβει ως υπηρέτρια, αλλά καί ως
άδελφή, όπως επίσης καί ως πόρνη².

Αυτή ή συνδυασμένη διατύπωση, πού ισχύει ως
σύνολο, εἶναι ή σχιζο-αιμομιξία. Έπειδή ακριβώς

1. Ο Πύργος (γαλλ. μετ.), σ. 47 (σκηνή μέ τή Φρίντα).

2. Η ταξική πάλη διαπερνούσε ήδη τήν οικογένεια καί τό κατ'ά-
σσημα τῶν Κάφκα, στό επίπεδο τῶν υπηρετριῶν καί τῶν υπαλλή-
λων. Είναι ένα από τά κύρια ζητήματα στό Γράμμα στόν πατέρα.
Μιά από τίς άδελφές τοῦ Κάφκα ήθελε νά τοῦ καταλογίσει τήν προ-
τιμησή του γιά τίς υπηρέτριες καί τή ζωή στην έξοχή. Τήν πρώτη
φορά πού ό Κάφκα βλέπει τή Φελίτσε, αὐτή «δέν φοράει γιακά»,
«έχει ασήμαντο πρόσωπο», «μύτη σχεδόν σπασμένη», μεγάλα δό-
ντια: τήν εκλαμβάνει γιά υπηρέτρια (Ημερολόγιο, δ.π., σ. 214).
Αλλά επίσης γιά άδελφή καί πόρνη. Βέβαια, δέν εἶναι: πάν τόν
Κάφκα κι αὐτή, εἶναι ήδη σημαντική γραφειοκράτισσα καί θά κα-
ταλήξει διωκόντρια. Ο Κάφκα θά άντλήσει από αὐτό μυστικές
ἀποδείξεις, σέ μιá πρσισαρμηγή τῶν γραναζιῶν ή τῶν γραφειοκρα-
τικῶν τιμῶν.

δέν καταλαβαίνει τίποτε, ή ψυχανάλυση, ἔκανε σύγχυση ανάμεσα σέ δύο εἶδη αίμομιξίας: ἡ ἀδελφή παρουσιάζεται σάν ἓνα ὑποκατάστατο τῆς μητέρας, ἡ ὑπηρετρία σάν παράγωγό της, ἡ πόρνη σάν ἀντιδραστικό μόρφωμα. Ἡ ομάδα «ἀδελφή-ὑπηρετρία-πόρνη» θά ἐρμηνευθεῖ στήν καλύτερη περίπτωση, σάν μαζοχιστική τροπή, ἀλλά, ἀφοῦ ἡ ψυχανάλυση δέν καταλαβαίνει τίποτε καί ἀπό μαζοχισμό, δέν ὑπάρχει λόγος ἀνησυχίας.

[Ἄς ἀνοίξουμε μιά παρένθεση γιά τόν μαζοχισμό. Ὁ Κάφκα δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τόν μαζοχισμό πού περιγράφεται μέσα στά βιβλία τῆς ψυχανάλυσης. Οἱ ψυχιατρικές παρατηρήσεις τοῦ 19ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰῶνα δίνουν μιά πιό σωστή κλινική εἰκόνα. Συνεπῶς, ὁ Κάφκα ἔχει πιθανῶς κάτι κοινό μέ τήν πραγματική χαρτογράφηση τοῦ μαζοχισμοῦ, καί μέ τόν ἴδιο τόν Ζάχερ-Μάζοχ, τοῦ ὁποίου τά θέματα ἀπαντῶνται σέ πολλούς μαζοχιστές, παρότι θά ἐξαλειφθοῦν στίς μοντέρνες ἐρμηνεῖες. Παραθέτουμε στήν τύχη: ἡ συμφωνία μέ τόν διάβολο, μαζοχιστικό «συμβόλαιο» πού ἀντιτίθεται στό συμβόλαιο γάμου καί τό ἐξορκίζει, ἡ προτίμηση καί ἡ ἀνάγκη τῶν ἐπιστολῶν τοῦ βρικόλακα (ἄλλοτε γράμματα ἐλεγ-

χόμενα από τόν Μάζοχ, άλλοτε μικρές ἀγγελίες στις ἐφημερίδες, Μάζοχ-Δράκουλας), ἡ ζωοποίηση (π.χ. ἡ μετατροπή σέ ἀρκούδα ἢ ἡ γούνα στον Μάζοχ, πού δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τόν πατέρα ἢ τή μητέρα), ἡ κλίση γιά τίς ὑπηρετρίες καί τίς πόρνες, ἡ ἀγωνιώδης κατάσταση τῆς φυλακῆς (πού δέν ἐξιγείται μόνο ἐπειδή ὁ πατέρας τοῦ Μάζοχ ἦταν διευθυντής φυλακῶν, ἀλλά καί μέ τή σκέψη ὅτι, σάν παιδί, ὁ Μάζοχ συναναστρεφόταν τούς κατάδικους: νά νιώθεις ὁ ἴδιος κρατούμενος, σημαίνει νά κατακτᾶς τή μέγιστη ἀπομάκρυνση ἢ τήν περίσσεια τῆς συνάφειας), ἱστορική ἐπένδυση (ὁ Μάζοχ σκεφτόταν νά γράφει τούς κύκλους καί τούς τομεῖς μιᾶς παγκόσμιας ἱστορίας, συνοψίζοντας ἢ ἐπικεντρώνοντας στον ἑαυτό του τή μακρά ἱστορία τῶν καταπιέσεων), ἡ ἀποφασιστική πολιτική ἀπόφαση: ὁ Μάζοχ, βοημικῆς καταγωγῆς, συνδέεται -ὅπως καί ὁ Κάφκα, πού ἦταν Τσέχος Ἑβραῖος- μέ τίς μειονότητες τῆς αὐστριακῆς αὐτοκρατορίας. Βασκανία τοῦ Μάζοχ γιά τήν κατάσταση τῶν Ἑβραίων στήν Πολωνία καί τήν Οὐγγαρία. Οἱ ὑπηρετρίες καί οἱ πόρνες ἀνήκουν σέ αὐτές τίς μειονότητες, σέ αὐτούς τούς ταξικούς ἀγῶνες, ἐν ἀνάγκη μάλιστα ἀνήκουν στήν οἰκογένεια καί στον συζυγικό βίω. Καί ὁ Μά-

ζοχ γράφει μιά ελάσσονα λογοτεχνία, πού είναι ή ίδια ή ζωή του, μιά πολιτική λογοτεχνία μειονοτήτων. Θα ἔλεγε κανείς ὅτι ἕνας μαζοχιστής δέν ἀνήκει κατ' ἀνάγκη στήν αὐτοκρατορία τῶν Ἀψβούργων, τή στιγμή μάλιστα τῆς ἀποσύνθεσής της. Ἀσφαλῶς, ἀλλά βρίσκεται πάντα στήν κατάσταση νά πλάσει στή γλώσσα του μιά ελάσσονα λογοτεχνία, καί κατὰ τοῦτο πιά πολιτική βρίσκει μέσα ἔκφρασης ἀνάλογα μέ τήν ἰδιοφυία του, χρησιμοποιώντας τή γλώσσα μέ ἕνα συμβολιστικό καί στερεότυπο ἀρχαϊσμό, ἤ, ἀντίθετα, μέ μιά λιτότητα πού ἀποσπᾶ ἀπό τή γλώσσα ἕνα γνήσιο παράπονο καί μιά πρόκληση. Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι ὁ μαζοχισμός δέν ἀντιπροσωπεύει τό μόνο μέσο. Μάλιστα εἶναι ἕνα μέσο ἀδύναμο. Γι' αὐτό παρουσιάζει ἐνδιαφέρον ή σύγκριση τῶν μαζοχιστῶν μέ τούς καφκικούς, λογαριάζοντας τή διαφορά τους, τήν ἄνιση χρήση τοῦ ὀνόματος, ἀλλά, ἐπίσης, καί τά σημεῖα σύγκλισης τοῦ ἀντίστοιχου σχεδίου τους.]

Τί εἶναι, λοιπόν, αὐτή ή σχιζο-αιμομιξία μέσα στή συνδυασμένη διατύπωση; Ἀντιτάσσεται πολλαπλά στή νευρωτική οἰδιπόδεια αἰμομιξία. Ἡ τελευταία τελεῖται, ἤ φαντάζεται ὅτι τελεῖται, ἤ ἐρμηνεύεται

ώς τελούμενη μέ τή μητέρα, πού εἶναι μιά ἐντοπιότητα, μιά ἐπανεγκατάσταση. Ἡ σχιζο-αιμομιξία τελεῖται μέ τήν ἀδελφή, πού δέν εἶναι ὑποκατάσταση τῆς μητέρας, ἀλλά βρίσκεται στήν ἄλλη πλευρά τῆς ταξικῆς πάλης, στήν πλευρά τῶν ὑπηρετριῶν καί τῶν πορνῶν, αἰμομιξία ἐκτοπισμοῦ. Ἡ οἰδιπόδεια αἰμομιξία ἀνταποκρίνεται στόν ὑπερβατικό παρανοϊκό νόμο πού τήν ἀπαγορεύει, καί παραβαίνει αὐτόν τόν νόμο ἀμέσως, ἂν προτιμᾷ, ἢ συμβολικῶς, ἐλλείψει προσφορότερης λύσης: παράφρων πατέρας (ὁ Κρόνος, ὁ πιό τίμιος πατέρας, ἔλεγε ὁ Κάφκα): ἀπατηλή μητέρα· νευρωτικό παιδί, προτοῦ γίνει, μέ τή σειρά του, παρανοϊκό – καί ὅλα ξαναρχίζουν μέσα στόν κύκλο οἰκογένεια-συζυγικός βίος, γιατί ἡ παράβαση δέν εἶναι τίποτε, εἶναι ἓνα ἀπλό μέσο ἀναπαραγωγῆς. Ἀντίθετα, ἡ σχιζο-αιμομιξία ἀνταποκρίνεται στόν ἐμμενή σχιζο-νόμο καί σχηματίζει μιά γραμμή διαφυγῆς ἀντί γιά κυκλική ἀναπαραγωγή, μιά πρόοδο ἀντί γιά μιά παράβαση (τά προβλήματα μέ τίς ἀδελφές εἶναι, παρά ταῦτα, λίγο καλύτερα ἀπό τά προβλήματα μέ τή μητέρα, ὅπως γνωρίζουν οἱ σχιζοφρενεῖς). Ἡ οἰδιπόδεια αἰμομιξία συνδέεται μέ τή φωτιογραφία, μέ τά πορτραῖτα, μέ τίς παιδικές ἀναμνήσεις, ψευδο-παιδικότητα πού

δέν υπῆρξε ποτέ, ἀλλά παγιδεύει τήν ἐπιθυμία στήν παράσταση, τήν ἀποκόπτει ἀπό ὅλες τίς συνάφειες, τήν ἐπαναφέρει στή μητέρα γιά νά τήν καταστήσει ἀκόμα πιό παιδική ἢ λατρευτή, μέ τήν πειθώ, γιά νά τῆς φορτώσει ὅλες τίς ἄλλες πιό ἰσχυρές ἀπαγορεύσεις, καί νά τήν ἐμπυδίσει νά ἀναγνωρίσει τόν ἑαυτό της στό κοινωνικό καί πολιτικό πεδίο. Ἀντίθετα, ἡ σχιζο-αιμομιξία συνδέεται μέ τόν ἦχο, μέ τόν τρόπο πού τό παιδί διαφεύγει, καί τά παιδικά μορφώματα χωρίς ἀνάμνηση εἰσάγονται ζωντανά στό παρόν γιά νά τό ζωογονήσουν, νά τό ὠθήσουν, πολλαπλασιάζοντας τίς συνάφειες. Ἐχομε, δηλαδή, μιὰ σχιζο-αιμομιξία μέ μεγιστοβάθμια συνάφεια, πολυσήμεντη ἔκταση, μέσω ὑπηρετριῶν καί πορνῶν, μέ θέσεις πού κατέχουν μέσα στίς κοινωνικές σειρές - σέ ἀντίθεση πρός τή νευρωτική αἰμομιξία, πού ὀρίζεται ἀπό τήν κατάργηση τῶν συναφειῶν, ἀπό τό μοναδικό της σημαῖνον, τήν ἐπαναφορά της στήν οἰκογένεια, τήν ἐξουδετέρωση κάθε πολιτικο-κοινωνικοῦ πεδίου. Ἡ ἀντίθεση ἐμφανίζεται πλήρως στή Μεταμόρφωση, ἀνάμεσα στήν κυρία μέ τόν καλυμμένο λαιμό, ὅπως φαίνεται στή φωτογραφία, σάν ἀντικείμενο οἰδιπόδειας αἰμομιξίας, καί στήν ἀδελφή μέ τόν ἀκάλυπτο λαι-

μό και τό βιολί, σάν ἀντικείμενο σχιζο-αιμομιξίας (νά κολλήσει στή φωτογραφία ἤ νά σκαρφαλώσει πάνω στήν ἀδελφή:).

Εἶναι φανερή ἡ συνδυετική λειτουργία αὐτῶν τῶν γυναικῶν, ἀπό τήν ἀρχή τῆς Δίκης, ὅπου «μιά νεαρή γυναίκα μέ μαῦρα μάτια πού πλένει παιδικά ἀσπρόρουχα σέ ἓναν κάδο» δείχνει «μέ ἓνα χέρι γεμάτο σαπουνάδες τήν ἀνοιχτή πόρτα τοῦ γειτονικοῦ διαμερίσματος» (ὁ ἴδιος τύπος ἀλληλουχίας ἀπαντᾶται στό πρῶτο κεφάλαιο τοῦ Πύργου). Εἶναι μιᾶ πολλαπλή λειτουργία. Γιατί δηλώνει ἐξ ὑπαρχῆς μιᾶ σειρά ἢ μιᾶ διάνοιξη ἑνός τομέα στόν ὅποιο ἀνήκουν. Δηλώνει ἐπίσης τό τέλος, εἴτε ὁ Κ τίς ἐγκαταλείπει, εἴτε αὐτές ἐγκαταλείπουν τόν Κ, ἐπειδή πέρασε ἀλλοῦ, ἔστω καί ἀνεπίγνωστα. Λειτουργοῦν λοιπόν αὐτές οἱ γυναῖκες σάν σημάδι τό ὅποιο πλησιάζουμε ἤ ἀπό τό ὅποιο ἀπομακρυνόμαστε. Κυρίως, ὅμως, ἡ καθεμιᾶ ἐπιταχύνει τή σειρά της, τόν τομέα της στόν πύργο ἢ στή δίκη, ἐρωτοποιώντας τόν καί ὁ ἀκόλουθος τομέας ἀρχίζει καί τελειώνει, ἤ ἐπιταχύνεται, ὑπό τήν ἐπίδραση μιᾶς ἄλλης νεαρῆς γυναίκας. Ὡς δυνάμεις ἐκτοπισμοῦ, κατέχουν μιᾶ περιγῆ, ἔξω ἀπό τήν ὅποια δέν σᾶς ἀκολουθοῦν. Ὡς ἐκ τούτου, πρέπει νά προφυλαχθοῦμε ἀπό δύο

ψευδοερμηνείες πού τίς ἀφοροῦν: ἡ μία, μέ τόν τρέπο τοῦ Μάξ Μπρόντ, ὑποστηρίζει ὅτι ὁ ἐρωτικός τους χαρακτήρας θά ἦταν μόνο σημάδι ἑνός θρησκευτικοῦ παράδοξου, σάν τή θυσία τοῦ Ἀβραάμ· ἡ ἄλλη, πού ἀνήκει στόν Βάγκενμπαχ, ἀναγνωρίζει τόν πραγματικό ἐρωτικό τους χαρακτήρα, ἀλλά γιά νά ἐντοπίσει ἕναν παράγοντα ὁ ὁποῖος καθυστερεῖ τόν Κ ἢ τόν ἀπομακρύνει ἀπό τό ἔργο του⁵. Ἄν ὑπάρχει μιᾶ στάση πού μοιάζει μέ ἐκείνην τοῦ Ἀβραάμ, γιά τήν ἀκρίβεια εἶναι ἡ στάση τοῦ θεοῦ στήν Ἀμερική, ὁ ὁποῖος θυσιάζει αἰφνίδια τόν Κ. Ἀναμφίβολα αὐτή ἡ στάση γίνεται πιό σαφής στόν Πύργο, ὅπου ἡ Φρίντα πραγματοποιεῖ ἀμέσως τήν ἴδια θυσία, προσάπτοντας στόν Κ τήν «ἀπιστία» του. Ἀλλά αὐτή ἡ ἀπιστία συνίσταται στό γεγονός ὅτι ὁ Κ ἔχει περάσει ἤδη σέ ἕναν ἄλλο τομέα, ἐκεῖνον πού σηματοδοτεῖται ἀπό τήν Ὀλγα, καί τοῦ ὁποίου τήν ἔλευση ἐπισπεύδει ἡ Φρίντα ταυτόχρονα μέ τόν τερματισμό τοῦ δικοῦ της. Οἱ ἐρωτικές γυναῖκες δέν κρατοῦν ἕνα ρόλο μεταστροφῆς ἢ καθυστέρησης στή δίκη ἢ στόν πύργο: ἐπισπεύδουν τόν ἐκτοπισμό τοῦ Κ, προ-

5. Βλ. MAX BROD, *Postface au Château*· WAGENBACH, *Kafka par lui-même*, σσ. 102-103.

καλώντας ταυτόχρονα τήν ταχεία διαδοχή περιοχῶν, πού ἡ καθεμίά τους σηματοδοτεῖ μέ τόν τρόπο της («μυρωδιά πιπεριοῦ» τῆς Λένη, σπιτική μυρωδιά τῆς Ὀλγας: τά ὑπολείμματα τῶν ζωοποιήσεων).

Ἄλλά ἡ σχιζο-αιμομιξία δέν θά γινόταν κατανοητή χωρίς ἕνα ἄλλο στοιχεῖο, ἕνα εἶδος ὁμοφυλόφιλης διάχυσης. Κι ἐδῶ, σέ ἀντίθεση μέ μιὰ οἰδιπόδεια ὁμοφυλοφιλία, εἶναι μιὰ ὁμοφυλοφιλία εἰδῶλων, ἀδελφῶν ἢ γραφειοκρατῶν. Ἡ ἐνδειξη αὐτῆς τῆς ὁμοφυλοφιλίας ἀπαντᾶται στά περίφημα ἐφαρμοστά ροῦχα πού προτιμοῦσε ὁ Κάφκα: ὁ Ἄρθουρος καί ὁ Ἰερεμίας, οἱ διπλοὶ ἄνθρωποι τοῦ Πύργου πού πλαισιώνουν τούς ἔρωτες τοῦ Κ καί τῆς Φρίντα, προχωροῦν γρήγορα «ντυμένοι μέ ἐφαρμοστά ροῦχα»· οἱ κατώτεροι οἰκιακοὶ βοηθοὶ δέν φοροῦν λιβρέα, ἀλλά «πολύ ἐφαρμοστά ροῦχα, πού δέν θά μπορούσε νά τά φοράει ἕνας χωρικός ἢ ἕνας ἐργάτης»· ἡ ἐπιθυμία τοῦ Βαρνάβα περνάει μέσα ἀπό τήν ἔντονη ἐπιθυμία γιά ἕνα ἐφαρμοστό πανταλόνι, καί ἡ ἀδελφή του, ἡ Ὀλγα, τοῦ φτιάχνει ἕνα. Οἱ δύο ἀστυνομικοὶ, στήν ἀρχή τῆς Δύκης, πού πλαισιώνουν τίς φωτογραφίες τῆς δεσποινίδας Μπύρστνερ, φοροῦν «ἕνα μαῦρο ἐφαρμοστή ἔνδυμα, ἐφοδιασμένο μέ μιὰ ζωστήρα καί κάθε λιγῆς πιέτες, τσέπες, ἀγκράφες καί κου-

μπιά, πού ἔδιναν σέ αὐτό τό ἔνδυμα μιά ἰδιαίτερα πρακτική ὄψη, χωρίς νά φαίνεται σέ τί χρησίμευαν ὅλα αὐτά». Αὐτοί οἱ δύο ἀστυνομικοί θά μαστιγωθοῦν ἀπό ἕνα δῆμιο «ντυμένο μέ ἕνα εἶδος δερμάτινης φόρμας χωρίς γιακά, πού τοῦ ἄφηγε ὀλίγουμα τά μπράτσα». Ἀκόμα καί σήμερα, αὐτά εἶναι τά ἐνδύματα τῶν Ἀμερικανῶν σαδομαζοχιστῶν, ἀπό πετσι ἤ καουτσούκ, μέ πιέτες, ἀγκράφες, λάστιχα κ.λπ.

Φαίνεται ὅμως ὅτι οἱ γραφειοκρατικοί ἢ ἀδελφικοί διπλοὶ ἄνθρωποι λειτουργοῦν μόνο ὡς ὁμοφυλοφιλικές ἐνδείξεις. Ἡ ὁμοφυλοφιλική διάχυσή ἔχει μιά ἄλλη σκοπιμότητα, πού προετοιμάζεται ἀπό αὐτές τίς ἐνδείξεις. Στό Ἀναμνήσεις ἀπό τόν σιδηρόδρομο τοῦ Κάλντα, ὁ ἀφηγητής ἔχει μιά προφανή ὁμοφυλοφιλική σχέση μέ τόν ἐλεγκτή («Πλαγιάζαμε μαζί στό κρεβάτι μέ ἕναν ἐναγκαλισμό πού συχνά δέν χαλάρωνε ἐπί δέκα ὥρες»). Ἀλλά αὐτή ἡ σχέση βρίσκει τόν σκοπό της μόνο ὅταν ὁ ἐλεγκτής ἀντικαθίσταται ἀπό τόν καλλιτέχνη. Διάφορα ἀποσπάσματα τῆς Δίκης πού ἀφοροῦσαν τόν Τιτορέλλι διαγράφηκαν ἀπό τόν Κάφκα, λόγω τῆς σαφήνειάς τους: «Ὁ Κ στεκόταν γονατιστός μπροστά του (...), τοῦ χάιδευε τά μάγουλα» καί ὁ Τιτορέλλι παρασύ-

ρει τόν Κ, ανάλαφρα, «σάν πλεύμενο στό κύμα», στά ἐνδότερα τοῦ δικαστηρίου· τό φῶς ἀλλάζει νόημα καί ἔρχεται κατά πρόσωπο, «σάν φωτεινός καταρράκτης»¹¹. Παρόμοια, στό «Ἐνα ὄνειρο», ὁ καλλιτέχνης ἀποσπᾶται ἀπό τά δύο γραφειοκρατικά εἰδῶλα τῶν νεκροθαφτῶν, παρουσιάζεται πίσω ἀπό ἓνα θάμνο «νεύοντας στόν ἀέρα», συνάπτοντας μέ τόν Κ μιά σχέση βουβῆς διάχυσης.

Καί ὁ καλλιτέχνης λειτουργεῖ σάν ἓνας σημαδιακός ὄρος. Ἡ ὁμοφυλοφιλική σχέση, μέ τόν καλλιτέχνη συνδέεται μέ τήν αίμομικτική σχέση μέ τίς νεαρές γυναῖκες ἢ τίς μικρές ἀδελφές (ἔτσι ἡ σειρά τῶν μικρῶν διεστραμμένων κοριτσιῶν, πού εἶναι ἡδονοβλεψίες, πού κρυφοκοιτάζουν ἢ ἀφουγκράζονται τά πάντα στόν Τιτορέλλι, καί ἀρχίζουν νά κραυγάζουν ὅταν ὁ Κ βγάξει τό σακάκι του: «Ἐβγαλε

11. Ἐνα ἀπό τά μοντέλα τοῦ καλλιτέχνη, ἢ τοῦ Τιτορέλλι, πρέπει νά ἦταν ὁ Ὁσκαρ Πόλλαικ, ἓνας ἀπό τούς πλέον μυστηριώδεις φίλους τῆς νεότητος τοῦ Κάφκα. Ἀσφαλῶς ὁ συγγραφέας τόν ἀγαποῦσε πολύ· ἀλλά ὁ Πόλλαικ ἀπομακρύνθηκε νωρίς καί πέθανε νέος, τό 1915. Δέν ἦταν ζωγράφος, ἀλλά σπεσιαλίστας τοῦ ἰταλικοῦ μπαρκά. Ἦταν σημαντική αὐθεντία σέ πολλούς τομεῖς πού θά σφράγιζαν τόν Κάφκα: στήν ἀρχιτεκτονική, στή χαρτογράφηση πόλεων, στά παλαιά δυνακτικὰ καί ἐμπορικά βιβλία· βλ. MAX BROD, *Frans Kafka*, ὁ.π., σσ. 94-103.

κιάλας τό σακάκι του!»). Άλλά δέν πρόκειται γιά τήν ίδια σχέση. Θα έπρεπε μάλιστα νά διακρίνουμε τρία ένεργά στοιχεΐα:

1. τίς τρέχουσες σειρές, καθεμιά από τίς όποΐες άντιστοιχεΐ σέ έναν καθορισμένο τομέα τής μηχανής, τής όποΐας οί όροι συγκροτοϋνται από πολλαπλασιαζόμενα γραφειοκρατικά είδωλα, μέ ένδειξεις όμοφυλοφιλίας (π.χ. ή σειρά τών πορτιέρηδων, ή σειρά τών οΐκιακών ύπηρετών, ή σειρά τών ύπαλλήλων· βλ. τόν πολλαπλασιασμό τών ειδώλων του Κλάμ στόν Πύργο).

2. τήν άξιοσημείωτη σειρά τών νεαρών γυναικών, καθεμιά από τίς όποΐες άντιστοιχεΐ σέ ένα άξιοπρόσεκτο σημεΐο μέσα στήν τρέχουσα σειρά, είτε στή διάνοιξη ενός τομέα, είτε στήν περάτωση του, είτε σέ μιά έσωτερική ρήξη, πάντα μαζί μέ έπαύξηση τής ισχύος καί τής συνάφειας, πέρασμα πού έπισπεύδεται σέ έναν άλλο τομέα (είναι ή λειτουργία τής έρωτοποίησης ή τής σχιζο-αιμομιξίας).

3. τήν ιδιότυπη σειρά του καλλιτέχνη, μέ έκδηλη όμοφυλοφιλία καί δύναμη του συνεχοϋς, πού ξεχειλίζει σέ όλους τούς τομεΐς καί παρασύρει όλες τίς συνάφειες: ένόσω οί νεαρές γυναΐκες διασφάλιζαν ή «έπιβοηθοϋσαν» τόν έκτοπισμό του Κ στή διαφυγή

του από τομέα σέ τομέα, καί τό τοπικό φῶς ἐρχόταν πάντα ὀπισθεν, ἀπό μιά λαμπάδα ἢ ἓνα κηροπήγιο, ὁ καλλιτέχνης διασφάλιζε τήν εὐκίνητη καί διαρκή γραμμὴ διαφυγῆς, ὅπου τό φῶς ἔπεφτε ἔμπροσθεν σάν καταρράκτης. Ἐνῶ οἱ νεαρές γυναῖκες ἦταν, στά κύρια σημεῖα, συνάφειες τῶν ἐξαρτημάτων τῆς μηχανῆς, ὁ καλλιτέχνης συγκεντρώνει ὅλα αὐτά τά σημεῖα, τά παραθέτει στήν εἰδική του μηχανή, πού ἐπικαλύπτει τό πεδίο ἐμμένειας καί μάλιστα τό ξεπερνᾷ.

Τά σημεῖα συνάφειας ἀνάμεσα σέ σειρές ἢ τομεῖς, τά ἀξιοσημεῖωτα σημεῖα καί τά ἰδιότυπα σημεῖα, φαίνεται ἀπό ὀρισμένη ἄποψη νά εἶναι αἰσθητικές ἐντυπώσεις: συχνά εἶναι αἰσθητές ποιότητες, μυρωδιές, φῶτα, ἤχοι, ἐπαφές ἢ ἐλεύθερα σχήματα τῆς φαντασίας, ὄνειρικά ἢ ἐφιαλτικά στοιχεῖα. Συνδέονται στήν τύχη. Γιά παράδειγμα, στό ἀπόσπασμα τοῦ ὑποκατάστατου, παρεμβαίνουν τρία σημεῖα συνάφειας: τό πορτραῖτο τοῦ βασιλιᾶ, τό φρασίδιο πού ὁ ἀναρχικός θά πρόφερε («Ἐ, σύ, 'κεῖ πάνω, κανάγμα!»), τό λαϊκό τραγούδι («Ὅσο κρυφοκαίει ἡ λάμπα...»). Παρεμβαίνουν αὐτούσια, ἐπειδή καθορίζουν διακλαδώσεις, πολλαπλασιάζουν τίς σειρές καί τό ὑποκατάστατο παρατηρεῖ ὅτι μποροῦν νά σχη-

ματίσουν άπειράριθμους πολυσήμαντους συνδυασμούς, απαρτίζοντας τομείς λίγο πολύ σχετικούς, λίγο πολύ απόμακρους⁷. Έντούτοις, θά 'ήταν μέγα σφάλμα νά αναγάγουμε τά σημεῖα συνάφειας στίς αισθητικές έντυπώσεις πού τά υποκαθιστοῦν. Όλη ἡ προσπάθεια τοῦ Κάφκα ἀκολουθεῖ τήν αντίθετη κατεύθυνση, αὐτό δείχνει ἡ διατύπωση τοῦ ἀντι-λυρισμοῦ του, τοῦ ἀντι-αισθητισμοῦ του: «Νά ἀδράξει τόν κόσμο» ἀντί νά ἀποσπᾶ έντυπώσεις, νά ἐργαστεῖ πάνω στά ἀντικείμενα, στά πρόσωπα καί στά γεγονότα, στό ἴδιο τό πραγματικό καί ὄχι στίς έντυπώσεις. Νά ἐξολοθρεύσει τή μεταφορά. Οἱ αισθητικές έντυπώσεις, αισθήσεις ἢ φαντασίες, ὑπάρχουν ἀκόμα ἀφ' ἑαυτές στά πρῶτα γραφτά τοῦ Κάφκα, ὅπου ἀσκειῖται μιᾶ ὀρισμένη ἐπίδραση τῆς σχολῆς τῆς Πράγας. Ἀλλά ἡ ἐξέλιξη τοῦ Κάφκα ἐγκείται στήν ἐξάλειψή τους, πρὸς ὄφελος μιᾶς λιτότητας, ἑνός ὑπερ-ρεαλισμοῦ, μιᾶς μηχανικότητας πού τίς ἀποθαρρύνει. Νά γιατί οἱ ὑποκειμενικές

7. Τό Ὑποκατάστατο: «Πάνω στόν τρόπο πού ἡ ἀναρῶνησι καί τό τραγούδι συνδέονταν, ὅλοι σχεδόν οἱ ἀκροατές εἶχαν διαφορετική γνώμη, μάλιστα ὁ κατήγορος ἰσχυριζόταν ὅτι δέν εἶχε τραγουδήσει ὁ κατηγορούμενος ἀλλά κάποιος ἄλλος». («Camets»). (*Œuvres complètes*, ἐκδ. Cercle du livre précieux, τ. VII, σσ. 330) κ.έ.)

έντυπώσεις αντικαθίστανται συστηματικά από σημεία συνάφειας που λειτουργούν αντικειμενικά σάν ισάριθμα αξιοπρόσεκτα ἢ ιδιότυπα σημεία στή συγκρότησι τῶν σειρῶν. Ἄν μιλούσαμε ἐδῶ γιά μιὰ προβολή φαντασιώσεων, θά ἦταν σάν νά ὑπερθεματίζαμε τήν παρανότη.

Αὐτά τά σημεία συμπίπτουν μέ γυναικεῖα πρόσωπα ἢ πρόσωπα καλλιτεχνῶν, ἀλλά ὅλα αὐτά τά πρόσωπα ὑπάρχουν μόνο σάν ἐξαρτήματα καί γρανάζια, αντικειμενικῶς καθορισμένα, μιᾶς μηχανῆς τῆς δικαιοσύνης. Τό ὑποκατάστατο γνωρίζει καλά ὅτι τά τρία στοιχεῖα δέν μποροῦν νά συνδεθοῦν καί νά πραγματώσουν τήν ἀμφιστημία τῆς σύνδεσῆς τους, τήν πολυστημία τῆς σύνδεσῆς τους, παρά μόνο σέ μιὰ δίκη, τῆς ὁποίας ἀκολουθοῦν τή διεστραμμένη ἀνάκρισι. Αὐτός εἶναι ὁ ἀληθινός καλλιτέχνης. Μιά δίκη, ἢ, ὅπως ἔλεγε ὁ Κλάιστ, ἕνα πρόγραμμα ζωῆς, μιὰ πειθαρχία, μιὰ δικονομική μεθύδευσι, ὄχι ἴσως μιὰ φαντασίωσι. Ὁ ἴδιος ὁ Τιτορέλλι, στήν ἱστοτυπία τῆς θέσης του, ἀποτελεῖ ἀκόμα μέρος τοῦ πεδίου τῆς δικαιοσύνης*. Ὁ καλλιτέχνης δέν ἔχει

* Ὁ Τιτορέλλι «ἀντικαθιστᾷ εἰρέως τόν δικηγόρο, ἀναφορικά μέ τίς γραφειοκρατικές ταλαιπωρίες».

σχέση μέ έναν έστέτ, καί ή καλλιτεχνική μηχανή, ή μηχανή έκφρασης, δέν έχει σχέση μέ αισθητικές έντυπώσεις. Έπιπλέον, στό μέτρο πού παρόμοιες έντυπώσεις ύφίστανται ακόμα στίς γυναικειές ή καλλιτεχνικές συνάφειες, ό ίδιος ό καλλιτέχνης... δέν είναι παρά ένα άπλό όνειρο. Συνεπώς, ή φόρμουλα τής καλλιτεχνικής μηχανής ή τής μηχανής έκφρασης πρέπει νά καθοριστεί διαφορετικά, όχι μόνο ανεξάρτητα άπό κάθε αισθητική πρόθεση, αλλά καί πέραν τών γυναικειών καί καλλιτεχνικῶν προσώπων πού παρεμβαίνουν άντικειμενικῶς στίς σειρές ή στό όριό τους.

Όντως, αὐτά τά συνδετικά πρόσωπα, μέ τίς παρασημάνσεις έπιθυμίας, αίμομιξίας ή όμοφυλοφιλίας, λαμβάνουν τήν άντικειμενική καταστατική τους τάξη άπό τή μηχανή έκφρασης καί όχι τό άντίστροφο: είναι περιεχόμενα πού έπιφέρει ή μηχανή έκφρασης καί όχι τό άντίστροφο. Κανείς δέν ήξερε καλύτερα άπό τόν Κάφκα νά όρίσει τήν τέχνη ή τήν έκφραση, χωρίς άναφορά σέ ότιδήποτε αισθητικό. Άν έπιδιώκουμε νά συνοψίσουμε τή φύση αὐτῆς τής καλλιτεχνικής μηχανής κατά τόν Κάφκα, πρέπει νά ποῦμε: πρόκειται για μία έργένικη μηχανή, τή μόνη έργένικη μηχανή, ως εκ τούτου τήν πλέον διακλα-

δωμένη σέ ένα κοινωνικό πεδίο μέ πολλαπλές συνδέσεις". Δίνουμε ένα μηχανικό και όχι αισθητικό όρισμό. 'Ο έργένης είναι μιά κατάσταση τῆς ἐπιθυμίας πιά εὐρεία και πιά έντονη από τήν αίμομικτική ἐπιθυμία και τήν όμοφυλοφιλική ἐπιθυμία. Άναμφίβολα, έχει τίς αντίξοότητες της, τίς αδυναμίες της, όπως και τίς χαμηλές έντάσεις της: τή γραφειοκρατική μετριότητα, τήν κυκλική περιστροφή, τόν φόβο, τόν οιδιπόδειο πειρασμό έξόδου από τή ζωή τοῦ έρημίτη («μπορεῖ νά ζήσει μόνο σάν έρημίτης ἢ παράσιτο»), πειρασμός-Φελίτσε) και, ακόμα χειρότερα, τήν αὐτοκτονική ἐπιθυμία αὐτοεκμηδένισης («'Η φύση του προκύπτει από τήν αὐτοχειρία, έχει δόντια μόνο για τή δική του σάρκα και σάρκα μόνο για τά δικά του δόντια»). Άλλά, ἔστω και μέσα από τίς πτώσεις, παράγει έντάσεις («'Ο έργένης κατέχει τή στιγμή»). Είναι ό Έκτοπισμένος, εκείνος πού δέν

«'Ο Μισέλ Καρλιόζ χρησιμοποιεῖ τήν έκφραση *έργένης μηχανής*, γιά νά υπεβλήθει έναν όρισμένο αριθμό φανταστικῶν μηχανῶν πιά περιγράφονται στή λογοτεχνία: ανάμεσά τους, κι εκείνη, τῆς Άποκίσε τῶν τμηοημεμένων. Ἐντούτοις, δέν μποροῦμε νά τόν ἀκρίβησουμε στήν έρμηνεία πιά δίνει στίς μηχανές τοῦ Κάφκα (κυρίως ἀναφορικά μέ τόν «νόμο»). - (Οι ἀκρίβητες ἀναφορές είναι δεκτικέσιν επί τῆ σελίδι, γιά μιά νεβέλα τοῦ Κάφκα πάνω στό θέμα τοῦ Έργένη, βλ. Ημερολόγι, ὁ.π., σσ. 11-14.

Έχει «κέντρο», ούτε «μέγα σύμπλεγμα κατοχής»: «Τό έδαφος του είναι όσο χρειάζονται τά δυό του πόδια, έρείσματα έχει μόνο αυτά πού απαιτούν τά δυό του χέρια, άρα λιγότερα από τόν άκροβάτη, τῷ μινυζικ-χόλ, γιά τόν όποῖο τεντώνουν από κάτω ένα προστατευτικό δίχτυ». Τά ταξίδια του δέν μοιάζουν μ' εκείνα τῷ άστῶ πάνω σέ ένα ύπερωκεάνιο, «πού περιβάλλεται από σημαντικά προσώπατα», σέ οργανωμένη κρουαζιέρα, αλλά είναι σχιζο-ταξίδια «πάνω σέ σανίδες πού προσκρούουν ή μιά πάνω στήν άλλη καί πλέουν μαζί». Τό ταξίδι του είναι μιά γραμμή διαφυγής, όπως εκείνο ενός «άνεμοδείκτη στό βουνό». Αναμφίβολα αὐτή ή διαφυγή γίνεται επί τόπου, ως καθαρή ένταση («Πλάγιασε σάν τά παιδιά πού πλαγιάζουν μέσα στό χιόνι, γιά νά πεθάνουν από τό κρύο»). Αλλά, ακόμα καί επί τόπου, ή διαφυγή δέν αποβλέπει στό νά αποφύγει τόν κόσμο, νά καταφύγει σέ έναν πύργο, στή φαντασίωση ή στήν έντύπωση: ή διαφυγή μπορεί «άπό μόνη της νά τόν κρατήσει στά πόδια του, καί μόνο τά πόδια του μποροῦν νά τόν κρατήσουν μέσα στόν κόσμο». Δέν υπάρχει τίποτε λιγότερο αισθητικό από τόν έργενη στή μετριότητά του, αλλά καί τίποτε πιό καλλιτεχνικό. Δέν διαφεύγει από τόν κόσμο, τόν αδρά-

χνει καί τόν κάνει νά διαφύγει, πάνω σέ μιά καλλι-
 τεχνική καί διαρκή γραμμή: «Τό μόνο πού μου μέ-
 νει εἶναι οἱ περίπατοί μου, καί λένε πώς αὐτό ἀρκεῖ
 ἀπό τήν ἄλλη, δέν ὑπάρχει ἀκόμα σημεῖο τοῦ κό-
 σμου ὅπου νά μὴν μπορῶ νά περπατήσω». Χωρίς
 οἰκογένεια καί σύζυγο, ὁ ἐργένης εἶναι τόσο πιό κοι-
 νωνικός, κοινωνικο-επικίνδυνος, κοινωνικο-προδό-
 τής, καί συλλογικός ἀπό μόνος του («Εἴμαστε ἐκτός
 νόμου, κανεῖς δέν τό ξέρει, πλὴν ὅμως ὅλοι μᾶς φέ-
 ρονται σάν νά τό γνωρίζουν»). Ἴδού τό μυστικό τοῦ
 ἐργένη: ἡ παραγωγή ἐντατικῶν ποσοτήτων, ἀπό
 τίς πιό ταπεινές, ὅπως τά «ἐρωτικά ραβασάκια»,
 ὡς τίς πιό ὑψηλές, ὅπως ἐκεῖνες τοῦ ἀπεριόριστου
 ἔργου, τελεῖται ἄμεσα μέσα στό κοινωνικό σῶμα,
 μέσα στό ἴδιο τό κοινωνικό πεδίο. Εἶναι ἡ ἴδια δια-
 δικασία. Ἡ πιό ὑψηλή ἐπιθυμία ἐπιθυμεῖ τή μονα-
 ξιά καί συνάμα τή σύνδεση μέ ὅλες τίς μηχανές ἐπι-
 θυμίας. Πρόκειται γιά μιά μηχανή τόσο πιό κοινο-
 νική καί συλλογική, ὅσο περισσότερο μοναχική καί
 ἐργένικη εἶναι· καί, χαράζοντας τή γραμμή δια-
 φραγῆς, ἰσχύει ἀπό μόνη της ὡς κοινότητα, τῆς
 ἠπίστας οἱ συνθῆκες δέν εἶναι ἀκόμα δεδομένες:
 αὐτὴς εἶναι ὁ ἀντικειμενικός ὀρισμὸς τῆς μηχανῆς
 ἔκφραστῆς πού, ὅπως εἶδαμε, παραπέμπει στήν

πραγματική κατάσταση μιᾶς ἐλάσσονος λογοτεχνίας, ὅπου δέν ὑφίσταται πλέον «ἀτομική ὑπόθεση». Ὁ μόνος ὀρισμός εἶναι: παραγωγή ἐντατικῶν ποσοτήτων μέσα στό κοινωνικό σῶμα, πολλαπλασιασμός καί ἐπίσπευση τῶν σειρῶν, πολυσήμαντες καί συλλογικές συνδέσεις πού εἰσάγονται ἀπό τόν ἐργένη.

Μορφώματα, σειρές, εντάσεις

ΟΣΑ ΕΠΙΛΑΜΕ μέχρι τώρα για τό συναφές και τό συνεχές στόν Κάφκα φαίνεται νά ἀναιροῦνται ἤ, τουλάχιστον, νά μετριάζονται, ἀπό τόν ρόλο και τή σπουδαιότητα τῶν ἀσυνεχῶν μορφωμάτων. Τό θέμα τῶν μορφωμάτων εἶναι μόνιμο στόν Κάφκα, και δείχνει νά κατατρύχεται ἀπό μιά ἀξεπέραστη ἀσυνέχεια. Εἰπώθησαν πολλά για τήν τεμαχισμένη γραφή τοῦ Κάφκα, για τόν ἀποσπασματικό τρόπο ἔκφρασης του. Τί Χτιζοντας τό Σινικό τείχος εἶναι ἐπακριβῶς ἡ μορφή περιεχομένου πού ἀντιστοιχεῖ σέ αὐτή τήν ἔκφραση; μόλις τελειώσουν ἕνα τμήμα τοῦ τείχους, οἱ ἐργάτες στέλνονται ἀλλοῦ για νά κα-

τασκευάσουν ένα άλλο, αφήνοντας παντοῦ χάσματτα, πού πιθανῶς ποτέ δέν θά κλείσουν. Μποροῦμε ἄραγε νά ποῦμε ὅτι αὐτή ἡ ἀσυνέχεια προσιδιάζει στις νουβέλες; Ὑπάρχει ἓνας βαθύτερος λόγος. Ἡ ἀσυνέχεια ἐπιβάλλεται στόν Κάφκα, στόν βαθμό πού ὑπάρχει παράσταση μιᾶς ὑπερβατικῆς μηχανῆς, ἀφηρημένης καί πραγματοποιημένης. Ὑπ' αὐτή, τήν ἔννοια, τό ἀπέραντο, τό περιορισμένο καί τό ἀσυνεχές τάσσονται στήν ἴδια πλευρά. Ὅσάκις ἡ ἐξουσία παρουσιάζεται σάν μιᾶ ὑπερβατική ἀθθεντία, παρανοϊκός νόμος τοῦ δεσπότη, ἐπιβάλλει μιᾶ ἀσυνεχή κατανομή τῶν περιόδων, μέ ἐνδιάμεσες παύσεις, μιᾶ ἀσυνεχή κατανομή ἀνάμεσα στά μορφώματα, μέ ἐνδιάμεσα κενά.

Πράγματι, ὁ ὑπερβατικός νόμος μπορεῖ νά διέπει τεμάχια πού κινοῦνται γύρω του ἐξ ἀποστάσεως, καί τηρώντας μεταξύ τους ἀποστάσεις. Εἶναι μιᾶ ἀστρονομική κατασκευή. Εἶναι τό σχῆμα τῆς φαινομενικῆς ἀπαλλαγῆς τῆς Δύσης. Αὐτό ἐξηγεῖ μέ σαφήνεια τό Χτίζοντας τό Σινικό τείχος: ὁ τμηματικός χαρακτήρας τοῦ τείχους ἀποφασίστηκε ἀπό τό συμβούλιο τῶν ἀρχηγῶν· καί τά τμήματα παραπέμπουν τόσο πολύ στήν αὐτοκρατορική ὑπερβατικότητα μιᾶς κρυμμένης ἐνότητας, ὥστε ὀρισμένοι

σκέφτονται ότι τό ασυνεχές τεῖχος ἀποσκοπεῖ ἀποκλειστικά καί μόνο σέ ἕναν καινούριο Πύργο τῆς Βαρέλ («Ἀρχικά τό τεῖχος, κατόπιν ὁ Πύργος»).

Ὁ Κάφκα δέν θά ἐγκαταλείψει τήν ἀρχή, τῶν ἀσυνεχῶν μορφωμάτων ἢ τῶν ἀπόμακρων ἀποσπασμάτων, στρεφόμενος γύρω ἀπό ἕναν ἄγνωστο, ὑπερβατικό νόμο. Γιατί νά τόν ἐγκατέλειπε, μιά καί εἶναι κατάσταση τοῦ κόσμου, ἔστω φαινομενική (καί τί εἶναι ἡ ἀστρονομία:), μιά καί αὐτή ἡ κατάσταση λειτουργεῖ ἔμπρακτα στό ἔργο του. Μόνο πού ὀφείλομε νά ἐπισυνάψουμε μορφώματα ἄλλης φύσεως, πού ἀνταποκρίνονται στίς ἀνακαλύψεις τῶν μυθιστορημάτων, ἔταν ὁ Κ ἀντιλαμβάνεται ὀλοένα καί πιά καθαρά ὅτι ὁ αὐτοκρατορικός ὑπερβατικός νόμος παραπέμπει σέ μιά ἐμμενή δικαιοσύνη, σέ μιά ἐμμενή συναρμογή τῆς δικαιοσύνης. Ὁ παρανοϊκός νόμος δίνει τή θέση του σέ ἕνα σχιζο-νόμο· ἡ προσωρινή ἀπαλλαγή δίνει τή θέση της σέ μιά ἀτέρμω-νη ἀναβολή· ἡ ὑπέρβαση τοῦ καθήκοντος, σέ κοινωνικό πεδίο, δίνει τή θέση της σέ μιά ἐμμένεια τῆς νομαδικῆς ἐπιθυμίας μέσα ἀπό ὄλο αὐτό τό πεδίο. Αὐτό λέγεται σαφῶς μέσα στό Χτίζοντας τό Σινικό τεῖχος χωρίς νά ἐπεξηγεῖται: ὑπάρχουν νομάδες πού ἔχουν ἄλλο νόμο, μιά διαφορετική συναρμογή,

καί παρέσερναν τά πάντα στό πέρασμά τους, από τά σύνορα ὡς τήν πρωτεύουσα, ὁ αὐτοκράτορας καί ἡ φρουρά του ἔμεναν πίσω ἀπό τά παράθυρα ἢ πίσω ἀπό τίς γρίλιες.

Συνεπῶς, ὁ Κάφκα δέν προβαίνει μέ τό ἄπειρο-περατό-ἀσυνεχές, ἀλλά μέ τό περατό-συναφές-συνεχές-ἀπεριόριστο. ('Ἡ ἀλληλουχία θά εἶναι γι' αὐτόν προϋπόθεση γραφῆς, ὄχι μόνο συγγραφῆς μυθιστορημάτων, ἀλλά καί νοβελῶν, γιά παράδειγμα τῆς Κρίσης. Τό ἡμιτελές δέν εἶναι πλέον τό ἀσπασματικό, ἀλλά τό ἀπεριόριστο¹).

Τί συμβαίνει, λοιπόν, ἀπό τή σκοπιά τοῦ συνεχοῦς: Ὁ Κάφκα δέν ἐγκαταλείπει τά μορφώματα. Ἀλλά θά λέγαμε, ἀρχικά, ὅτι αὐτά τά μορφώματα, ἀντί νά κατανεμηθοῦν σέ ἕναν κύκλο τοῦ ὁποίου μόνο κάποιες ἀσυνεχεῖς ἀψίδες ἔχουν χαραχτεῖ, εὐθυγραμμίζονται σέ ἕνα διάδρομο ἢ στά παρασκήνια: καθένα τους ἀποτελεῖ τότε ἕναν κατά τό μᾶλλον ἢ ἧττον ἀπόμακρο τομέα σέ αὐτή τήν ἀτελεύτητη

1. Ὁ Μωρίς Μπλανσό, πού μέ τόση ἐπάρκεια ἀνέλυσε τήν ἀσπασματική γραφή, εἶναι κατά μεζονα λόγο σέ θέση νά σημειώσει τήν δύναμη τοῦ συνεχοῦς στόν Κάφκα (ἔστω κι ἂν τήν ἐρμηνεύει ἀρνητικά καί ὑπό τήν ἔννοια τῆς «ἐλλειψης»): βλ. MAURICE BLANCHOT, *L'amitié*, ἐκδ. Gallimard, σσ. 316-319.

εὐθεία γραμμῆ. Ἀλλά αὐτό δέν ἀποτελεῖ ἀκόμα μιὰ ἐπαρκῆ μεταβολή. Τά ἴδια τά μορφώματα, ἐφόσον ἀντέχουν, ἀλλάζουν τουλάχιστον μορφή, περνώντας ἀπό τή μιὰ σκοπιά στήν ἄλλη. Πράγματι, ἂν ἀληθεύει ὅτι κάθε μὲρφομα-τομέας ἔχει ἓνα ἄνοιγμα ἢ μιὰ πύλη, στὸν διάδρομο, γενικά πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὴν πύλη ἢ τὸ ἄνοιγμα τοῦ ἐπόμενου μορφώματος, ὅλα τά μορφώματα ἔχουν καὶ πίσω πύλες πού εἶναι συναφεῖς. Εἶναι ἡ πιὸ ἐντυπωσιακὴ τοπογραφία στὸν Κάφκα καὶ δέν πρόκειται γιὰ μιὰ «νοητικὴ» τοπογραφία: δύο διαμετρικῶς ἀντίθετα σημεῖα ἀποδεικνύονται παραδόξως προσκείμενα.

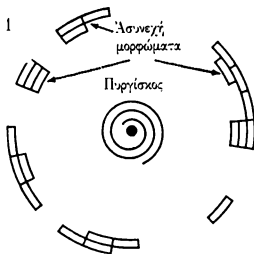
Αὐτὴ ἡ κατάστασι, ἀπαντᾶται σταθερὰ στὴ Δίκη, ὅπου ὁ Κ, ἀνοίγοντας τὴν πόρτα τῆς ἀποθηκούλας πού βρίσκεται κοντὰ στό γραφεῖο του στὴν Τράπεζα, βρίσκεται σέ ἓνα χῶρο δικαστηρίων ὅπου τιμωρῶν τοὺς δύο ἐπύπτες· πηγαίνοντας νά δεῖ τὸν Τιτορέλλι, «σέ ἓνα προάστιο διαμετρικά ἀντίθετο πρὸς ἐκεῖνο τῆς δικαιοσύνης», ἀντιλαμβάνεται ὅτι ἡ πόρτα σὲ βάθος τῆς κάμαρας τοῦ ζωγράφου ὀδηγεῖ στὸς ἴδιους χώρους τῶν δικαστηρίων.

Τὸ ἴδιο συμβαίνει τόσο στὴν Ἀμερικὴ, ἔσο καὶ στὴν Πύργο. Δύο μορφώματα πάνω σέ μιὰ ἀτελεύτητη γραμμῆ, ἔχοντας πύλες πού ἀπέχουν πολὺ ἢ

μιά από τήν ἄλλη, ἔχουν ἐπίσης συναφεῖς πίσω πύ-
λες, πού τίς καθιστοῦν κι αὐτές συναφεῖς. Ἄς ἀπλο-
ποιήσουμε ἀκόμα περισσότερο: ὁ διάδρομος μπορεῖ
νά σχηματίζει γωνία, ἡ πορτοῦλα μπορεῖ νά ὀδηγεῖ
στόν διάδρομο, ὥστε τό θέαμα νά εἶναι ἀκόμα πιά
ἐκπληκτικό.

Συνακόλουθα, ἡ γραμμή τοῦ διαδρόμου, ἡ ἀτε-
λεύτητη εὐθεία, ἐπιφυλάσσει καί ἄλλες ἐκπλήξεις,
γιατί μπορεῖ σέ κάποιο βαθμό νά συνδυαστεῖ μέ τήν
ἀρχή τοῦ ἀσυνεχοῦς κύκλου καί τοῦ πυργίσκου (ὅ-
πως στή βίλια, στήν Ἀμερική, ἤ στόν Πύργο, ὅπου
περιλαμβάνει ἕναν πυργίσκο, ὅσο καί ἕνα σύνολο μι-
κρῶν παράπλευρων σπιτιῶν).

ΣΧΗΜΑ 1



Ἄς δοκιμάσουμε νά παραστήσουμε συνοπτικά αὐτές τίς δύο ἀρχιτεκτονικές μορφές:

ΣΧΗΜΑ 1

Θέα ἀπό τά πάνω
ἤ τά κάτω

Κλιμακοστάσιο

Ἄνοψη, καί κάτοψη,

Ἄσυνέχεια τῶν
μορφωμάτων-ἀψίδων

Ἀστρονομικό πρότυπο

Ἀπομακρυσμένο καί
προκείμενο

ΣΧΗΜΑ 2

Θέα πρόσοψης, τοῦ
διάδρομου

Χαμηλή ὀροφή

Μεγάλη γωνία καί βάθος
πεδίου

Ἀπεριόριστος ἐμμενής
διάδρομος

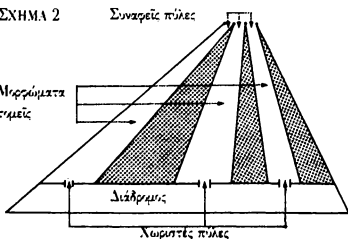
Γήινο ἤ ὑποχθόνιο
πρότυπο

Μακρινό καί συναφές

ΣΧΗΜΑ 2

Συναφεῖς πύλες

Μορφώματα
τιμέϊς



ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗ 1: 'Οφείλουμε νά ἐπιμείνουμε στήν πραγματική διάκριση τῶν δύο ἀρχιτεκτονικῶν μορφῶν, καί συνάμα στήν ἐνδεχόμενη ἀμοιβαία τους διείσδυση. Διακρίνονται, ἐπειδή ἀντιστοιχοῦν σέ δύο διαφορετικές γραφειοκρατίες, τήν παλαιά καί τή νέα, τήν παλαιά αὐτοκρατορική, καί δεσποτική, κινεζική γραφειοκρατία, τή νέα καπιταλιστική, καί σοσιαλιστική γραφειοκρατία. Ἀλληλοδιεισδύουν, ἐπειδή ἡ νέα γραφειοκρατία δέν ἐπιδεικνύει εὐκόλα τή μορφή της: ὄχι μόνο πολλοί ἄνθρωποι «πιστεύουν» στήν παλαιά γραφειοκρατία (ἐννοία τῆς πίστεως στόν Κάφκα), ἀλλά αὐτή δέν ἀποτελεῖ ἓνα προσωπεῦ γιά τή νουβέλα. Ἡ μοντέρνα γραφειοκρατία γεννιέται φυσιολογικά σέ ἀρχαϊκές μορφές, τίς ὁποῖες ἀναζωογονεῖ καί μεταβάλλει, προσδίδοντάς τους μιά τέλεια σημερινή λειτουργία. Νά γιατί οἱ δύο μορφές ἀρχιτεκτονικῆς ἔχουν μιά οὐσιώδη συνύπαρξη, τήν ὁποία ὁ Κάφκα περιγράφει στά περισσότερα κείμενα: οἱ δύο μορφές λειτουργοῦν ἢ μιά μέσα στήν ἄλλη, καί μέσα στόν σύγχρονο κόσμο. Διαστρωμάτωση τῆς οὐράνιας ἱεραρχίας, καί συνάφεια σχεδόν ὑποχθόνιων γραφείων. Ὁ Κάφκα προσωπικά βρίσκεται στήν τροχιά τῶν δύο γραφειοκρατιῶν: ἡ ἀσφαλιστική ἐταιρεία, κατόπιν οἱ Κοινωνικές Ἀσφαλίσεις

όπου ἐργάζεται, καταγίνονται μέ τίς ὑποθέσεις ἑνός προωθημένου καπιταλισμοῦ, ἀλλά ἔχουν μιά ἀρχαϊκή καί ἤδη ξεπερασμένη δομή παλαιοῦ καπιταλισμοῦ καί ἀρχαίας γραφειοκρατίας. Γενικότερα, εἶναι δύσκολο νά σκεφτοῦμε ὅτι ὁ Κάφκα, εὐαίσθητος δέκτης τῆς ἐπανάστασης τοῦ '17, ἄκουσε μόνο κατά τά τέλη τῆς ζωῆς του νά μιλοῦν γιά σχέδια τῆς πρωτοπορίας καί γιά Ρώσους κονστρουκτιβιστές. Ἡ μακέτα τοῦ Βλαντιμίρ Τάτλιν γιά τό Μνημεῖο τῆς Τρίτης Διεθνούς χρονολογεῖται ἀπό τό 1920: ἦταν ἕνας γιγάντιος πλαγιαστός σπειροειδῆς πύργος μέ ἀρθρωτά περιστρεφόμενα δωμάτια, τά ὁποῖα κινου-νταν σέ διαφορετικούς χρόνους, ἀνάλογα μέ τό ἀστρονομικό πρότυπο (νομοθετικό, ἐκτελεστικό κ.λπ.). Τό σχέδιο τοῦ Οὐγγρου Μόχολυ-Νάγκυ ἔγινε τό 1922: οἱ ἄνθρωποι γίνονται «ἕνα μέρος τῆς λειτουργίας τοῦ πύργου», πού περιλαμβάνει ἕναν ἐξωτερικό δρόμο μέ χειραγωγό, μιά ἐσωτερική σπείρα χωρίς προέκταση, πού λέγεται «δρόμος τῶν ἀθλητῶν», ἕναν ἀνελκυστήρα καί μιά μεγάλη σκούπα. Παρανάκη πρωτοπορία. Φαίνεται πώς ὁ πύς μοντέρνος φινξιναλισμός ἀναζωπύρωσε λίγου πολύ ἠθελημένα τίς πύς μυθικές ἢ θρυλικές μορφές. Κι ἐδῶ, ἔχουμε ἀμμιβαία διείσδυση τῶν δύο γραφειοκρατιῶν, τοῦ

παρελθόντος και του μέλλοντος (τό ίδιο συμβαίνει και σήμερα).

Έχοντας υπόψη μας αυτό τό κράμα, μπορούμε νά διακρίνουμε μόνο σάν δύο πόλους τούς άοχαισμούς πού λειτουργοῦν σήμερα και τούς νεομορφισμούς. Νομίζουμε ὅτι ὁ Κάφκα εἶναι ἕνας ἀπό τούς πρώτους πού συνειδητοποίησαν αυτό τό ιστορικό πρόβλημα, τουλάχιστον στον ἴδιο βαθμό μέ ὀρισμένους συγκαίριους του πιά «στρατευμένους», ὅπως οἱ κονστρουκτιβιστές και οἱ φουτουριστές. Γιά παράδειγμα, ὁ Κλέμπνικοφ ἐπινοεῖ γλώσσες, γιά τίς ὁποῖες ἀναρωτιόταν κατά πόσο συναντιόντουσαν, κατά πόσο διακρίνονταν μεταξύ τους: ἡ «ἀστρική γλώσσα», ἡ ἀστρονομική, ἡ ἀλγοριθμική, ἡ γλώσσα τῆς καθαρῆς λογικῆς και τοῦ ὑψηλοῦ φορμαλισμοῦ· και τό ὑπόγειο «ζαουμ», πού προβαίνει στή χρήση ἀσημου ὑλικοῦ, ἔντασης, ἡχητικότητας, συνάφειας.

Έχουμε ἐδῶ τούς δύο ἐκπληκτικούς στυλοβάτες τῆς γραφειοκρατίας, τόν καθένα σπρωγμένο ὡς τά ἄκρα, δηλαδή ἀκολουθώντας τή γραμμή διαφυγῆς. Μέ ἐντελῶς διαφορετικά μέσα, τό πρόβλημα τοῦ Κάφκα εἶναι τό ἴδιο, σχετικά μέ τή γλώσσα, τήν ἀρχιτεκτονική, τή γραφειοκρατία, τίς γραμμές διαφυγῆς.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗ II: Μέχρι ποίου σημείου τὰ δύο σχήματα ἀναμειγνύονται; Γιά νά τό δείξουμε, θά ἔπρεπε νά πάρουμε τό λεπτομερές παράδειγμα τοῦ Πύργου. Γιατί ὁ πύργος διατηρεῖ πολλά ἀπό τή δομή πού ἀντιστοιχεῖ στό πρῶτο σχῆμα (ῦψος, πύργος, ἱεραρχία). Ἀλλά αὐτές οἱ δομές διορθώνονται διαρκῶς, ἤ θαμπώνουν πρὸς ὄφελος τοῦ δεύτερου σχήματος (ἀλληλουχία καί συνάφεια τῶν γραφείων μέ μετακινούμενα ὄρια). Κυρίως, τό Πανδοχεῖο τῶν Κυριῶν ἐξασφαλίζει τήν πανηγυρική ὑπεροχή τοῦ δεύτερου σχήματος, μέ τόν μακρὺ του διάδρομο, τὰ διαδοχικά του δωμάτια καί τίς σάλες ὅπου οἱ ὑπάλληλοι ἐργάζονται ἐπὶ τῆς κλίνης.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗ III: Ὅλα αὐτά θά μπορούσαν νά ἐξηγήσουν τή συνάντηση τοῦ Ὅρσον Γουέλς μέ τόν Κάφκα. Ὁ κινηματογράφος διατηρεῖ μέ τήν ἀρχιτεκτονική μιὰ σχέση βαθύτερη ἀπ' ὅ,τι μέ τό θέατρο (ὁ Φρίτς Λάνγκ, ἀρχιτέκτονας). Ὅθεν, ὁ Γουέλς πριέβαλε τή συνύπαρξη δύο ἀρχιτεκτονικῶν προτύπων, τὰ ὅποια χρησιμοποίησε συνειδητότατα. Τό πρότυπο I ἀφορᾷ τό μεγαλεῖο καί τήν παρακμή, σέ ἀρχαϊκὸ ῦψος ἀλλά σέ πλήρη συνάρτηση μέ τό σήμερα: ἀνοδοὶ καί κάθοδοι σέ ἀπειρόβαθμες κλίμα-

κες, μέ άνόψεις καί κατόψεις. Τό πρότυπο 2 άφορᾷ τίς πλατιές λήψεις καί τό βάθος πεδίου, τούς άτελεύτητους διαδρόμους, τίς συναφεῖς ἐγκάρσιες κήψεις. Ὁ Πολίτης Κέιν ἤ Οἱ ὑπέροχοι Ἄμπερσον χρησιμοποιοῦσαν τό πρῶτο πρότυπο, ἡ Κυρία ἀπό τή Σαγκάη τό δεύτερο. Ὁ Τρίτος ἄνθρωπος, πού δέν ὑπογράφεται ἀπό τόν Γουέλς, συνδυάζει τά δύο πρότυπα μέσα στό ἀλλόκοτο κράμα γιά τό ὑποῦ μιλούσαμε: οἱ ἀρχαϊκές κλίμακες, ἡ μεγάλη κάθετη ρόδα στόν οὐρανό· οἱ ὑπόνομοι-ριζώματα σχεδόν κάτω ἀπό τή γῆ, μέ τή συνάφεια τῶν στοῶν. Πάντα ἡ άτελεύτητη παρανοϊκή σπεῖρα καί ἡ άτελεύτητη σχιζοειδής γραμμή.

Τό φίλμ γιά τή Δίκη συνδυάζει καλύτερα τίς δύο κινήσεις: καί μιά σκηνή, ὅπως ἐκείνη τοῦ Τιτορέλλι, τῶν μικρῶν κοριτσιῶν, τοῦ μακρινοῦ ξύλινου διαδρόμου, οἱ αἰφνίδιες ἀπομακρύνσεις καί συνάφειες, οἱ γραμμές διαφυγῆς, δείχνουν τή συγγένεια τῆς ιδιοφυΐας τοῦ Γουέλς μέ τόν Κάφκα.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗ IV: Ἄραγε γιάτί θέσαμε στήν ἴδια πλευρά τό μακρινό καί τό συναφές (σχῆμα 2) καί, στήν ἄλλη πλευρά, τό ἀπομακρυσμένο καί τό προκείμενο (σχῆμα 1); Δέν πρόκειται γιά ζήτημα λέξε-

ων, γιατί θά μπορούσαμε νά διαλέξουμε άλλες: πρόκειται γιά ἓνα ζήτημα ἐμπειρίας καί ἔννοιας. Στό ἀρχιτεκτονικό σχῆμα τοῦ τείχους καί τοῦ πυργίσκου, ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι τά μορφώματα πού σχηματίζουν κύκλο εἶναι κοντινά μεταξύ τους: τά συνδέουμε κατά ζεύγη. Ἀληθεύει, ἐπίσης, ὅτι εἶναι καί παραμένουν ἀπομακρυσμένα μεταξύ τους, ἐπειδή ἀνάμεσα στά ζεύγη παραμένουν χάσματα πού δέν πρόκειται νά κλείσουν. Κατόπιν ὁ ὑπερβατικός νόμος, ὁ ἄπειρος πυργίσκος παραμένει ἀπείρως μακριά ἀπό κάθε μῶρφωμα ταυτόχρονα, εἶναι πάντα κοντά, στέλνοντας διαρκῶς τό μήνυμά του στό καθένα, πλησιάζοντας τό ἓνα ὅταν ἀπομακρύνεται ἀπό τό ἄλλο, καί ἀντίστροφα. Ὁ ἀπείρως ἀπομακρυσμένος νόμος ἐκπέμπει ὑποστάσεις, ἐκπέμπει ἀπορροές ὀλιένα καί πύ κοντινές. Ἄλλοτε ἀπόμακρος, ἄλλοτε κοντινός, εἶναι ὁ τύπος τῶν περιόδων, ἢ τῶν διαδοχικῶν φάσεων τῆς φαινομενικῆς ἀπαλλαγῆς. Ἀπόμακρος καί συνάμα κοντινός εἶναι ὁ τύπος τοῦ νόμου πού διέπει αὐτές τίς περιόδους καί φάσεις (ὁ μέγας παρανοϊκός δέν εἶναι, τάχα, πάντα πίσω μας καί, παρά ταῦτα, ἀποσυρμένος σέ μιά ἄπειρη ἀπόστασι;). Τό παρεμβαλλόμενο στό Χτίζοντας τό Σινικό τείχος κείμενο, μέ τόν τίτλο « Ἐνα αὐτοκρατο-

ρικό μήνυμα», συνοψίζει αυτή τήν κατάσταση: ὁ αὐτοκράτορας εἶναι κοντά στον καθένα μας καί μᾶς ἀποστέλλει τήν ἔκφρασή του, ἀλλά δέν παύει νά παραμένει Ἀπόμακρος, γιατί ὁ μηνύτορας δέν θά φτάσει ποτέ, γιατί ἔχει μεγάλες ἀποστάσεις νά διανύσει, πολλά ἐμπόδια νά ὑπερβεῖ, πού εἶναι πολύ ἀπομακρυσμένα μεταξύ τους. Ἐντούτοις, ἀπό τήν ἄλλη μεριά, ὑπάρχει τό μακρινό καί συναφές. Τό μακρινό ἀντιτίθεται στό προκείμενο, τό συναφές ἀντιτάσσεται στό ἀπομακρυσμένο. Ἐπίσης, στή συνομάδωσῃ τῶν ἐμπειριῶν ἢ τῶν ἐννοιῶν, τό ἀπομακρυσμένο ἀντιτάσσεται στό μακρινό, τό συναφές ἀντιτάσσεται στό προκείμενο. Πράγματι, τά γραφεῖα εἶναι πολύ ἀπόμακρα μεταξύ τους, λόγω τῶν μακρῶν δρόμων πού τά χωρίζουν (δέν εἶναι κοντινά), ἀλλά εἶναι συναφή λόγω τῶν ὀπίσθιων θυρῶν πού τά συνδέουν, στήν ἴδια γραμμῇ (δέν εἶναι ἀπομακρυσμένα μεταξύ τους). Τό οὐσιῶδες κείμενο, ἀπό αὐτή τή σκοπιά, θά ἦταν ὁ σύντομος ἀφορισμός ὅπου ὁ Κάφκα λέγει ὅτι τό κοντινό χωριό εἶναι συνάμα τόσο ἀπόμακρο, ὥστε χρειάζεται ὀλόκληρη ζωή γιά νά πᾶς ἐκεῖ. Καφκικό πρόβλημα: ἄραγε πρέπει νά «πιστέψουμε» ὅτι αὐτό τό κείμενο λέγει τό ἴδιο μέ τό «Ἐνα αὐτοκρατορικό μήνυμα»: Μή-

πως θά πρέπει νά πιστέψουμε ὅτι λέγει τό ἀκριβῶς ἀντίθετο; Γιατί ἀπομακρυσμένος καί προκείμενος ἀποτελοῦν μέρη τῆς ἴδιας διάστασης, τοῦ ὕψους, τό ὁποῖο διατρέχεται ἀπό τόν ἄξονα τῆς κίνησης πού χαράζει τό σχῆμα ἑνός κύκλου, ὅπου ἓνα σημεῖο πλησιάζει ἢ ἀπομακρύνεται. Ἀλλά συναφές καί μακρινό ἀποτελοῦν μέρη μιᾶς ἄλλης διάστασης, τοῦ μήκους, τῆς εὐθείας, ἐγκάρσιας πρὸς τήν τροχιά τῆς κίνησης γραμμῆς, πού καθιστᾷ συναφεῖς τούς πῖο ἀπομακρυσμένους τομεῖς. Γιά νά εἶμαστε πῖο συγκεκριμένοι, θά πούμε ὅτι ὁ πατέρας καί ἡ μητέρα, γιά παράδειγμα στή Μεταμόρφωση, εἶναι προκείμενοι καί ἀπομακρυσμένοι: εἶναι ἀπορροές τοῦ Νόμου. Ὅσο γιά τήν ἀδελφή, δέν εἶναι κοντινή: εἶναι συναφής, συναφής καί μακρινή. Ἡ ὁ γραφειοκράτης, ὁ «ἄλλος» γραφειοκράτης, εἶναι πάντα συναφής, συναφής καί μακρινός.

Συνεπῶς, οἱ δύο ἀρχιτεκτονικές ἐνότητες πού λειτουργοῦν κατανέμονται ὡς ἐξῆς: ἀπό τή μιᾶ, τό ἀπειρο-περατό-ἀσυνεχές-προκείμενο καί ἀπομακρυσμένο: ἀπὸ τήν ἄλλη, τό ἀπεριόριστο-συνεχές-περιορισμένο-μακρινό καί συναφές. Ὅθεν, ἐκατέρωθεν ὁ Κάφκα προβαίνει μέ μοχλιόμιτα. Τά «μορ-

φώματα», ή λέξη και τό πράγμα, εμφανίζονται σταθερά στο Ημερολόγιο, άλλοτε για νά υποδηλώσουν έκφραστικές ενότητες, άλλοτε ενότητες περιεχόμενου, καθώς και για νά καταδείξουν άλλοτε μιά έλλειψη, άλλοτε μιά άρετή. Άρετή σημαίνει «νά συνενώνεις όλες τίς δυνάμεις (σου)»². Άλλά έλλειψη σημαίνει ενότητες τεχνάσματος και στερεοτυπίας. Έτσι χαρακτηρίζει ο Κάφκα τή συνθετική μεθόδευση του Ντίκενς, τόν όποϊο θαυμάζει πολύ και παίρνει σαν πρότυπο για τήν Άμερική. Έντούτοις, ο θαυμασμός του δέν είναι άπαλλαγμένος από έπιφυλάξεις, κυρίως αναφορικά μέ τή συγκρότηση τών ένοτήτων στόν Ντίκενς: «Χονδροειδεϊς περιγραφές χαρακτήρων, άληθινά συνονθυλεύματα πού άποδίδονται τεχνητά σέ κάθε πρόσωπο και χωρίς τά όποια ο Ντίκενς δέν θά ήταν οϋτε για μιά φορά σέ θέση νά σκαρφαλώσει στήν κορυφή τής ιστορίας του»³. Μέσα στό έργο του Κάφκα πιστεύουμε ότι τά μορφώματα μεταβάλλουν φύση και λειτουργία, τείνοντας όλοένα προς μιά χρήση σκοτεινή και έκλεπτυσμένη.

2. Βλ. MAX BROD, *Franz Kafka*, σ. 218 (Ο Μπρόντ επαναλαμβάνει τό «πρόγραμμα ζωής» του Κάφκα).

3. Ημερολόγιο, ό.π., σ. 503.

Σέ μιά πρώτη ματιά, υπάρχουν τά μορφώματα πού ἀντιστοιχοῦν στήν ἀποσπασματική οἰκοδόμησι τοῦ Χτιζοντασ τό Σωικό τεῖχος: χωριστά μορφώματα, πού κατανέμονται σέ ἀψίδες πάνω σέ ἕναν ἐλλείποντα κύκλο (μορφώματα-ἀψίδες). Σέ μιά δεύτερη ματιά, τά μορφώματα εἶναι καθορισμένοι τομεῖς πού εὐθυγραμμίζονται ἤδη πάνω σέ μιά ἀτελεύτητη γραμμή, ἀλλά μέ πικίλα διαλείμματα: αὐτή εἶναι ἡ σύνθεσι τῆς Ἀμερικῆς, τόσο ἀπό τή σκοπιά τῆς ἔκφρασις, ὅσο καί τῶν περιεχομένων, ἡ βίλα, τό πανδοχεῖο, τό θέατρο (μορφώματα-τομεῖς). Ἀλλά ἡ Δίκη προσδίδει στή μέθοδο μιά νέα ἐντέλεια: τή συναφεια τῶν γραφείων. Οἱ τομεῖς πάνω στήν ἀτελεύτητη εὐθεία ἀποβαίνουν συναφεῖς, ὅσο κι ἂν ἀπέχουν μεταξύ τους: ἐπίσης, χάνουν τά καθορισμένα τους ὅρια, πρὸς ὄφελος κινητῶν ἐμποδίων πού μεταπιζονται καί καταλήγουν μαζί τους μέσα στόν συνεχῆ τεμαχισμό (μορφώματα-σειρές). Ἀναμφίβολα αὐτή ἡ τοπιγραφική ἐντέλεια ἀποκορυφώνεται μᾶλλον στή Δύκη παρά στόν Πύργο. Ἀντίστροφα, ἂν ὁ Πύργος σημεῖώνει γιά λιγαριασμό του μιά ἄλλη πρῆξι, εἶναι γιατί ἀπικύπτεται ἀπό τήν ὑπερβολική χωρικότητα τῆς Δύκης, γιά νά φέρει στό φῶς τό ἤδη ὑπάρχον, ἀλλά καλυμμένο ἀκόμα ἀπό χωρικά

σχήματα: οί σειρές γίνονται έντατικές, τό ταξίδι άναδεικνύεται έντατικό, ό χάρτης είναι χάρτης έντάσεων, και τά κινούμενα έμπόδια είναι «Κατώφλια» (μορφώματα έντάσεων). Έτσι, σύνολο τό πρώτο κεφάλαιο του Πύργου λειτουργεί ήδη μέ αυτόν τόν τρόπο, από κατώφλι σέ κατώφλι, από χαμηλή ένταση σέ ύψηλή ένταση και αντίστροφα, μέσα σέ μία χαρτογράφηση πού δέν είναι βέβαια έσωτερική ή ύποκειμενική, αλλά, κυρίως, έχει πάψει νά είναι χωρική. Χαμηλή ένταση του σκυμμένου κεφαλιού, ύψηλή ένταση του άνασηκωμένου κεφαλιού και του ήχου πού άναδίδεται, πέρασμα από τή μία σκηνή στην άλλη μέσα από κατώφλια: ή έντατικοποιημένη γλώσσα προκαλεί τή διαφυγή των περιεχομένων σύμφωνα μέ αυτόν τόν νέο χάρτη.

Πράγμα πού συνεπάγεται ένα κάποιο μέσο, ως διαδικασία έκφρασης και συνάμα ως μεθόδευση περιεχομένου. Αυτό τό μέσο υπήρχε ήδη στην Άμερική και στη Δύση. Άλλά άποκαλύπτεται τώρα μέ ιδιαίτερη δύναμη, και προσδίδει στά μορφώματα τήν πέμπτη και τελευταία τους σημασία, ως παιδικών μορφωμάτων. Η μνήμη του Κάφκα δέν ήταν ποτέ καλή: τόσο τό καλύτερο, γιατί ή παιδική άνάμνηση είναι άθεράπευτα οιδιπόδεια, έμποδίζει και παγι-

δύει τήν ἐπιθυμία στή φωτογραφία, ἀπομακρύνει τό ἐπιθυμητό κεφάλι καί τό ἀποκόπτει ἀπό κάθε συνάφεια («Ἀναμνήσεις, λοιπόν: τοῦ εἶπα. Ἡ ἀνάμνηση εἶναι θλιβερή, θλιβερό ἐπίσης καί τό ἀντικείμενό της!»¹). Ἡ ἀνάμνηση ἐπιτελεῖ μιά ἐπανεγκατάσταση τῆς παιδικῆς ἡλικίας. Ἀλλά τό παιδικό μῶρφωμα λειτουργεῖ ἐντελῶς διαφορετικά: εἶναι ἡ μοναδική ἀληθινή ζωή τοῦ παιδιοῦ· εἶναι ἐκτοπιστική· μετατοπίζεται μέσα στόν χρόνο, μέ τόν χρόνο, γιά νά ἀναζωογονήσει τήν ἐπιθυμία καί νά πολλαπλασιάσει τίς συνάφειες· εἶναι ἐντατική καί, ἀκόμα καί στίς πιό χαμηλές ἐντάσεις, ἀποδεσμεύει μιά ὑψηλή ἐνταση. Ἡ αἰμομιξία μέ τήν ἀδελφή, ἡ ὁμοφυλοφιλία μέ τόν καλλιτέχνη εἶναι τέτοια παιδικά μῶρφωματα (ὅπως ἐπιμαρτυρεῖ τό μῶρφωμα τῶν μικρῶν κοριτσιῶν στοῦ Τιτορέλλι). Τό πρῶτο κεφάλαιο τοῦ Πύργου θέτει σέ λειτουργία ἕνα παιδικό μῶρφωμα μέ παραδειγματικό τρόπο, ὅταν ὁ Κ, τή στιγμή τῆς χαμηλῆς ἐντασης (ἀπογοήτευση μπροστά στόν Πύργο), ἀπαρνεῖται ἡ ἀναζωογονεῖ τό σύνολο, ἐγχείοντας μέσα στόν πύργο τό ἐκτοπισμένο καμπαναρί τοῦ χωριοῦ ὅπου γεννήθηκε. Ἀσφαλῶς,

¹ Πεμγραφή ἐνός ἀγάλματος.

τά παιδιά δέν ζοῦν ὅπως θέλουν νά μᾶς κάνουν νά πιστέψουμε οἱ ἐνήλικες ἀναμνήσεις μας, οὔτε ὅπως αὐτά πιστεύουν σύμφωνα μέ τίς ἀναμνήσεις τους, πού εἶναι σχεδόν σύγχρονες μέ τίς πράξεις τους. Ἡ ἀνάμνηση λέγει «πατέρα! μητέρα!» ἀλλά τό παιδικό μὀρφωμα κεῖται ἀλλοῦ, στίς ὑψηλότερες ἐντάσεις πού τό παιδί συνθέτει μέ τίς ἀδελφές του, τοὺς συντρόφους του, τίς δουλειές καί τά παιχνίδια, καί ὅλα τά μή συγγενικά πρόσωπα πάνω στά ὁποῖα ἐκτοπίζει τοὺς γονεῖς του ὅποτε μπορεῖ. Ἄ, ἀσφαλῶς ὁ Φρόντ δέν δίνει μιά σωστή ἰδέα γιά τήν παιδική σεξουαλικότητα. Βέβαια, τό παιδί δέν παύει νά ἐπανεγκαθίσταται στοὺς γονεῖς του (φωτογραφία)· ἔχει ἀνάγκη χαμηλῶν ἐντάσεων. Ἀλλά στίς δραστηριότητες, ὅπως καί στά πάθη του, εἶναι τό πλέον ἐκτοπισμένο καί τό πιό ἐκτοπιστικό, τό Ὀρφανό⁵.

5. Ὁ Κάφκα γράφει ἓνα γράμμα στήν ἀδελφή του Έλι, πού εἶναι κάτι σάν ἀντιστάθμισμα στό Γράμμα στόν πατέρα: (βλ. BROD, ὁ.π., σσ. 341-350). Ἐπικαλούμενος τόν Σουίφτ, ὁ Κάφκα ἀντιτάσσει τό οἰκιακό ζῶο στό ἀνθρώπινο ζῶο. Σάν οἰκιακό ζῶο, τό παιδί ἔχει ἐμπλακεῖ σέ ἓνα σύστημα ἐξουσίας, ὅπου οἱ γονεῖς «σφετερίζονται τό ἀποκλειστικό δικαίωμα νά ἐκπροσωποῦν τήν οἰκογένεια». Αὐτό τό σύστημα τῆς οἰκογένειας συνίσταται στοὺς δύο συνυπάρχοντες πόλους: νά χαμηλώνεις καί νά ἐπιβάλλεις τό χαμηλωμα τοῦ κεφαλιοῦ («σκληριά καί τυραννία»). Ἡ ἀνθρώπινη ζωὴ τοῦ παιδιοῦ ὡς ἀνθρώπινου ζῴου βρίσκεται ἀλλοῦ, σέ ἓναν ὀρισμένο

Ἐπίσης, σχηματίζει ἓνα μῶρφωμα ἐκτοπισμοῦ, πού μετατοπίζεται μέ τά χρόνια πάνω στήν εὐθεία γραμμή τοῦ χρόνου, ἀναζωογονώντας τόν ἐνήλικο, ὅπως κινουῖμε μιά μαριονέτα, ἐγχεόντάς του ἐκ νέου ζῶσες συνάψεις.

Τά παιδικά μωρφώματα, ὄχι μόνο ὡς πραγματικότητες, ἀλλά καί σάν μέθοδος καί διδασκαλία, δέν παύουν νά μετατοπίζονται μέσα στόν χρόνο, ἐγχεόντας τό παιδί στόν ἐνήλικα, ἤ τόν ὑποτιθέμενο ἐνήλικα στό ἀληθινό παιδί. Ὅθεν, αὐτή ἡ μετατόπιση γεννᾷ στόν Κάφκα καί στό ἔργο του ἓναν πολύ περίεργο μανιερισμό. Δέν πρόκειται, βέβαια, γιά τόν μανιερισμό διά συμβόλων καί ἀλληγοριῶν, πού χρησιμοποιοῦσε ἡ σχολή τῆς Πράγας. Δέν πρόκειται, ἐπίσης, γιά τόν μανιερισμό ἐκείνων πού «κάνουν»

ἐκτοπισμό. Ἐπίσης, ἰσχύει νά ἐγκαταλείψει πολύ νωρίς τό οἰκογενειακό περιβάλλον, ὅπως ἐπιθυμοῦσε ὁ Κάφκα γιά τόν ἀντίθετο Φέλιξ. Τριτάχιστον ἂν τό παιδί δέν εἶναι ἀπό φτώχῃ, οἰκογένεια, γιατί τότε ἡ ζωή καί ἡ ἐργασία εἰσδύουν ἀναπόδραστα στήν κλίμακα (δέν ἵπάρχει ἐπαναφορά στήν ἀτομική ἰσότητα, γιατί τό παιδί ἀρπάζεται ἄμεσα ἀπό τό ἐξωγενεϊκό κοινωνικό πεδίο). Ἄλλο, ἂν δέν εἶναι φτωχάκι, τό ἰδιανικό γιά τό παιδί εἶναι ἡ φυγή, ἐκτός πᾶσι καί ἂν ἀπιστρέφει στό χωριό του, σάν ξένος, ξεχασμένος ἀπ' ὅλους, ἐκτός ἀπό τή μάνα του πού τελικά τό ἀνγνωρίζει, καί τότε ἔχει τό ἄσπωμα τῆς μητρικῆς ἀγάπης». Τό παιδικό μῶρφωμα ἰεραρχεῖται στή μάνα.

τά παιδιά, τουτέστι πού τά μιμοῦνται ἢ τά παριστάνουν. Εἶναι ἓνας λιτός μανιερισμός, χωρίς ἀνάμνηση, ὅπου ὁ ἐνήλικας, ἔχει ἐμπλακεῖ σέ ἓνα παιδικό μόρφωμα, χωρίς νά πάψει νά εἶναι ἐνήλικας, ὅπως τό παιδί μπορεῖ νά ἐμπλακεῖ σέ ἓνα ἐνήλικο μόρφωμα, χωρίς νά πάψει νά εἶναι παιδί. Δέν ἔχουμε μιά τεχνητή ἀνταλλαγή «ρόλων», ἀλλά κι ἐδῶ ὑπάρχει μιά αὐστηρή συνάφεια δύο ἀπόμακρων τομέων. Συμβαίνει ἐν μέρει κάτι ἀνάλογο μέ τή ζωοποίηση: ἓνας παιδισμός τοῦ ἐνήλικα πού ἔχει ἐμπλακεῖ στήν ὄριμη ἡλικία, μιά ὄριμανση τοῦ παιδιοῦ πού ἔχει ἐμπλακεῖ στήν παιδική ἡλικία, ἀμφοτέρα συναφή. Ὁ Πύργος παρουσιάζει ἔξοχες μανιεριστικές ἐντατικές σκηνές: στό πρῶτο κεφάλαιο, οἱ ἀνθρωποι πού λούζονται καί σαλεύουν μέσα στόν κάδο, καθῶς τά παιδιά παρατηροῦν καί πιτσιλίζονται ἀντίθετα, ἀργότερα, ὁ μικρός Χάνς, τό παιδί τῆς κυρίας μέ τά μαῦρα, «συνεπαρμένος ἀπό σμῆνος παιδικῶν σχέσεων, παιδικῶν σάν τή σοβαρότητα πού πρόδιδαν ὅλες οἱ πράξεις του», ἐνήλικας ὅπως μόνο ἓνα παιδί μπορεῖ νά εἶναι (ξαναβρίσκουμε ἐκεῖ τήν ἀναφορά στή σκηνή μέ τόν κάδο). Ἀλλά ἤδη στή Δίκη ὑπάρχει μιά μεγάλη μανιεριστική σκηνή: ὅταν οἱ ἀστυνομικοί τιμωροῦνται, ὅλο τό ἀπόσπα-

σμα αποτελεί παιδικό μάρφωμα, κάθε άράδα δείχνει ότι είναι παιδιά που τά μαστιγώνουν και κραυγάζουν, παίζοντας κατά τό ήμισυ.

Άπό αυτή τή σκοπιά, φαίνεται πώς τά παιδιά, κατά τόν Κάφκα, πᾶνε μακρύτερα από τίς γυναῖκες: άπαρτίζουν ένα μάρφωμα μετατόπισης και έκτοπισμοῦ, που είναι πιο έντονο από τή γυναικεία σειρά, εμπλέκονται σέ ένα μανιερισμό πιο ισχυρό ή σέ μιᾶ συναρμογή, πιο μηχανική (όπως τά μικρά κορίτσια στοῦ Τιτορέλλι· και στον Πειρασμό του χωριου, ή σχέση με τήν κυρία και ή σχέση με τά παιδιά έχουν μιᾶ περίπλοκη ἀντιστοιχία).

Άκόμα θά έπρεπε νά μιλήσουμε για έναν ἄλλο μανιερισμό του Κάφκα, ένα είδος κοσμικοῦ μανιερισμοῦ: «Η άπεχθής ευγένεια» τῶν δύο κυριῶν που έρχονται νά εκτελέσουν τόν Κ, στην όποια ό Κ αποκρίνεται φερώντας τά καινούρια του γάντια· κατόπιν, για τόν τρόπο που άκονίζουν τό μαχαίρι του χασάπη πάνω από τό κορμί του Κ. Οί δύο μανιερισμοί έχουν μιᾶ ἀντιτιθέμενη συμπληρωματική λειτουργία: ό μανιερισμός τῆς ευγένειας τείνει νά ἀπομακρύνει τό συναφές (Κράτα τίς ἀποστάσεις σου! Μιᾶ υπήκλιση, ένας πολύ θερμός χαιρετισμός, μιᾶ ένδειξη ύποταγῆς είναι τρόποι νά πεις ἄι στά κομμάτια).

Ὁ παιδικός μανιερισμός κάνει τό ἀντίθετο. Ἀλλά, ἀμφότεροι οἱ τρόποι καί οἱ μανιερισμοί συγκριτῶν τή σχιζο-κλοουνίστικη συμπεριφορά τοῦ Κάφκα. Οἱ σχιζοφρενεῖς γνωρίζουν καλά καί τούς δύο τρόπους, εἶναι ὁ δικός τους τρόπος νά ἐκτοπίζουν τίς κοινωνικές συντεταγμένες. Πιθανῶς ὁ Κάφκα μετερχόταν ὑπέροχα στή ζωή ἀλλά καί στό ἔργο του τή μηχανική τέχνη τῆς μαριονέτας (ὁ ἴδιος μιλά συχνά γιά τούς προσωπικούς μανιερισμούς του, τριγμό τῶν ὀδόντων καί συσπάσεις, πού φτάνουν συχνά ὡς τήν κατατονία)⁶.

6. Γιά ἄλλη μιὰ φορά, θά ἔπρεπε νά τόν συγκρίνομε μέ τόν Προύστ, πού μετέρχεται ὑπέροχα τούς δύο πόλους τοῦ μανιερισμοῦ: τόν κοσμικό μανιερισμό, σάν τέχνη τοῦ ἀπόμακρου, διόγκωσι, τοῦ ἐμποδίου-φαντασίωσι, καί τόν παιδικό μανιερισμό, ὡς τέχνη τοῦ συναφούς (οἱ περίφημες ἀκούσιες μνῆμες δέν εἶναι τά μόνα ἀληθινά μορφώματα, ἀλλά καί ἡ ἀβεβαιότητα γιά τήν ἡλικία τοῦ ἀφηγητῆ σέ αὐτή ἢ τήν ἄλλη στιγμή). Σέ ἄλλα σύνολα, οἱ δύο τρόποι λειτουργοῦν ἐξίσου καλά στόν Χαίλντερλιν, ὅσο καί στόν Κλάιστ.

Τί είναι μία συναρμογή;

ΜΙΑ ΣΥΝΑΡΜΟΓΗ, κατ' ἐξοχήν ἀντικείμενο τοῦ μυθιστορήματος, ἔχει δύο ὄψεις: εἶναι συλλογική συναρμογή διατύπωσης, εἶναι μηχανική συναρμογή τῆς ἐπιθυμίας. Ὁ Κάφκα ὄχι μόνο εἶναι ὁ πρῶτος πού κατέδειξε τίς δύο ὄψεις, ἀλλά ὁ συνδυασμός πού ἐκθέτει ἰσοδυναμεῖ μέ τήν ὑπογραφή ἀπό τήν ὁποία τόν ἀναγνωρίζουν οἱ ἀναγνῶστες.

Ἄς πάρουμε τό πρῶτο κεφάλαιο τῆς Ἀμερικῆς, πού δημοσιεύθηκε ξεχωριστά μέ τόν τίτλο «Ὁ θερμαστής». Πρίκειται ἀσφαλῶς γιά τό λέβητα ὡς μηχανή; ὁ Κ ἐπικαλεῖται διαρκῶς τήν πρόθεσή του νά γίνει μηχανικός ἢ, τουλάχιστον, μηχανολόγος. Ἄν

ὁ λέβητας δέν περιγράφεται ἐπὶ τούτου (ἄλλωστε τὸ πλοῦ ἔχει σταματήσει), αὐτό συμβαίνει ἐπειδὴ πού τέ μιά μηχανή δέν παρουσιάζεται ὡς ἀπλῶς τεχνική. Ἀντίθετα, εἶναι τεχνική ὡς κοινωνική μηχανή, μπλέκοντας στά γρανάζια τῆς ἄντρες καὶ γυναῖκες, ἢ μᾶλλον ἔχοντας στά γρανάζια τῆς ἄντρες καὶ γυναῖκες, ὅπως καὶ πράγματα, δομές, μέταλλα, ὕλικά. Ἐπιπλέον, ὁ Κάφκα δέν σκέφτεται μόνο τίς συνθήκες τῆς ἀλλοτριωμένης, μηχανοποιημένης ἐργασίας κ.λπ.: ὅλα αὐτά τὰ γνωρίζει ἀπὸ πρῶτο χέρι, ἀλλὰ ἡ ἰδιοφυΐα του εἶναι ὅτι φρονεῖ πὺς οἱ ἄντρες καὶ οἱ γυναῖκες ἀποτελοῦν μέρη τῆς μηχανῆς, ὅχι μόνο στό πλαίσιο τῆς ἐργασίας τους, ἀλλά καὶ σέ ἐκεῖνο τῶν συμπαρομαρτουσῶν δραστηριοτήτων τους, τῆςσχόλης τους, τῶν ἐρώτων τους, τῶν ἀμφισβητήσεων τους, τῶν ἀγανακτήσεών τους κ.λπ. Ὁ μηχανικός εἶναι ἓνα μέρος τῆς μηχανῆς, ὅχι μόνο ὡς μηχανικός, ἀλλά καὶ τῆ στιγμή πού παύει νά ἐργάζεται. Ὁ θερμαστής ἀποτελεῖ τμῆμα τοῦ «μηχανοστασίου» ἀκόμα καὶ εἰδικά ὅταν ἀκολουθεῖ τῆ Λινέ πού ἔρχεται ἀπὸ τὴν κουζίνα.

Ἡ μηχανή δέν εἶναι κοινωνική, ἂν δέν ἀποσυναρμολογηθεῖ στά συναφή τῆς στοιχεῖα, πού ἀπαρτίζουν καὶ αὐτά μηχανή μέ τῆ σειρά τους. Ἡ μηχανή τῆς

δικαιοσύνης δέν ἀποκαλεῖται μηχανή μεταφορικῶς: αὐτή ὀρίζει τήν πρώτη ἔννοια, ὄχι μόνο μέ τά ἐξαρτήματά της, τά γραφεῖα της, τά βιβλία της, τά σύμβολά της, τήν τοπογραφία της, ἀλλά καί μέ τό προσωπικό της (δικαστές, δικηγόροι, κλητῆρες), μέ τίς γυναῖκες στά ἄσεμνα βιβλία τοῦ νόμου, μέ τούς κατηγορουμένους πού προσφέρουν ἕνα ἀπροσδιόριστο ὕλικό. Μιά μηχανή γιά γράψιμο ὑπάρχει σέ ἕνα γραφεῖο, τό γραφεῖο ὑπάρχει μέ τίς γραμματεῖς του, τούς ὑφισταμένους καί τούς προϊσταμένους, μέ μιὰ διοικητική, πολιτική καί κοινωνική κατανομή, ἀλλά καί ἐρωτική, ἄνευ τῆς ὁποίας δέν θά ὑπῆρχε καί δέν θά μπορούσε νά ὑπάρξει ποτέ «τεχνική». Συνεπῶς, ἡ μηχανή εἶναι ἐπιθυμία, ὄχι γιατί ἡ ἐπιθυμία εἶναι ἔστω ἐπιθυμία τῆς μηχανῆς, ἀλλά ἐπειδή ἡ ἐπιθυμία δέν παύει νά μηχανεύεται μέσα στή μηχανή, καί νά συγκροτεῖ ἕνα νέο γρανάξι πλάι στό προηγούμενο, ἀπροσδιωρίστως, ἔστω καί ἂν αὐτά τά γρανάξια μιιάζουν νά ἀντιτίθενται μεταξύ τους ἢ νά λειτουργοῦν διαφοροτρόπως. Αὐτό πού ἀπαρτίζει μηχανή, γιά νά κυριολεκτοῦμε, εἶναι οἱ συνάφειες, ὅλες οἱ συνάφειες πού καθοδηροῦν τήν ἀποσυναρμολόγηση.

Τό γεγονός ἔστι ἡ τεχνική μηχανή δέν εἶναι παρά ἕνα ἐξάρτημα μέσα σέ μιὰ κοινωνική συναρμογή τήν

ὅποια προϋποθέτει, καί ὅτι μόνο αὐτή ἀξίζει νά ὀνομάζεται «μηχανική», μᾶς προετοιμάζει γιά τήν ἄλλη ὄψη: ἡ μηχανική συναρμογή τῆς ἐπιθυμίας εἶναι ἐπίσης συλλογική συναρμογή διατύπωσης. Νά γιατί τό πρῶτο κεφάλαιο τῆς Ἀμερικῆς τό διαπερνᾷ ἡ ἀμφισβήτηση τοῦ Γερμανοῦ θερμοαστῆ, πού παραπονεῖται γιά τόν Ρουμάνο προϊστάμενό του, καθώς καί γιά τήν καταπίεση πού ὑφίστανται οἱ Γερμανοί στό πλοῖο. Ἡ ἐκφορά, εἴτε ἀφορᾷ τήν ὑποταγή, τήν ἀμφισβήτηση, εἴτε τήν ἐξέγερση κ.λπ., ἀποτελεῖ τμήμα τῆς μηχανῆς. Ἡ ἐκφορά εἶναι πάντα δικαστική, δηλαδή διέπεται ὅπωςδήποτε ἀπό κανόνες, ἐπειδή ἀκριβῶς συνιστᾷ τόν ἀληθινό τρόπο χρήσης τῆς μηχανῆς. Ὅχι μέ τήν ἔννοια ὅτι ἡ διαφορά τῶν ἐκφορῶν δέν θά λογαριαζόταν ἰδιαίτερα: ἀντίθετα, ἔχει μεγάλη σημασία νά μάθουμε ἄν εἶναι ἐξέγερση ἢ ἀνάκριση (ὁ Κάφκα θά πεῖ ὅτι ἐκπλήσεται μέ τήν ὑποτακτικότητα τῶν διαμαρτυρόμενων ἐργατῶν: «Ἀντί νά καταλάβουν τόν χῶρο ἐργασίας καί νά ἀρπάξουν τά πάντα, ἔρχονται καί μᾶς παρακαλοῦν»¹). Ἀλλά ἡ ἐκφορά -ἀνάκριση, ἐξέγερση ἢ ὑποταγή- ἀποδεικνύει πάντα μιά συναρμογή, μέρος

1. Βλ. Brou (γαλλ. μετ.), σ. 133.

τῆς ὁποίας εἶναι ἡ μηχανή· συνιστᾶ καί αὐτή τμήμα τῆς μηχανῆς, πού θά ἀποτελέσει μηχανή μέ τή σειρά τῆς, γιά νά καταστήσει δυνατή τή λειτουργία τοῦ συνόλου, ἢ γιά νά τήν τροποποιήσει, ἢ γιά νά τήν κάνει νά ἐκτραγεῖ. Μιά γυναίκα ρωτάει τόν Κ μέσα στή Δίκη: Μήπως θέλεις νά κάνεις μεταρρυθμίσεις; Στόν Πύργο, ὁ Κ τοποθετεῖται ἀμέσως σέ μιᾶ «μαχητική» σχέση μέ τόν πύργο (καί, σέ μιᾶ παραλλαγή, ἡ μαχητική πρόθεση ἐμφανίζεται ἀκόμα πιό καθαρά). Ἀλλά, ὅπως καί ἂν ἔχει τό πράγμα, ὑπάρχουν κανόνες, πού εἶναι κανόνες ἀποσυναρμολογῆς, ὅπου δέν ξέρουμε πιά ἂν ἡ ὑποταγή κρύβει τή μέγιστη ἐξέγερση, ἢ ἂν ἡ μάχη συνεπάγεται τή χείριστη συναίνεση.

Στά τρία μυθιστορήματα, ὁ Κ ἀναγνωρίζει τόν ἑαυτό του σέ αὐτό τό ἐκπληκτικό κράμα: εἶναι μηχανικός ἢ μηχανολόγος σύμφωνα μέ τά γρανάζια τῆς μηχανῆς, εἶναι νομικός ἢ δικονόμος σύμφωνα μέ τίς ἐκφορές τῆς συναρμογῆς (ἄρκει νά μιλήσει ὁ Κ, γιά νά τόν ἀναγνωρίσει ὁ θεῖος του πού δέν τόν εἶχε δεῖ: «Ἔλθαι ὁ ἀγαπητέ μου ἀνιψιός! Νά λοιπόν πού εἶχα ἀρχίσει νά ἀμφιβάλλω...»). Δέν ὑπάρχει μηχανική συναρμογή πού νά μὴν εἶναι κοινωνική συναρμογή, τῆς ἐπιθυμίας, οὔτε κοινωνική συναρμογή, τῆς

ἐπιθυμίας πού νά μήν εἶναι συλλογική συναρμολογία, διατύπωσης.

Ὁ Κάφκα προσωπικά βρίσκεται στό σύνορο. Δέν σχετίζεται ἀπλῶς μέ τήν τροχιά τῶν δύο γραφειοκρατιῶν, τῆς παλαιᾶς καί τῆς νέας. Βρίσκεται στήν τροχιά τῆς τεχνικῆς μηχανῆς καί τῆς νομικῆς ἐκφορᾶς. Στίς Κοινωνικές Ἀσφαλίσεις καταπιάνεται μέ ἐργατικά ἀτυχήματα, μέ ἀσφαλιστικές δικλείδες μηχανικοῦ τύπου, μέ συγκρούσεις ἀφεντικῶν-ἐργατῶν καί ἀντίστοιχες ἀποφάσεις². Βέβαια, στό ἔργο τοῦ Κάφκα, τό ζήτημα δέν ἀφορᾷ τήν τεχνική μηχανή καθαυτή, οὔτε τή νομική ἀπόφαση ἀλλά ἡ τεχνική μηχανή προσφέρει τό πρότυπο μιᾶς μορφῆς περιεχομένου πού ἰσχύει γιά κάθε κοινωνικό πεδίο, καί ἡ νομική ἀπόφαση τό πρότυπο μιᾶς μορφῆς ἔκφρασης πού ἰσχύει σέ κάθε ἐκφορά. Τό συσσιῶδες στόν Κάφκα εἶναι ὅτι ἡ μηχανή, ἡ ἐκφορά καί ἡ ἐπιθυμία ἀποτελοῦν μέρος μιᾶς καί τῆς αὐτῆς συναρμογῆς, ἡ ὁποία προσδίδει στό μυθιστόρημα κίνηση καί ἀπέραντο ἀντικείμενο. Εἶναι προκλητι-

2. Βλ. WAGENBACH, *Kafka par lui-même*, σσ. 82-85. (Ὁ συγγραφέας παραθέτει μιᾶ λεπτολόγα ἀναφορά τοῦ Κάφκα γιά τή χρησιμότητα τῶν κυλινδρικών δέντρων στίς μηχανές πλάνισματος τῶν ξύλων.)

κό να βλέπουμε κάποιους κριτικούς να ανάγουν τόν Κάφκα στὴ λογοτεχνία τοῦ παρελθόντος, ἔστω κι ἂν τοῦ προσδίδουν τὴν ἰδέα ὅτι πλάθει ἓνα εἶδος Ἐπιτομῆς ἢ Οἰκουμενικῆς βιβλιογραφίας, ἓνα Ὀλικό ἔργο μέ ἀποσπάσματα. Αὐτὴ εἶναι μιὰ ἀποψη ὑπερβολικά γαλλική. Ὅπως καὶ ὁ Δόν Κιχώτης, ὁ Κάφκα δέν διαδραματίζεται μέσα στὰ βιβλία. Ἡ ἰδεώδης βιβλιοθήκη του θά περιλάμβανε βιβλία μηχανικῶν ἢ μηχανολόγων, καθὼς καὶ νομικῶν (σύν κάποιους συγγραφεῖς τοὺς ὁποίους ἀγαπᾷ γιὰ τὴν ἰδιοφυΐα τους, ἀλλὰ ἐπίσης καὶ γιὰ κρυφούς λόγους). Ἡ λογοτεχνία του δέν εἶναι ἓνα ταξίδι στό παρελθόν, ἀλλὰ στό μέλλον μας.

Δύο εἶναι τὰ προβλήματα πού παθιάζουν τόν Κάφκα: πότε μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι μιὰ πρόταση εἶναι νέα; ἐπὶ τὰ βελτίω ἢ ἐπὶ τὰ χείρω – πότε μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι διαφαίνεται μιὰ νέα συναρμογή; διαβολική ἢ αἰμομικτική, ἢ καὶ τὰ δύο συγχρόνως. Παράδειγμα τοῦ πρώτου προβλήματος: ὅταν ὁ ζητιάνος τοῦ Χτίζοντας τό Σινικό τεῖχος φέρνει μιὰ διακήρυξη γραμμένη ἀπό τοὺς ἐπαναστάτες μιᾶς γειτονικῆς, ὅμως ὅπωςδὴποτε πολὺ ἀπομακρυσμένης ἐπαρχίας, ὀρισμένοι τύποι τῆς γραπτῆς γλώσσας «ἔχουν γιὰ μᾶς ἓναν ἀρχαϊκό χαρακτήρα», καὶ

μας κάνουν νά πούμε: «Παμπάλαιες ιστορίες, περασμένες ξεχασμένες». Παράδειγμα του δεύτερου: οί διαβολικές δυνάμεις του μέλλοντος πού ἤδη κρούουν τή θύρα, καπιταλισμός, σταλινισμός, φασισμός. Ὁ Κάφκα ἀφουγκράζεται ὅλα αὐτά, καί ὄχι τόν ἤχο τῶν βιβλίων, ἀλλά τόν ἀγῶ ενός συναφούς μέλλοντος, τή βοή τῶν νέων συναρμογῶν, πού εἶναι ἐπιθυμίες, μηχανές καί ἐκφορές, καί εἰσδύουν στίς παλαιές συναρμογές ἢ τίς ἀποκρούουν.

Ἀρχικά, ὑπό ποία ἔννοια ἡ ἐκφορά εἶναι πάντα συλλογική, ἀκόμα καί ὅταν φαίνεται νά ἐκφέρεται ἀπό μιά μοναχική φωνή, ὅπως του καλλιτέχνη; Ἡ ἐκφορά δέν παραπέμπει ποτέ σέ ἕνα ὑποκείμενο. Δέν παραπέμπει ἐπίσης σέ ἕνα εἶδωλο, δηλαδή σέ δύο ὑποκείμενα, τό ἕνα ἀπό τά ὅποια θά ἐνεργοῦσε σάν αἰτία ἢ ὑποκείμενο διατύπωσης, καί τό ἄλλο σάν λειτουργία ἢ ὑποκείμενο ἐκφορᾶς. Δέν ὑπάρχει ἕνα ὑποκείμενο πού ἐκπέμπει μιά ἐκφορά, οὔτε ἕνα ὑποκείμενο του ὁποίου ἡ ἐκφορά θά ἦταν ἐκπεφρασμένη. Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι οἱ γλωσσολόγοι πού χρησιμοποιοῦν αὐτή τή συμπληρωματικότητα τήν ὀρίζουν πιά περίπλοκα καί ἐντοπίζουν «τό ἀποτύπωμα τῆς διαδικασίας διατύπωσης στήν ἐκφορά» (βλ. ὄρους του τύπου ἐγώ, ἐσί, ἐδῶ, τώρα). Ἀλλά.

ὅπως καί ἄν ἐκληφθεῖ αὐτή ἡ σχέση, δέν πιστεύου-
 με ὅτι ἡ ἐκφορά μπορεῖ νά συσχετιστεῖ μέ ἓνα ὑπο-
 κείμενο, διχασμένο ἢ ὄχι, τετμημένο ἢ ὄχι, ἀντανα-
 κλαστικό ἢ ὄχι. Ἄς ἐπανέλθουμε στό πρόβλημα τῆς
 παραγωγῆς νέων ἐκφορῶν καί στό πρόβλημα τῆς
 λεγόμενης ἐλάσσονος λογοτεχνίας, μιά καί αὐτή,
 ὅπως εἶδαμε, βρίσκεται στήν παραδειγματική κα-
 τάσταση τῆς παραγωγῆς νέων ἐκφορῶν. "Ὅθεν, ὅταν
 μιά ἐκφορά ἐκπέμπεται ἀπό ἓναν Ἐργένη ἢ μιά
 καλλιτεχνική ἀτομικότητα, δέν λειτουργεῖ παρά ὡς
 μιά ἐθνική, πολιτική καί κοινωνική κοινότητα, ἔστω
 καί ἄν οἱ ἀντικειμενικές συνθῆκες αὐτῆς τῆς κοινό-
 τητας δέν εἶναι γιά τήν ὥρα δεδομένες ἔξω ἀπό τή
 λογοτεχνική ἐκφορά. Ἄπ' ὅπου, καί οἱ δύο κύριες
 θέσεις τοῦ Κάφκα: ἡ λογοτεχνία σάν ρολοῖ πού προ-
 χωρεῖ, καί σάν ὑπόθεση τοῦ λαοῦ. Ἡ πιό ἀτομική
 λογοτεχνική διατύπωση εἶναι μιά ἐπιμέρους περί-
 πτωση συλλογικῆς διατύπωσης. Εἶναι, μάλιστα,
 ὁρισμῆς: μιά ἐκφορά εἶναι λογοτεχνική, ὅταν τήν «ἐ-
 πωμίζεται» ἓνας Ἐργένης πού ὑπερβαίνει τίς συλ-
 λογικές συνθῆκες τῆς διατύπωσης. Πράγμα πού
 δέν σημαίνει ὅτι αὐτή ἡ συλλογικότητα, πού δέν
 εἶναι ἀκίμα δεδομένη (ἐπί τά βελτίω ἢ ἐπί τά χεί-
 ρα), εἶναι, μέ τή σειρά της, τό ἀληθινό ὑποκείμενο

τῆς διατύπωσης, οὔτε κἀν τό ὑποκείμενο γιά τό ὁποῖο μιλοῦμε μέσα στήν ἐκφορά: σέ ἀμφότερες τίς περιπτώσεις, θά ὑποπίπταμε σέ ἓνα εἶδος ἐπιστημονικῆς φαντασίας. Ἐπίσης, δέν σημαίνει ὅτι ὁ Ἐργένης δέν εἶναι ἓνα ὑποκείμενο, ὅτι ἡ συλλογικότητα δέν εἶναι ἓνα ὑποκείμενο, καί ὅτι δέν ὑπάρχει διατύπωση καί ἐκφορά. Ἀλλά ὁ τωρινός ἐργένης καί ἡ δυνητική κοινότητα –πραγματικά καί τά δύο– εἶναι τμήματα μιᾶς συλλογικῆς συναρμογῆς. Δέν ἀρκεῖ νά ποῦμε ὅτι ἡ συναρμογή γεννᾷ τήν ἐκφορά, ὅπως θά ἔκανε ἓνα ὑποκείμενο· ἀφ' ἑαυτῆς εἶναι μιᾶ συναρμογή διατύπωσης μέσα σέ μιᾶ διαδικασία πού δέν ἀφήνει θέση σέ ἓνα ὅποιο καταδειξίμο ὑποκείμενο, ἀλλά ἐπιτρέπει κατά μείζονα λόγο νά ὀρίσουμε τή φύση καί τή λειτουργία τῶν ἐκφορῶν, ἐπειδή αὐτές ὑπάρχουν μόνο σάν γρανάζια μιᾶς παρόμοιας συναρμογῆς (ὄχι σάν συνέπειες, οὔτε σάν παράγωγα).

Νά γιατί δέν ἔχει νόημα νά ρωτᾶμε ποιός εἶναι ὁ Κ. Εἶναι ὁ ἴδιος τάχα στά τρία μυθιστορήματα; Διαφέρει ἀπό τόν ἑαυτό του σέ κάθε μυθιστόρημα; Τό μόνο πού μποροῦμε νά ποῦμε εἶναι ὅτι, στά γράμματα του, ὁ Κάφκα χρησιμοποιεῖ πλήρως τό Εἶδωλο, ἢ τό ἐπιφαινόμενο τῶν δύο ὑποκειμένων, τῆς

διατύπωσης και τῆς ἐκφορᾶς· ἀλλά τὰ χρησιμοποιοῦν εἰ γιά ἕνα ἀλλόκοτο παιχνίδι, προσδίδοντας τή μέγιστη ἀμφισημία στή διάκρισή τους, μέ μόνη φροντίδα νά μπερδέψει τά πράγματα καί νά προκαλέσει ἀνταλλαγὴ τῶν ρόλων. Στίς νουβέλες, ἤδη ἡ συναρμογή παίρνει τή θέση κάθε ὑποκειμένου. Ἀλλά εἴτε εἶναι μιά ὑπερβατική καί πραγματοποιημένη μηχανή, πού διατηρεῖ τή μορφή ενός ὑπερβατικοῦ ὑποκειμένου· εἴτε εἶναι μιά ζωοποίηση, πού καταργεῖ ἤδη τό πρόβλημα τοῦ ὑποκειμένου, ἀλλά παίζει ἀπλῶς τόν ρόλο ἔνδειξης τῆς συναρμογῆς· εἴτε εἶναι ἡ μετατροπὴ στή μοριακὴ συλλογικότητα, τήν ὁποία καταδεικνυε ἐπακριβῶς τό ζῶο, ἀλλά δείχνει ἀκόμα νά λειτουργεῖ σάν συλλογικό ὑποκείμενο (ὁ λαός τῶν ποντικῶν, ὁ λαός τῶν σκύλων). Μέσα στό πάθος του γιά τό γράψιμο, ὁ Κάφκα ἀντιλαμβάνεται ρητῶς τίς νουβέλες σάν ἀντιστάθμισμα τῶν ἐπιστολῶν, σάν ἕνα μέσο νά ἐξορκίσει τίς ἐπιστολές καί τή μόνιμη παγίδα τῆς ὑποκειμενικότητας. Ἀλλά οἱ νουβέλες παραμένουν ἀτελεῖς ἀπό αὐτὴ τή σκοπιὰ, ἀπλῆς βαθμίδες ἢ ἀνάπαυλες μιᾶς νύχτας. Μόνο μέ τὰ σχέδια τῶν μυθιστορημάτων ὁ Κάφκα φτάνει στήν τελικὴ λύση, τήν ἀπεριόριστη: ὁ Κ δέν θά εἶναι πιά ἕνα ὑποκείμενο, ἀλλά μιά γενικὴ λειτουργία πού αὐτο-

πολλαπλασιάζεται και δέν παύει νά αὐτοτεμαχίζε-
ται, καθώς και νά διαφεύγει πρὸς ὅλα αὐτά τὰ τε-
μάχια. Ἀκόμα, πρέπει νά διευκρινίσουμε καθεμιὰ
ἀπὸ αὐτές τίς ἔννοιες. Ἀπὸ τή μιά, τό «γενικό» δέν
ἀντιτίθεται στό ἀτομικό· τό «γενικό» δηλώνει μιὰ
λειτουργία, τό πῶς μοναχικό ἄτομο ἔχει μιὰ τόσο πῶς
γενική λειτουργία, ὅσο συνδέεται μέ ὅλους τοὺς
ὄρους τῶν σειρῶν ἀπὸ τίς ὁποῖες περνᾷ. Στή Δίκη,
ὁ Κ εἶναι τραπεζίτης και, ὡς πρὸς αὐτόν τόν τομέα,
σέ συνάφεια μέ μιὰ ὀλόκληρη σειρά ὑπαλλήλων, πε-
λατῶν, καθώς και μέ τή μικρή φίλη του Ἐλσα· ἄλ-
λά συλλαμβάνεται κιόλας, σέ συνάφεια μέ ἐπιθεω-
ρητές, μάρτυρες, ἀλλά και μέ τή δεσποινίδα Μπύρ-
στνερ· κατηγορεῖται, σέ συνάφεια μέ κλητῆρες και
δικαστές, καθώς και μέ τήν πλύστρα· και εἶναι δι-
κονόμος, σέ συνάφεια μέ δικηγόρους και μέ τή Λέ-
νι· εἶναι και καλλιτέχνης, σέ συνάφεια μέ τόν Τιτο-
ρέλλι και τὰ μικρά κορίτσια... Δέν ὑπάρχει καλύτε-
ρος τρόπος γιά νά ὑποστηρίξουμε ὅτι ἡ γενική λει-
τουργία εἶναι ἀξεδιάλυτα κοινωνική και ἐρωτική· τό
ἐπαγγελματικό συνάπτεται μέ τήν ὑπαλληλία και
μέ τήν ἐπιθυμία. Ἀπὸ τήν ἄλλη, εἶναι γεγονός ὅτι
τά εἰδῶλα ἐξακολουθοῦν νά κρατοῦν ἓνα μεγάλο ρό-
λο σέ καθεμιὰ ἀπὸ τίς σειρές τῆς γενικῆς λειτουρ-

γίας, αλλά είτε σάν αφετηριακά σημεῖα, ἢ σάν ἔσχατη ἀπότιση φόρου τιμῆς στό πρόβλημα τῶν δύο ὑποκειμένων· κι αὐτό ἔχει ξεπεραστεῖ, καί ὁ Κ ἀβγαταίνει, χωρίς νά ἔχει ἀνάγκη νά διχαστεῖ οὔτε νά περάσει μέσα ἀπό εἰδῶλα. Τέλος, τό ζήτημα δέν ἀφορᾷ τόσο τόν Κ σάν γενική λειτουργία, τήν ὁποία ἐπωμίζεται ἕνα ἄτομο, ὅσο σάν λειτουργία μιᾶς πολύσημης συναρμογῆς, μέρος τῆς ὁποίας εἶναι τό μοναχικό ἄτομο, σάν συλλογικότητα πού πλησιάζει ἕνα ἄλλο μέρος, ἕνα ἄλλο γρανάξι – χωρίς νά ξέρουμε ἀκόμα ποιά εἶναι ἡ συναρμογή: φασιστική; ἐπαναστατική; σοσιαλιστική; καπιταλιστική; ἢ καί δύο ἀπό αὐτές μαζί, συνδεδεμένες μέ τόν πῖό ἀπεχθῆ καί διαβολικό τρόπο; Δέν ξέρουμε, ἀλλά ἔχουμε ἀπαραιτήτως ἰδέες γιά ὅλα τά σημεῖα, ὁ Κάφκα μᾶς τό δίδαξε.

Ἄραγε γιατί, στή συναρμογή τῆς ἐπιθυμίας, ἡ «νομική» πλευρά τῆς διατύπωσης ὑπερτερεῖ ἀπέναντι στή «μηχανική» πλευρά τῆς ἐκφορᾶς ἢ τοῦ ἴδῆ τοῦ πράγματος; Ἡ, ἐν πάσῃ περιπτώσει, ἂν δέν ὑπερτερεῖ, τό ξεπερνᾷ. Ὁ σεβασμός τῶν μορφῶν στήν Κάφκα, ὁ ἐξαιρετικός σεβασμός τῶν τριῶν Κ μέσα στά μεγάλα σύνολα τῆς Ἀμερικῆς, μέσα στόν ἤδη σταλινικό μηχανισμό τῆς δικαιοσύνης, μέσα

στήν ἤδη φασιστική μηχανή τοῦ Πύργου, δέν προ-
 δίδει καμιά ὑποταγή, ἀλλά ἀπαιτήσεις καί ἀνα-
 γκαιότητες μιᾶς κανονικῆς διατύπωσης. Αὐτή εἶναι
 ἡ χρήση τοῦ δικαίου στόν Κάφκα. Ἡ διατύπωση,
 προηγεῖται τῆς ἐκφορᾶς, ὄχι σέ συνάρτηση μέ ἓνα
 ὑποκείμενο πού θά τήν ἐξέπεμπε, ἀλλά σέ συνάρ-
 τηση μέ μιά συναρμογή πού τήν καθιστᾶ πρῶτο
 γρανάζι, ἀκολουθούμενο ἀπό τά ἄλλα γρανάζια, πού
 ἀρχίζουν σιγά σιγά νά λειτουργοῦν. Σέ κάθε ἀράδα
 τοῦ Πύργου ἢ τῆς Δύκης μπορούμε νά βροῦμε μιά
 διατύπωση, ἔστω σύντομη καί ὑπαινικτική, κυρίως
 ἄσημη, ἐμμενή παρά ταῦτα σέ κάθε ἀράδα: στό
 πρῶτο κεφάλαιο τοῦ Πύργου, ἡ τάδε φράση ἢ τό
 τάδε νεῦμα ἐνός χωρικοῦ, τοῦ δασκάλου κ.λπ. δέν
 ἀποτελοῦν ἐκφορές, ἀλλά διατυπώσεις πού παίζουν
 ρόλο διασύνδεσης. Αὐτό τό πρωτεῖο τῆς διατύπω-
 σης μᾶς παραπέμπει ἀκόμα στίς συνθηκῆς τῆς
 ἐλάσσοнос λογοτεχνίας: ἡ ἔκφραση εἶναι αὐτή πού
 προηγεῖται ἢ ἡγεῖται, αὐτή εἶναι πού προηγεῖται
 τῶν περιεχομένων, εἴτε γιά νά προεικονίσει τίς αὐ-
 στηρές μορφές πού θά ρεύσουν, εἴτε γιά νά τίς κά-
 νει νά διαφύγουν σέ μιά γραμμή διαφυγῆς ἢ μετα-
 τροπῆς. Ἀλλά αὐτό τό πρωτεῖο δέν συνεπάγεται
 κανέναν «ἰδεαλισμό». Γιατί οἱ ἐκφράσεις ἢ οἱ δια-

τυπώσεις είναι εξίσου αυστηρά καθορισμένες με τή συναρμογή, πού τις περιλαμβάνει. Μιά και ή αυτή επιθυμία, μία και ή αυτή συναρμογή, παρουσιάζεται σαν μηχανική συναρμογή περιεχομένου και συλλογική συναρμογή διατύπωσης.

Ή συναρμογή δέν έχει μόνο δύο όψεις. Από τή μία, είναι αποσπασματική, εκτεινόμενη σέ πολλούς συναφεΐς τομείς, ή διαιρούμενη σέ πολλούς τομείς πού είναι, μέ τή σειρά τους, συναρμογές. Αυτή ή τομεοποίηση μπορεί νά είναι κατά τό μάλλον ή ήττον άκαμπτη ή εύκαμπτη, αλλά αυτή ή εύκαμψία είναι επίσης καταναγκαστική και πίο αποπνικτική από τή σκληρότητα, όπως στον Πύργο, όπου τά συναφή γραφεΐα δείχνουν νά έχουν μόνο κινητά εμπόδια, πού καθιστούν ακόμα πίο παράλογη τή φιλοδοξία του Βαρνάβα: πάντα υπάρχει ένα άλλο γραφεΐο κοντά σέ εκείνο όπου μπήκαμε, πάντα ένας άλλος Κλάμ πίσω από εκείνον πού είδαμε. Οι τομείς είναι εξουσίες και συνάμα περιοχές: επίσης παγιδεύουν τήν επιθυμία, επανεγκαθιστώντας την, έντοπίζοντάς την, φωτογραφίζοντάς την, κολλώνοντας την σέ μία φωτογραφία ή σέ εφαρμοστά ένδύματα, αναθέτοντάς της μία αποστολή, αποσπώντας από αυτήν μία εικόνα υπέρβασης, στην όποια προ-

σκολλᾶται μέχρι σημείου νά ἀντιταχθεῖ καί ἡ ἴδια σέ αὐτή, τήν εἰκόνα. Εἶδαμε ἀπό αὐτή, τί σκοπία πῶς κάθε μὀρφωμα-τομέας ἦταν συγκεκριμενοποιήσι, τῆς ἐξουσίας, τῆς ἐπιθυμίας, καί τοῦ ἐντοπισμοῦ ἢ τοῦ ἐκτοπισμοῦ, διεπόμενῃ ἀπό τήν ἀφαίρεσι, ἐνός ὑπερβατικοῦ νόμου. Ἀλλά, ἀπό τήν ἄλλη, ὀφείλομε νά πῶμε ἐξίσου ὅτι μιᾶ συναρμογή, ἔχει σημεῖα ἐκτοπισμοῦ ἢ, πράγμα ταυτόσημο, ὅτι ἔχει πάντα μιᾶ γραμμὴ διαφυγῆς, διὰ τῆς ὁποίας διαφεύγει, καί ἀφήνει νά διαφεύγουν οἱ διατυπώσεις ἢ οἱ ἐκφράσεις τῆς πού ἐξαρθρώνονται, ὅπως καί τὰ περιεχόμενά τῆς πού παραμορφώνονται ἢ μεταμορφώνονται ἢ, ἀκόμα, πράγμα ταυτόσημο, ὅτι ἡ συναρμογή, ἐκτείνεται ἢ, εἰσδύει σέ ἓνα ἀπεριόριστο πεδίο ἐμμένειας, πού ἀναχωνεύει τοὺς τομεῖς, πού ἐλευθερώνει τήν ἐπιθυμία ἀπό ὅλες τίς συγκεκριμενοποιήσεις καί ἀφαιρέσεις τῆς, ἢ, τουλάχιστον, ἀγωνίζεται ἐνεργῶς ἐναντιὰ τους γιά νά τίς διαλύσει.

Αὐτά τὰ τρία πράγματα εἶναι ἓνα: τό πεδίο τῆς δικαιοσύνης ἐναντία στόν ὑπερβατικό νόμο ἢ συνεχῆς γραμμὴ διαφυγῆς ἐναντία στήν ἀποσπασματικότητα τῶν μορφωμάτων ἢ τὰ δύο μεγάλα σημεῖα ἐκτοπισμοῦ, τό ἓνα πού παρασύρει ἀρχικά τίς ἐκφράσεις σέ ἓναν ἦχο πού διαφεύγει ἢ σέ μιᾶ γλώσσ-

σα ἐντάσεων (ἐνάντια στίς φωτογραφίες), τό ἄλλο πού παρασύρει τά περιεχόμενα «ὁ ἐπικεφαλῆς πού κουτροβαλαίει» (ἐνάντια στό σκυμμένο κεφάλι τῆς ἐπιθυμίας). Τό γεγονός ὅτι ἡ ἐμμενής δικαιοσύνη, ἡ συνεχόμενη γραμμή, τά σημεῖα ἢ οἱ μοναδικότητες εἶναι ἐνεργές καί δημιουργικές, τό καταλαβαίνουμε ἀπό τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο συναρμόζονται καί ἀπαρτίζουν μιά μηχανή, μέ τή σειρά τους. Πάντα μέσα σέ συλλογικές συνθῆκες, ἀλλά μειονοτικές, μέσα σέ συνθῆκες «ἐλάσσονος» λογοτεχνίας καί πολιτικῆς, ἔστω καί ἂν ὁ καθένας ἀπό ἐμᾶς ὀφείλει νά ἀνακαλύψει μέσα του τή μύχια μειονότητα, τή μύχια ἔρημο (χωρίς νά ξεχνοῦμε τούς κινδύνους τῆς μειονοτικῆς πάλης: ἐπανεγκατάσταση, ἐκ νέου φωτογράφιση, ἐπανίδρυση τῆς ἐξουσίας καί τοῦ νόμου, ἀναδημιουργία τῆς «μεγάλης λογοτεχνίας»).

Μέχρις ἐδῶ ἀντιτάσσαμε τήν ἀφηρημένη μηχανή στίς συγκεκριμένες μηχανικές συναρμογές: ἡ ἀφηρημένη μηχανή ἀνῆκε στήν Ἀποικία τῶν τιμημένων ἢ στό Ὀντραιτεκ, ἡ στά μπαλάκια τοῦ πίνγκ-πόνγκ τοῦ Μπλούμφελντ. Ὑπερβατική καί πραγματοποιημένη, παραδομένη στίς συμβολικές ἢ ἀλληγορικές ἐξηγήσεις, ἀντιτασσόταν στίς πραγματικές συναρμογές πού ἴσχυαν ἀφ' ἑαυτῶν καί χαρά-

ζονταν σέ ένα πεδίο άπεριόριστης έμμένειας - πεδίο τῆς δικαιοσύνης ένάντια στήν κατασκευή τού νόμου. Άλλά, από μιά άλλη σκοπιά, θά έπρεπε νά άντιστραφεῖ αὐτή ἡ σχέση. Κατά μιά άλλη έννοια τού «άφηρημένου» (άνεικονική, άσημη, μή άποσταματική), ἡ άφηρημένη μηχανή τάσσεται στό άπεριόριστο έμμενές πεδίο καί συγγέεται μαζί του μέσα στή διαδικασία ἢ τήν κίνηση τῆς έπιθυμίας: τότε οί συγκεκριμένες συναρμογές δέν εἶναι πλέον αὐτό πού προσδίδει πραγματική ύπαρξη στήν άφηρημένη μηχανή, καθαιρώντας την από τήν προσποιητή ύπερβατικότητα, συμβαίνει μάλλον τό αντίθετο: ἡ άφηρημένη μηχανή καταμετρά σέ εὖρος τόν τρόπο ύπαρξης καί πραγματικότητας τῶν συναρμογῶν, σύμφωνα μέ τήν ικανότητα πού έπιδεικνύουν νά έξολοθρεύσουν τόν τομέα τους, νά διαφύγουν σέ μιά γραμμή διαφυγῆς, νά πληρώσουν τό πεδίο έμμένειας. Ἡ άφηρημένη μηχανή εἶναι τό άπεριόριστο κοινωνικό πεδίο, αλλά επίσης καί τό σῶμα τῆς έπιθυμίας, εἶναι επίσης τό συνεχόμενο έργο τού Κάφκα, πάνω στά όποια παράγονται οί έντάσεις καί έγγράφονται όλες οί συνάψεις καί οί πολυσημίες. Ἄς αναφέρουμε στήν τύχη κάποιες συναρμογές τού Κάφκα (δέν φιλοδοξοῦμε νά κάνουμε έναν

έξαντλητικό κατάλογο, γιατί οί μέν μπορεί νά περιλάβουν ἤδη πολλές ἄλλες, ἤ νά εἶναι μέρη ἄλλων): ἡ συναρμογή τῶν γραμμάτων, ἡ κατασκευαζόμενη μηχανή τῶν γραμμάτων· ἡ συναρμογή τῆς ζωοποίησης, οί ζωομορφικές μηχανές· ἡ συναρμογή τῆς μετατροπῆς σέ γυναίκα ἤ σέ παιδί, οί «μανιερισμοί» τῶν γυναικείων ἤ παιδικῶν μορφωμάτων· οί μεγάλες συναρμογές τοῦ τύπου ἐμπορική μηχανή, ξενοδοχειακή μηχανή, τραπεζική, δικαστική, γραφειοκρατική, ὑπαλληλική κ.λπ., ἡ συναρμογή τοῦ ἐργέντι, ἡ ἡ καλλιτεχνική μηχανή, τῆς μειονότητας κ.λπ. Εἶναι προφανές ὅτι διαθέτουμε πολλά κριτήρια γιά νά κρίνουμε τό εὔρος καί τόν τρόπο τους, ἀκόμα καί στίς παραμικρές λεπτομέρειες:

1. Σέ ποιό βαθμό αὐτή ἡ ἄλλη συναρμογή μπορεί νά διέλθει ἀπό τόν μηχανισμό «ὑπερβατικός νόμος»: "Ὅσο λιγότερο μπορεί νά διέλθει, τόσο πιά λίγο εἶναι πραγματική συναρμογή, τόσο πιά πολύ εἶναι ἀφρημένη μηχανή -μέ τήν πρώτη ἔννοια τῆς λέξης-, τόσο περισσότερο εἶναι δεσποτική. Γιά παράδειγμα, ἡ οἰκογενειακή συναρμογή μπορεί νά διέλθει ἀπό τήν τριγωνοποίηση, μπορεί νά διέλθει ἀπό ἕνα διχασμό, πού τόν ἀπαρτίζουν νόμιμες ὑποτάσεις μᾶλλον παρά λειτουργικές συναρμογές.

2. Ποιά είναι ή φύση τῆς ἀπουσπασματικότητας πού χαρακτηρίζει κάθε συναρμογή; Κατά τό μᾶλλον ἢ ἕττον σκληρή ἢ εὐπλαστη στήν ὀριοθέτηση τῶν τομέων, κατά τό μᾶλλον ἢ ἕττον ταχεία ἢ βραδεία στόν πολλαπλασιασμό τους; "Ὅσο πιό σκληροί ἢ εὐπλαστοί εἶναι οἱ τομεῖς, τόσο λιγότερο ἡ συναρμογή εἶναι ἱκανή νά διαφύγει ἐμπράκτως, ἀκολουθώντας τή δική της γραμμή διαφυγῆς ἢ τά σημεῖα ἐκτοπισμοῦ, ἔστω καί ἂν αὐτή ἡ γραμμή εἶναι ἰσχυρή καί αὐτά τά σημεῖα ἔντονα. Τότε ἡ συναρμογή λειτουργεῖ μόνο σάν ἔνδειξη παρά σάν πραγματική-συγκεκριμένη συναρμογή: δέν τυχαίνει νά πραγματωθεῖ ἢ ἴδια, δηλαδή νά συναφθεῖ μέ τό πεδίο ἐμμένειας. "Ὅποιες καί ἂν εἶναι οἱ διέξοδοι πού ὑποδείκνυε, εἶναι καταδικασμένη σέ ἀποτυχία, εἶναι καταδικασμένη νά ὑπερφαλαγγιστεῖ ἀπό τόν προηγούμενο μηχανισμό. Παράδειγμα: ἡ ἀποτυχία τῆς ζωοποίησης, κυρίως στή Μεταμόρφωση (ἀνασύσταση τῆς συμπαγοῦς οἰκογενειακῆς ἐνότητας). Ἡ μετατροπή σέ γυναίκα φαίνεται ἤδη πολύ πιό πλούσια σέ εὐκαμψία καί πολλαπλασιασμό· ἀλλά, ἀκόμα περισσότερο, ἡ μετατροπή σέ παιδί, ὅπως στά κοριτσάκια τοῦ Τιτορέλλι. Τά παιδικά μορφώματα ἢ οἱ παιδικοί μανιερισμοί στόν Κάφκα φαίνεται νά ὑπηρε-

τοῦν μιά λειτουργία φυγῆς καί ἐκτοπισμοῦ, πού εἶναι πιά ἔντονη ἀπό τοὺς ἀντίστοιχους τῆς γυναικείας σειρᾶς.

3. Λαμβάνοντας ὑπόψη τή φύση τῆς ἀποσπασματικότητας καί τήν ταχύτητα τῶν τεμαχισμῶν τῆς, ποιά εἶναι τάχα ἡ ἰκανότητα μιᾶς συναρμογῆς νά ξεπεράσει τοὺς τομεῖς τῆς, δηλαδή νά ξεχειλίσει πρὸς τή γραμμὴ διαφυγῆς καί νά διαχυθεῖ στό πεδίο ἐμμένειας; Μιά συναρμογή μπορεῖ νά ἔχει μιά εὐκαμπτη καί πολλαπλασιαζόμενη ἀποσπασματικότητα καί, παρά ταῦτα, νά εἶναι τόσο πιά καταναγκαστική, καί νά ἀσκει μιά ἐξουσία τόσο πιά μεγάλη, ὅσο δέν εἶναι δεσποτική, ἀλλά ἐμπράκτως μηχανική. Ἄντί νά φτάσει στό πεδίο ἐμμένειας, τό τεμαχίζει μέ τή σειρά τῆς. Τό ψευδές τέλος τῆς Δύκης ἐπιτελεῖ μιά τυπική τριγωνοποίηση. Ἄλλά, πέρα ἀπό αὐτό τό τέλος, ποιά εἶναι ἡ ἰκανότητα τῆς συναρμογῆς Δύκη, τῆς συναρμογῆς Πύργος, νά διανοιχθῶν σέ ἓνα ἀπέραντο πεδίο ἐμμένειας, πού ἀνακατεῖει ἕλα τὰ ἐπιμέρους γραφεῖα, καί δέν ἔρχεται σάν τέρμα, ἀλλά ἤδη σέ κάθε ὄριο καί σέ κάθε στιγμή; Μῖνος μέσα σέ αὐτές τίς συνθῆκες, δέν εἶναι πιά ἡ ἀφηρημένη μηχανή (μέ τήν πρώτη ὑπερβατική ἔννοια) πού πραγματώνεται μόνο στή συναρμογή, ἡ

συναρμογή είναι αυτή που τείνει προς την άφρημημένη μηχανή (μέ τη δεύτερη έμμενή έννοια).

4. Ποιά είναι ή ίκανότητα μιās λογοτεχνικῆς μηχανῆς, μιās συναρμογῆς διατύπωσης ἢ έκφρασης, νά μορφώσει ή ίδια αυτή τήν άφρημημένη μηχανή, ως πεδίο τῆς έπιθυμίας; Είναι προϋπόθεση μιās έλάσσονος λογοτεχνίας;

Ἡ καταμέτρηση τοῦ καφκικοῦ έργου θά σήμαινε ὅτι θά θέταμε σέ λειτουργία αυτά τά τέσσερα κριτήρια, μέ τίς ποσότητες έντασης, ὅτι θά παραγάγαμε ὅλες τίς αντίστοιχες έντάσεις, από τίς πιό χαμηλές ὡς τίς πιό ύψηλές: τή λειτουργία Κ. Ἀλλά αυτό ακριβῶς έκανε, αυτό ακριβῶς συνεχίζει τό έργο του.



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΚΑΙ ΕΚΦΡΑΣΗ	
Σκυμμένο κεφάλι, άνασθηκωμένο κεφάλι – Φωτογραφία, ήχος	7
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΕΝΑΣ ΥΠΕΡΔΙΟΓΚΩΜΕΝΟΣ ΟΙΔΗΠΟΔΑΣ	
Διπλή υπέρβαση: τὰ κοινωνικά τρίγωνα, οί ζωοποιήσεις	25
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Η ΕΛΑΣΣΩΝ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ	
'Η γλώσσα – Τό πολιτικό στοιχείο – 'Η συλλογικότητα	45
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. ΤΑ ΣΥΣΤΑΤΙΚΑ ΤΗΣ ΕΚΦΡΑΣΗΣ	
Τά έρωτικά γράμματα και ή συμφωνία μέ τόν διάβλο – Οί νουβέλες και οί ζωοποιήσεις – Τά μυθιστορήματα και οί μηχανικές συναρμιγές	83
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. ΕΜΜΕΝΕΙΑ ΚΑΙ ΕΠΙΘΥΜΙΑ	
'Ενάντια στήν νόμο, στήν ένοχή κ.λπ. –	

Διαδικασία: τό συναφές, τό συνεχές και τό άπεριόριστο	129
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6 ΠΟΛΛΑΠΛΑΣΙΑΣΜΟΣ ΤΩΝ ΣΕΙΡΩΝ	
Πρόβλημα έξουσίας - Έπιθυμία, τομέας και γραμμή	159
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7. ΟΙ ΔΙΑΣΥΝΔΕΣΕΙΣ	
Γυναΐκες και καλλιτέχνες - Άντι-αισθητική τής τέχνης	187
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8. ΜΟΡΦΩΜΑΤΑ, ΣΕΙΡΕΣ, ΕΝΤΑΣΕΙΣ	
Τά δύο σχήματα τής αρχιτεκτονικής κατά Κάφκα - Τά μορφώματα, οί διάφορες μορφές τους και οί συνθέσεις τών μυθιστορημάτων - Ό μανιερισμός	215
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9. ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ ΣΥΝΑΡΜΟΓΗ:	
Έκφορά και έπιθυμία, έκφραση και περιεχόμενο	239



ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΩΝ ΖΙΑ ΝΤΕΛΕΖ - ΦΕΛΙΞ ΓΚΟΥΑΤΤΑΡΙ

ΚΑΦΚΑ

ΓΙΑ ΜΙΑ ΕΛΛΑΣΣΟΝΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

ΣΕ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΚΩΣΤΗ ΠΑΠΑΓΩΡΓΗ ΣΤΟΙΧΕΙΟ
ΘΕΤΗΘΗΚΕ ΜΕ ΑΠΛΑ ΤΙΜΕΣ ΚΑΙ ΡΟΣΟΝ ΚΑΙ ΣΕ
ΑΔΟΠΟΙΗΘΗΚΕ ΣΤΟ ΕΠΙΤΡΑΠΕΖΙΟ ΕΚΔΟΤΙΚΟ ΣΥ
ΣΤΗΜΑ ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ ΤΗ ΜΑΚΕ
ΤΑ ΤΟΥ ΕΞΙΦΥΛΛΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΕ Ο ΑΝΤΩΝΗΣ ΑΓΓΕ
ΛΑΚΗΣ, ΤΑ ΦΙΛΜ ΕΓΙΝΑΝ ΑΠΟ ΤΗΝ «ΑΡΓΥΪΟΣ
ΕΠΕ» ΚΑΙ ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ ΕΚΑΝΕ Η ΟΥΡΑΝΙΑ ΛΥΜΠΕ
ΡΟΠΟΥΛΟΥ. Η ΠΡΩΤΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΣΕ 1.000
ΑΝΤΙΤΥΠΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟ ΚΑΛΑΔΗ ΚΑΙ ΒΙ
ΒΛΙΟΔΕΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ ΤΗ «Θ. ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΣ - Η ΡΟ
ΔΟΠΟΥΛΟΣ Ο.Ε.» ΤΟΝ ΝΟΕΜΒΡΙΟ ΤΟΥ 1998 ΓΙΑ
ΑΓΟΡΙΑΣΜΟ ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ



ΓΚΑΣΤΟΝ ΜΠΑΣΣΕΛΑΡ
Ἡ ἐποπτεία τῆς στιγμῆς

Ἡ ποίηση εἶναι μιά στιγμιαία μεταφυσική.
Σέ ἓνα σύντομο ποίημα, ὀφείλει νά δώσει
μιά θέαση τοῦ Σύμπαντος καί, ταυτόχρονα,
τό μυστικό μιᾶς ψυχῆς, ἐνός ὄντος καί τῶν
ἀντικειμένων. Ἄν ἀπλῶς ἀκολουθεῖ τόν χρόνο
τῆς ζωῆς, εἶναι κατώτερο ἀπό τή ζωή.
Ὑπερτερεῖ ἀπέναντι στή ζωή μόνο ὅταν
ἀκίνητοποιεῖ τή ζωή, ὅταν βιώνει ἐπί τόπου
τή διαλεκτική τῆς χαρᾶς καί τῆς ὀδύνης.
Ἀποτελεῖ τότε τήν ἀρχή μιᾶς οὐσιώδους
ταυτοχρονίας, ὅπου τό πιό διάσπαρτο εἶναι,
τό πιό ἐξαρθρωμένο, κατακτᾷ τήν ἐνότητά του.

ISBN 960-03-1735-6

ΣΑΙΡΕΝ ΚΙΡΚΕΓΚΩΡ

Φιλοσοφικά ψιχία

ἢ κνήσματα καί περιτμήματα

πού γράφτηκαν ἀπό τόν Ἰωάννη τόν τῆς Κλίμακος

Στίς 13 Ἰουνίου 1844 ὁ Κίρκεγκωρ ἐκδίδει
τά *Φιλοσοφικά ψιχία ἢ κνήσματα καί
περιτμήματα*, ὑπό τό ψευδώνυμο Ἰωάννης
ὁ τῆς Κλίμακος. Δανεῖζεται τόν τίτλο
ἀπό τόν Ἰπλία τόν μείζονα τοῦ Πλάτωνα
(*κνήσματά τοί ἐστί καί περιτμήματα τῶν
λόγων, κατὰ βραχὺ δηρημένα*). Τό σύντομο
καί δυσνόητο αὐτό ἔργο πραγματεύεται τίς
ἐννοιες τῆς ἀλήθειας καί τῆς γνώσης,
ὅπως καί τό κατά πόσο αὐτές εἶναι
διδακτές, στούς ἀρχαίους Ἕλληνας
καί στόν χριστιανισμό, συγκρίνοντας τόν
Σωκράτη μέ τόν Χριστό. Οἱ ἀντιδράσεις
πού προκάλεσε τό ἔργο ἀνάγκασαν τόν
συγγραφέα του νά ἐκδώσει, δύο χρόνια
ἀργότερα, τό *Τελικό μὴ ἐπιστημονικό
ὑπεροῦγραφο* στή «Φιλοσοφικά ψιχία», ἕνα
πολύ ἐκτενέστερο καί σημαντικὸ ἔργο.

ISBN 960-03-2069-1

ΜΑΛΕΜΠΡΑΝΣ

Διάλογος χριστιανού και Κινέζου φιλοσόφου

Ὁ Νικόλαος Μαλεμπράνς (1638-1715), ὁ μέγιστος τῶν Γάλλων πού συνέχισαν τή φιλοσοφία τοῦ Καρτέσιου, ἤρθε σέ σφοδρή ἀντίθεση, μέ τούς ἰανсениστές καί τούς ἰησουίτες, οἱ ὁποῖοι κατάφεραν νά ἀναγράψουν τά ἔργα του στόν πίνακα ἀπαγορευμένων βιβλίων. Συνέγραψε τήν *Ἀναζήτηση τῆς ἀλήθειας* (τρεῖς τόμοι, 1674-1675), τήν *Πραγματεία περί ἠθικῆς* (Ρότερνταμ, 1684), τή *Μελέτη περί μεταφυσικῆς καί θρησκείας* (1688) κ.ἄ. Στό *Διάλογο χριστιανού καί Κινέζου φιλοσόφου* (1708), ὅπου ἔχουμε μία ἀντιπαράθεση τῆς Ἑσπερίας μέ τήν Ἀνατολή, κατονομάζονται διεξοδικά οἱ ἀνατολικές θεολογικές ἀπόψεις, ἐνῶ στήν οὐσία πλήττεται ὁ σπινοζισμός. Κατά συνέπεια τό βιβλίό διαβάζεται καί ὡς θεολογική παρωδία ὑψηλοῦ ὕφους.

ISBN 960-03-2221-X

ZAN-ZAK ΡΟΥΣΩ

Δοκίμιο περί καταγωγῆς τῶν γλωσσῶν

Ἄν ἡ ἱστορία τῆς μεταφυσικῆς εἶναι
ἡ ἱστορία ἑνός καθορισμοῦ τοῦ «εἶναι»
ὡς παρουσίας, ἂν ἡ περιπέτειά της
συγγέεται μὲν ἐκείνην τοῦ λογοκεντρισμοῦ,
ἂν ὁλόκληρη, γεννιέται ὡς παραμερισμός
τοῦ ἴχνους, τότε νομίζουμε ὅτι τό
Δοκίμιο περί καταγωγῆς τῶν γλωσσῶν
τοῦ Ρουσώ καταλαμβάνει μίαν
ιδιόζουσα θέσιν ἀνάμεσα
στον Φαῖδρο τοῦ Πλάτωνα καί
στην Ἐγκυκλοπαίδεια τοῦ Χέγκελ.

ZAK NTERINTA

ISBN 960-03-2264-3

ΦΙΟΝΤΟΡ ΝΤΟΣΤΟΓΙΕΦΣΚΙ
Χειμερινές σημειώσεις
πάνω σέ καλοκαιρινές έντυπώσεις

Στά 1862, άρχές τοῦ καλοκαιριοῦ, ὁ Ντοστογιέφσκι ἀναχωρεῖ γιά τό ἐξωτερικό, ὅπου θά παραμείνει περίπου ἕνα τρίμηνο. Γιά τή ρώσικη, ἰντελιγκέντσια τό ταξίδι στήν Εὐρώπη, ἦταν ἕνα ἀπό τά «ἐγκύκλια» ἰδεολογικά ἐφόδια. Στό Λονδίνο καί στό Παρίσι, τίς μεγάλες μητροπόλεις, ὁ μυθιστοριογράφος δέ θά ἀναζητήσῃ τά ἀξιοθέατα, τό μόνο πού τόν ἐνδιαφέρει εἶναι ὁ ἄνθρωπος. Στίς Ἐντυπώσεις του φαίνεται καθαρά ἡ μισαλλοδοξία τοῦ σλαβόφιλου, ἡ ἐχθρότητα πρὸς τόν προηγμένο κόσμο τῆς Ἑσπερίας καί ἕνας φανατισμός γιά τά πάτρια, ὁ ὁποῖος μόνο στό λογοτεχνικό του ἔργο βρίσκει τήν ἀκεραιότητά του.

ISBN 960-03-2220-1



ISBN 960-03-2328-3



9 769600 323283

-

μ

|

< _____

I



ZIA -

μ

ζ :

ISBN 960 03-2328-3

- μ

-

*

μ μ μ

μ

μ

-

μ

μ

μ

-

μ

μ

μ

-

μ

μ

μ

-

:

1'

μ --» μ μ -
 μ μ . »
 : Gilles Deleuze - Félix Guattari.
 Kafka - Pour une littérature mineure

c> Les Éditions de Minuit, 97 »

<> , ..
 ' 1998

Imi ^ μ . , xatkii; *Mai* μ : < 'j
 μ μ u μ , xatkii; *Mai* μ : < 'j
 |*£ > μ ; - ; / ' xai ; ; μ * ; ; -7μ-
 «wi μ ; - ; / ' xai ; ; μ * ; ; - Oapicnoó.
 odeotx; μ ; IWV197.Y ; àncrfopjcrai * » * ; / -
 ;kp)iuJ, μ ; ; * ; μ ; μ ;
 va μ . JI'. 1/Cru ; ; μ ; μ -

II, 10Û78

330.12.08 - 330.13.27 FAX : 384.24.31

e-mail: inro@kastaniotis.com

[Mwww.kastaniotis.com](http://www.kastaniotis.com)

ISBN 900-03-2328-3

MI'ITO

μ

1 0 ;
μ , μ .
« », μ
μ .
' μ μ ,
, μ ,
μ -
, μ μ μ -
, μ μ ,
μ μ μ -
μ , μ -
μ μ μ -

μ
 μ , μ μ μ μ
 μ . , μ
, , μ
(-
?, ,
).
, μ ;
 μ -
 μ , μ $\mu\mu$ -
 μ μ^1 .
 μ , ,
. μ ; μ -
. μ -
, μ $\mu\mu$
 μ .
 $\mu\mu$.
I μ ; $\mu\mu$: μ μ
 μ , $\mu\mu$ μ : «
 μ », « μ »), « -
 μ » . .

μ μ , μ -
μμ , -
).

μ μ μ .
μ μ , μ
μ : «' -

, μ ,
μ μ μ * μ -
, 6 μ

* μ μ μ ,
μ μ μ
μ μ ...»

μ μ μ
μ : μ ,
μ (« μ , -

..., μ
..., μ ...»).

μ μ μ . μ ,

μ , μ
 μ μ
 μ , μ
 μ (μ
) . μ
 μ μ μ μ μ
 μ μ μ μ μ
 μ μ ; μ
 μ μ μ μ μ
 μ . « μ
 ! μ
 μ ' .
 μ μ μ μ μ
 μ : μ μ
 .1 ε ' . (μ
 « μ μ μ μ
) μ μ μ μ μ

μ , μ μ
 μ μ :
 μ - μ μ ,
 - μ -
 , μ ,
 μ , .
 μ μ - μ
 μ ;
 , μ μ , .
 ,
 μ , μ μ (-
 μ μ μ -
 μ μ μ -
).
 , μ μ -
 μ . μ
 μ , μ -
 : μ ,

1. ' ,
- μ ' ,
2. ,
3. («

μ μ μ
 , μ μ ,
 »).
 4. " , μ
 , μ ,
 μ , -
 μ μ .
 , -
 , μ ,
 μ μ μ , μ ,
 μ , μ ,
 « μ μ
 ». μ , μ -
 μ μ
 , μ μ , μ
 μ μ ,
 μ
 μ
 , μ -

, μ μ μ μ , μ
 μ , μ , μ
 , μ μ -
 μ , μ « μ »
 μ μ μ .
 , μ ,
 μ μ μ μ -
 μ « μ μ »,
 .
 μ , μ μ
 , μ μ ,
 μ , -
 , μ , -
 μ μ μ μ -
 , μ -
 μ μ : ,], μ -
 μ , μ -
 , « ,
 μ μ »".¹

1 μ : μ : -

, μ , -
 , μ μ μ .
 μ μ : μ μ
 ,
 μ , ,
 , μ «
 μ » « μ
 μ ».
 ,
 μ μ ,
 μ μ ,
 μ μ ,
 μ μ ,
 μ μ -
 μ : , μ -
 , , μ -
 μ μ , μ μ -
 μ -
 , -
 μ μ , -

/% μ / - ((μ .
 , / ; μ , μ
 » ... > (/).

KAALLONA

μ , μ -
 , « » , -
 , * -
 ,
 μ μ , μ , μ
 , « , , » ,
 μ .
 , , -
 , μμ - ,
 μ ,
 μ μ
 , (μ
 μμ
 * μ μ -
 ,
 μ) . μ ,
 ,
 μμ , μ μ -
 - .
 μ Obliques
 μ μ ,
 , μ

μ (-
 μ , μ , μ -
 μ μ μ μ , ,
 μμ). μ
 μ (μ
 μ , μ
 μ μ , μ ,
 , ,
 μ). μ μ μ
 μ μ
 : μ μ
 μ , ((μμ -
 μ » , « -
 » , - μ ,
 « μμ - » , ((μ

• μ , Marlhc Rohcrf /y/i μ μ
 / > μ .
 * μ
 μ / , μμ
 > μ ; ; (*thums tumphvus* III, .
 i'crtlt- du livft- precuix, »)

- «, μ ,
 μ -
 μ ,
 , μ -
 μ , μ , μ -
 , μ ,
 . μ -
 μ (μ -
 μ μ μ -
 ,
)).
 μ μ ,
 μ μ μ . -
 μ μ μ ,
 μ μ μ . -
 μ μ μ , -
 μ μ μ μ μ -
 μ : « -
 , μ , μ
 . μ μ' , μ -
 μ , μ μ »".

0. > > μ μ .

() μ . -

$\mu > \mu$, $\mu \mu$ $\mu -$

, 3μ -

-

, $\mu \mu \mu$.

, μ , μ

$\mu \mu$, μ

, μ μ :

$\mu -$, μ , $\mu -$

- ... , $\mu \mu$

μ $\mu \mu$ -

. ,

$\mu \mu$, $\mu \mu$,

μ . , -

μ -

$\mu \mu$ («

, $\mu \mu -$

... $\mu \mu$

, , . -

μ ,

»)- , μ

$\mu \mu$ μ

, μ

, -

μ μ μ , μ : «0
μ μ μ
μ , μ μ
, »
μ ,
μ μ
μ μ : μ μ ,
, .

μ

,

μ ,

, μ

μ

μμ

...

μ

.

μ

,

,

."

μ

-

:

μ

,

-

,

,

μ

,

μ

μ

μ ,

μ

μ .

,

μμ

μ .

μ
μ, μ μ μ -
μ
μ (« »), μ -
μ μ -
μ -
:
« , μ
, , , ,
μ μ μ , μ ,
, ,
, μ ».
μμ ,
μ μ -
, , -
μ μ μ .
μ μ
« », μ μ -
μ . , μ ,
> , -
μ , μ -
: « μ
μ
».

-
 μ . μ -
 μ ,
 , μ , ,
 - . , μ -
 , μ μ
 μ ,
 , μ μ ,
 μ), μ . μ , -
 -
 μ , μ -
 , μ μ , -
 , μ μ μ,
 μ μ . " -
 , - μ -
 _____ _____ μ
 μ) (μ
 μ), μ μ
 , μ
 , μ
 :
 μ -
 μ ,
 « »

, μ -
 μ μ (μ -
 («ⁿ μ μ -
 μ ,
 μ μ
 μ , -
 , ...»). -
 ,
 - μ μ -
 μ - μ - μ -
 .
 . , μ -
 , μ μ -
 $\mu\mu$, -
 μ , μ -
 , μ μ -
 μ : μ -
 μ - μ , -
 , μ μ -
 , μ μ -
 μ μ , μ ,
 «-» . μ ,
 (

μ , μ μ , -
 μμ . μ -
 μ -
 , -
 , «' -
 μ μ , μ »^ -
 μ μμ , -
 « -
 », μ «μ μ -
 () () »' -
 μ -
 , μ , μ -
 , μ -
 . μ : « -
 μ μ μ -
 , μ -
 ».' -
 , μ μ -
 μ μ , -
 μ . « * 3

2. . . . (^ -
 3' μ (. μ). 2' !*22, . »38.

$\mu \mu$
 , μ
 , μ
 $* \mu$ $\mu ;$
 μ » . ' :
 μ , μ , μ -
 , μ μ , ,
 μ μ .
 μ μ
 μ , -
 - μ -) (-
 , -
 , $\mu\mu$ -
 . μ
 : μ -
 , μ . -
 , -
 (, -
 μ - $\mu \mu$
 - , $\mu \mu$

1. ...
μ ... μ
μ). " μ
μ
μ μ
(
) μ
μ μ
μ μ
μ μ
μ μ
μ μ ()
μ (...)
μ μ
μ »*.
μ μ
μ μ

...
& / (μ / μ), ... 0.

, μ
 , μ
 , μ
 μ μ
 , μ
 μ ,
 , μ
 μ μ μ ,
 . μ
 «
 μ », μ
 μ
 , μ
 μ , μ
 μ ,
 " μ , 5 μ μ ;
 /α: α μ , μ
 μ »

μ . μ -
 , -
 , $> \mu >$ -
 μ , μ , -
 , μ : μ μ -
 , -
 , -
 μ , ' , -
 9, -
 μ , μ -
 μ μ μ μ -
 μ -
 μ -
 , μ μ μ -
 , μ , -
 - , μ -
 μ , μ μ -
 : -
 , -
 μ μ (μ μ -
 , μ μ , -
 μ -
 μ , -

μ)). μ ,
, μ -
μ , μ
- μ .
μ ,
:
μ μ , μ -
, μ μ ,
, . .
μ
, μ
μ -
μ , .
, μ μ
μ μ -
, μ -
μ μ , μ
μμ . « -
μ » -
μ - : , -
, «
»,
μ , , -

μ .
 μ μ μ
 μμ , μ
 , , μ μ
 , μ
 , μ -
 μ μ μ μ -
 μ , μ -
 , μ , μ
 μ
 , μ
 μ " .
 : ,
 , -
 μ μ . «
 μ μ μ ,
 μ , μ μ
 μμ , μ -
 , ,

(> .. μ , μ -
 μ (μ μ μ):
 , 7.. .1 -1 7.

μ μ , / ^ ' μ μ ' .
 , μ μ -
 μ $\mu\mu$ -
 , μ ,
 μ ,
 , μ ,
 μ , μ , μ μ ,
 μ μ μ , μ μ ,
 μ μ μ . μ μ ,
 μ μ μ μ , μ μ ,
 μ μ μ , μ μ ,
 μ μ μ μ ,
 μ μ μ ,
 μ μ μ μ ,
 μ μ μ μ ,
 μ , μ , μ μ μ μ -
 μ : , , μ μ , -
 , μ ,
 , μ μ μ μ ,
 μ μ μ μ μ μ 7

7 // / (> / .. μ) , 11-22. . . .

μ . μ ,
μ μ μ ,
« μ , μ -
» (μ μ). μ -
μ , μ μ
μ -
μ , μ
μ
μ , μ ,
μ -
« : μ μ ,
».
μ
μ . " ,
μ ,
) μ μ ,
μ , μ -
μ
μ μ . μ
μ (μ , « »),
μ -

. , μ ,
 μ ,
 .
 (« ,
 , μ μ , μ
 μ μ μ »). ,
 μ μ μ , μ
 μ μ μ ,
 μ μ μ μ μ
 μ ?> μ μ ,
 .
 μ μ , μ , μ
 - , μ μ μ .
 « μ μ μ , μ μ
 μ
 ». μ ,
 -
 μ , μ
 μ . , μ , μ -
 μ
 μ μ
 (μ). «(μ μ
 μ , μ ,
 μ -

«^{*}», , μ μ , μ
μ
μ μ -
μ μ -
μ ,
μ μ , -
μ μ , μ , -
μ μ : μ μ -
μ μ . (-
μ : « -
μ μ μ
» μ μ -
, μ
, μ).
μ μ
μ :
[μ μ μ μ -
μ -
μ μ , -
μ μ .

(μ μ μ . : -
 , . ,
 μ μ μ , μ
 μ « μ μ μ ,
 μ »- , μ , -
 , -
 μ «
 , μ »- -
 , μ , -
 , , ,
 μ μ μ -
 , μ -
 μ μ .
 , μ μ -
 , μ μ μ ;
 μ
 μ μ μ

μ

μ

μ

,

μ

.

,

μ

-

:

,

-

,

-

.

.

,

-

μ

,

μ

μ

μ

;

-

μ

μ

μ

,

μ

-

,

μ

;

μ

-

μ

μ

/

-

;

,

,

μ

,

-

,

μ

,

/

.

μ

/,

,

μ

μ

μ

-

μ

μ

,

μ

.

μ
 - μ μ : μμ -
 - μ , - μμ -
 . ' μμ
 μ , μ
 μ , μ .
 , μ -
 μ μ μ , μ -
 μ μ , μ
 μ μ . μ
 μ .
 μ

μ μ ,
 μ μ -
 μ ,
 .
 μ , μ
 μ μ
 μ μ .
 , μ
 μ . μ
 μ -
 , μ -
 : μ -
 , μ , μ -
 1. μ -
 , μ -
 μ ,
 (« μ μ
 μ μ »).
 μ μ , -
 μ

I. , *2, (.
 μ), .. 94. \Wagenbai h, _ , . '

μ . μ -
, μ μ -
μ , μ μ
μ μ μ μ ,
« » . -
μ , μ μ
μ μ -
μ , μ μ « ,
μ
». , μ μ
μ , μ ,
(.. μ -
, μ μ
μ). μ
μ -
μ . ' , «μ » -
, μ (,
. .) μ -
μ , μ¹ μ
, ,

« ... μ μ » μ

...

μ -

μ μ -

, μ ,

, μ μ , μ

μ .

,

μ , μ , -

, , .

" , μ μ -

, « μ -

μ -

»,

μ μ μ ,

μ μμ . « μ

μ μ

, μ , -

μ μ . -

, μ

, μ μ μ -

μ μ μ

μ

. (...) " , μ -

μ
 $\mu \mu$, 1 ,
 μ , ,
 , μ -
))'.
 μ μ μ , μ
 μ . μ ,
 μ ,
 μ μ -
 μ] ,
 « » , μ
 ')) .
 , μ
 μ :
 μ μ
 μ ,
 μ ,
 μ -
 . , , ,
 «
 , » ,
 μ - 2

2 //) : > , £, f(x) (» ' | I .

μ ,
 ,
 " , μ
 , μ μ
 , μ -
 .
 μ ,
 μ « -
 μ » μ -
 μ μ -
 : μ / «? -
 , μ
 μ μ -
 ,
 μ μ . 4
 4 / * » / «
 ; » μ μ ;
 (12): «
 , μ μ μ ...», ;
 μ / , ^ μ μ ; μ ; μ .
 (μ ; / / (; μ
 * «/ < μ0» « , ; μ
 , μ μ ; ;

« ... ».
 , μ
 . μ
 , μ
 μ ...
 μ
 , μ μ
 μ μ , μ ,
 μ . μ
 μ μ , μ
 . (μ
 , μ μ μ ,
 μ μ ,
 . μ ,
 μ μ
 . μ
 μ μ ,
 .
 μ
 μ , μ
 . μ

, μ ,
 μ μ μ μ μ
 .)
 μ μ μ -
 ; μ , μ
 μ -
 ; μ μ
 . μ μ . -
 μ μ
 μ : μ μ -
 μ , μ μ
 ; μ μ -
 μ , μ
 ; : -
 , -
 μ . μ
 , μ
 μ μ ,
 . μ , -
 μ . μ ,
 μ , . -

, μ
 μ - , μ -
 μ , μ : μ-
 μ μ μ μ , -
 ' , μ μ , -
 μ μ μ -
 μ . μ -
 μ μ .
 μ μ μ
 μμ , μ ,
 , μ -
 , μ μ -
 , μ 8.
 μ μ . -
 μ
 : μ μ -
 , μ - *
 * μ ;
 . μ ;
 μ , μ μ -
 μ . Miniifl μ .
 Nouvel Observateur, 17.4.72: «' . μ μ «
 μ μ μ μ . -
 μ ; , μ μ ζμ μ μ .

,
 μ , -
 > μ .
 μ
 , μ ,
 - μ -
 μμ : « μ , μ
 ; ' ,
 μ · μ
 μ , , -
 , μ ».
 μ -
 μ , ,
 μμ («
 ;»), μ μ ,
 « » μ ,
 μ μ ,
 : ,
 μ ,
 μ μ , μ
 μ ,
 μ .
 μ -
 μ μ μ μ . -

μ , -
 μ . μ , , -
 μ (μ -
 μ), ,
 μ ,
 μ (μ -
). -
 , μ μ μ -
 « μ », μ ,
 μ . ,
 μ μ
 μ , μ -
 μ , μ μ
 μ , μ μ
 μ , μ μ .
 μ μ
 , : -
 (-
 / ,
 μ ,
 , μ -).
 , > : μ -
 , μ , -
 μ μ μ μ ,
 μ .

-
 μ (« , »,
 μ , -
 μ μ (...), -
 μ , -
 μ μ :
 1. μ -
 μ , μ
 μ μ ,
 μ μ ,
 μ
 μ , μ μ -
 μ , -
 μ . μ μ μ
 μ , μ μ
 , ,
 ,
 , μ ,
 μ μ μ μ
 μ μ . μ μ
 μ μ μ , -
 μ μ μ μ ,
 μ -

μ
 μ .
 μ ,
 μ ,
 μ , : «
 μ μ μ μ , -
 μ μ μ . (...) -
 μ' »".
:
 μ μ μ
,
(,
 μ , -
 μ). ,
, μ μ -
, μ - :
« μ , μ ...»" - * II

'
> /: «
 μ / ξ^* ^ μ μ , #
0 *1 ,
»
I» //), ..7., . .
II /?) / . ..7., .117: « : μ μ
/ μ , ξ > / (*; / μ μ μ
 μ , μ < , μ .

μ , , μ ,
 μ μ /, μ « -
 μ , μ μ , -
 μ -
 »- , μ μ μ -
 , μ «μ μ
 μ , μ μ μ
 », μ -
 , « μ
 »^{1*}.

2. μ μ μ ,
 μ μ μ : μ
 μ μ μ μ -
 , -

- '(3
 μ , μ « μ -
 ». μ , μ -
 μ . μ μ .

12. μμ an; «* (. μ .), . Gallimard, . <<>:
 : . μ μ , - . 2»iS (μ
 μ μ Krôn/ç).

, μ μ
 μ , μ
 μ . μ , μ
 μ μ :
 μ , « , μ -
 » , μ μ -
 : ' μ μ
 μ μ . -
 μ μ μ μ -
 , μ μ μ μ -
 μ μ . ' μ ,
 , μ -
 , μ μ μ μ
 , μ μ -
 μ μ , -
 .
 μ , -
 : μ μ -
 , μ
 , .
 μ μ μ -
 μ μ , , -
 μ , μ μ μ (

μ μ μ « »¹ : μ -
 , 1921: « μ -
 μ μ μ -
 ». μ ,
 μ μ , μ ,
 μ . ' μ μ μ -
 . μ ,
 μ μ μ
 . μ μ μ
 . μ μ μ μ μ -
 μ μ μ μ μ -
 μ μ μ
 , μ
 . μ μ
 , μ μ
 , μ μ
 , μ μ
 It. μ
 μ . μ μ : ,
 Marthe Robert μ μ - μ
 « μ , ,
 μ -
 μ » (Euvres completes, V.
 . -ill). μ μ
 μ . - Robbe-Grillet μ
 μ μ

. -
 μ μ
 , , ,
 , μ μ -
 « » , -
 μ .
 « » , μ
 , μ ,
 , μ 1*. -
 , μ μ μ (μ -
 μ) μ μ ,
 μ : μ -
 , μ
 «μ » μ μ -
 « » , μ -
 μ μ -
 μ μ
 , μ μ
 μ .
 . >, μ , / μμ , *2, -
 (. μ).

μ
 μ , μ ; -
 , μ μ μ μ -
 , ,
 « μ -
 ». , ,
 μ « μ -
 μ μ μ -
 μ », μ μ -
 ,
 μ :'.
 μ , μ -
 - , μ -
 μ μ ' μ -
 μ , , μ ' -
 μ μ 10. μ μ -

15. . H.Vidal Sepiīha, «Introduction à letudc de l'intensif»,
 Langages. μ « » J.-F.
 Lyotard, μ

16. μ .
 Sepiīha, . (« μ μ 8 -
 μ μ , μ , , , ,
 μ μ , μ

μ ,
 . μ , -
 μ -
 . μ
 μ μ
 , μ -
 : μ
 μ - μ
 - (Giben, « ,
 , , », -
). μ -
 μ * μ μ -
 . -
 , μ
 μ
 . μ μ :
 μ μ μ
 , μ
 μ ...
 μ , μ ,
 , / -> μ μ \chr,
 « / »», m/j μ svr, « ».)

μ μ , μ 17. «
 μ μ μ μ ,
 μ
 ,
 » .
 ,
 μ μ -
 μ ,
 μ μ ,
 , «μ μ ».
 μ μ μ μ
 . μ μ
 μ μ -
 μ , , , :
 ,
 μ μ μ μ -
 , μ μ μ
 μ « , , -
 » μ , μ μ
 μ , μ

17. , 76-88 (, . 78,81,88).

18. μ , 17.

μ ,
 .
 μ
 μ μ -
 μ : -
 μ μ -
 μ μ -
 μ μ -
 , μ μ , -
 μ
 « », μ
 μ ,
 . μ
 μ , μ
 μ : μ
 μ , μ , -
 μ ,
 , μ ,
 , μ , . .
 μ - μ
 / , μ -
 , μ -

. μ μ , -
 μ , μ μ
 - : μ
 , , , -
 μ , μ
 μ μ μ
 (μ
 μ μ ,
 μ . -
 μ μ)¹¹.
 μ μ μ
 μ , -
 μ μ μ -
 , μ μ μ
 μ 3'. , -

19. NRi Gobarū, «De la véhiculante de la langue anglaise»,
 Langues modernes, ; 1972 ()]
 nvidvctj,).

2d. *0 Michel Foucault μ μ μ :
 μ μ μ μ
 μ μ , μ ()
 μ μ). Georges Devereux (.

II

μ

μ

μ

-

-

,

μ

-

-

,

μ

μ

.

μ

μ

-

:

,

μ

μ

μ

(

,

,

).

μ

μ

μ

(

,

μ

μ

μ

μ

μ

μ

)

μ

,

μ

(

μ

/

,

-

,

μ

μ

).

μ

μ

,

*1. ' I μ «
 »; μ , ' , μ
 , μ μ
 1 , μ
 μ μ ,
 , μ
 ()
). μ , μ
 ()
 μ , μ
 μ ,

21. μ
 , . *Change* . 10. (6
 μ 1920. μ
 1920, μ
 μ μ
 " , μ μ
 902-190 > μ μ μ
 μ μ
 .)

. μ . μ , μ , μ ,
 μ μ . μ .
 : μ .
 μ (μ μ , μ .
 μ) . * μ μ μ .
 μ μ , μ (μ , μ .
 μ) . μ μ .
 μ μ μ .
 : μ . μ μ .
 μ , μ μ μ .
 μ μ μ .
 μ , μ .
 (μ μ μ)*. μ

77 μ ; / ; μ μ , μ μ μ . 7 μ , μ μ > (,
 μ μ μ . μ μ μ .
 i> 4 μ μ μ .

μ μ
 : μ -
 , « -
 , μ μ μ μ »- μ
 μμ , -
 μ , μ , μ ,
 μ , « -
 μ μ »- μ -
 μ μ μ ,
 μ μ μ μ μ -
 μ * μ -
 μ «μ μ », μ . -
 , μ μ
 μ ,
 : «
 ,
 , (...)
 , μ !»"

il. «Discours sur la langue yiddish», στο «Carnets», Œuvres complètes. ο.τ., τ. vil, ce. W.1-187.

μ -
 μ -
 μ , μ ,
 μ μ μ ,
 , μ
 . μ μ μ .
 μ
 μ μ μ .
 μ μ -
 , μ ,
 μ , μ -
 , μ -
 , μ -
 , μ -
 , μ -
 μ μ μ .
 , μ
 μ
 ,
 . ,
 μ μ .
 μ , μ -
 μ -

2/

« μ
 %»(4 .\ (. : » , ..' .. *2).

μ
 μ μ .
 μ μ
 μ ,
 μ ,
 , * ,
 , μ . μ
 μ ,
 μ
 () .
 μ μ μ
 μ μ μ
 μ :
 μ *

2a. ΜτυῶΑοç μ : « μ
 «μ » μ : « μ
 μ μ , μ ...» (Œuvrescom-
 plètes, . V, . 221).

I (,

, , -
 , μ -
 μ .
 , μ μμ :
 , , μ , μ -
 . μ μ μ ,
 μ ! μ μ
 μ , -
 , -
 μ /,
 μ . μ « μ ».
 , μ , μ μ -
 , μ , μ
).
 .
 , μ , .
 μ : μ ,
 , : Wo te flucht. -
 μ μ
 , μ -
 , μ -
 , μ μ μ

, -

μ , μ , μ , μ , -

, , μ , μ , μ -

, μ μ

μ , μ) μ -

, μ -

μ , μ -

).

: μ μ μ . (

, μ μ μ -

; μ μ

μ μ

.)

^ : μ-
 μ - μ , μ -
 μ , μ -
 μ . μ , μ -
 μ , μ
 , μ . ,
 « », μ
 μ ,
 , μ -
 μ μ (

μ), ,
 μ μ
 μ μ μ . -
 , μ μ μ μ
 μ μ μ , μ
 μ μ μ , μ
 μ μ ;
 μ , μ
 μ , μ -
 μ , μ μ μ
 , μ μ
 μ μ μ
 : μ μ ,
 , μ μ μ , -
 μ ... μ -
 , μ -
 μ («
 , »)¹. -
 μ , μ -
 . μ μ ,

1' μ (. μ). .17.

« μ
 μμ »: -
 , μ : -
 , - - -
 «
 », μ
 , μ « -
 ». " , μ
 , : μ
 μ ,
 « »
 μ , -
 μ : -
 μ
 μμ , μ
 μ μ : -
 - , -
 μ , -
 μ , μ , .
 μ , - I
 I μμ , ' ! » '(. μ).
 .

μ , μ μ >
 , μ -
 .
 μμ μ , ,
 . ' μ μ
 μμ , μ -
 μ . , ,
 μ ,
 .
 , μ ,
 μμ μ μ -
 , μ - -
 : «' ...»
 μ , -
 -
 μ μ , -
 , « μ -
 μ μ
 ». ,
 ,
 μ (μ « -
 μ , μ
 »). -
 μμ μ , ,

, , $\mu\mu$; ' μ -
 , μ ; , -
 μ μ
 μ $\mu\mu$, -
 μ μ μ μ
 μ $\mu\mu$ (μ
 μ ...). μ $\mu\mu$
 , ' μ
 μ $\mu\mu$
 , μ
 μ μ μ - * I
 (μ , μ), - μ μ
 , μ , -
 μ μ μ μ μ
 μ , -
 « μ , , -
 > , μ μ ; μ « , -
 μ - : μ , -
 - «
 μ /// , μ ...»
 I / / / / ; (μ ,), I . (μ). . 3*7-
 *». μ μ ,
 . |

\

.

μμ ,

μμ ,

μ (

μ μ ,

, μ μ , μ

μ , μ

:

μ μ μ -

μ « » ,

μμ μ ,

,

μμ ,

, μμ -

μ

μμ -

, -

μ

μ μ : μ -

. μ -

μ μ μ -

μ ,

μ μ .

μ :

$\mu\mu$ /[^] « μ μ
 μ μ μ - μ μ (...) μ
 μ »". - $\mu\mu$
 $\mu\mu$, μ μ
 μ : μ μ -
 μ , μ μ -
 μ , μ -
 μ μ -
 μ . " μ ,
 μ , μ , μ ,
 μ μ μ μ -
 $\mu\mu$, μ $\mu\mu$.
 μ -
 μ μ μ
 μ μ , -
 μ . μ μ , -
 μ μ μ μ -
 μ : -

μ , ' μ ,
 , «
 μ , μ μ
 »'. ,
 μ μ μ , -
 μ , μ
 μ , μ μ
 , μ
 μ μ μ μ
 μ , μ μ μ μ
 μ . μ -
 μ -
 μ , μ ,
 μ μ ,
 , .
 . μ μ
 μ . -
 μ μ
 μ (; ; , -
 ,). μ . , μ
 , μ 7

7 μ ' / , 5.ª, . 32- .

μ , μ μ μ ,
 μ -
 μ , μ , -
 μ μ μ (-
 μ , μ).
 μ -
 μ . μ μ ,
 μ . μ μ
 μ : μ μ
 μ μ , μ
 μ , *
 μ μ ,
 μ * μ , -
 μ (μ , -
 μ) . μ -
 μ ,
 μ , μ .
 μ μ μ $\mu\mu$ -
 μ : $\mu\mu$
 μ
 μ , μ μ ,
 μ μ μ ,
 μ μ μ μ μ -
 μ μ [, -
 μ , μ -
 μ) >

μ , μ μ -
 (μ -
). μ
 μ μ μ , *
 μ μ μ ; -
 .
 μ μ μ -
 μ , , -
 μ μ , μ -
 μ , -
 μ μ .
 , μ μ μ ,
 μ μ μ
 μ . -
 : μ
 μ : μ
 : μ μ : « -
 », μ μ μ , -
 , * μ ~
 , μ μ μ
 μ μ .
 8. « ~ < » . 1μ)

μ . μ , μ μ ,
 μ μ , μ , -
 μ . , μ μ
 μ . μ , μ ,
 μ . μ
 - μ -
 μ μ μ -
 μ μ .
 μ μ . μ , -
 , μ μ , μ -
 , μ μ . μ
 μ , μ μ -
 μ , μ , μ -
 , μ - μ
 μ . μ -
 μ . μ -
 , μ -

μ , μ , μ -
 μμ : μμ -
 μ μ « -
 », μ , -
 , , , .
 μ , μμ
 . , μ μ
 μ μμ μ
 : μ μ
 , . -
 , ,
 , -
 , (μμ -
 , (...). « μ
 μμ ...» « μ μμ »
 , ...
 ,
 μ , μ μμ ,
 μ ,

10. 2005. 1. 2005. 2. 2005. 3. 2005. 4. 2005. 5. 2005. 6. 2005. 7. 2005. 8. 2005. 9. 2005. 10. 2005. 11. 2005. 12. 2005. 13. 2005. 14. 2005. 15. 2005. 16. 2005. 17. 2005. 18. 2005. 19. 2005. 20. 2005. 21. 2005. 22. 2005. 23. 2005. 24. 2005. 25. 2005. 26. 2005. 27. 2005. 28. 2005. 29. 2005. 30. 2005. 31. 2005. 32. 2005. 33. 2005. 34. 2005. 35. 2005. 36. 2005. 37. 2005. 38. 2005. 39. 2005. 40. 2005. 41. 2005. 42. 2005. 43. 2005. 44. 2005. 45. 2005. 46. 2005. 47. 2005. 48. 2005. 49. 2005. 50. 2005. 51. 2005. 52. 2005. 53. 2005. 54. 2005. 55. 2005. 56. 2005. 57. 2005. 58. 2005. 59. 2005. 60. 2005. 61. 2005. 62. 2005. 63. 2005. 64. 2005. 65. 2005. 66. 2005. 67. 2005. 68. 2005. 69. 2005. 70. 2005. 71. 2005. 72. 2005. 73. 2005. 74. 2005. 75. 2005. 76. 2005. 77. 2005. 78. 2005. 79. 2005. 80. 2005. 81. 2005. 82. 2005. 83. 2005. 84. 2005. 85. 2005. 86. 2005. 87. 2005. 88. 2005. 89. 2005. 90. 2005. 91. 2005. 92. 2005. 93. 2005. 94. 2005. 95. 2005. 96. 2005. 97. 2005. 98. 2005. 99. 2005. 100. 2005. 101. 2005. 102. 2005. 103. 2005. 104. 2005. 105. 2005. 106. 2005. 107. 2005. 108. 2005. 109. 2005. 110. 2005. 111. 2005. 112. 2005. 113. 2005. 114. 2005. 115. 2005. 116. 2005. 117. 2005. 118. 2005. 119. 2005. 120. 2005. 121. 2005. 122. 2005. 123. 2005. 124. 2005. 125. 2005. 126. 2005. 127. 2005. 128. 2005. 129. 2005. 130. 2005. 131. 2005. 132. 2005. 133. 2005. 134. 2005. 135. 2005. 136. 2005. 137. 2005. 138. 2005. 139. 2005. 140. 2005. 141. 2005. 142. 2005. 143. 2005. 144. 2005. 145. 2005. 146. 2005. 147. 2005. 148. 2005. 149. 2005. 150. 2005. 151. 2005. 152. 2005. 153. 2005. 154. 2005. 155. 2005. 156. 2005. 157. 2005. 158. 2005. 159. 2005. 160. 2005. 161. 2005. 162. 2005. 163. 2005. 164. 2005. 165. 2005. 166. 2005. 167. 2005. 168. 2005. 169. 2005. 170. 2005. 171. 2005. 172. 2005. 173. 2005. 174. 2005. 175. 2005. 176. 2005. 177. 2005. 178. 2005. 179. 2005. 180. 2005. 181. 2005. 182. 2005. 183. 2005. 184. 2005. 185. 2005. 186. 2005. 187. 2005. 188. 2005. 189. 2005. 190. 2005. 191. 2005. 192. 2005. 193. 2005. 194. 2005. 195. 2005. 196. 2005. 197. 2005. 198. 2005. 199. 2005. 200.

μ ,
 μ . μ , -
 μ μ -
 , μ
 μ μ μ -
 μ , μ
 . μ , μ
 μ μ , -
 , μ
 μ (μ
 ,)
 μ « μ »
 μ , μ -
 . , ,
 μ μ :
 μ (μ
 μ , μ , ,
), μ
 μ
 1". , I , -

, : μ
 -
 μ μμ . μμ -
 μ , μ -
 . μ -
 μμ , μ .
 μ μ-
 μ (μ , -
 , μμ),
 μ μ μ
 μ , μ μ μ
 . μ -
 , μ -
 . μ μ μ .
 μ μ μ μ
 μ , μ μ .
 μ , μμ ,
 μ . μ .
 μμ , μ .
 , : «
 μ . (...) μ
 μ μ μ

. μ , μ
 , μ μ ,
 μ ».
 μ
 μ , ,
 , μ
 : μ
 ,
 μ , .
 , μ μ
 μ , -
 . μ -
 μ " μ -
 μ , , μ -
 :
 1. μ μ -
 , ,
 μ μ μ μ μ - II

II Bachelard. *Lautréamont*, . Corti: .
 , μ μ ,
 μ μ , μ , μ
 μ : « μ
 ».

μ
 μ , μ
 μ μ
 , μ . " μ
 μ μ
 , « μ » « ».
 .
 , μ μ , μ
 μ μ μ .
 μ μ μ μ
 .

μμ ,
 μ
 μ μ
 , μ
 , μ
 ,

μ . μ ; -
 μ « μ » μ : « μ
 , μ
 . (...) μ μ μ μ
 , μ μ μ μ
 μ μ » μ -
 μ ,

" ... , -
 μ μ μ μ
 μ , μ
 μ μ
 , , -
 μ ,
 , μ -
 μ « μ », -
 μ μ μ
 (-
 μ μ μ
 μ μ μ
 μ ...). : μ μ
 μ -
 , μ
 μ μ μ
 * μ μ μ μ

.

,

 $\mu \mu$ μ

,

 $\mu \mu$

,

 μ

-

 μ

,

 μ μ μ

,

-

,

 μ μ μ

.

 μ μ

,

 μ $\mu \mu$

,

(

 μ

-

,

 μ μ

,

-

,

-

,

 μ

).

,

 μ

:

-

 μ μ

,

,

 μ

.

 μ μ μ μ μ μ

,

 μ μ μ

.

-
 μ μ (-
 μ μ μ) -
 ,
 μ μ . -
 , ,
 μ μ -
 , μ
 μ , μ -
 . μ μ -
 , , -
 μ μ , μ ,
 μ μ :
 μ « μ -
 »* μ μ -
 μ μ
 μ μ μ -
 μ
 μ ,
 , μ -
 μ , -
 , μ -
 , μ μ , -
 (-
 , « μ

, μ
, μ
μ »).

μ -

. ,

μ ,

μ -

. , μ -

μ

μ μ , μ μ μ -

), μ μ

, , μ μ

μ μ -

μ μ . μ

μ , μ ,

μ μ . μ -

. μ ζ , -

, -

μ μ μ , « μ -

μ -

> μ »' , μ

μ

- MIA RAAILONA

μ μ μ .
μ
μ , μ μ . -
μ , μ μ
μ : μ , μ μμ -
μ , μ , -
μ μ μ
μ μ μ μ , μ
μ μ μ μ μ μ . III.

III. μ μ : μ -
μ , μ -
μ , μ -
μ
μ μ μ μ μ) ,
μ μ μ μ μ . μ
μ μ μ μ
μ μ μ μ μ μ
μ μ μ μ μ
(μ

). ^ μ μ -
 μ . μ μ -
 μ , μ , , -
 μ , -
 -
 μ , μ , -
 μ , μ , μ , -
 μ μ -
 . μ , μ -
 .
 μ μ
 μ , μ
 μ . μ -
 , μ , -
 μ -
 6 μ -
 μ μ μ μ -
 , μ , -
 μ μ μ -
 , 6 μ μ -
 , -
 μ . μ -
 μ -
 μ . , -

μ μ . μ μ -
 μ μ (μ ,
 μ)):

1. μ μ ,
 μ μ μ ' ,

2. μ
 μ μ μ μ ,
 μ μ μ -
 ,

3. μ μ μ -
 μ μ μ
 , μ
 μ μ -

μ μ μ μ ,
 ,
 , μ μ
 μ -

5. μ , μ μ , μ -
 μ μ , -

- μ (μ μ μ -
 ,
 μ μ).
 ,
 μ , μ ,
 :
 , μ -
 , μ μ μ μ
 , , ..
 μ , μ , μ -
 μ μ .
 μ , μ μ .
 μ μ -
 μ -
 μ () .
 , μ ,
 ,
 . μ
 μ μ
 (μ μ).
 .
 μ

?? :

".

μ μ -

μ μ

μ € : μ

μ , μ

μ μ . -

, μ

, . -

1 μ -

μ μ μ μ

μ .

μ μ :

μ μ μ , μ μ

μ μ .

μ , μ μ

μ (- - μ =

-) .

μ μ

μ

/ , 0.7 . . 27.

: μ -

μ μ , -

, -

, -

(μ μ μ μ -

)μ. ' μ -

ζ : μ μ

, ,

, μ μ -

.

, μ ,

μ μ μ μ , μ -

: , μ -

μ μ μ μ ,

-

μ μ , μ

, μ μ -

, μ μ

μ

μ μ μ μ μ μ .

μ (J, μ μ) -

μ μ , μ μ μ
 μ .
 μ
 - : μ « » μ -
 μ μ
 , μ -
 - -
 μ μ
 μ μ . μ μ
 μ μ ,
 μ μ .
 μ μ , μ
 μ μ , -
 μ μ μ μ μ , -
 μ . -
 μ μ ,
 μ μ μ
 μ : μ μ μ , μ μ -
 , «μ μ μ ,
 », μ -
 . μ ,
 μ -

μ μ , μ μ -
 μ μ μ μ -
 , μ μ μ μ ,
 μ
 . μ -
 , μ -
 μ μ μ μ .
 μ μ μ μ ,
 μ μ μ μ
 μ μ μ μ -
 , μ μ μ μ -
 . " μ μ , -
 μ μ , μ μ -
 , μ μ μ μ -
 , μ μ μ μ
 μ μ μ μ .
 μ /, μ μ μ μ , -
 μ μ μ μ -
 - ,
 μ μ μ μ , -
 μ μ μ μ -

, , -
 . μ μ μ -
 μ μ μ
 μ μ μ -
 μ . μ ,
 μ μ μ
 , - -
 μ , -
 , μ -
 μ μ μ
 μ . μ , μ
 μ μ μ μ μ -
 , -
 μ μ μ μ μ -
 . -
 μ
 μ , -
 μ μ μ μ μ μ
 μ , μ μ
 μ μ μ μ μ -
 μ , -
 μ
 μ , μ ,
 μ μ μ -

(
, «μ
, μ μ
μ μ »1").
μ μ μ
.
, μ
, μ μ μ
μ μ μ
, * μ
μ μ μ
μ μ
, μ μ
μ μ
,
, μ
μ
,
, μ
μ
,
μ
Ⓢ .
,
μ

> / // (; / »_ ... , I_ . III.

.
 μ .
 ,
 μ
 ,
 μ
 μ , μ
 ,
 μ , μ
 μ, μ μ μ-
 μ , μ -
 μμ
 , μ , -
 : , ,
 μ - μ , μ -
 , μ
 .
 μ (-
 , , μ):
 , μ
 μ μ , μ -
 μ -
 , μμ ,
 , μ μ μ
 -

μ :
 μ μ μ , μ
 μ μ , μ μ
 μ , μ μ
 μ μ * μ , -
 μ μ ,
 μ μ , μ ,
 μ 16. , »
 16. μ , μ / -
 : . μμ » , -
 μ
 μ : -
 μ μ , μ -
 μ μ Marthe Robert -
 , « » (-
 Les Critiques de noire temps et Kafka, . Garnier).
 μ μ μ μ -
 , μ
 μ (, -
)
 μ (μ
). μ , μ
 (Kafka par lui-même, . Seuil, Franz Kafka.
 Années de jeunesse) μ .
 μ : -
 μ . ' iv -
 ,

-
 .
 .
 .
 μ ,
 .
 .
 μ
 ,
 .
 μ
 .
 μ
 μ
 μ
 μ

μμ

μ

, μ , a priori
μ μ μ ? (
, μ μ , -
) μ
μ μ , μ -
μ : ,
μ μ μ -
μ μ μ . -
μ .

μ' μ -

μ μ ,

μ μ ^

μ . « μ -

μ μ ».

μ , « μ -

μ μ (...) -

μ μ μ

μ μ ».

μ ,

μ ,

- : μ -

μ μ

μ , μ

μ μ

μ μ μ μ μ μ μ

μ

μ « μ μ » (μ)
 μ μ ,
 μ). /
 μ , μ μ
 μ μ , μ -
 μ μ
 μ . μ /?
 μ μ μ . μ
 μ μ μ , ,
 μ μ μ μ ,
 μ , μ
 μ -
 μ ,
 μ μ ,
 μ μ . μ -
/? ,
 μ
 μ μ . μ , -
 μ , μ . μ μ -
 μ . μ

-

 μ μ μ -
 . μ , μ ,
 μ «' », μ
 . . ,
 μ -
 ,
 17: « , μ
 ,
 μ , μ μ μ -
 μ μ μ μ -
 » , μ
 μ μ μ ,
 μ « -
 » . ' ,
 , μ μ μ -
 : -
 μ μ -
 , μ
 μ
 , μ -
 " , ,
 μ , μ

...

« ... »^{1.}

...

...

...

...

I > - μ μ ./:«< / Werke

:
 «
 μ , μ
 ».
 , μ ,
 μ μ , μ
 μ :
 μ , μ μ μ -
 ,
 . " μ -
 .
 μ μ μ μ ,
 μ μ μ μ
 μ . μ -
 «
 »,
 μ μ : -
 μ
 , μ , μ
 μ μ ,
 μ λ -

2. / (. μ), .], . 1 : «

, , μ μ
 , ,
 , :
 ,
 (μ -
 , μ « -
 »). , μ
 μ -
 . , ,
 μ , μ μ μμ
 : μ
 μ μ , -
 μ , -
 .
 μ μ -
 μ ,
 μ
 . μ
 / , ; μ , ζ'
 / / μ μ , μ ;
 μ μ , μ ;
 , μ , -
 μ μ . ; ;
 μ£ »

, μ ,
 μ μ , , μ
 , μ ,
 . . μ , -
 : ,
 ,
 μ , « -
 » . μ μ
 μ , μ
 μ μ , -
 (« μ »
). , μ -
 μ , , μ
 . μ
 μ μ μ , -
 . μ -
 μ μ μ , μ -
 , μ -
 μ , μ μ -
 μ , « μ -
 » . μ μ
 μ , , .
 μ μ μ μ μ

, $\mu\mu$ - μ μ ,
 μ μ .
 , $\mu\mu$, :
 μ , μ
 μ μ , , (μ)
 μ μ $\mu\mu$: -
). μ -
 , μ -
 , μ μ (μ μ)
 μ : -
 μ , μ ,
 , μ μ μ
 « μ »- μ « μ -
 , μ
 »). , μ μ , -
 ,
 : μ -
 μ , μ ,

, μ μ μ -
 μ , Gemul. , -
 μ μ μ , -
 , μ μ . -
 , μ :
 , μ
 μ μ . , μ -
 μ μ μ μ -
 , -
 , μ , -
 μ , μ , μ , -
 μ μ , -
 μ .
 : μ
 , μ μ μ -
 μ μ
 « » ,
 μ , « μμ

μ μ μ μ ,
-
μ ».
; μ
μ μ
μ : , μ -
, μ μ
,
,
μ , μ -
μ μ , «
», «
»
« » : -
, μ -
: , μ -
, μ , μ -
:
-
μ , μ -
μ , μ -
, μ ,
μμ - « ;
μ », μ

: μ -
 μ , μ -
 μ . μ . μ , μ
 , μ
 μ μ μ : , μ -
 , μ μ ,
 μ μ μ . μ
 μ μ μ μ μ
 μ μ μ , μ -
 μ μ μ μ ,
 μ
 μ , , μ
 μ μ μ μ
 , μ μ
 μ , μ μ μ μ ;
 ; ; (α μ μ μ -
 » '0 , μ μ μ
 , μ μ * (C
 μ , ; ; μ -
 ; μ Lieim, » ; , μ -
 ». Ln Ten\p\ moilernes, ; , .

,
 : , μ
 μ μ μ ,
 μ «
 μ , μ
 , , , ,
 μ μ μ
 μ », μ
 , « μ ,
 μ μ ».
 μ (μ)
 μ μ μ
 μ μ μ ,
 - , - ,
 μ , - μ
 , μ
 - μ
 , μ
 , μ
 , μ
 , μ μ μ
 , μ μ μ

μ μ .
 μ -
 μ , -
 μ μ , μ
 μ μ : -
 μ μ , -
 , μ -
 μ μ μ , , -
 (-
 μ μ μ -
 μ μ , -
).
 μ , , μ μ
 μ μ μ . ,
 μ :
 μ , , -
 μ μ μ
 μ μ . , μ
 μ μ :
 μ μ μ ,
 μ - -
 μ μ μ . , -
 μ μ μ ,

, μ , μ μ -
 , :
 μ μ
 , , -
 , μ
 μ .
 μ (-
 , μ μ -
). μ μ -
 , μ -
 . μ -
 ,
 : μ ,
 μ (-
 μ μ , , ,
). μ (-
 μ μ
 , μ -
 , μ , μ -
 μ -
 . μ (-
 μ , , ,
 μ μ μ).
 μ μ -

μ : / μ
 , / μ 6 ,
 μ
 μμ μ
 μ . , μ
 , ,
 μ . μ -
 μμ . μ -
 μ μ μ -
 μ , -
 μ : μ ,
 , . μ -
 μ « ».
 , , , .
 , μ . -
 , μ μ . , -
 ,
 μ . μ
 μ μ :
 « , -

μ ».

, -
 -
 . , , -
 , -
 μ μ μ
 μ μ μ . "

μ μ , -
 μ . ' μ -

μ , μ
 μ μ .

μ , μ
 « ,
 μ ». , , :

, μ , μ
 μ μ μ μ , μ ,
 μ μ μ μ μ μ -
 , μ
 μ μ .

, μ μ μ -
 , μ

). , , μ
 μ μ , -
 μ . μ μ * -
 , , -
 , μ μ μ
 « μμ » . ,
 , μ
 , μ , -
 μ μ μ
 - μ μ « -
 ».
 , μ
 μ μ . -
 μ -
 , μ μ μ
 , μ μ
 μ , μ μ μ -
 : , -
 μ
 μ
 (μ 6 μ μ
 μ μ ,

μ)).

, ; -

μ ,

μμ μ .

-

μ μ :

, -

μ

, μ

-

μ , μ -

μ μ μ μ , -

μ μ

μ :

μ

« -

».

μμ , μ . -

μ μ μ ,

μ (), -

μ

μ)/μ ,)1 6 μ
 μμ ?] μ μ -
 . μ μ -
 . μ μ μ -
 μ μ , μ -
 μ . μ -
 μμ μ . μ -
 μ μ , μ μ -
 μ . μ -
 , : μ -
 , μ , μ -
 μ - μ , μ -
 μ . « μ , μ -
 μ μ * μ -
 μ , μ ,
 .
 (...). μ μ
 μ μμ (...). μ -
 μ , μ -
 μ ».
 μ ,
 μ μ μ .
 , ,
 μμ

-
 μ
 μ Ω,
 : , μ -
 , -
 , -
 μ ,
 , μ μ μ .
 , : μ μ
 μ μ μ , -
 , μ -
 μ μ μ μ .
 μ μ
 μ - ,
 μ
 μ (, -
).
 , - ,
 μ , μ -

μ , μ μ-
 μ μ μ
 μ μ .
 μ - « »
 « »;
 μ μ -
 μ , μ μ
 μ μ -
 μ μ -
 μ μ μ
 μ μ μ
 μ , . ,
 , « -
 μ μ », μ μ
 . μ , μ
 μ μ μ
 μ , «
 μ μ -
 μ » μ μ , -
 , μ
 , .
 μ μ μ
 « » μ μ -
 -

, μ μ .
 , μ μ -
 μμ . -
 , μ , -
 μ . μ , , -
 , . -
 , -
 : μ -
 « μ » -
 μ μ (μ -
 μ μ , « μ , -
 μ »
 , , « μ -
 », μ μ μ μ).
 , ,
 , μ μ μ μ -
 , μ μ , μ μ , -
 μμ μμ , μ
 .
 μ . « » μ -
 , , -
 μ . :
 μ μ μ μ ,
 μ μ μ , -

μ
μ
μ μ
μ μ
μ μ
μ 6 μ
μ μ
« » μ
« μ ».

μ
» « μ
» « μ

μ - -
 -
 μ : -
 , μ -
 μ μ μ -
 , -
 μ (,
 μ , μ -
 , « μ -
 »-
 , μ
 , μ - - μμ -
 - μ -
). " , μ -
 μ
 μ , , -
 .
 ' μ , -
 , μ :
 μ μ
 (-μ -). μ -
 μ , μ μ -
 ,] μ -

2. / <> (. μ). . ' ' μμ
 (. μ), II, . 81)6.

.
 , -
 : , -
 μ , μ -
 μ . , < , -
 (-
 , μ μ) · μ μ -
 , μ -
 , μ -
 , μ μ μ -
 , μ -
 , μ μ μ -
 μ , -
 , -
 μ -
 . ,
 μ , μ -
 : , -
 μ μ , -
 μ μ . , 6

; μ ,
 ; -
 μ , ; μ -
 μ μ , μ , -
 μ , μ -
 ; μμ -
 μ , -
 . μ -
 ,
 .
 μ
 μ μ :
 μ -
 μ μ μ
 ,
 μ μ μ , -
 μ μ ,
 μ μ ,
 μ μ ,
 , -
 μ μ μ -
 . -
 μ μ μ μ μ -

μ . , ,
 ,
 μ , ,
 μ μ : -
 μ μ , μ -
 , μ μ -
 . , μ
 , μ ,
 , ,
 μ μ . (μ μ -
 , μ : ,
 μ , .
 μ - μ «μ μ » μ -
 , μ μ -
 μ . μ ,
 . ,
 .
 μ μ
 μ . μ :
 « μ μ ,
 , » : «

μ μ ;> μ -
 μ ,)
 μ , -
 μ ,
 $\mu\mu$
 μ , , -
 μ μ , -
 μ (-
 μ μ μ -
 μ) . , -
 μ , -
 μ , -
 μ μ -
 μ , μ , -
 μ μ μ -
 μ , μ μ : μ -
 μ , μ , -
 μ μ -
 μ , -
 μ , -
 μ μ , -
 μ , -
 μ μ , -
 μ , -
 μ μ , -
 μ , -

μ μ , -
μ . -
μ , , -
« », -
μ , μ -
 , -
 , μμ μ μμ -
« » μ μ , -
 « -
 , μ -
 , μ μ μ -
 , , μ -
 μ » . -
 , -
 . " -
 « μ », « » . " -
 μ , μμ μ , μ -
 μ -
 , μ -
 μ (. -
 μ : « , -
 »). ' , μ -
 μ μ μ -

, μ
 , μ
 μ , μ
 μ μ - , μ
 , : μ
 μ , μ
 μ μ μ
 μ μ , μ
 μ
 μ
 μ μ μ , μ
 , μ
 μ μ μ , μ
 μ μ μ -
 , μ μ
 : μ
 μ (μ -
 , μ

17). , μ -
 μ μ μ ,
 , μ μ ,
 , μ , μ ,
 μ , - μ , -
 μ - μ -
 μ , μ , μ , μ -
 , μ μ , μ μ -
 , μ , « » -
 , μ -
 μ , μ .
 μ μ^{**} μ ,
 $\mu\mu$,
 μ (' -
)¹. μ -
 < > . μ μ « μ
 μ (μ . μ -
 * > μ .
 : (/ μ < μ μ ; ' μ ; -

;

μ μ

μ μ , μ -

μ

μ μ , μ -

μ μ , μ , μ -

μ , μ , μ ,

, μ -

μ , μ , , -

μ μ .

μ μ μ .

, μ .

μ . "

μ μ -

μ μ , -

, μ - μ ,

« μ μ », -

, μ

μμ μ

μ μ μ

, μ μ μ

μ μ . "

μ μ μ ,

μ μ .

μ μ μ -

μ
 .
 , μ
 μ
 μ μ
 « μ μ », μ
 μ μ μ μ
 μ μ μ μ
 μ μ μ μ
 , μ
 μ μ μ μ μ μ
 , μ
 . μ
 μ μ μ μ
 . μ μ μ μ
 μ μ μ μ μ μ μ μ μ μ μ μ μ μ
 . μ μ μ μ μ μ μ μ μ μ μ μ μ μ
 . μ μ μ μ μ μ μ μ μ μ μ μ μ μ

μ : «
μ -
μμ , ,
μ ,
μ -
»,
μ , -
μ , μ -
μ μ μ -
« , -
μ μ μ -
μ μ -
μ »,
μ ,
μ -
μ
μ ,
μ «
μ , μ
μ ; μ
μ μ , μ -
μ μ μ -

»3.

μ . -
, μ -
μ μ μ
μ μ , -
, μ , μ -
μ . , μ μ -
μ μ μ
; -
; μ μ ,
μ μ :
μ μ , ,
μ ,
, , ,
μ
μμ , μ
μ μ .
μ , -
μ . -
μ , μ μ
: , μ
, . 1118. (μ , <
* , ; μ « -
μ/ (μ * « , . *)

μ ,
 μ , μ -
 , « μ μ
 » . . . μ ,
 μ , μ , -
 * , .
 μ μ μ μ -
 μ
 μ μ , μ μ μ -
 , -
 « μ » -
 μ μ , μ , :
 , μ ,
 ' . μ μ -
 μ -
 μ , μ ,
 μ μ , μ ,
 -
 μ μ , μ . -
 μ , μ -

*i . . .
 « μ (. « . . . IX,

μ, . . . , μ

, μ

μ

μ : μ, μ

, μ

μ

μ, μ

, μ

μ

μ, μ

μ

μ, μ, μ

μ, μ

(μ, μ)

μ $\mu\mu$, μ
 μ μ μ , -
 μ μ μ , -
 $\mu\mu$,
 μ , μ ,
 μ -
 μ μ -
 μ , μ ,
 $\mu\mu$ (-
 μ , μ , -
 , -
 μ
 μ «))) .

μ μ :
 μ , μ ,
 μ μ
 μ , -
 μ , μ [- -
 μ , μ - μ ,
 « μ » μ
 μ μ .
 μ μ ,
 μ $\mu\mu$, -

,
 (μ).
 μ μ μ ,
 μ ,
 μ μ μ μ μ -
 (μ). « » -
 μ μ μ , μ
 μ μ : -
 μ μ μ μ , μ ,
 μ , μ μ , -
 μ , μ , -
 μ μ μ , μ μ ,
 μ , « » ,
 μ μ : -
 μ μ μ ,
 μ μ ,

μ μ -
μ μ . μ μ . -
μ , , μ , μ -
 , μ ,
μ μ , μ -
μ μ -
μ . μ , ,
 ,
 ,
μ μ μ (α' -
μ μ , μ »). -
 , μ , -
μ , μ , μ -
μ μ μ μ
μ μ ,
 . « » , « -
» , μ μ μ μ
 .
μ
μ μ -
μ « »: μ , μ
μ -

μ , μ μ -
 μ μ ,
 μ μ μ -
 («' μ -
 μ μ , , μ ,
 μ μ »). , -
 , μ ,
 μ (μ - - -
 - μ - -
 - -
). μ , μ -
 ? , μ -
 μ , μ
 « μ ».
 , -
 μ μ -
 μ : -
 μμ -
 , μ , -
 μ , μ -
 μ · μ μ μ μ

μ , -
 μ μ μ -
 μ μ μ -
 μ μ μ -
 μ /, μ μ -
 μ μ μ -
 μ μ μ -
 μ μ μ -
 μ μ μ -
 μ (μ -
 μ μ μ μ

).

μ μ μ
 μ (μ ,
 μ μ),
 μ μ μ , μ
 μ , μ

8. μ 8. ,
 μ
 , μ
 μ . μ
 μ ,
 μ μ
 μ : ,
 μ
 - ,
 μ
 μ μ μ ,
 «" », « μ ,
 μ », μ
 . μ
 μ μ
 μ ,
 μμ .
 8. μ , μ ; « -
 μ μ μ ,
 , μ

. μ
 , μ
 μ
 . , μ
 μ
 , μ
 μ μ μ
 μ , μ μ
 , /

μ : , μ
 , μ μ
 μ ,
 , , ,
 μ μ
 , μ μ
 , μ μ μ μ
 , μ μ
 μ
 , μ ,
 μ
 μ ,
 μ μ μ (μ
 μ μ), , ,
 μ , μ ,
 « », « », « »
 μ : μ , μ
 μ (μ
 : « μ μ μ

, μ -
 . (...) μ ,
 μ μ μ
 ».) , μ -
 μ .
 μ μ , μ ,
 μ , μ , μ -
 μ . μ -
 μ , , « -
 ».
 μ μ :
 «
 ».
 μ ,
 : «
 μ
 , μ μ ». μ
 , -
 , -
 . μ
 ,
 μ
 μ ,

„Видно, что вы любите читать“

μ-

μ,

,

μμ,

μ-

„Видно, что вы любите читать“

μ

μ

μ

μ

μ

μ

μ

μ

? μ μ

: «

».

μ

μ

μ

μ

; μ

μ

μ,

.

,

,

,

... ,

... , - , -

... ,

... , -

... ,

... μ -

... μμ -

μ : μ ,

μ , μ -

... μ -

... μ ,

- μ , μ μ -

μ

(μ μ -

... μ -

... μ «> , μ

... μ

μ «μ ».

μ
 $\mu\mu$,
 μ : , -
 , μ .
 1. ; ,
 ,
 μ . « μ -
 μ μ μ μ -
 μ , ' , μ -
 , " μ -
 , , , μ , μ ,
 μ μ »'.
 (μ μ μ μ , -
 μ -
 μ μ)
 2. , μ . :
 , μ μ μ ,
 .
 μ -1

1 / μ / / (. | E .) . '2 .

μ ,
 ,
 μ μ μ -
 μ , -
 μ , -
 μ . μ -
 ,
 μ :
 « μ μ -
 , μ μ . (...) -
 μ μ μ μ μ ,
 »'.

3. :
 μ - -
 , , -
 μ . '
 μ μ μ
 ,
 , μ μ
 μ , « ,
 μ μ

2. /£ }' < ; 79.

, μ -
 μ μ μ μ ,
 μ , μ μ »¹.
 μ , -
 , , ,
 μ ,
 , * ,
 μ ,
 , - μ μ .
 .(?(.μ), .47(μ)).
 4. -
 μ , μ μ -
 μ μ μ -
 μ , « μ » ,
 « μ μ » , «μ (μ μ » , μ -
 : μ μ (μ μ , «5.-7., . 2>4).
 / , μ :
 , μ μ μ -
 μ μ μ μ -
 μ μ μ μ -

, -
 μ μ μ : -
 μ , -
 , -
 μ μ . μ « - -
 » μ
 μ , , μ μ ,
 .
 [μ μ μ μ μ .
 μ μ μ μ
 μ .
 19
 20 μ -
 . , 6 μ
 μ μ μ ,
 μ - , μ -
 μ ,
 μ μ . μ
 : μ μ , μ -
 « μ » μ -
 μ , μ
 (μμ -

μ , μ
 $(\cdot \cdot \mu$, $-)$,
 μ , μ μ
 μ), ,
 μ (-
 μ -
 μ , μ ,
 μ :
 μ , μ -
 μ), (-
 μ μ
 μ , -
 μ -
 μ), : 6 -
 μ , -
 μ - μ μ -
 μ .
 μ ,
 μ ,
 μ .

-
 μ , μ
 , μ
 . , μ
 , , μ μ
 , , μ
 , μ
 , μ μ
 μ , , μ μ
 μ . ' μ μ
 μ μ . ' μ μ .
 μ μ μ , -
 , , μ
 μ , , , μ
 .]

, , - μ μ μ
 μ ;
 μ μ .
 , , μ

μ μ μ , μ -
 , μ - $\mu \mu$
 μ , -
 μ , $\mu \mu$ μ . -
 $\mu \mu$ -
 μ ,
 $\mu \mu$, μ , μ ,
 :
 (, μ ,) .
 μ , , μ
 , - μ -
 - ,
 , μ
 . , - $\mu \mu$ -
 $\mu \mu$ - μ μ
 μ $\mu \mu$ -
 , μ μ (-
 μ μ , , -
 μ μ μ , -
) . $\mu \mu$
 μ , μ , μ
 μ , -

- '

μ : μ , μ -

, μ μ -

, μ -

μ ,

μ μ -

μ μ μ -

μ μ μ -

μ , μ -

μ μ -

, « » .

μ , μ -

, μ -

μ μ -

μ .

μ

: μ , -

> . μ (< .

- , . 02-|03.

-

μ , μ μ

, μ -

». μ μ -

μ « μ μ -

μ μ μ , -

μ μ ». μ μ , -

μ μ μ -

, μ , -

, . . -

μ -

μ μ -

. μ -

μ μ , μ -

. μ -

μ > , μ -

μ μ (« -

μ μ μ μ -

»).

μ -

μ ? -

, ;

: « μ μ (...),

μ » -

, « μ μ »,
 . -
 μ , « -
 »". μ , «" », -
 ,
 μ « », μ
 μ .
 μ -
 . * μ μ μ μ μ -
 μ μ μ μ μ -
 μ μ (μ
 μ μμ , -
 , -
 , -
 : «" -
 < μ . μ -
 μ -
 μ μ μ μ μ -
 μ μ μ μ μ -
 μ μ μ μ μ -
 μ μ μ μ μ . Max Brod. -
 Fran: Kafla, n̄ .i., . - .

!»).

μ μ
:

1. μ μ μ
 μ μ μ -
 , μ -
 μ μ (. . , -
 , μ -
 μ)-
 μ)-.

2. μ μ -
 , μ -
 μ μ , -
 μ ,
 , μ μ μ
 , μ μ
 μ (-
 - μ μ)-.

3. μ μ -
 μ , -
 μ

:

« » μ

μ , μ , -
 , μ μ -
 , μ μ -
 , μ , μ -
 μ , μ -
 μ , μ -
 , μ μ μ -
 .
 μ μ μ -
 μ , μ μ -
 μ , μ -
 , μ , μ -
 μ , μ -
 , μ μ μ -
 . μ , μ -
 μ , μ μ -
 : μ μ -
 , μ , μ -
 (« , , ' , -
 («" μ -
 !»), μ , μ -
 μ ...»). μ , μ -
 , μ -
 μ -

μ
 μ , μ μ
 μ , μ
 μ μ μ

μ , μ : «
 μ »
 μ ,
 , μ
 . μ
 , , -
 μ ,
 , μ μ
 . μ
 , - μ , μ μ
 . μ

7. : «
 ,
 μ , μ

 μ ; ». («Camcls».
 Œuvres complètes, Cercle du livre précieux, t. VII, :» . . .)

« », «μ μ μ »:

« -

, μ μ

, μ -

- , -

», μ μ'

, «

μ », -

μ , -

« μ μ

μ ».

μ μ

, « μ

», ' μ

, («

μ , -

»).

, μ ,

μ ,

,

: μ « μ

, μ

μ μ μ))).

-

μ , -

. μ , -

, μ -
 μμ : « μ μ μ -
 μ , -
 , μ μ -
 μ μ μ ».
 , -
 , -
 . μ (« μ
 μ , , μ μ -
 »). μ
 : ,
 , « »,
 ,
 , μ μ μ ,
 μ .
 . μ μ μ -
 μ μ μ -
 μ . μ μ -
 , μ
 , μμ -
 , μ ,
 μ μ μ :
 μ μ μ
 , μ , μ

μ -
μ μ -
, « μ -
». μ μ : μ , -
μ μ , μ -
μ , μ

μ , ,

μ

, μ

μ μ

μ μ μ

μ μ

μ

μ μ

μ

μ

μ

: μ

μ μ

ζ

(« μ , »).

μ , μ μ μ μ -
μ , μ μ ,

(μ , μ μ μ) μ -

μ μ μ μ μ -

μ μ , μ

μ μ μ μ μ , μ
μμ μ -
μ - μ -

μ μ μ -
μ μ μ

μ μ μ μ μ μ
μ fomrc -

:

μ , μ μ ,

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

51.

52.

53.

54.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

63.

64.

65.

66.

67.

68.

69.

70.

71.

72.

73.

74.

75.

76.

77.

78.

79.

80.

81.

82.

83.

84.

85.

86.

87.

88.

89.

90.

91.

92.

93.

94.

95.

96.

97.

98.

99.

100.

μμ . μ μ

μ . © μ μ ,

, μ ,

μ . μ , -

μ μ - μ μ

μ μ , μ

μ μ μ μ ,

μ μ

μ « »

: μ μ -

μ .

-

-

-

-

μ

, « μ

», μ

μ

© .

© μ μ ,

μ μ μ -

μμ .

μ , -
 , " -
 μ μ : μ μ
 μ , μ
 μ , μ μ
 .
 , $\mu\mu$ μ , -
 ,
 μ μ μ
 (-
 , μ ,
 μ , μ -
).

μ μ μ μ
 μ $:$
 I 2
 μ μ
 μ μ
 μ μ $-$ μ $\mu\mu$
 μ μ
 μ μ
 μ

I: ' μ μ μ μ -
 , μ μ μ μ -
 , , , , -
 , , , , -
 , , , , -
 μ : μ « »
 ()
 , μ μ , μ -
 μ μ , μ -
 μ μ μ μ -
 μ μ μ μ -
 : μ μ μ μ ,
 μ μ μ μ -
 , , , , -
 , , , , -
 : , -
 , , , , -

.
 , μ
 μ μ , μ -
 μ μ μ -
 μ . ,
 μ , -
 *17, μ -
 μ -
 .
 μ μ μ
 1920:
 μ
 μ μ , -
 , μ -
 μ (μ , .).
 -
 1922: « μ -
 », μ -
 μ μ , μ -
 , « μ », -
 μ μ . -
 . μ
 μ μ μ
 μ μ . , μ
 μ ,

II: μ -
 μ μ ; μ -
 μ μ μ -
 μ (μ , μ) -
 μ) -
 μ (μ) μ -
 μ μ) , μ -

μ , μ μ , μ -
 μ -

III: μ -
 μ μ -
 μ , μ -
(μ , μ) , μ -
 μ μ -
I μ μ , -
 μ μ -
 μ : μ μ -

μ μ », :
 μ μ ,
 ,
 μ μ , μ
 , μ -
 , μ ,
 μ μ μ . ,
 μ , μ .
 μ μ ,
 μ μ . ,
 μ μ μ , -
 μ μ μ , -
 μ μ μ , -
 μ μ μ ,
 μ μ μ (μ),
 , μμ (μ -
 μ μ). μ ,
 , μ μ -
 μ μ ,
 . μ :
 « μ » μ
 μ « μ μ μ »; -

μ », μ , μ -
 , μ , μ -
 , μ « -
 μ ()»'. ,
 μ μ .
 μ -
 , μ -
 μ μ . ,
 μ μ -
 , μ
 : «
 , μ -
 μ
 »'. -
 μ μ -
 μ μ ,
 μ μ .

2 . «>./-><//;; , .218 (/ μ-
 [**1** / « μμ ;»).

μ μ , μ μ
 μ μ
 : μ μ ,
 μ
 (μ μ -). μ μ -
 , μ μ μ μ -
 $\mu\mu$ μ μ -
 μ , μ $\mu\mu$: -
 μ , -
 , μ , -
 , (μ μ - μ). -
 μ μ : -
 . μ -
 , -
 μ . , μ
 , μ μ -
 μ μ -
 μ μ (μ μ -). , μ
 ; . , μ -
 μ μ μ
 , , -
 / ,
 , $\mu\mu$ μ

μ : , -
 , -
 , μ μ « »
 (μ μ). " , ^
 μ
 , μ -
 , μ μ
 μ , , ,
 · μ μ μ ,
 μ , μ μ
 μ μ : μ -
 μ
 μ μ μ ,
 μ μ μ μ ,
 μ · μ μ μ μ -
 μ , μ μ μ
 μ μ μ μ μ
 μ μ μ μ μ
 μ μ μ μ μ
 μ μ μ μ μ
 μ μ μ μ μ μ
 , μ μ

6

μ

μ

μ

μ

^

μ

μ

μ

,

μ

μ

«

!

μ

!»

-

μ

μ

,

:

μ

,

-

μ

μ

μ

(

)

μ

μ

D.v,

μμ

μ

μ

μμ

-

:

(

Brou. .. l. . . ' - .)

μ

μ

μ

:

«

μ

».

μ

:

μ

,

-

μ

(«

»).

μ

μ

,

μ

, μ μ μ μ ,
 μ μ μ-
 μ , ,
 μ μ μ ,
 .
 μ μ , μ μ -
 , μ ,
 μ μ , -
 , μ -
 . " , μ -
 -
 μ μ . , ,
 μ μ μ , -
 μ . ,
 , μ μ « »
 μ . -
 , μ
 . / ,
 « -
 » (μ »/ . -
 μ) .
 > , « / (. , μ ;
 ' > . /, μ ,
 μ μ » μ μ
) μ .

, μ μ -
 . μ μ , -
 μ , , μ -
 μ μ , , -
 μ μ , μ μ -
 μ μ , . -
 μ μ « », -
 μ μ μ -
 μ . μ μ μ μ -
 : μ μ μ -
 μ , μ μ -
 μ , μ -
 . ? μ -
 : , -
 μ -
 , -
 , μ , -
 μ μ , « μ μ -
 , -
 », -
 μ μ (μ -
 μ μ μ). -
 μ μ μ :
 μ μ , -

۱۹۷۰ .
 ۱۹۷۱ .
 ۱۹۷۲ .
 ۱۹۷۳ .
 ۱۹۷۴ .
 ۱۹۷۵ .
 ۱۹۷۶ .
 ۱۹۷۷ .
 ۱۹۷۸ .
 ۱۹۷۹ .
 ۱۹۸۰ .
 ۱۹۸۱ .
 ۱۹۸۲ .
 ۱۹۸۳ .
 ۱۹۸۴ .
 ۱۹۸۵ .
 ۱۹۸۶ .
 ۱۹۸۷ .
 ۱۹۸۸ .
 ۱۹۸۹ .
 ۱۹۹۰ .
 ۱۹۹۱ .
 ۱۹۹۲ .
 ۱۹۹۳ .
 ۱۹۹۴ .
 ۱۹۹۵ .
 ۱۹۹۶ .
 ۱۹۹۷ .
 ۱۹۹۸ .
 ۱۹۹۹ .
 ۲۰۰۰ .
 ۲۰۰۱ .
 ۲۰۰۲ .
 ۲۰۰۳ .
 ۲۰۰۴ .
 ۲۰۰۵ .
 ۲۰۰۶ .
 ۲۰۰۷ .
 ۲۰۰۸ .
 ۲۰۰۹ .
 ۲۰۱۰ .
 ۲۰۱۱ .
 ۲۰۱۲ .
 ۲۰۱۳ .
 ۲۰۱۴ .
 ۲۰۱۵ .
 ۲۰۱۶ .
 ۲۰۱۷ .
 ۲۰۱۸ .
 ۲۰۱۹ .
 ۲۰۲۰ .
 ۲۰۲۱ .
 ۲۰۲۲ .
 ۲۰۲۳ .
 ۲۰۲۴ .

μ μ ;

, ' μ
μ μ , : -
μ μ , μ -
μ μ . μ
μ , -
μ μ μ
μ .
μ μ , μ ,
μ μ « -
μ ».
μ :
μ , , μ ."

(

μ), μ -

μ μ -

, μ ,

μ ,

μ -

, μ , μ , μ ,

, μ -

μ , μ μ -

,

μ μ ,

μ μ -

, μ -

, μ -

μ μ , μ -

μ μ -

μ μ μ «μ -

» μ

μ

μ μ :

1. $\mu = 1$, $\mu = 2$:
 , $\mu = 3$ -
 $\mu = 4$, $\mu = 5$,
 $\mu = 6$, $\mu = 7$, $\mu = 8$
 ($\mu = 9$, $\mu = 10$), $\mu = 11$
 $\mu = 12$, $\mu = 13$
 $\mu = 14$ -
 . $\mu = 15$ $\mu = 16$
), $\mu = 17$ $\mu = 18$,
 $\mu = 19$ $\mu = 20$, $\mu = 21$
 , $\mu = 22$,
 $\mu = 23$,
 $\mu = 24$ « $\mu = 25$ », $\mu = 26$,
 $\mu = 27$, $\mu = 28$, $\mu = 29$
 $\mu = 30$ $\mu = 31$, $\mu = 32$ -
 $\mu = 33$ $\mu = 34$ $\mu = 35$, $\mu = 36$,
 $\mu = 37$ $\mu = 38$ -
 , $\mu = 39$, $\mu = 40$ -
 $\mu = 41$ $\mu = 42$ $\mu = 43$ -
 . $\mu = 44$ $\mu = 45$,
 $\mu = 46$, $\mu = 47$ -
 $\mu = 48$ $\mu = 49$.
 $\mu = 50$
 $\mu = 51$ $\mu = 52$ $\mu = 53$ $\mu = 54$

:
 μ - μ μ
 , μ μ -
 ,
 .
 μ : μ -
 μ ; , μ
 μ «μ » μ (, μ
 , μ μ -
 μ). ' , -
 μ , -
 μ , μ
 μ , μ
 .
 μ μ ,
 μ : μ -
 μ μ μ
 μ , μ μ μ
 μ (μ ,
 :
 « μ μ !
 μ ...»). μ -
 μ μ -
 μ μ , μ

μ

,

-

μ

μ

,

μ

μ

.

μ

-

.

"

,

-

μ

μ

.

-

μ

μ

-

μ

,

μ

(

-

,

).

,

μ

μ

.

μ

:

μ

μ

μ

μ

\

-

μ

-

μ

μ

μ

>

μ

\

μ

μ

,

.

μ

μ

:

6

-

μ

μμ

μ

,

μ

μ

μ

-

,

μ

-

«

μ

»,

μ : « μ , -
 μ μ » μ :
 μ /
 , μ , μ μ :0
 , μ -
 , μ -
 μ , μ -
 μ μ .
 , μ
 μ μ , :
 μ μ μ .
 μ ,
 μ μ ,
 μ μ μ .
 μ μ μ ,
 μ μ -
 μ μ μ μ
 « -
 μ »
 (. , , ,) . ' .

;
 , -
 μ μ μ μ μ -
 μ , μ , μ μ , -
 . μ μ
 μ μ
 μ , μ , -
 μ , μ -
 . " ,
 μ μ μ μ
 μ , μ
 μ , μ , -
 μ μ
 . , μ
 : -
 , μ
 μ μ μ -
 . μ , μ ,
 μ : μ , 6 « -
 μ » -
 . μ
 μ ,
 μ μ (-
), , μ , μ

, μ
 $\mu \mu \mu$: μ
 , μ -
 μ , μ
 μ , -
 μ ,
 μ - μ —
 $\mu \mu \mu$ μ .
 μ μ ,
 μ , ,
 μ μ μ μ
 μ -
 μ , μ -
 μ ,
 μ μ μ -
 μ (,
).
 μ μ
 μ μ ; -
 μ μ ;
 μ μ μ μ , μ -
 μ , μ -
 , μ μ ,

:
 , μ -
 , μ -
 μ μ , μ μ -
 μ μ -
 μ , -
 μ μ .
 μ μ μ ,
 μ -
 μ ,
 μ μ ,
 μ μ , μ -
 μ , μ -
 μ , μ -
 μ (μ -
 ,) .
 μ , μ
 μ μ ,
 μ μ
 μ .
 μ , -
 μ μ . μ
 μ μ :
 μ , μ -

), , μ -
 , -
 μ . , μ , μ μ
 . μ , « »
 μ , « » μ
 , μ μ μ
 , μ
 . ,
 , μ ,
 μ μ , -
 , μ μ μ , -
 , μ , μ μ -
 , μ , μ -
 . , μ -
 , μ , -
 μ , μ μ -
 , μ μ μ -
 , μ -
 μ , μ μ μ -
 μ , μ μ μ -
 , μ μ μ μ -
 μ μ ... -
 μ μ μ -
 :
 μ μ μ μ μ -
 μ μ μ μ μ . , μ -
 μ μ μ μ μ .

;

, μ ,

μ μ

μ ,

μ . μ

μ μ , μ -

μ μ , μ -

μ μ , - -

μ μ μ : ; -

; ; ;

μ , μ μ

; μ , μ

μ , μ

.

, μ μ ,

« μ » -

«μ »

μ ; , ,

, μ μ

, μ

μ μ μ 9, μ

μ μ , μ

μ μ
 . μ
 μ μ - μ μ -
 , μ , -
 μ μ , μ -
 μ . » ,
 μ μ μ μ
 μ μ ' , μ μ ,
 μ μμ , -
 ,
 μ μ μ μ -
 ' μ , μ μ , -
 μ -
 μμ , μ , -
 μ μ -
 , , , -
 .
 μ :
 μ ' -
 μμ μ μ μ μ -
 μ μ μ μ -
 μ , -
 μ -

(),

μ «

» (μμ

μ). μμ ,

μ μμ , μ μ

μ , μ

μ μ μ , μ

μ μ μ , μ

μ μ « » -

, μ

μ μ μ μ , μ -

μ (μ

μ : , -

, μ ,

μ «μ »).

μ μ μ -

μ μ μ :

μ μ , μ -

μ , μ

- μ -

μ μ , μ μ

, μ -

μ *

μ . , μ , μ
 « μ » (, μ , μ
 μ), μ μ
 μ μ μ :
 μ μ , μ
 : μ μ μ
 μ , μ μ μ
 μ μ μ ,
 μ μ μ μ μ :
 μ , μ :
 , :
 μ . μ μ μ
 (μ μ μ

, μ μ -
 , μ):
 μ μ μ μ -
 , μ μ -
 μ «μ μ »
 μ μ μ -
 μ μ , -
 , μ , -
 . μ -
 μ μ . .
 μ
 μ μ , μ
 μ μ : μ μ -
 1. μ μ μ μ -
 μ « μ -
 μ »; μ μ , -
 μ μ μ , -
 μ μ -μ -
 , μ , -
 μ μ μ μ
 , μ
 μ μ μ μ -
 μ μ .

2.

μ ; μ

μ , μ ;"

μ , μ

μ , μ

$\mu\mu$ μ -

μ , $\mu\mu$

μ . μ -

μ μ - -

μ : μ

" , μ $\mu\mu$.

μ , μ -

μ μ . μ :

μ , μ (μ -

μ) : μ

μ μ^1 , μ -

, μ -

μ μ -

μ μ -

μ

μ ,

3.

μ

μ

μ μ

μ μ

μ ,

μμ

μμ

;

μ μ

μ

μ

μ

μ

,

,

μ

μ

,

,

μ

μ

μμ

,

μ

μ

?

μ

,

,

μ

,

μ

?,

μμ

,

μ

μ ,

μ ;

μ

,

μ

μ

(μ

)

μ

μ

μ ,

I. $\mu\mu$, μ -
 ,
 2. :
 25
 .1. - -
 5
 V
 $\mu\mu$ μ μ
 μ μ μ μ >
 :*
 μ , . . -

| | | | | |
|------|-----|-----|-------|-----|
| - | : | , | | 129 |
| » | μ | - | μ , | |
| μ | μμ | | | 159 |
| 7.01 | | | | |
| - | | - | | 187 |
| 8. | | , | , | |
| | μ | | | |
| - | μ | μ , | μ | |
| | | μ | μ - | |
| μ | μ | | | 215 |
| 9. | | : | | |
| | μ , | | | |
| μ | | | | 239 |

Tl) TUN /JA 7. -

. /

IÜ21TH

. TIMES KM PORSON

TUN 11 TH MAKE
TA TOI 11
» «
» H AVMIE
IOHOVAOV. 1 TVUHHKE I um
HI
-) « . II
» TOV «**
TUN

P

μ

μ μ μ μ μ .
μ μ μ μ μ ,
μ μ μ μ μ ,
μ μ μ μ μ ,
μ μ μ μ μ .
μ μ μ μ μ .
μ μ μ μ μ .
μ μ μ μ μ .

ISBN 960-03-1735-6

μ (1638-1715),
 μ
 μ
 ; μ (μ , 1674-1675),
 μ ; (μ , 1684),
 μ ; (1688) . . .
 (1708),
 μ μ μ
 μ μ

960-03-2221-

μ

μ

μ

«

»

μ'

μ

μ

ελ

μ

μ

μ

);

μ

μ

μ

μ μ

1862,

μ . μ
μ . « μ »
μ μ . μ μ
μ . μ
μ μ μ
μ μ μ
μ μ μ .
μ .

ISBN 960.03.232 .3