

در ردیف آخر:

کافکا و انقلاب اکتبر

نیما پرژام

کافکا در حد فاصل نوامبر ۱۹۱۶ و فوریه‌ی ۱۹۱۷ یعنی درست در آستانه‌ی وقوع انقلاب اکتبر در روسیه - انقلابی که بنا به گفت‌وگوهایش با گوستاو یانوش توجه او را به خود جلب کرده بود - قطعه‌ی روایی کوتاهی نوشت به نام «در ردیف آخر» که حدود دو سال بعد در مجموعه‌ی «پزشک دهکده» به چاپ رسید. ^۱ داستانی که نشانه‌هایی از مضامین آشنای مارکسیسم نظیر جامعه‌ی طبقاتی، استثمار نیروی کار، ایدئولوژی و انقلاب را به کار می‌گیرد و آن را به یکی از آن دسته از نوشته‌های کوتاهش تبدیل می‌کند که به ترکیب کیمیایی غریبی از عقلانیت سرد منطق و ریاضیات و انفجار تخیل شاعرانه می‌ماند، آثاری که از یک سو زبان سرد و رسمی بوروکراسی و قانون را به کار می‌گیرند و از سوی دیگر به شعر ناب پهلوی می‌زنند:

«اگر سوارکار زن مسلول و نحیفی را در سیرک بنا بود گرداننده‌ی شلاق به دست بی‌رحمی ناگزیر کند ماه‌های آزرگار بدون فرجه بر اسی که تاب می‌خورد پیش روی تماشاگرانی سیری‌ناپذیر دورادور بگردد، چرخ‌زنان بر اسبش پیش برود، بوسه بیندازد، کمرش را پیچ و تاب دهد، و اگر این نمایش احتمال داشت در چشم انداز بی‌نهایت آینده‌ای ملال آور در میان غرش پایان‌ناپذیر ارکستر و همه‌می‌هاوکش‌ها، به همراهی فراز و فرود تشویق‌ها که به واقع چکش‌های بخاری‌اند ادامه یابد - آن وقت شاید تماشاگر جوانی در ردیف آخر جایگاه تماشاچیان از پله‌های طولانی با عبور از تمام رده‌ها به شتاب پایین بیاید، خود را به میان میدان بیاندازد و فریاد بکشد «بس است!» در هیاهوی ارکستری که همچنان در حال نواختن موسیقی مناسب است.

اما چون چنین نیست - چون بانوی زیبایی، سرخ و سفید، میان پرده‌هایی که خدمتکاران سرفراز جلویش می‌کشایند، سبکبال به میان میدان می‌دود، چون گرداننده‌ی سیرک محترمانه نگاه بانو را به خود می‌کشد، با تنفسی که سرسپردگی حیوانی از آن متصاعد است، پیشش می‌آید؛ چون به نرمی بلندش می‌کند و بر اسی «برش» می‌گذارد، انگار که او گرانبهارترین نوهی دختری است که رهسپار سفری خطرناک است، چون گرداننده‌ی سیرک نمی‌تواند تصمیم بگیرد که با شلاقش علامت بدهد، چون سرانجام بر خود مسلط می‌شود و با زدن شلاق علامت را می‌دهد، چون دهن‌گشوده کنار اسب می‌دود، چون با چشمی تیز جهش‌های سوارش را دنبال می‌کند، چون چالاکی هنرمندانه‌اش را تقریباً باور نکردنی می‌شمرد، چون با فریادهای هشدار دهنده‌ی انگلیسی بر او بانگ می‌زند، چون خشمگینانه از فراش‌هایی که حلقه‌ها را به دست دارند می‌خواهد که بسیار مراقب باشند، چون پیش از پشتک بزرگ خطرناک بازوهایش را بالا می‌آورد و به ارکستر التماس می‌کند که خاموش باشند، چون سرانجام دختر کوچولو را از روی اسب لرزانش بلند می‌کند و زمین می‌گذارد، هر دو گونه‌اش را می‌بوسد، و همه‌ی ابراز احساسات تماشاگران را برایش کافی نمی‌داند، چون در حالی که بانو خودش، تکیه داده به گرداننده‌ی سیرک، برخاسته بر سر پنجه‌هایش، در ابری از گرد و غبار، با بازوهای فراخ گشوده و سر کوچک عقب برده، از تمام سیرک دعوت می‌کند که در پیرویش شریک شوند - چون این طور است، تماشاگر جایگاه بالای چهره‌اش را روی نرده‌ی جلویش می‌گذارد، چنان در مارش پایانی فرو می‌رود که انگار در رؤیایی دردناک، بی‌آن که خودش بداند می‌گرید.»

یادداشت حاضر می‌کوشد قطعه‌ی فوق را در پس‌زمینه‌ی رابطه‌ی کافکا با انقلاب اکتبر قرائت کند.

مضمون سیرک طیف بسیار گسترده‌ای از متفکران، نویسندگان و هنرمندان را به خود جلب کرده است. آدورنو، بنیامین، بکت، چاپلین، فلینی، و ندرس ... و البته کافکا احتمالاً تنها بخش کوچکی از این فهرست‌اند. عموماً می‌توان گفت سیرک حاوی مازادی دوگانه است. نخستین وجه این مازاد حاوی سویی‌های زیبایی‌شناختی/رهایمی‌بخش است، سویی‌های که به انفجار زیبایی و معصومیت کودکانه می‌ماند و غالباً تمثیلی از اتوبیاست. این مازاد حتی در کار کافکا نیز یافتنی است. «تئاتر طبیعی اوکلاهاما» در رمان «آمریکا» یکی از فضاهای کمیاب در رمان‌های کافکاست که به نظر می‌رسد در آن با حضور مبهم چیزی رهایمی‌بخش، پرهیپی از یک اتوپیا، مواجه می‌شویم. اما وجه دوم به سویی‌های شیطانی و تاریک در مضمون سیرک اشاره می‌کند که نه صرفاً در هیأت تربیت حیوانات با شلاق و تن‌های استثمار شده‌ی بندبازان، که از آن بیشتر در تلقی سیرک به عنوان استعاره‌ای برای نوعی ماشین اقتصادی نمود می‌یابد که در عصر «جامعه‌ی نمایش» و «صنعت فرهنگ‌سازی» از سرگرمی و نمایش ارزش اضافی خلق می‌کند. نمونه‌ی ادبی عالی از این وجه سرورانه، شهر اسباب‌بازی‌ها در داستان پینوکیو است، جایی که در پس‌زمینه‌ی تاریک صحنه‌های نورانی سیرک‌ها آدمها را به خر تبدیل می‌کنند تا از آن‌ها کار بکشند. ظاهراً جهان تحت سلطه‌ی سرمایه‌داری به یک سیرک شاد می‌ماند که پشت صحنه‌های ظلمانی دارد.^{۱۱} در داستان کافکا با هر دو وجه سیرک سر و کار داریم اما به شکلی اغراق‌آمیز و سرشار از آبرونی.

راوی به ما می‌گوید که روایت نخست یک روایت فرضی و خیالی و روایت دوم یک روایت واقعی است. در نگاه نخست دو روایت وارونه‌ی یکدیگر می‌نمایند: هر چه روایت نخست تصویری ظالمانه عرضه می‌کند، در روایت دوم نشانی از ظلم باقی نمانده است. این تضاد از طریق لحن اغراق‌آمیز هر دو روایت تشدید هم می‌شود. اما ورود جوان به روایت دوم ناگهان آن فضای شاد و سرشار از جلوه‌های اغراق‌آمیز انصاف، عشق و احترام را به حال و هوایی مسموم، ماخلوبایی و مشکوک تبدیل می‌کند. انگار در گذر از روایت اول به روایت دوم نه با چرخشی از نوع «زندگی شیرین می‌شود»، که با شعبده‌ای طرفیم که وجه ظالمانه‌ی روایت نخست را «جایی در آن پس و پشت‌ها» پنهان کرده است، ارنست بلوخ معتقد بود «سیرک یگانه فعالیت نمایشی-اجرائی واقع‌گرایانه و صادقانه است. هیچ جای سیرک نمی‌توان دیواری کشید در مقابل نگاه تماشاگرانی که در دایره‌ی بزرگ دورتادور اجراکنندگان نشسته‌اند»، اما در روایت دوم که با نهایت صراحت و شفافیت مراحل مختلف اجرای دختر و حرکات گرداننده‌ی سیرک را توضیح می‌دهد، هر چه سیرک «صادقانه‌تر» و «واقع‌گرایانه‌تر» توصیف می‌شود، بیشتر احساس تماشای یک چشم‌پندی را به خواننده القا می‌کند. واکنش جوان به ما می‌فهماند که یک جای کار می‌لنگد، غرق شدن او در مارش پایانی نه چنان که انتظار می‌رود به فریادی پرشور و سرمست در تحسین نمایش، که به گریه‌ای ناآگاهانه در رؤیایی دردناک می‌ماند، گریه‌ای که حال و هوای سیرک و متعاقباً کل روایت دوم را تصنعی و کاذب جلوه می‌دهد. این امر به منطبق کلی این قطعه - این که روایت دوم واقعی و روایت نخست کاذب است - پیچ و تاب مضاعفی می‌دهد. در روایت دوم یعنی روایت واقعی، خود واقعیت حالتی غیرواقعی و تصنعی دارد، واقعیتی که در آن یک جای کار می‌لنگد.

اگر روایت اول یک تصویر خیالی از یک کنش قهرمانانه برای متوقف کردن ستم و استثمار عرضه می‌کند و روایت دوم تصویری «واقع‌گرایانه» از یک شعبده‌بازی نمادین است که ظلم و استثمار را پنهان کرده است، شاید حقیقت این قطعه را می‌بایست نه در نوعی روایت سوم و نهایی که در تنش درونی هر کدام از روایت‌ها جست و جو کرد یعنی تنشی که در هر روایت میان جوان و کل فضای سیرک ظهور می‌کند. اما آنچه در هر دو روایت به عناصر مختلف فضای سیرک در تقابل با جوان وحدت می‌بخشد موسیقی است. به طور کلی موسیقی در این متن نقشی محوری دارد و تا حد زیادی القاکننده‌ی کارکرد ایدئولوژی است. از آغاز تا پایان قطعه شاهد توالی جمله‌هایی طولانی هستیم که به جملات یا عبارات کوچکتر بخش بخش شده‌اند و از این رو حاوی ضرباهنگی ملموس‌اند، طوری که هنگام خواندن احساس نفس نفس زدن را تداعی می‌کنند. (چیزی که حتی در ترجمه هم تا حدی منتقل می‌شود.) این ریتم در تشبیه‌ها و تصاویری چون دوییدن اسب، اوج و فرود صدای تماشاچیان، صدای هواکش‌ها و چکش مکانیکی تشدید می‌شود. اما در نهایت امر این ارکستر است که در سراسر قطعه در حال تعدیل نمایش و تنظیم و هماهنگ کردن همه چیز با هم و با نمایش است. (صفتی که در متن اصلی برای ارکستر انتخاب شده معنای تطبیق دادن، تنظیم

کردن و تعدیل کردن را تداعی می‌کند.)ⁱⁱ نقش ارکستر در انتهای هر قطعه به اوج می‌رسد و هر روایت با تقابل جوان و موسیقی به پایان می‌رسد:

در پایان روایت نخست کنش رادیکال جوان با فروریختن مرزبندی‌های برسازنده‌ی صحنه، که فضای کل سیرک را می‌گشایند، قواعد بازی را به هم می‌زند. این مرزبندی‌ها هم شامل مرز میان صحنه و تماشاچیان می‌شود که شرط وجود و تداوم نمایش است و هم مرزبندی‌های طبقاتی درون جایگاه تماشاچیان را در بر می‌گیرد. (می‌بایست توجه داشت که ردیف آخر به ارزان‌ترین بخش جایگاه تماشاچیان تعلق دارد و جدای از تأکید کافکا بر این مسأله در عنوان داستان، راوی هنگام توصیف پایین آمدن جوان از پله‌ها نیز بر عبور از رده‌های مختلف جایگاه تماشاچیان تأکید می‌کند.) از این رو نفس حرکت جوان و ورودش به صحنه خود به خود نمایش را متوقف خواهد کرد، یعنی آنچه را که جوان به فریاد طلب می‌کند با خود این کنش طلب کردن حاصل می‌شود، کنشی که فضا را می‌پیماید و مجاله می‌کند و می‌بندد. با وجود این در نسخه‌ی اصلی این قطعه، پس از کلمات جوان - «بس کنید!» - جمله‌ای هست: «... در هیاهوی ارکستری که همچنان در حال نواختن موسیقی مناسب است.» در دو ترجمه‌ی فارسی این داستان، این جمله به پیش از سخن جوان منتقل شده تا روایت نخست با کلام جوان پایان گیرد و این شاید ناشی از تسلیم ناخودآگاه مترجمین به این وسوسه باشد که سخن جوان مبنی بر توقف نمایش عملاً روایت نخست را پایان دهد تا در فرم اثر به نوعی مضاعف شود و وجه اجرایی پیدا کند. از قضا در متن اصلی نیز چنین مضاعف شدنی تا حدی حس می‌شود و درست به همین دلیل است که تداوم موسیقی ارکستر همزمان با کنش جوان که با قید «همچنان» به آن اشاره می‌شود، جلب توجه می‌کند. کافکا با این جمله ناهماهنگی و تنش را عیان می‌کند که میان کنش جوان و موسیقی ارکستری ظهور می‌کند که علیرغم کنش جوان به نواختن ادامه می‌دهد.

در روایت دوم، جوان که می‌توان خیال کرد سر آن دارد تا بساط این نمایش ناعادلانه را به هم بزند نمی‌تواند در آنچه می‌بیند ظلم و استثمار را تشخیص دهد. او در موسیقی پایانی غرق می‌شود اما به شکل ناخودآگاه می‌داند که آنچه می‌بیند همه چیز نیست. او چه بسا تشنه‌ی کنش است اما صحنه‌ی نمایش نه جایی برای حماسه باقی می‌گذارد و نه حتی جایی برای تراژدی. اگر در پایان روایت نخست شاهد تنش بیرونی و فعال بین کنش جوان و ارکستر بودیم، در اینجا تنش به اعماق ناخودآگاه جوان تبعید شده است، هر چند که هنوز باقی است: «انگار در رؤیایی دردناک، بی آن که خودش بداند می‌گرید.»

۲

این که کافکا این قطعه را در آستانه‌ی وقوع انقلاب در روسیه نوشته است، به نظر تصادفی نمی‌رسد. قطعه چنان که گفتیم مضامینی از مارکسیسم نظیر جامعه‌ی طبقاتی، استثمار کار، ایدئولوژی و انقلاب را به کار می‌گیرد طوری که روایت نخست به تصویری کوچک و فشرده و قدری کاریکاتوری از یک انقلاب فرضی کمونیستی شبیه است: جوانی از پایین‌ترین طبقه‌ی جامعه با نفی مناسبات تقسیم طبقاتی و علیه استثمار نیروی کار به میان میدان می‌آید و علیرغم وسوسه‌های ایدئولوژی قواعد صحنه را به تعلیق درمی‌آورد. متعاقباً با گذر از روایت اول به روایت دوم باز هم با یک مضمون آشنا مواجه می‌شویم: مبهم شدن روابط سلطه. تنها اشاره‌ای کوچک به کتاب «سرمایه»^۱ی مارکس کافی است تا دریابیم در جهان امروز فهم آن که چگونه استثمار می‌شویم تا چه حد مستلزم کار سخت و پیچیده‌ی نظری است. عجیب نیست که این کتاب حجیم چنین از اشباح و راز و رمز سرشار است. مارکس راز آن «چشم‌بندی» پیچیده‌ای را آشکار می‌کند که در پس‌زمینه‌ای ظاهراً شفاف از پیش‌فرض برابری و آزادی و نیز به میانجی مجموعه‌ای از مبادلات پابه پا و آزاد از جمله شامل مبادله‌ی داوطلبانه‌ی کار، موجب استثمار عده‌ای کثیر به دست عده‌ای قلیل می‌شود. وجود سنت نظری «نقد اقتصاد سیاسی»^۲ پیش از هر چیز نشانگر آن است که دیگر (صرفاً) با تقابل آشکار اربابان و بردگان، فاتحان و ستمدیدگان، پادشاهان و رعایا سروکار نداریم. (هرچند که این گونه روابط مبتنی بر سلطه‌ی بی‌واسطه نه تنها در دوران مارکس و کافکا که هنوز هم در تمام جهان و به خصوص به شکلی حادث‌تر در جهان سوم وجود دارد.) اینک برای مبارزه در راه آزادی و عدالت و

برابری علاوه بر شهامت و فداکاری نیازمند تفکریم. نیاز به این «مکمل» گریزناپذیر بر سیاست رهایی‌بخش است که جایگاه نمادین روشنفکر چپ را می‌سازد، جایگاهی که نسبتاً مستقل از سیاست و با این حال بدان مقید است، جایگاهی که نسبت به سیاست همزمان درونی و بیرونی است و همواره با آن قدری ناهمزمانی و عدم تطابق دارد. به این ترتیب در داستان کافکا گذر از عصیان در برابر ظلم آشکار، به آن چشم‌بندی که ظلم را پنهان و کنش را ناممکن می‌کند، خواسته یا ناخواسته همان حای خالی را نمایان می‌کند که مارکسیسم از دل آن بیرون آمده. اما این امر تصادفی نیست. چرا که این فضای خالی با جایگاه خود کافکا نیز مرتبط است. امروزه دیگر آشکار است که پیچیدگی و رازآمیزی سلطه در جهان مدرن در دو حیطه‌ی مختلف تجسم می‌یابد که اگرچه لازم و ملزوم یکدیگرند منطقی سراپا متفاوت از یکدیگر دارند. از این رو حیطه‌ی گردش رازآلود و انتزاعی کالاها و سرمایه رقیبی همان قدر انتزاعی و شبح‌گون به نام قانون و بوروکراسی اداری دارد یعنی همان حیطه‌ای که کافکا در سراسر زندگی ادبی خویش مشغول نفوذ به درون آن و کشف سازوکارهای پنهان و قدرت‌های انتزاعی حاکم بر آن بود. همین است که مارکس و کافکا را علیرغم آن همه تفاوت در کنار هم می‌نشانند. با این همه باید توجه داشت که این هم‌نشینی فی الواقع به هم‌نشینی دو منطق عام سلطه، دو حیطه‌ی رازآمیز و معمایی تاریخی است که هیچ یک قابل تقلیل به دیگری یا ادغام در آن نیست. روابط پیچیده‌ی سلطه علاوه بر سرمایه‌داری، عرصه‌ی دولت یعنی عرصه‌ی قانون و بوروکراسی و پلیس را هم در بر می‌گیرد و تلاش برای رهایی از اولی بدون درگیر شدن با دومی در نهایت خود تلاش را عقیم می‌گذارد. وقوف به وجود این حیطه‌ی رازآمیز و سازوکارهای معمایی آن، کافکا را قادر می‌سازد تا در انقلاب روسیه همان ناتوانی و ضعفی را تشخیص دهد که نهایتاً سرنوشت آن را رقم زد، ناتوانی و ضعفی که حاصل عوامل گسترده از جمله محدودیت‌ها و جبرهای تاریخی بود:

«وقتی سیل گسترده و گسترده‌تر می‌شود، آب مدام کم‌عمق‌تر و کثیف‌تر می‌شود. آب‌های انقلاب بخار می‌شوند و چیزی به غیر از لای و لجن دستگاه عریض و طویل اداری و تشریفات آن به جا نخواهد ماند. زنجیرهای انسان‌های زجرکشیده را از کاغذبازی‌ها و تشریفات اداری ساخته‌اند.» (از کتاب گفت‌وگو با کافکا)

میلان کوندرا در مقاله‌ای درباره‌ی کافکا به نام «جایی در آن پس و پشت‌ها» ماجرای واقعی یک مهندس اهل پراگ در دوران حکومت کمونیستی را نقل می‌کند تا بر شباهتش به جهان آثار کافکا تأکید کند. ماجرا این است که یک روز مهندس پراگی برای شرکت در کنفرانسی به لندن می‌رود. چندی پس از آن کنفرانس و بازگشتش به پراگ از خواندن مقاله‌ای در یک روزنامه درباره‌ی خودش بهت زده می‌شود. در مقاله نوشته شده بود که او در لندن پس از این که افتراهایی به کشورش زده تصمیم گرفته در غرب بماند! او سراسیمه به دفتر روزنامه و متعاقباً به وزارتخانه می‌رود و در آنجا به او می‌گویند که صرفاً اشتباهی اداری رخ داده و مشکلی برای او پیش نخواهد آمد. اما با وجود این در جواب درخواست او حاضر نمی‌شوند تکذیب‌نامه چاپ کنند: «این کار مرسوم نیست». او که اصلاً قصد رفتن به غرب ندارد به زندگی در پراگ ادامه می‌دهد. اما متوجه می‌شود که تلفنش کنترل می‌شود و تحت تعقیب است ... او در نهایت تحملش تمام می‌شود و به ناچار به غرب مهاجرت می‌کند! کوندرا به میانجی مضامینی نظیر «اشتباه اداری»، «ترکیب کمدی و فاجعه»، «پرونده» و نظایر آن ماجرای فوق را یک «داستان کافکایی» می‌نامد.

چنان چه مشهور است کافکا یک لیبرترین-سوسیالیست بود و کوندرا نیز که به عنوان یک رمان‌نویس چهره‌ای دو پهلو متشکل از یک لذت‌پرست نسبی‌گرا و یک ناقد رادیکال و متعهد از خود نشان داده، از لحاظ سیاسی خود را علناً وفادار به بهار پراگ می‌داند، قیامی به رهبری بخشی از خود حزب کمونیسم که با حمله‌ی شوروی سرکوب شد و بنا داشت در تقابل با «سوسیالیسم واقعاً موجود» نوعی «سوسیالیسم با چهره‌ی انسانی» ارائه کند. بنابراین بهتر است پرده‌برداری کوندرا از رابطه‌ی درونی آثار کافکا با وقایع تاریخی آینده‌ی کشورش در دوران کمونیستی و نفس وجود این رابطه را از بستر رایج ادبیات ضدکمونیستی اروپای شرقی بعد از فروپاشی کمونیسم و کلیشه‌های مربوط به نقد حکومت‌های «توتالیترا» جدا کنیم. کوندرا می‌نویسد: «اگر نخواهیم فریب توهمات و افسانه‌ها را بخوریم، هیچ نشانه‌ی موثقی از علایق سیاسی کافکا در دست

نیست. از این حیث او از همه‌ی دوستان پراگ‌اش متمایز است، از ماکس برود، فرانتس ورفل، ایگون اروین کیش، و همچنین از همه‌ی آن افراد پیشتازی که مدعی شناخت مفهوم و سیر تاریخ بودند و دل خود را با ترسیم شکل آینده خوش می‌کردند. پس چگونه است که نه آثار آنان بلکه کارهای دوست درون‌گرایشان، ... امروزه می‌تواند پیش‌گویی سیاسی-اجتماعی به حساب آید؟» کوندرا که رمان را نوعی کاوش در «بعد تاریخی هستی بشری» می‌داند بر وجود نوعی ناهمزمانی و اختلاف فاز میان تاریخ نسبتاً مستقل و خودآیین ادبیات و تاریخ واقعی تأکید می‌کند. اختلافی که به رمان نویس این امکان را می‌دهد تا پرده از امکاناتی «وجودی» بردارد که چه بسا هنوز تاریخ آن‌ها را به طور کامل متحقق نکرده است. با وجود این ظاهراً رابطه‌ی کافکا و انقلاب روسیه نقطه‌ای انضمامی‌تر برای فهم ماهیت پیشگویانه‌ی آثار کافکا است و چه بسا بتواند بر وجهی از رابطه‌ی کافکا و سیاست نور بنیاید که در تحلیل کوندرا غایب است.

در قسمتی از کتاب گوستاو یانوش، «گفت‌وگو با کافکا، که از ترجمه‌ی فارسی حذف شده است^۷، کافکا نظرات خود را درباره‌ی انقلاب روسیه با یانوش در میان می‌گذارد. حرف‌های کافکا در این مورد هم همچون همیشه غریب، حزن‌انگیز و ترسناک است. او ابتدا با لحنی تأیید گرانه از این انقلاب یاد می‌کند: «در روسیه انسان‌ها تلاش می‌کنند جهانی بسازند که همه چیزش بر مدار قسط و عدل باشد.» سپس به شکل غافلگیر کننده‌ای ماهیت انقلاب روسیه را «دینی» می‌خواند. اما در پی اعتراض یانوش - «ولی بلشویسم مخالف دین است» - معلوم می‌شود که کافکا واژه‌ی «دینی» را به معنایی خاص و عجیب و غریب به کار می‌برد. از دید او «بولشویسم» دقیقاً از آن رو که دینی است به هیچ دینی اعتقاد ندارد. این مسأله آدمی را به یاد جمله‌ی مشهور والتر بنیامین می‌اندازد که سرمایه‌داری را یک دین می‌دانست. برای همین وقتی کافکا با لحنی پیشگویانه و پیامبرانه از جنگ‌های دینی آینده صحبت می‌کند، پنداری جنگ‌نهایی میان سرمایه‌داری و کمونیسم را به ذهن متبادر می‌کند:

«این مداخله‌ها، شورش‌ها، محاصره‌ها—این‌ها به نظرت چیستند؟ این‌ها همه تمرین‌های کوچکی هستند برای جنگ‌های بزرگ و بی‌امان مذهبی، جنگ‌هایی که سرتاسر جهان ما را فراخواهند گرفت.»

متعاقباً یانوش به گفت‌وگویی اشاره می‌کند که هنگام پیاده‌روی با کافکا و پس از برخورد با «گروه بزرگی از کارگران که با پرچم‌ها و پارچه نوشته‌هایی در دست به طرف محل برگزاری نشست‌های سیاسی راه‌پیمایی می‌کردند» میانشان رخ داد. گفت‌وگویی که باز پای انقلاب روسیه را وسط می‌کشد:

«کافکا گفت «این آدم‌ها خیلی اعتماد به نفس دارند، خیلی برخود مسلطند، و روحیه‌ی بسیار شادی دارند. بر خیابان حکومت می‌کنند و برای همین خیال می‌کنند حاکم جهان‌اند. اشتباه می‌کنند. پشت سرشان از همین حالا می‌توان صف دراز منشی‌ها و مامورها و سیاستمدارهای حرفه‌ای را تماشا کرد، یعنی همه‌ی آن ساتراپ‌های امروزی که کارگران راه را برای رسیدن آن‌ها به قدرت هموار می‌کنند.»

«یعنی شما اعتقادی به قدرت توده‌ها ندارید؟»

«الان درست جلوی چشم هام‌ست، این قدرت توده‌ها که می‌گویی، این قدرت بی‌شکل و از قرار معلوم آشوب‌گونه‌ای که سعی می‌کند شکلی پیدا کند و نظم و ترتیبی به خود بگیرد. در پایان هر رویدادی که برآستی انقلابی باشد کسی مثل ناپولئون بناپارت وارد صحنه می‌شود.»

«پس شما اعتقادی به گسترش بیش از پیش انقلاب روسیه ندارید؟»

کافکا قبل از اینکه جواب بدهد لحظه‌ای فکر کرد. گفت:

«وقتی سیل گسترده و گسترده‌تر می‌شود، آب مدام کم‌عمق‌تر و کثیف‌تر می‌شود. آب‌های انقلاب بخار می‌شوند و چیزی به غیر از لای و لجن دستگاه عریض و طویل اداری و تشریفات آن به جا نخواهد ماند. زنجیره‌های انسان‌های زجرکشیده را از کاغذبازی‌ها و تشریفات اداری ساخته‌اند.»^۶

کافکا نسبت به انقلاب بدبین است، اما نه به این علت که انقلاب زیادی تندروانه و رادیکال است، بلکه به این دلیل که به اندازه‌ی کافی رادیکال نیست تا در آن سازوکارهای مرموز و معمایی مداخله کند که «زنجیره‌های انسان مدرن را از آن ساخته‌اند». چنان چه از گفت و گوی کافکا با یانوش برمی‌آید، رابطه‌ی کافکا با سیاست انقلابی از جنس منطق مشهور «هنرمند گرسنگی» است، قهرمان داستان کوتاه نبوغ‌آمیزی به همین نام که کافکا تنها چند سال پس از «در ردیف آخر» نوشت و به خاطر وجود مضمون سیرک در آن با «در ردیف آخر» مقایسه می‌شود. قهرمان این داستان یک هنرمند حرفه‌ای است که هنرش در روزه گرفتن و غذا نخوردن برای مدت‌های طولانی است. در انتهای داستان زمانی که «هنرمند گرسنگی» در یک سیرک، واپسین لحظات عمرش را می‌گذراند خطاب به یکی از مسئولان سیرک اعتراف عجیبی می‌کند: «... من مجبورم روزه بگیرم، دست خودم نیست.» وقتی سرپرست با تعجب علت این اجبار را جویا می‌شود چنین می‌شنود: «چون هرگز نتوانسته‌ام غذای باب میل را بیابم، اگر پیدا کرده بودم، باور کنید، این الم شنگه را راه نمی‌انداختم و مثل شما و هر کس دیگر سیر می‌خوردم.»

یادداشت‌ها:

^۶ دو ترجمه‌ی فارسی از این داستان موجود است، یکی ترجمه‌ی فرامرز بهزاد و دیگری ترجمه‌ی امیر جلال‌الدین اعلم. از آنجا که نگارنده‌ی مقاله توانایی خواندن متن اصلی را ندارد و با توجه به برخی کاستی‌های هر دو ترجمه‌ی فارسی کتاب – که ترجمه‌هایی کم و بیش قابل قبول اند – متنی که در اینجا نقل می‌شود ترکیبی سردستی از هر دو ترجمه به میانجی مراجعه به ترجمه‌ی انگلیسی است.

^۷ شاید دقیقاً به دلیل همین وجوه دوگانه است که امروزه در غیاب «پرولتاریا» پنداری ایده‌ی بشریت عام با همه‌ی ابهامش در چهره‌ی رنگ پریده‌ی دلگشاها بهتر از هر جای دیگری تجلی پیدا می‌کند. این شاید راز آن جادوی افسونگری است که تصویر سیاه و سفید چارلی چاپلین در خودش دارد، وقتی پشت به دوربین از ما دور و در سیاهی "فید" می‌شود.

^۸ در متن اصلی anpassen و در ترجمه‌ی انگلیسی Adjusting
^۹ چندی پیش صالح نجفی متوجه این جافتادگی در ترجمه‌ی فارسی کتاب شد و قطعات محذوف را به فارسی برگرداند. قطعات نقل شده از ترجمه‌ی اوست.