میلان کوندرا

کلاه کلمنتیس

ترجمهٔ

احمد میرعلائی

دماوند

کلاه کلمنتیس

میلان کوندرا

کلاه کلمنتیس

ترجمهٔ

احمد میرعلائی

دماوند

انتشارات دماوند

تهران ــ خیابان بزرگمهر نبش فریمان شماره ۴۲

میلان کوندرا

کلاه کلمنتیس

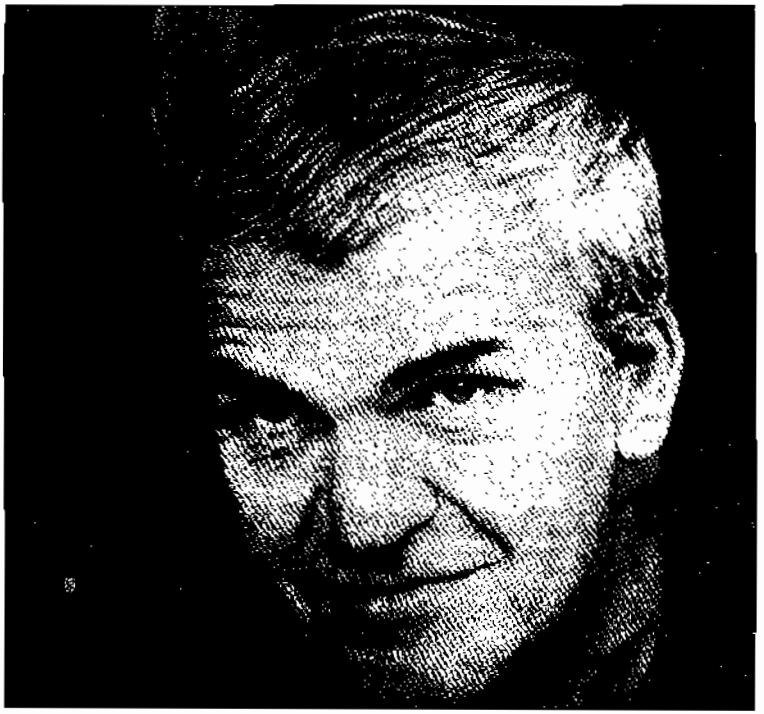
ترجمهٔ

احمد میرعلائی

چاپ اوّل مهر ۱۳٦٤

چاپ پگاه

۳۰۰۰ نسخه



فهرست مطالب

عنوان	صفحه
یادداشت مترجم	۹
مصاحبه‌ای با میلان کوندرا	۱۱
غرب در گروگان یا فرهنگ از صحنه بیرون می رود	۳۳
جائی آن پشت و پسله‌ها	۶۳
نامه‌های گمشده (کلاه کلمنتیس)	۸۱
فرشته‌ها	۱۰۷
روح و جسم	۱۳۳

یادداشت مترجم

آشنایی من با آثار میلان کوندرا حدود نوروز ۱۳۵۸ آغاز شد. اول بار برگردان انگلیسی نوشته‌ای از او را در مجلهٔ *نیویورکر* خواندم و اندکی بعد همان نوشته را به فارسی برگرداندم. («کلاه کلمنتیس»، **کتاب جمعه**، دفتر سوم، ۱۳۵۸). از آن پس مترصد بوده‌ام تا هرچه از او به انگلیسی ترجمه شده بخوانم و برخی از آنها را به فارسی برگرداندم.

کوندرا همچنانکه در مصاحبهٔ مندرج در این مجموعه مطرح می‌شود کتابهای خود را رمان می‌خواند، هرچند این کتابها با تعاریف متداول از رمان نمی‌خوانند. هر کتاب مجموعه‌ای است از شش یا بیشتر نوشتهٔ مستقل (داستان، خاطره‌نگاری، نقد ادبی، اعتراض سیاسی و...) و باز این نوشته‌ها خود به قطعات کوچکتری تقسیم می‌شوند که، با وجود آنکه خطی فکری را دنبال می‌کنند، گاه نامتجانس می‌نمایند. مجموعهٔ این قطعات، به زعم کوندرا، کلّی را می‌سازند که همان تأثیر رمانی پیوسته را دارد. قضاوت در بارهٔ توفیق او را به خوانندگان وامی‌گذارم، و فقط این نکته را از آن جهت مطرح می‌سازم تا گزینش نوشته‌های مندرج در این مجموعه را توجیه کرده باشم.

آنچه در این کتاب فراهم آمده از کتابهای گوناگون کوندرا برگزیده شده است. این کتابها در مصاحبه به تفصیل معرفی می‌شوند و نیز شرح زندگی او در مقدمهٔ مصاحبه آمده است و نیازی به تکرار ندارد. تنها اشارهٔ لازم اینکه مترجم کوشیده است نمونه‌ای از دلمشغولی‌های نویسنده و وجوه گوناگون کار او را به نمایش بگذارد. امید است این کتاب کوچک مدخلی مناسب برای آشنایی خواننده ایرانی با این نویسندهٔ بسیار مطرح امروزین باشد.

از دوستم آقای رضا فرخفال، که برخی منابع را در اختیارم گذاشتند، سپاسگزاری می‌کنم.

ا.م.

۱۳۶٤/۱/۲۱

مصاحبه‌ای با میلان کوندرا

یان ماک ایوان[1]

میلان کوندرا به سال ۱۹۲۹ در برنو[2] پا به جهان گذاشت. پدرش پیانوزن نامداری بود. در سال ۱۹۴۷ به حزب کمونیست چکسلواکی پیوست، در سال ۱۹۵۰ اخراج شد، در سال ۱۹۵۶ باز به حزب پذیرفته، و در سال ۱۹۷۰ بار دیگر از آن اخراج شد. تا اجرای سیاست «عادی سازی» پس از اشغال چکسلواکی در سال ۱۹۶۹، که شغلش را از دست داد، استاد مدرسهٔ ملی فیلم پراگ بود. مقامات طی چند سال بعد از آن زندگی را به طرز فزاینده‌ای برای او دشوار ساختند. در سال ۱۹۷۵ دانشگاه رن[3] به او پیشنهاد استادی کرد، و از آن تاریخ به بعد، با همسرش ورا[4]، ساکن فرانسه بوده‌اند.

نخستین رمان او، **شوخی**[5]، در سال ۱۹۶۷ منتشر و بلافاصله با اقبال همگانی روبرو شد و به سند عمده‌ای در بارهٔ «بهار پراگ» بدل گردید. رمان به تصویر زندگی پرمخاطرهٔ دانشجوی جوانی می‌پردازد که

1-Ian McEwan 2-Brno 3-Rennes
4- Vera 5-The Joke

بازیگوشانه این کارت پستال را برای معشوقهٔ استالینیست خود می‌فرستد: «خوشبینی تریاک توده‌هاست! هر محیط سالم بوی گند حماقت می‌دهد! زنده باد تروتسکی!» آراگون، نویسندهٔ فرانسوی، آن را «یکی از بزرگترین رمان‌های قرن» دانسته است. مجموعه داستان دلپذیر کوندرا، **عشق‌های خنده‌دار**[6]، نیز به این دوره تعلق دارد. این مجموعه در سلسله انتشاراتی زیر عنوان «نویسندگانی از اروپای دیگر» به ویراستاری فیلیپ راث[7] منتشر شد.

طی دورهٔ «عادی‌سازی» آثار او را در کتابفروشی‌ها و کتابخانه‌های چکسلواکی ممنوع اعلام کردند و از آن زمان تاکنون مجبور بوده است که برای مترجمان بنویسد. پیش از رفتن به فرانسه دو رمان دیگر **مجلس تودیع**[8] و **زندگی جای دیگر است**[9] را نوشت. دومی در فرانسه جائزهٔ مدیسی را برای بهترین رمان خارجی سال ۱۹۷۳ ربود. ازین کتاب ترجمه‌ای به زبان انگلیسی وجود ندارد. بسیاری از آثار کوندرا طی سالهای دههٔ ۱۹۷۰ به زبانهای اروپایی ترجمه شد. **کتاب خنده و فراموشی**[10]، نخستین کتاب در تبعید نوشته شدهٔ کوندرا، شاهکار او به حساب می‌آید. دامنهٔ وسیع توجهات سیاسی و فلسفی او و درام‌ها و ملودرام‌های زندگی خصوصی («مردم‌شناسی») کوندرا) در ساختی جسورانه، یا پُر تفنن، ترکیب و ایجازی تازه یافته است.

رمان تازهٔ او، **سبکی تحمل ناپذیر وجود**[11]، سال پیش در فرانسه با استقبال روبرو شد. این کتاب، همچون رمان قبلی، میان شرح‌هایی خنده‌دار یا تفنن‌آمیز از زندگی خصوصی شخصیت‌ها و خواب و خیالهای پیچیده، متناقض و گاه پر دلهرهٔ آنان در بارهٔ سرنوشتهایشان ــ و همه سرنوشت‌ها ــ نوسان دارد. فرانسوی‌ها کوندرا را چون یک هموطن پذیرفته‌اند

6-Laughable Loves 7-Philip Roth
8-The Farewell Party 9-Life is Elsewhere
10- The Book of Laughter and Forgetting
11-The Unbearable Lightness of Being

و فوجی از مصاحبه کنندگان و سرگذشت نویسان او را محاصره کرده‌اند. این امر شاید در نظرات او نسبت به روزنامه‌نگاری در غرب، و در بی‌حوصلگی اش هنگامی که عقاید خود را تکرار می کند، دخیل باشد. با این حال، ازین بدتر هم در انتظار اوست. در انگلستان و امریکا طرح هایی در دست است تا از انتشار آثارش «حادثه»ای بسازند؛ کوندرا اگر بخواهد از برچسب «نویسندهٔ ناراضی»، که این همه از آن بیزار است، پرهیز کند باید توضیحات زیادی بدهد.

رمان تازه با کار قبلی از لحاظ دلمشغولی به مخاطراتِ انتظامِ تجربه‌ای بشری به صورت عقیده‌ای جزمی، مخصوصاً جزم سیاسی، تداوم دارد. یکی از جاذبه های کوندرا آن است که پیرامون این مخاطرات می تواند کمدی های جنسی ایجاد کند. قادر نیست «مسائل بزرگ» را به کناری نهد؛ اما خواننده هرگز ازین حرفهای انتزاعی کسل نمی‌شود. کند و کاو هیجان‌زدهٔ او در زندگی شخصیت ها ریشه دارد و از آن تغذیه می کند، قهرمانانی که با مهربانی تقریباً پدرانه با آنان رفتار می کند. سوء استفاده از قدرت، تحریف سیاسی گذشته، اعتقاد به انواع آرمانشهر، طبیعت تاریخ و سرشت وجود ــ مابعد الطبیعهٔ کوندرا ــ با سبک‌ترین و ماهرانه‌ترین اشاره‌ها از دل ماجراهای زجرآور عشقی و عشاق دمدمی مزاج، حسادت های گزنده، پیروزی های زورکی عشقی، زیبایی های رفتار جنسی، کمدی بی‌حد و حصر نعوظ، بیرون کشیده می‌شود. رفتار او با مسائل جنسی گاه به وسواس می کشد، و با این همه دستاورد او درین بوده است که زندگی خصوصی و زندگی سیاسی را در چارچوبی واحد جا دهد و نشان دهد که هردو از سرچشمهٔ واحد نقص های بشری شکل می گیرند. حکومتی توتالیتر ــ آن «قلمرو بی معاند معنی» ــ مسخرگی های فراوان خاص خود، کمدی سیاه خاص خود را ایجاد می کند، و کوندرا در عین حال عریان کنندهٔ شوخ طبع و رنج کشیدهٔ آن دیوانسالاری است که جرأت ندارد اجازه دهد شهروندانش آثار هموطن خود ــ کافکا ــ را بخوانند.

مصاحبه به زبان فرانسه و در آپارتمانی نزدیک مونپارناس، جایی

که کوندرا و همسرش زندگی می کنند، انجام گرفت. صحبت را با تبعید او آغاز کردیم.

ماک ایوان: بیایید پیش از هرچیز در بارهٔ تبعیدتان صحبت کنیم. کتابهایتان در چکسلواکی ممنوع الانتشارند و اکنون مخاطب بلافصل شما فرانسویان هستند. آیا بریده شدن از خوانندگان بومی برایتان خیلی گران تمام شده است؟

کوندرا: از نقطه نظر کلّی، بله، بسیار سخت است که آدم ناگهان خوانندگانی را که تا چهل سالگی با آنها اُخت بوده است از دست بدهد. اما در مورد شخص من این امر چندان نامطبوع نبود. همزمان با هجوم روسها کتابهای من ممنوع شدند، اما بعد از آن هم به زندگی در پراک ادامه دادم. بخت یارم بود که پیش از آن قراردادی با ناشر فرانسوی، گالیمار، بسته بودم و می دانستم که آنچه می نویسم چاپ می شود. این امتیاز وضع را بهبود می بخشید، و از سختی آن بسیار می کاست. من تنها کسی نبودم که کتابهایم ممنوع شده بود. این وضع تقریباً شامل همهٔ افراد نسل من می شد، و برخی از همکارانم هیچ ناشری نداشتند. با این حال فکر داشتن خوانندگانی فرانسوی، یا خوانندگانی در هر کشوری جز کشور خودم، چیزی انتزاعی بود، چیزی نامعلوم بود. تناقض اینجاست که این امر در نهایت تأثیری رهایی بخش داشت.

مخاطبان بلافصل هر نویسنده تقاضاهایی خاص خود دارند، سلیقه هایی خاص خود دارند؛ بی آنکه نویسنده آگاه باشد نفوذی را براو اعمال می کنند. مخصوصاً در کشوری کوچک، جماعت خواننده نویسنده را می آزارند، زیرا آنان به طور ناگهانی نویسنده را می شناسند. ازین جهت در دو رمانی که پس از ممنوعیت نوشتم احساس آزادی زیادی می کردم. ر سانسور آزاد بودم چون دیگر آثارم در کشور خودم چاپ نمی شد، و دیگر فشاری از جانب خوانندگان برمن نبود.

ماک ایوان: آیا پس از جلای وطن احساس بی ریشگی می کردید؟

کوندرا: بی ریشگی به چه معنی؟

ماک ایوان: خوب، آیا تصمیم به ترک وطن دشوار بود، یا این تصمیم سهل و ساده گرفته شد؟

کوندرا: روندی کند داشت. در سال ۱۹۶۸ کسانی که خواستند مهاجرت کنند فوراً این کار را کردند. در آن هنگام من در زمرهٔ کسانی بودم که نمی‌خواستیم برویم، دقیقاً به این دلیل که فکر می‌کردم نویسنده نمی‌تواند در جایی جز سرزمین مادری‌اش زندگی کند. پس از اشغال، هفت سال آزگار در چکسلواکی ماندم. ابتدا هرآنچه اتفاق می‌افتاد، اگرچه غمبار، بسیار جالب هم بود. از سر گذراندن این تجربه، مخصوصاً برای یک نویسنده، مسحور کننده بود. اما کم‌کم، نه تنها بسیار غمبار، بلکه سترون نیز شد. و به تدریج به نظر رسید که دیگر کافی است. حتی در سطح عملی، دیگر امکان ماندن نبود. کار از کار گذشته بود. شغلم را در دانشگاه از دست داده بودم. حقوقم را از دست داده بودم. دیگر نمی‌توانستم چیزی منتشر کنم. ازین‌رو راه دیگری نبود تا بتوانم از آن طریق معاشم را تأمین کنم... مبغلی پول ذخیره کرده بودم، ازین جهت توانستیم مدتی دوام بیاوریم. همسرم به تدریس زبان انگلیسی پرداخت، اما چون اجازهٔ تدریس نداشت، مجبور بود این کار را در خفا انجام دهد. با خبر شدم که می‌توانم مهاجرت کنم ــ خیلی خوب می‌توانم آن را به یاد بیاورم ــ سال ۱۹۷۳ بود. جایزهٔ مدیسی را برای کتاب **زندگی جای دیگر است** به من داده بودند و با کمال تعجب دیدم که مقامات گذرنامه‌ام را، که قبلاً مصادره کرده بودند، به من پس دادند و اجازه دادند برای دریافت پول جائزه به پاریس بروم. آنگاه متوجه شدیم که رژیم با رفتن نویسندگان مخالفتی ندارد، و در واقع بی‌سر و صدا آن را تشویق می‌کند. آن موقع به فکر مهاجرت افتادم. اندکی بعد از من دعوت شد که به مدت دو سال در دانشگاه رن تدریس کنم. طی این مدت اوضاع چکسلواکی به وخامت می‌گرایید، و بودن در فرانسه نوعی جبران مافات بود. و متوجه این واقعیت شدم که برخلاف انتظار هیچ احساس غربت و دلتنگی نمی‌کنم. من اینجا خیلی خوشبختم.

ماک ایوان: پس تبعید شکلی از «سبکی تحمل ناپذیر» نیست.

کوندرا: سبکی، بله، شاید، اما بیشتر از آنکه تحمل ناپذیر باشد تحمل پذیر است.

ماک ایوان: از وقتی که در غرب زندگی می کنند، نام خود را در فهرست جنگ سرد ندیده‌اید؟ آیا کسانی به خود اجازه نداده‌اند تا از شما آیا آثارتان برای پیشبرد اهداف سیاسی خود استفاده کنند؟

کوندرا: راستش را بخواهید هیچ گاه چنین احساسی نداشته‌ام. اما آنچه احساس کردم، مخصوصاً وقتی تازه آمده بودم، این بود که به شیوه‌ای ساده انگارانه و سیاسی به آثارم نگاه می کنند. احساس می کردم که همه، چه راست و چه چپ، آثارم را به منزلهٔ سندی سیاسی می خوانند. عصبانی بودم، و احساس رنجیدگی می کردم. فکر نمی کنم قصد آشکاری برای استفاده از من، یا دخالت دادن من، در جنگ سرد وجود داشت. اما فکر می کنم که جامعهٔ جدید طرز فکر روزنامه‌نگارانه را تشویق می کند. گرایش غالب چنین است. طرزفکر روزنامه‌نگارانه طرز فکری شتابزده است. به اندیشهٔ واقعی مجال نمی‌دهد، و بینش آن از جهان طبیعتاً بسیار ساده شده است. اگر کسی از پراگ یا ورشو بیاید، روزنامه‌نگاران بیفکر فوراً او را به عنوان نویسنده‌ای سیاسی طبقه‌بندی می کنند. اثر او را، نه منتقدان ادبی، بلکه روزنامه‌نگاران تفسیر می کنند. ازین لحاظ، در ابتدا، از تفسیرهای آنان رنج می بردم و مجبور بودم در برابر آنان از خودم دفاع کنم. و فکر می کنم موفق هم شدم. حال به نظر می رسد که، کم و بیش، فهمیده باشند.

ماک ایوان: دقیقاً چرا از اینکه از اثرتان برداشت سیاسی شود رنجیده خاطر می شوید؟

کوندرا: چون برداشت بدی است. هرآنچه را در کتاب که به نظر خودم مهم است نادیده می گیرد. چنین برداشتی فقط یک جنبه را می بیند: ردّ رژیمی کمونیستی را. این بدان‌معنی نیست که من رژیم‌های کمونیستی را دوست دارم؛ از آنها متنفرم. اما از آنها، در مقام یک شهروند، متنفرم: در مقام

نویسنده آنچه را می گویم به منظور ردّ رژیم نمی گویم. فلوبر از جامعهٔ بورژوایی متنفر بود. اما اگر **مادام بوواری** را فقط به عنوان ردّیه‌ای بربورژوازی بخوانید، کتاب را به طرز وحشتناکی اشتباه فهمیده‌اید.

ماک ایوان: در **سبکی تحمل ناپذیر وجود**، ترزا، شخصیت کتاب به هنگام اشغال پراگ در خیابانها از تانک ها و سربازان روسی عکس می گیرد. عکسهای او در خارج چاپ می شوند. ناگهان احساس نیرومندی می کند، احساس می کند اقناع شده است؟ هدفی دارد. آیا شما هم به یک مفهوم در آن زمان نیرومند نشدید؟ یعنی در ونمایهٔ آثارتان در زمان اشغال متبلور نشد؟

کوندرا: این ماجرا مربوط به ترزاست، به من مربوط نیست. در آن هنگام اصلاً احساس نیرومندی نمی کردم. مسئله بر سر زندگی خصوصی و زندگی اجتماعی است. وقتی زندگی اجتماعی ترزا بسیار فشرده می شود او را از نگرانی های خصوصی اش می رهاند. این موقعیتی متناقض است: انسانی ناگهان خود را درگیر رویدادهای دراماتیک می یابد، مرگ تهدیدش می کند، تراژدی او را در بر می گیرد، و او احساس خوشی می کند. چرا؟ برای اینکه غم خصوصی خود را فراموش کرده است.

ماک ایوان: در **کتاب خنده و فراموشی** شما دو نوع خنده را توصیف می کنید. خندهٔ شیطان که به بی معنایی همه چیز می خندد، و خندهٔ فرشتگان، که طنینی تصنعی دارد، و شادمانی می کند که چقدر همه‌چیز منطقی سازمان یافته و همه چیز روی زمین چقدر بقاعده است. گمانم شما چکسلواکی را متعلق به دار و دسته شیطان می انگارید. چک ها همچون شیاطین می خندند، روسها همچون فرشته ها.

کوندرا: کاملاً صحیح است.

ماک ایوان: پس تعلق داشتن به کشوری کوچک بر نگرش شما نسبت به جهان تأثیری عمیق دارد؟

کوندرا: خیلی فرق دارد. برای مثال، سرود ملّی را در نظر بگیرید. سرود ملّی چک با سوالی ساده آغاز می شود: «سرزمین مادری‌ام کجاست؟» تصور ما از سرزمین مادری به صورت یک سؤال است به صورت تزلزلی ابدی. یا سرود ملّی لهستان را در نظر بگیرید، که با این کلمات آغاز می‌شود: «لهستان هنوز...» و حال آن را با سرود ملّی اتحاد شوروی مقایسه کنید: «روسیهٔ بزرگ برای همیشه به اتحاد تجزیه‌ناپذیر سه جمهوری پیوسته است.» یا با سرود ملّی انگلستان: «پیروز، شادو بشکوه.» اینها کلمات سرود ملّی کشوری بزرگ است ــ شکوه، بشکوه، پیروز، بزرگی، افتخار، جاودانگی ــ بله، جاودانگی، زیرا ملل بزرگ خود را مرگ‌ناپذیر می‌دانند. می بینید، اگر انگلیسی باشید، هرگز در مورد مرگ‌ناپذیری ملت خود تردید نمی کنید، چون شما انگلیسی هستید. هیچ گاه انگلیسی بودن شما مورد سؤال قرار نمی گیرد. ممکن است در مورد سیاستهای انگلستان تردید داشته باشید، اما در مورد بقای آن تردیدی ندارید.

ماک ایوان: خوب ما زمانی خیلی بزرگ بودیم. اکنون تا حدّی کوچکیم.

کوندرا: آنقدرها هم کوچک نیستید.

ماک ایوان: از خودمان می پرسیم کی هستیم، و موقعیت ما در جهان چیست. تصوری از خویش داریم که در زمان دیگری ساخته شده است.

کوندرا: بله، اما هرگز از خودتان نمی‌پرسید وقتی دیگر انگلستان نباشد چطور می شود. ممکن است چنین پرسشی مطرح بشود، امّا سخت انتزاعی است. حال آنکه این سؤال مدام در این کشورهای کوچک مطرح است: چه اتفاقی می افتد وقتی دیگر لهستان وجود نداشته باشد؟ سی میلیون انسان در لهستان زندگی می کنند، ازین لحاظ کشور چندان کوچکی نیست. اما این احساس وجود دارد. به یاد جملهٔ آغازین نامه‌ای از ویتولد گومبرویچ[12] به چسلاو میلوش[13] می افتم، گومبرو یچ نوشته بود: «صد سال دیگر ــ اگر

12-Witold Gombrowicz 13-Czeslaw Milosz

کشورمان هنوز وجود داشته باشد...» هیچ انگلیسی، امریکائی، آلمانی یا فرانسوی هیچ گاه نخواهد توانست چنین عبارتی بنویسد.

این احساس سستی وجود ــ این حس مرگ‌پذیری ــ با تصوری از تاریخ پیوند دارد. ملل بزرگ فکر می کنند که تاریخ را می‌سازند. و اگر کسی تاریخساز باشد خودش را جدّی می گیرد؛ حتی به پرستیدن خود می‌پردازد. برای مثال، مردم می‌گویند که تاریخ در بارهٔ ما قضاوت خواهد کرد. اما در مورد ما تاریخ چگونه قضاوت خواهد کرد؟ در مورد ما بد قضاوت خواهد کرد. در مورد ما...

ماک ایوان: سخت‌گیرانه قضاوت خواهد کرد.

کوندرا: نه، سختگیرانه نه، من نمی گویم سختگیرانه. در مورد ما به ناحق قضاوت خواهد کرد. چرا فکر کنیم که منصفانه قضاوت می کند؟ قضاوت تاریخ حتماً ظالمانه است، شاید حتی احمقانه باشد. گفتن این حرف که تاریخ در مورد ما قضاوت خواهد کرد ــ که حرفی معمولی است، همه آن را می گویند ــ به این مفهوم است که ما تاریخ را ناگزیر عقلایی می‌دانیم ــ با حقِ قضاوت، با حقِ بیانِ حقیقت. این تصوری است که در میان ملل بزرگ می‌یابیم که، چون سازندهٔ تاریخند، همیشه آن را بخرد و مثبت می انگارند.

اما اگر متعلق به کشوری کوچک باشید، تاریخ را نمی‌سازید. همیشه اسباب دست تاریخید. تاریخ چیزی دشمن خوست، چیزی که در برابر آن باید از خود دفاع کنید. بیدرنگ احساس می کنید تاریخ ستمگر است، حتی احمق است، و نمی‌توانید آن را جدّی بگیرید. طنز خاص ما بدین سبب است: طنزی که قادر است تاریخ را چیزی نابهنجار بداند.

ماک ایوان: شما در بارهٔ آنچه بر سر معتقدان به مدینه‌های فاضله می آید بسیار نوشته‌اید، در بارهٔ آنان که فکر می کنند بهشتی برزمین ساخته‌اند. آنان را می بینید که در حلقه‌ای بسته می‌رقصند، دلهایشان از احساس شدید معصومیت لبریزاست. به کودکان می‌مانند. یا به راه‌پیمایی عظیمی مشغولند، مشتها را بالا

برده‌اند، هجاهای واحدی را هم‌آهنگ می‌خوانند. با این همه، آن دسته از شخصیت‌های شما که از حلقه بیرون می‌روند سخت کلبی مسلک‌اند ــ گاه به‌طور پر جاذبه‌ای چنین‌اند. اما، با همه این احوال، زندگی‌هایشان بی‌برو بار نمایانده می‌شود. میان این کلبی مسلکی و این رقص سبکسرانه در حلقه گویی چندان چیزی به ما عرضه نمی‌کنید.

کوندرا: من که کشیش نیستم. نمی‌توانم به مردم بگویم که به چه چیزی اعتقاد داشته باشند.

ماک ایوان: شما خود زمانی در بهشت بوده‌اید. پس از ۱۹۴۸، هنگامی که کمونیست‌ها برای نخستین‌بار در چکسلواکی به قدرت رسیدند، شما هم در حلقه می‌رقصیدید، مگرنه؟ چه وقت رقص را رها کردید؟ آیا این رها کردن فراگرد بسیار کُند دیگری بود یا اینکه قاطعانه انجام شد؟

کوندرا: هرچه از آن دورتر می‌شوم، بیشتر این احساس را دارم که فراگردی سریع بود. مسلماً این خطای حافظهٔ کسی است که دیگر از آن بسیار دور افتاده است: حتماً اینقدرها هم سریع نبوده است.

ماک ایوان: چیزی که در بخش آخر رمان تازهٔ شما **سبکی تحمل‌ناپذیر وجود** توجهم را جلب کرد، نگرش بسیار متفاوتی نسبت به بهشت بود. ترزا، قهرمان زن رمان، با شوهرش توماس و سگشان کارنین به روستا پناه برده‌اند. شما می‌نویسید: «از مقایسه آدم و کارنین به این فکر می‌رسم که انسان در بهشت هنوز انسان نشده بود. یا دقیق‌تر بگویم، انسان هنوز از راه انسان طرد نشده بود. حال ما مطرودان دیرینه‌ایم، به خط مستقیم از میان خلاء زمان پرواز می‌کنیم». و درست اندکی بعد به این خطر می‌اندیشید که با جانوران به مثابه ماشین‌های بیروح

رفتار شود: «انسان با این کار رشته‌ای را می‌گسلد که او را به بهشت می‌پیوندد و دیگر چیزی ندارد تا او را حفظ کند یا در پرواز از میان خلاء زمان به او تسلی بخشد.» پس این بهشتی است که به سرزنش آن می‌ارزد. میان این بهشت و آن بهشت دیگر، بهشت بی‌خیالان که شما در جای دیگر توصیف چنان شماتت‌باری از آن به دست می‌دهید، چه ارتباطی هست؟

کوندرا: ترزا بهشت را طلب می‌کند. این آرزو، در نهایت، آرزویی است برای انسان نبودن.

ماک ایوان: امّا آن انسانی که، گمشده در اشتیاق بیفکرانه، در حلقهٔ شما می‌رقصد ــ آیا او هم دیگر یک انسان نیست؟

کوندرا: متعصبان هم انسانند. تعصب انسانی است. فاشیسم انسانی است. کمونیسم انسانی است. جنایت انسانی است. شرّ انسانی است. به همین دلیل ترزا وضعی را آرزو می‌کند که انسان در آن انسان نباشد. بهشت آرمانی سیاسی براعتقاد به انسان مبتنی است. به همین دلیل به کشتارهای همگانی می‌انجامد. بهشت ترزا براعتقاد به انسان مبتنی نیست.

ماک ایوان: نزدیک به پایان **سبکی تحمل‌ناپذیر وجود** به توصیف هنر عامه‌پسند[14] می‌پردازید. آیا مقصودتان از اصطلاح عامه‌پسند فقط بدسلیقگی است؟

کوندرا: آه، بله، خیلی بیشتر. این کلمه را، که نخستین‌بار در قرن نوزدهم در مونیخ به کار برده شد، به معنی اصلی آن به کار می‌برم. در قرن نوزدهم آلمان و اروپای مرکزی هر دو رمانتیک بودند ــ خیلی بیشتر از آنکه رئالیست باشند رمانتیک بودند. و واقعاً مقدار زیادی هنر عامه‌پسند تولید کرده‌اند. قرن نوزدهم نخستین قرن فاقد سبک است. همهٔ انواع سبک، خاصه در معماری، تقلید می‌شد: رنسانس، باروک، گوتیک، همه آنها در

14-Kitsch

آنِ واحد. هرمان‌بروخ[15] در مقالهٔ بسیار شیوایی زیر عنوان «اشاره‌هایی به هنر عامه‌پسند» این سؤال را مطرح می‌کند: آیا قرن نوزدهم واقعاً قرن رمانتی‌سیسم بود و سدهٔ هنر عامه‌پسند نبود؟ مقصودش از عامه‌پسند نوعی فرصت‌طلبی محض هنری بود که به هرچیزی چنگ می‌اندازد تا مردم را از لحاظ عاطفی تحت تأثیر قرار دهد. این دست‌چین کردن یک هدف الزامی داشت: باید خوشایند می‌بود. رمانتیک‌های بزرگ، بنا به قول بروخ، استثناهایی در دریای هنر عامه‌پسند بودند. بروخ مثلاً آثار واگنر و چایکوفسکی را عامه‌پسند می‌داند.

ماک ایوان: شما نوشته‌اید: «عامه‌پسندی آرمان زیباشناختی همهٔ سیاستبازان و همهٔ احزاب سیاسی و نهضت‌هاست.» به گفتهٔ شما کارکرد هنر عامه‌پسند پنهان ساختن مرگ است. آیا مفهوم این حرف این است که هیچ سیاست متصوری عاری از عامه‌پسندی نیست؟

کوندرا: به نظر من، سیاست ــ به مفهوم احزاب سیاسی، انتخابات، سیاست جدید ــ بدون عامه‌پسندی متصور نیست. این اجتناب‌ناپذیر است. کارکرد سیاستباز موفق راضی کردن است. هدف او دلخوش ساختن بیشترین تعداد مردم به طرق ممکن بشری است، و برای دلخوش ساختن این همه باید بر باصمه‌هایی تکیه کند که آنان می‌خواهند بشنوند.

ماک ایوان: آیا روسها می‌خواهند مردم را دلخوش کنند؟

کوندرا: درست است که آنها نیازی به این کار ندارند. قدرت دارند بدون آنکه مجبور باشند برای حفظ آن مردم را دلخوش کنند. برژنف نیازی نداشت کسی را دلخوش کند. اما شعارهای حزبی، شایعات حزبی، و همه این چیزها به منظور دلخوش ساختن است. عامه‌پسندی به معیاری وسیع است.

ماک ایوان: اورتگا ای گاست[16] می‌گفت که اشکها و خنده‌ها از لحاظ

15- Herman Broch 16- Ortega y Gasset

زیباشناسی غلط اند.

کوندرا: بله، آن را نشنیده‌ام، اما صحیح است. چند روز پیش نامه‌ای از خواننده‌ای سوئدی داشتم که نوشته بود: «اما آیا توجه دارید که، در عمل، ما برای پذیرفتن شما، آنچه را که ناراحتمان می کند نادیده می گیریم و شما را عامه‌پسند می کنیم؟ وقتی کتاب خنده و فراموشی منتشر شد، بررسی کنندگان فقط در بارهٔ تامینا[17]، شخصیت اصلی آن، گفتگو کردند. این بخش از کتاب جالب است. بدتر از بقیهٔ کتاب هم نیست. اما در عین حال نوعی مایهٔ عاطفی عامه‌پسند دارد ــ رابطهٔ زنی با شوهری مرده که هنوز زن او را دوست می دارد. هیچ کس از آخرین بخش کتاب شما، که کیفیتی ضد اجتماعی و ضد انسانی دارد، ذکری به میان نیاورد. و دلیل آنکه اشاره‌ای نکردند این بود که می خواستند شما را عامه‌پسند کنند.»

ماک ایوان: بیایید به مسائل دیگر بپردازیم. آیا فکر می کنید که باید کلید همهٔ روابط انسانی را در روابط جنسی جست؟ آیا آنچه میان یک زن و یک مرد اتفاق می افتد آینه‌ای برای همهٔ روابط انسانی است؟

کوندرا: نمی دانم. مسلماً موقعیتی بسیار افشاکننده است، اما دوست ندارم بگویم که همه‌چیز در آنجا متوقف می شود.

ماک ایوان: به نظر می رسد که نقطهٔ آغاز شما همیشه یک ازدواج، یک ماجرای عاشقانه باشد... گویی برای عشقبازی مدام وسواسی در کار است.

کوندرا: بله، اما این امر اگر جوهر موقعیتی را آشکار نکند جایی در رمان ندارد. شخصیت های من وقتی عشقبازی می کنند، ناگهان به حقیقت زندگی یا رابطهٔ خود چنگ می اندازند. در مجلس تودیع، برای مثال، جاکوب[18] و اولگا[19] همیشه از رابطهٔ خود خاطرجمع بوده‌اند. ناگهان با هم می خوابند، و رابطهٔ آنها تحمل ناپذیر می شود. این به‌سبب احساس ترحمی

17-Tamina 18- Jakob 19-Olga

است که ناگهان حین عمل جنسی پدیدار می‌شود و به چیزی وحشتناک بدل می‌گردد: ترحم بنیادی ناممکن برای عشق است. در شوخی، وقتی لودویگ[20] با هلن[21] عشقبازی می‌کند، ناگهان می‌بینیم که احساس جنسی او از انتقام‌جویی مایه می‌گیرد. این عمل عشقبازی اساس همهٔ کتاب است. در **سبکی تحمل ناپذیر وجود**، وقتی سابینا[22] با فرانتس[23] عشقبازی می‌کند، ناگهان به صرافت می‌افتد که مرد همچون توله‌سگی به سینه‌های اومک می‌زند. او را همچون حیوانی می‌بیند ــ حیوانی کوچک که آمده است تا به دامان او بیاو یزد ــ و این جنبهٔ مرد ناگهان موجب اشمئزاز او می‌شود. به نگاهی، حقیقت رابطه‌شان را می‌بیند.

ماک ایوان: هویت شخصیت‌های شما از طریق جنسیت آنان آشکار می‌شود...

کوندرا: ترزا را در **سبکی تحمل ناپذیر وجود** در نظر بگیرید. مشکل او مسئلهٔ هویت است، رابطهٔ میان جسم و روح او: روح او در جسمش قرار نمی‌گیرد. در صحنه‌ای که با مهندس عشقبازی می‌کند این موضوع با وضوح تمام نمایش داده شده است. حین عشقبازی ناگهان متوجه می‌شود که روحش کاملاً جدا و برکنار به جسم او می‌نگرد. ازین برکناری به هیجان می‌آید؛ خواننده مشکل او را در می‌یابد، درونمایه‌ای که شخصیت او برآن مبتنی است، ناگهان حین عشقبازی آشکار می‌شود. بدین مفهوم، این صحنه‌های جنسی به کار روشن کردن شخصیت‌ها و موقعیت‌ها می‌آیند.

ماک ایوان: شما دربارهٔ میل به قربانی شدن خیلی خوب می‌نویسید. بنابه‌قول شما، این وضعیت برشخص واقع نمی‌شود، بلکه خود قربانی هم آن را طلب می‌کند.

کوندرا: مثلاً؟

ماک ایوان: بسیاری از شخصیت‌های شما در آتش حسادت جنسی

20-Ludwik 21-Helen
22-Sabina 23-Franz

می‌سوزند. با این حسادت خو می‌گیرند؛ گویی بدان عشق می‌ورزند، یا بدان نیاز دارند. البته آنان قربانی‌اند، اما خود دوزخ خصوصی خودشان را می‌سازند.

کوندرا: حرف جالبی است، امّا راستش را بخواهید هرگز بدین صورت به آن فکر نکرده‌ام. نکتهٔ تازه‌ای ندارم که به آن بیفزایم، حق با شماست.

ماک ایوان: شما مطالب زیادی دربارهٔ وسواس سلطهٔ جنسی نوشته‌اید. آیا فکر می‌کنید که میان آن سلطه و سلطه سیاسی ارتباطی باشد، یعنی فتح کشوری به دست کشور دیگر؟

کوندرا: نمی‌دانم.

ماک ایوان: برای مثال، گاه سرنوشت شخصیت‌های شما سخت با سرنوشت کشورشان عجین می‌شود. تامینا در **کتاب خنده و فراموشی** هویتی شبیه چکسلواکی دارد. در تبعید است، از گذشتهٔ خودش بریده است. آیا می‌توان برای کشورها نیز لفظ قربانی را به کار برد؟ برخی از ستم‌دیده‌ترین شخصیت‌های شما سخت با ستمگران اتخاذ هویت می‌کنند. مثلاً روزنا[۲۴] در **مجلس تودیع**، از بسیاری لحاظ آدم رقت‌باری است، اما با پیرمردان دیوانه‌ای همدست می‌شود که دور می‌افتند و سگهای مردم را می‌کشند، یا طرف زنان چاق استخر را می‌گیرد که از عریانی و زشتی خود به شعف می‌آیند. میان ستمگران و ستمدیدگان ائتلافی وجود دارد، صمیمیتی که تقریباً جنسی است.

کوندرا: درست است. حرفتان کاملاً صحیح است؛ من کاملاً برآن آگاه نبودم. اما درست است.

ماک ایوان: شاید بهتر باشد چیزهایی بگویم که درست نباشد: تا شما آنها را با بلاغت رد کنید... رمانها و فیلمهایی که در آنها

24-Ruzena

بتوان امور خصوصی و امور اجتماعی را در موقعیتی واحد نشان داد همیشه جاذبند.

کوندرا: همان چیزهایی که در سیاست سطح بالا روی می‌دهد در زندگی خصوصی اتفاق می‌افتد. جورج اورول جهانی را تصویر کرده است که در آن قدرت سیاسی تاریخ را بازنویسی می‌کند: تصمیم می‌گیرد که چه چیزی حقیقت دارد، چه چیز را باید به یادداشت، چه چیزی را باید فراموش کرد. هرچند در مقام رمان‌نویس، من علایق متفاوتی دارم، بیشتر این واقعیت برایم مطرح است که هریک از ما، خودآگاه یا ناخودآگاه، تاریخ شخصی خودمان را بازنویسی می‌کنیم. زندگینامه‌های خودمان را مدام بازنویسی می‌کنیم، مدام مفهوم خودمان ــ مفهوم مورد نظر خودمان ــ را به وقایع می‌بخشیم. گلچین می‌کنیم و می‌آرائیم ــ چیزهایی را بر می‌گیریم که به ما اعتماد به نفس می‌دهند و ما را خوشنود می‌کنند، حال آنکه هرآنچه را که احتمالاً ناراحتمان می‌کند حذف می‌کنیم. پس بازنویسی تاریخ ــ حتی بازنویسی تاریخ به شیوهٔ اورول ــ فعالیتی غیر انسانی نیست. برعکس، بسیار انسانی است. مردم همیشه جهان سیاسی و جهان شخصی را جهان‌هایی متفاوت می‌دانند، گویی هریک منطق خاص خود، قوانین خاص خود، را دارند. اما همان وحشت‌هایی که بر صحنهٔ گستردهٔ سیاست می‌گذرد، به طرز غریب اما مبرمی، به وحشت‌های کوچک زندگی خصوصی ما شبیه‌اند.

ماک ایوان: یک بار گفته‌اید که وظیفهٔ رمان افشاء «فضاحت‌های مردمشناختی» است. مقصودتان ازین حرف چه بوده است؟

کوندرا: در آنجا من از وضع در حکومت‌های توتالیتر سخن گفته‌ام. گفته‌ام که در آنجا هر چیز که اتفاق می‌افتد برای نویسنده فضاحتی سیاسی نیست، بلکه فضاحتی مردمشناختی است. یعنی، به عنوان آنچه رژیمی سیاسی می‌تواند بکند به آن نگاه نمی‌کردم، بلکه ازخلال این پرسش نگاه می‌کردم که قابلیت‌های انسان تا چه حدّ است؟

ماک ایوان: پس چرا فضاحت؟

کوندرا: فضاحت چیزی است که ما را تکان می دهد؛ همه دربارهٔ شیوه‌های تکان‌دهندهٔ این دیوانسالاری حرف می‌زنند، این نظام کمونیستی، که گولاگ‌ها، محاکمات سیاسی، و تصفیه‌های استالینی را پدید آورده است. همه اینها را به عنوان فضاحت سیاسی توصیف می‌کنند. اما این حقیقت آشکار را فراموش می‌کنند که نظام سیاسی نمی‌تواند کاری فراتر از قابلیت مردمان انجام دهد: اگر انسان قابلیت کشتن نداشت، هیچ نظام سیاسی نمی‌توانست جنگ راه بیندازد. هر نظام فقط پیرامون حدود توانایی‌های انسانها وجود دارد. برای مثال، هیچ کس نمی‌تواند آب دهانش را به ارتفاع چهارمتر توی هوا بفرستد، حتی اگر نظام از او بخواهد که چنین کند. آب دهان بیشتر از نیم متر بالا نمی‌رود. یا چهار متر توی هوا بشاشد، اگر استالین هم دستور بدهد، کسی نمی‌تواند این کار را بکند. اما انسان می‌تواند بکشد. ازین جهت همیشه در پس مسئلهٔ سیاسی مسئله مردمشناختی ــ مسئلهٔ حدود قابلیت‌های انسان ــ وجود دارد.

ماک ایوان: احساس می‌کنم که به اعتقاد شما رمان این قابلیت را دارد که به ما ادراک و یژه‌ای از جهان بدهد، که به ما بینش‌هایی عطا کند که هیچ شکل دیگر جستجو قادر به دادن آن بینش‌ها نیست.

کوندرا: بله، من معتقدم که رمان می‌تواند چیزی را بگوید که آن را به هیچ شیوهٔ دیگری نمی‌توان گفت. اما دشوار است بگوییم که این چیز خاص دقیقاً چیست. شاید بتوان از راه برهان خُلف آن را بیان کرد. مثلاً می‌توان گفت که هدف رمان توصیف جامعه نیست، زیرا مسلماً برای این کار راههای بهتری هست. یا علت وجودی آن توصیف تاریخ نیست، زیرا آن را می‌توان از طریق تاریخ‌نگاری انجام داد. رمان‌نویسان نیامده‌اند تا استالینیسم را بکوبند، چون سولژینستین می‌تواند با اعلامیه‌های خود این کار را بکند. اما رمان تنها وسیله‌ایست که با آن می‌توان وجود انسانی را با تمام جنبه‌هایش تشریح کرد، نشان داد، تحلیل کرد، پوست کند. من هیچ فعالیت دیگر روشنفکری را نمی‌شناسم که بتواند کار رمان را بکند. حتی

فلسفهٔ وجودی هم نمی‌تواند. زیرا رمان در ارتباط با همهٔ نظام‌های فکری نوعی شکاکیّت ذاتی دارد. هر رمان طبیعتاً با این فرض آغاز می‌شود که اساساً گنجاندن زندگی بشری در هر نظامی ناممکن است. به همین دلیل پاسخ به پرسش‌های چند لحظه پیش شما برایم آسان نبود. مسائل بهشت، یا قدرت، یا رابطهٔ قدرت با وجود یا با هیجان جنسی. من این مسائل را تنها هنگامی می‌کاوم که در روابط شخصیت‌ها مطرح شوند، و این بدان معنی است که، در رمان، همیشه از وجود چند جواب محتمل به یک سؤال واحد آگاهیم. رمان به سؤالها جواب نمی‌دهد: احتمالات را عرضه می‌کند.

ماک ایوان: یکی از جنبه‌های بارز رمانهای شما حضور نویسنده همچون نوعی دسته همسرایان است، که انگیزه‌ها و رفتارهای شخصیت‌ها را به سؤال می‌گیرد و آنها را شرح می‌دهد. ظاهراً این صدا در شوخی بلند می‌شود و حضور آن در دو رمان آخری بسیار نیرومند بوده است. آیا صناعت‌های رمان سنتی، که در آن نویسنده ناپیداست، برای مقاصد شما کافی نبوده است؟

کوندرا: خوب، در اینجا سه مطلب را باید تذکر دهم. اول آنکه من پیش ازین هم آن صناعت را در کتاب قدیمی‌تری به کار برده‌ام. این راوی را در زندگی جای دیگری است می‌یابید. باز آن را در داستانهای کوتاه هم می‌یابید. اما راست است که اخیراً این صدا را بیشتر و بیشتر به کار برده‌ام. دوم آنکه شما می‌پرسید آیا این نوع روایت، سنت رمان را که نیاز به هیچ شرحی ندارد، نسخ نمی‌کند. اما در قرن نوزدهم بود که راوی کاملاً ناپدید شد. در آثار رابله، سروانتس و استرن راوی حضور دارد. نکته سوم آنکه من پیش ازین هم گفته‌ام که به نظر من ارزش رمان در این است که جوهر واقعیت را چگونه به آزمون می‌کشد. رمان فقط موقعیت‌ها را عرضه نمی‌کند ــ موقعیت‌هایی چون حسادت، یا مهربانی، یا ذائقه قدرت ــ آنها را متوقف می‌کند، خود نیز بازمی‌ایستد، از نزدیک آنها را معاینه می‌کند، سبک و سنگین می‌کند، تفتیش می‌کند، و آنها را چون معماهایی می‌انگارد. به

محض آنکه آنها را معما انگاشتیم مجبوریم در بارهٔ آنها به تفکر بپردازیم. مثلاً حسادت را در نظر بگیرید. اینقدر معمولی است که هر توضیحی غیر لازم به نظر می‌رسد. اما اگر درنگ کنید و بدان بیندیشید، می‌بینید که چنین نیست. تاب ندارید عشقبازی زنی که دوست می‌دارید را با مرد دیگری ببینید. امری معمولی ناگهان دشوار می‌شود، آزاردهنده می‌شود. معمایی می‌شود. حتی پا را فراتر می‌گذارم و می‌گویم، دقیقاً بدین دلیل که در زندگی روزمره بسیاری از چیزها عادی و مبتذل شده است، آرزوی رمان‌نویس عرضه کردن معماهاست. در رمان نیاز دارم که صدایی را بشنوم که به فکر کردن مشغول است، اما نه صدای یک فیلسوف را. می‌پرسید معنی این حرف چیست. شما در مورد رمان‌های من سؤالهایی مطرح کردید که حاوی مقدار زیادی اطلاعات بود، هرچند به صورت سؤال ارائه شده بود. این کار به شیوهٔ رمان‌نویس شباهت دارد که باید پیشتر و پیشتر برود، تا به قلب مسئله برسد، بی‌آنکه هیچ‌گاه جوابی عرضه کند.

ماک ایوان: شما تمهیداتی به کار می‌برید تا شخصیت‌هایتان «روانشناسی» نداشته باشند ــ کار شما در واقع نقطهٔ مقابل رمان روانشناختی است. اغلب می‌ایستید تا به ما یادآوری کنید که این شخصیت‌ها کاملاً ساختگی‌اند. و تناقض اینجاست که با این همه موفق می‌شوید آنها را بسیار ملموس سازید. فکر می‌کنم دلیل این توفیق آن باشد که راوی مداخله‌گر شما همانگونه از شخصیت‌ها حرف می‌زند که شاید مردم اندیشه‌مند دربارهٔ دوستی صمیمی سخن بگویند. مداخله‌های شما نوعی ولنگاری سطح بالاست. و ما را به این فکر می‌اندازد که این شخصیت‌ها واقعاً وجود دارند.

کوندرا: بله، درست است. من مدعی نیستم که همه‌چیز را دربارهٔ شخصیت‌ها می‌دانم. نمی‌توانم بدانم، درست همانطور که نمی‌توانم مدعی باشم که همه چیز را در بارهٔ یک دوست می‌دانم. نوشته‌های من واقعاً در سطح فرض است. در مورد دوستان هم همین‌طور است. حتی اگر از بهترین

دوستتان حرف بزنید ــ و هرآنچه را که بتوان گفت بگویید ــ ملاحظات شما در حدّ فرض باقی می‌ماند.

ماک ایوان: آیا علاقهٔ شما به کافکا باعث شد بنویسید که رمان زندگی گرفتار در دام این جهان را می کاود؟

کوندرا: آه بله، امروزه رمان دامی را می آزماید که در واقع این جهان است. تاریخ رمان آیینه ای از تاریخ انسان است، اما وقتی کافکا وارد شد اتفاقی افتاد. ... اتفاقی که هنوز کاملاً شناخته نیست. معمولاً تجدّد را در رمان با تشلیثِ جویس، پروست و کافکا می نمایانند. حال آنکه همواره به نظرم رسیده است که پروست و جویس تحقق یا تکمیل آن فراگرد تکاملی طولانی باشند که با فلوبر آغاز شده است. با کافکا و احتمالاً با بروخ و موزیل[۲۵] چیزی کاملاً متفاوت آغاز شده است. پیش از کافکا، انسان در برابر هیولایی می جنگید که هیولای درون او بود ــ آنچه زندگیِ درونی، گذشته، کودکی، و پیچیدگیهای او را تعیین می کرد. در آثار کافکا، هیولا برای نخستین‌بار، از بیرون می‌آید: زندگی همچون دامی تصور می‌شود. در آثار کافکا زندگیِ انسان را نیروهایی بیرون از خودش تعیین می کنند: از قدرت قصر گرفته تا قدرت هیئت منصفهٔ نامرئی محاکمه. در کتابهای من این بیشتر تاریخ است که انسان اروپایی را به دام می اندازد. در جهانی که برای ما به دامی بدل شده است چه امکاناتی وجود دارد؟ ما چه قدرت انتخابی داریم؟ چه اشکالی از زندگی وجود دارد؟ حال در نهایت چه فرقی می کند که کاف عقدهٔ اودیپ داشته باشد یا نفرت از پدر: هیچ کدام ذره‌ای سرنوشت او را تغییر نمی‌دهند. اما سرنوشت یک شخصیت پروستی را به کلی تغییر می‌دهند. دنیای پروست یا فلوبر گشوده بود. تاریخ ناپیدا بود. چیزی بود که حتی نمی‌شد آن را فراچنگ آورد. تاریخ برای ما حیّ و حاضر است، ملموس است. جنگ است. نظامی سیاسی است. انجام کار اروپاست. کاملاً به دست‌آمدنی است ــ و چون به دست آمد ــ ما درآنیم:

25-Musil

گرفتار. ازین‌رو می گویم دام.

ماک ایوان: شما عبارتی دارید ناظر بر اینکه به انزوای شخصیت‌های کافکا تجاوز شده است.

کوندرا: بله. این کابوس کافکا بود. فرد در محاصرهٔ اجتماعی است که در آن به انزوای او تجاوز می‌شود، این انزوا کشته می‌شود: دیگر وجود ندارد. همه می‌توانند او را ببینند؛ هرگز تنها نیست. کافکا را هنوز با تعابیر مربوط به نسل پیش از او تعبیر می‌کنند. این مثل آنست که با کلمات مربوط به هایدن دربارهٔ بتهوون حرف بزنند. هنوز کافکا را از خلال کلیشه‌های رمانتیک انزوا می‌بینند: اینکه انزوا انسان را تهدید می‌کند، اینکه انزوا کاملاً منفی است، اینکه تراژدی روشنفکران این است که ریشه‌های خود را در میان مردم از دست داده‌اند. و مطابق با این تعابیر کافکا خود نویسنده‌ای است که از انزوا رنج می‌برد، به دنبال اجتماع می‌گردد، به دنبال برادری، می‌خواهد جای خود را در جهان بیابد ــ حال آنکه کافکا دقیقاً همین کلیشه‌ها را وارونه کرده است. دنیای کافکا در واقع کاملاً متفاوت است. آن مساح زمین در قصر از دنیای پیرامون خود به تنگ آمده است. به دنبال برادری نمی‌گردد، به دنبال کار می‌گردد. اما در عوض همه او را به ستوه می‌آورند. او را می‌پایند. در همان تختخوابی می‌خوابد که دستیارانش در آن می‌خوابند و نمی‌تواند با فریدا عشقبازی کند چون آنان همیشه حاضرند، با او یند. در آثار کافکا، آنانی جای خود را در جامعه می‌یابند که انزوای خود و، در نهایت شخصیت خود را، نفی می‌کنند.

برادری، در نهایت، چه معنایی دارد؟ کافکا این تصور را وارونه می‌کند. برادری چیزی نفرت‌انگیز، وحشتناک، و تهدیدکننده می‌شود. کافکا با یکی از پذیرفته‌ترین تصورات مربوط به جامعه به مبارزه برمی‌خیزد. و این دقیقاً وظیفهٔ همهٔ رمان‌نویسان است: به مبارزه‌طلبیدن، مدام، آن تصورات اساسی که وجود خود ما بر آنها مبتنی است.

غرب در گروگان
یا
فرهنگ از صحنه بیرون می‌رود

[۱]

در نوامبر سال ۱۹۵۶، مدیر خبرگزاری مجارستان، اندکی پیش از آنکه دفترش زیر گلوله‌های توپ با خاک یکسان شود، تلکسی به همه جهان فرستاد حاوی این پیام نومیدانه که هجوم روسها به بوداپست آغاز شده است. پیام به این کلمات ختم می‌شد: «ما برای مجارستان و برای اروپا می‌میریم.»

این جمله چه معنائی داشت؟ مسلماً اینکه تانکهای روسی مجارستان را همراه با تمامی اروپا به خطر انداخته بودند. اما چرا اروپا در خطر باشد؟ آیا تانکهای روسی می‌خواستند از مرزهای مجارستان بگذرند و به سوی غرب سرازیر شوند؟ نه. مقصود مدیر خبرگزاری مجارستان این بود که روسها، با حمله به مجارستان، به اروپا حمله کرده بودند. آماده بود بمیرد تا مجارستان، مجارستان بماند و اروپایی.

با آنکه مفهوم جمله واضح به نظر می‌رسد، باز ما را وسوسه می‌کند. در فرانسه، در آمریکا مردم عملاً با این اندیشه خو گرفته‌اند که آنچه طی حمله به خطر افتاده بود مجارستان و اروپا نبود بلکه فقط یک نظام

سیاسی بود. هرگز کسی نمی‌گوید که مجارستان چندان به خطر افتاده بود؛ و باز کسی هرگز نمی‌فهمد که چرا یک نفر مجارستانی، در مواجههٔ با مرگ، حرف آخر را با اروپا می‌زند. وقتی سولژنیستین به افشاگری ستم‌های کمونیستی می‌پردازد آیا هرگز اروپا را به مثابهٔ ارزشی بنیادی ــ ارزشی شایستهٔ بذل جان ــ می‌انگارد؟

نه. «مردن برای وطن خویش و برای اروپا» ــ عبارتی است که در مسکو یا لنینگراد به مخیّلهٔ کسی خطور نمی‌کند؛ این عبارتی است که تنها می‌تواند در بوداپست یا ورشو به ذهن برسد.

[۲]

در واقع، مفهوم اروپا برای یک مجارستانی، یک چک، یک لهستانی، چیست؟ این ملت‌ها همیشه به آن بخش از اروپا تعلق داشته‌اند که در مسیحیت کاتولیک ریشه دارد. در همهٔ ادوار تاریخی آن شرکت جسته‌اند. لفظ «اروپا»، برای آنان، نمایندهٔ پدیده‌ای جغرافیایی نیست بلکه تصوری معنوی است که با کلمهٔ «غرب» مترادف است. آن لحظه‌ای که مجارستان دیگر اروپایی نباشد ــ یعنی دیگر غربی نباشد ــ یعنی بیرون از دائرهٔ سرنوشت خود، به ورای تاریخ خود رانده شده باشد: دیگر جوهر هویت خود را گم کرده است.

«اروپای جغرافیایی» (که از اقیانوس اطلس تا کوههای اورال کشیده شده) همیشه به دو نیمه تقسیم می‌شده است که هریک جلوه‌ای جداگانه داشته‌اند: یکی به رم باستان و کلیسای کاتولیک وابسته بوده؛ دیگری ریشه در بیزانس و کلیسای ارتدوکس داشته است. پس از سال ۱۹۴۵، مرز میان دو اروپا چند صد کیلومتر به جانب غرب پس رانده شد، و چندین ملّت که همیشه خود را غربی می‌انگاشتند از خواب بیدار شدند و

خود را در شرق یافتند.[1]

در نتیجه، در اروپای بعد از جنگ سه وضعیت شکل گرفت: اروپای غربی، اروپای شرقی، و از همه پیچیده‌تر، وضعیت آن بخش از اروپا که از لحاظ جغرافیایی در مرکز اروپا واقع شده بود ــ از لحاظ فرهنگی در غرب و از حیث سیاسی در شرق.

تضادهای اروپایی که من آن را اروپای مرکزی می‌خوانم کمک می‌کند تا دریابیم چرا طی سی و پنج سال گذشته درام اروپایی در آنجا تمرکز یافته است: شورش عمومی مجارستان در سال ۱۹۵۶ و کشتار عام خونینی که از پی آن آمد؛ بهار پراگ و اشغال چکسلواکی در سال ۱۹۶۸؛ و شورشهای لهستان در سالهای ۱۹۵۶، ۱۹۶۸، ۱۹۷۰ و در سالهای اخیر. هیچ‌یک از اتفاقاتی که در «اروپای جغرافیایی»، در غرب یا در شرق، روی داده است نمی‌تواند از حیث محتوای درامی و تأثیر تاریخی با سلسله شورشهای اروپای مرکزی مقایسه شود. هریک ازین شورشها تقریباً تمامی جمعیت را در بر گرفته است. و، در هرمورد، رژیم‌های موجود، اگر از جانب روسیه حمایت نمی‌شدند، نمی‌توانستند بیش از سه ساعت مقاومت کنند. با وجود این، ما دیگر نمی‌توانیم آنچه را در پراگ یا ورشو اتفاق افتاد، اساساً، درامی متعلق به اروپای شرقی، اردوی شوروی یا کمونیسم بدانیم؛ این درامی است متعلق به غرب ــ غربی که به گروگان گرفته شده، موقع خود را از دست داده، و مغزشویی شده است، با این همه اصرار می‌ورزد تا از هویت خود دفاع کند.

هویت هر ملت یا تمدن همیشه در آفریده‌های ذهن ــ در آنچه

---

۱) مسئولیت کمونیست‌های اروپای مرکزی که، پس از جنگ، چندان کوشیدند تا نظام‌های توتالیتر را در سرزمین‌های خود مستقر کنند، عظیم است. اما آنان هرگز بدون رهنمود، فشار خشونت‌بار، و قدرت بین‌المللی روسیه موفق نمی‌شدند. این کمونیست‌ها، درست پس از پیروزی، متوجه شدند که ارباب کشورهای خود نیستند بلکه ارباب، اتحاد جماهیر شوروی است؛ از آن لحظه تکه‌تکه شدن تدریجی نظام‌ها و احزاب اروپای مرکزی آغاز شد.

«فرهنگ» شناخته می‌شود ــ بازتاب می‌یابد و متمرکز می‌شود. هرچه این هویت بیشتر به امحاء تهدید شود، زندگی فرهنگی تراکم بیشتری می‌یابد، اهمیت بیشتری پیدا می‌کند، و خودِ فرهنگ به ارزش زنده‌ای بدل می‌شود که همهٔ مردم به گرد آن می‌گردند. به همین دلیل، در هر یک از شورشهای اروپای مرکزی ــ که در آنها بیم امحاء عملی ملتی می‌رفت ــ خاطرهٔ جمعی فرهنگی و آثار خلاقهٔ معاصر نقش‌هایی چنان بزرگ و چنان قاطع به عهده داشتند ــ بسیار بزرگتر و قاطع‌تر از نقش آنان در هریک از دیگر شورشهای توده‌ای اروپایی.[۲] راه را برای انفجار سال ۱۹۵۶ مجارستان آن عده از نویسندگان گشودند که در گروهی که، نام از پتوفی شاعر رمانتیک گرفته بود، انتقادی عمومی را به عهده گرفتند. نمایشنامه‌ها، فیلم‌ها، کتابها و متون فلسفی، که در سالهای پیش از ۱۹۶۸ به جریان افتادند، سرانجام به آزادی بهار پراگ منجر شدند. و ممنوعیت نمایشنامه‌ای به قلم میکیوویچ،* بزرگترین شاعر رمانتیک لهستان، بود که شورش مشهور دانشجویان لهستانی را در سال ۱۹۶۸ پیش آورد. نشانهٔ شورشهای اروپای مرکزی این ازدواج میمون فرهنگ و زندگی، این پیوند دستاورد خلاقه و مردم، بوده است که با زیبایی و لطف تقلیدناپذیر خود همیشه آنان را که آن دوره‌ها را تجربه کرده‌اند افسون می‌کند.

---

۲) فهم این تناقض برای ناظر خارجی دشوار است؛ دورهٔ پس از سال ۱۹۴۵ درعین حال که برای اروپای مرکزی مصیبت‌بارترین دوره بوده است، یکی از بزرگترین دوره‌ها در تاریخ فرهنگی آن نیز به شمار می‌رود. چه در تبعید (گومبروویچ، میلوش)، چه به شکل فعالیت خلاقهٔ زیرزمینی (چکسلواکی پس از ۱۹۶۸) چه به صورت فعالیتی، که زیر فشار افکار عمومی، مقامات آن را تحمل می‌کنند ــ تحت هریک ازین شرائط ــ فیلم‌ها، رمان‌ها، نمایشنامه‌ها و آثار فلسفی پدید آمده طی این دوره در اروپای مرکزی اغلب به قله‌های فرهنگ اروپایی می‌رسند.

* Mickiewicz

[۳]

می‌توان گفت: ما می‌پذیریم که کشورهای اروپای مرکزی از سنت‌های فرهنگی به خطر افتادهٔ خود دفاع می‌کنند، اما وضعیت آنها منحصر به فرد نیست. روسیه نیز در موقعیتی مشابه است. روسیه هم هویت خود را کم کم گُم می‌کند. در واقع، این روسیه نیست، بلکه کمونیسم است، که ملت‌ها را از جوهرشان تهی می‌سازد، و نباید فراموش کرد که مردم روسیه نخستین قربانی آن بودند. درست است که زبان روسی زبان سایر ملت‌ها را در امپراتوری شوروی خفه می‌کند، اما این بدان دلیل نیست که خود روسی‌ها بخواهند دیگران را «روسی» کنند؛ بدان دلیل است که دیوانسالاری شوروی ــ که عمیقاً غیرملّی، ضدّملّی و فراملّی است ــ به ابزاری نیاز دارد تا حکومت خود را یکپارچه سازد.

من این منطق را درک می‌کنم. همچنین مسئله آن دسته از روسیان را می‌فهمیم که بیم آن دارند که سرزمین مادری و محبوبشان با کمونیسم منفور مشتبه شود.

اما باید موقعیت آن لهستانی را نیز درک کرد، که سرزمین مادری‌اش، مگر برای دوره‌ای کوتاه میان دو جنگ جهانی، به مدت دو قرن زیر سلطهٔ روسیه بوده و در طی این مدت روند «روسی کردن» ــ فشاری برای آنکه به روسی شدن رضایت دهد ــ بر آن اعمال می‌شده است، پیگیر و نابجا.

در اروپای مرکزی، در مرز خاوری غرب، همواره همگان نسبت به مخاطرات قدرت روسیه بویژه حساس بوده‌اند. و این فقط به لهستانی‌ها اختصاص ندارد. فرانتیسک پالاکی*، مورخ بزرگ و چهره‌ای که به بهترین وجه معرف سیاست چک در قرن نوزدهم است، به سال ۱۸۴۸ نامهٔ مشهوری به پارلمان انقلابی فرانکفورت نوشت که در آن ادامهٔ حیات امپراتوری هابزبورگ** را به عنوان تنها سدّ ممکن در برابر روسیه توجیه

* Frantisek Palacky ** Habsburg

می‌کرد، در برابر «این قدرتی که، امروزه به ابعادی عظیم رسیده است، و باز به افزودن نیروی خود ورای دسترس هر کشور غربی ادامه می‌دهد.» پالاکی بلندپروازیهای امپراتوری روسیه را یادآور شده بود؛ روسیه می‌خواست به «سلطنتی جهان» بدل شود، یعنی می‌خواست بر جهان سلطه یابد. پالاکی نوشته بود: «سلطنت جهانی روسی فاجعه‌ای است عظیم و توضیح‌ناپذیر، فاجعه‌ای بی‌حدّ و قیاس‌ناپذیر.»

بنابه گفتهٔ پالاکی، اروپای مرکزی باید خانواده‌ای باشد متشکل از ملل برابر، که هریک ــ درعین داشتن رفتاری براساس احترام متقابل با دیگران، در کنف حمایت حکومتی نیرومند و مستقل احساس ایمنی کنند ــ و نیز فردیت خود را مسجل سازند. و این روپا، هرچند هرگز کاملاً تحقق نیافته است، نیرومند و پرتأثیر باقی خواهد ماند. اروپای مرکزی همیشه آرزو داشته است که نسخهٔ فشرده‌تری از خود اروپا با همهٔ گوناگونی فرهنگی آن باشد، یک اروپای کوچک باستانی، نمونه‌ای کوچک شده از اروپایی متشکل از مللی که مطابق با قانونی واحد ساخته شده باشند: یعنی بیشترین تنوع در کوچکترین فضا. اروپای مرکزی چطور می‌تواند وحشت‌زده نباشد در برابر روسیه‌ای که مبتنی براصلی متخالف تأسیس شده است: یعنی کمترین تنوع در بزرگترین فضا؟

در واقع، هیچ چیز نمی‌تواند با اروپای مرکزی، و آرزوی آن برای تنوع، بیگانه‌تر از روسیه باشد: روسیهٔ یکشکل، قالبی، متمرکز کننده، که مصمم است تا هریک از ملل امپراطوری خود (اوکرائینی‌ها، بلوروسی‌ها، ارمنی‌ها، لتوین‌ها، لیتوانی‌ها و دیگران) را به درون ملت واحد روس (یا چنانکه در این عصر تعمیم‌های لفظی گیج کننده، عموماً بیان می‌شود، به درون «ملت واحد شوروی») مستحیل کند[۳].

---

۳) یکی از بزرگترین ملل اروپایی (تقریباً چهل میلیون اوکرائینی وجود دارد) به تدریج محو می‌شود. و این واقعهٔ عظیم، که تقریباً باور نکردنی است، چیزی است که اروپا بدان عنایتی ندارد!

و باز این سؤال پیش می‌آید که: آیا کمونیسم نفی تاریخ روسیه یا تحقق آن است؟

مسلماً هردوی اینهاست، نفی آن است (برای مثال نفی جنبهٔ مذهبی آن) و تحقق آن است (تحقق گرایشهای متمرکز کننده و روپای امپراطوری آن).

اگر از درون روسیهٔ دیده شود، این جنبهٔ اول ــ جنبهٔ عدم تداوم آن ــ وحشتناکتر است. از دیدگاه سرزمین‌های زیرسلطه، جنبهٔ دوّم ــ تداوم آن ــ بیشتر احساس می‌شود.[۴]

[٤]

آیا در تضاد میان روسیه و تمدن غربی بیش از حدّ پافشاری نکرده‌ام؟ آیا اروپا، گرچه منقسم به شرق و غرب، هنوز وجود واحدی نیست که ریشه در یونان باستان و اندیشهٔ یهودی ــ مسیحی دارد؟

البته چنین است. علاوه براین، روسیه، در تمام طول قرن نوزدهم مجذوب اروپا بود، و هردم به آن نزدیکتر می‌شد. و این جاذبه دوجانبه بود. ریلکه روسیه را وطن معنوی خود می‌دانست، و هیچ کس از تأثیر رمان‌های عظیم روسی، که جزء جدایی‌ناپذیری از میراثِ مشترک فرهنگ اروپایی‌اند، برکنار نمانده است.

---

٤) لژک کولاکوفسکی Leszek Kolakowski می‌نویسد (در literacke Zeszyty، شماره ۲، پاریس ۱۹۸۳): «هرچند، همچون سولژنیستین، معتقدم که، نظام شوروی در خصلت سرکوب‌گری دست نظام تزاری را از پشت بسته است... اما چندان پیش نمی‌روم که نظامی را بستایم که نیاکانم در شرائط وحشتناکی علیه آن جنگیده‌اند، نظامی که زیر سلطه آن اجداد من جان باخته، شکنجه دیده یا خواری و خفت کشیده‌اند... به اعتقاد من سولژنیستین تمایل دارد که نظام تزاری را تجلیل کند، تمایلی که برای من، و مطمئناً برای هر لهستانی دیگر پذیرفتنی نیست.»

بله، اینها همه صحیح است؛ پیوند فرهنگی میان دو اروپا هنوز خاطره‌ای عظیم و فراموش ناشدنی است.[۵] اما این امر هم حقیقت دارد که کمونیسم روسی وسواس بیمارگونهٔ قدیمی روسی را علیه غرب سخت پروبال داد و آن را وحشیانه متوجه اروپا ساخت.

امّا روسیه موضوع صحبت من نیست و نمی‌خواهم در وادی عظیم پیچیدگیهای آن، که اطلاع چندانی هم از آن ندارم، سرگردان شوم. فقط می‌خواهم بر این نکته بار دیگر تأکید ورزم: که در مرز خاوری غرب، روسیه ــ بیش از هر جای دیگر ــ نه به عنوان یکی دیگر از قدرت‌های اروپایی، بلکه به صورت تمدنی خاص دیده می‌شود، به صورت تمدنی دیگر دیده می‌شود.

چسلاو میلوش در کتاب خود به نام **اقلیم بومی** ازین پدیده سخن می‌گوید: در قرون شانزده و هفده، لهستانی‌ها «در امتداد مرزهای دور علیه روسها اعلام جنگ کردند. هیچ کس توجه ویژه‌ای به روسها نداشت... وقتی فقط فضای خالی بزرگی در جانب خاور یافتند، تجربهٔ آنان به این تصور لهستانی شکل داد که روسیه در **آنجا** واقع است ــ بیرون از جهان.»[۶]

کازیمیریس براندیس*، در کتاب خود، **خاطرات ورشو**، داستان

---

۵) زیباترین پیوند میان روسیه و غرب کار استراوینسکی است که تمام تاریخ هزار سالهٔ موسیقی غرب را خلاصه می‌کند و در عین حال تخیل موسیقایی آن عمیقاً روسی باقی می‌ماند. پیوند مبارک دیگری که اروپای مرکزی از آن تجلیل کرد دو اپرای عالی اثر لئوس یاناچک Leos Janacek شیفتهٔ روسیه بود: یکی براساس اثر استروفسکی Ostrovski (Katya Kabanova، ۱۹۲۴) و دیگری، که من آن را بینهایت تحسین می‌کنم، بر کار داستایوسکی (**خاطرات خانهٔ مردگان**، ۱۹۲۸) مبتنی بود. اما نکته جالب اینست که این دو اپرا هرگز در روسیه بر صحنه نیامده‌اند و در آنجا کسی از وجود آنها خبری ندارد. روسیهٔ کمونیست هر پیوند ناسازرا با غرب ردّ می‌کند.

۶) کتابهای چسلاو میلوش Czeslaw Milosz ذهن اسیر The Captive Mind (۱۹۵۳) و **قلمرو بومی** The Native Realm (۱۹۵۹) اساسی‌اند: نخستین تحلیل‌های دقیقی که نسبت به کمونیسم و تقابل آن با غرب دوقطبی نیستند.

* Kasimirez Brandys

جالبی را ذکر می کند: نویسنده‌ای لهستانی با آناآخماتووا، شاعرهٔ روس، ملاقات می کند.

نویسندهٔ لهستانی شکوه می کند: آثار او ــ کلّ آثار او ــ ممنوع شده‌اند.

شاعرهٔ روس حرف او را قطع می کند: «زندانی شدید؟»

نویسندهٔ لهستانی می گوید: «نه».

«پس حتماً از اتحادیهٔ نویسندگان بیرونتان کردند؟»

نویسندهٔ لهستانی می گوید: «نه»

آخماتووا صادقانه ابراز تعجب می کند: «پس واقعاً شکایت شما از چیست؟»

و براندیس چنین نتیجه گیری می کند:

این از دلداری های خاص روس هاست. در مقایسه با سرنوشت روسیه هیچ چیز به نظرشان وحشتناک نمی رسد. اما این دلداری‌ها برای ما هیچ معنائی ندارد. سرنوشت روسیه بخشی از خودآگاهی مانیست؛ برای ما بیگانه است؛ در قبال آن مسئولیتی نداریم. برما سنگینی می کند، اما میراث ما نیست. واکنش من نسبت به اد بیات روس هم‌چنین بوده است. همیشه مرا می ترسانده است. حتی امروز هم برخی از داستانهای گوگول و هرآنچه سالتیکف شچدرین نوشته است مرا به وحشت می اندازد. ترجیح می‌دادم که دنیای آنها را نمی‌شناختم. حتی نمی‌دانستم که چنین دنیایی وجود دارد.

اشاره‌های براندیس به گوگول، البته، از ارزش هنری آثار او نمی کاهد؛ بلکه اشاره به وحشت هایی دارد که دنیای این آثار برمی انگیزد. این دنیایی است که ــ وقتی از آن برکنار باشیم ــ ما را برمی انگیزد و جلب می کند؛ اما به محض آنکه ما را در میان گرفت، بیگانگی وحشت‌بار خود را آشکار می کند. نمی‌دانم که آیا بدتر از دنیای ماست یا

نه، ولی می‌دانم که متفاوت است: روسیه ساخت دیگری (بزرگتری) را از فاجعه، تصویر دیگری را از فضا (فضائی چنان عظیم که تمامی ملت‌ها را فرو می‌بلعد)، احساس دیگری را از زمان (کند و شکیبا)، شیوهٔ دیگری را برای خندیدن، زندگی کردن و مردن می‌شناسد.

به همین دلیل است که کشورهای اروپای مرکزی احساس می‌کنند که تغییری که، پس از سال ۱۹۴۵، در سرنوشت آنان پیش آمده است فقط فاجعه‌ای سیاسی نیست: هجومی به تمدن آنها نیز هست. و مفهوم عمیق مقاومت آنان تلاشی است که برای حفظ هویت خود ــ یا، از طریق دیگر، برای حفظ غربی بودن خود می‌کنند.[۷]

[۵]

دیگر هیچ شک و تردیدی در مورد نظام‌های حاکم بر اقمار روسیه باقی نمانده است. اما آنچه را که ما فراموش می‌کنیم تراژدی اساسی آنان است: این کشورها از نقشهٔ غرب محو شده‌اند.

چرا این محو شدن نامرئی مانده است؟

دلیل آن را می‌توانیم در خود اروپای مرکزی پیدا کنیم.

---

۷) لفظ «مرکزی» حاوی خطری است: تصور پُلی میان روسیه و غرب را پیش می‌آورد. تی.جی. ماساریک T.G Masaryk مؤسس جمهوری چکسلواکی، قبلاً در سال ۱۸۹۵ درین باب سخن گفته است: «اغلب می‌گویند که چک‌ها این مأموریت را به عهده دارند تا به صورت واسطه میان غرب و شرق عمل کنند. این تصور بی‌معنی است. چک‌ها همسایهٔ نزدیک شرق نیستند (آنها در محاصرهٔ آلمانی‌ها و لهستانی‌ها، یعنی در محاصرهٔ غرب‌اند)، اما هیچ گونه نیازی هم به واسطه نیست. روسها همیشه تماس‌هایی نزدیکتر و مستقیم‌تر از تماس‌های ما با آلمانی‌ها و فرانسوی‌ها داشته‌اند، و ملل غرب هرآنچه در بارهٔ روسها آموخته‌اند، مستقیم و بی‌واسطه آموخته‌اند.»

تاریخ لهستانی ها، چک ها، اسلواک ها، مجارها پرآشوب و تکه‌تکه بوده است. سنت‌های حاکمیت آنان ضعیف‌تر و منقطع‌تر از سنت‌های ملل بزرگتر اروپایی بوده است. ملل اروپای مرکزی زیر ضربه‌های آلمانها از یک سو و روسها از سوی دیگر، نیروی خود را در تلاش برای ادامهٔ حیات و حفظ زبانهای خود به کار برده‌اند. از آنجا که هیچ‌گاه به تمامی به خودآگاهی اروپایی نپیوسته‌اند، به صورت ناشناخته‌ترین و شکننده‌ترین بخش غرب باقی مانده‌اند ــ و زبانهای غریب و دسترسی‌ناپذیرشان هم بیشتر برآنان حجاب کشیده است.

امپراتوری اطریش این فرصت طلایی را داشت تا از اروپای مرکزی حکومتی یکپارچه و نیرومند بسازد. اما افسوس که اطریشی ها میان ملی‌گرایی پرافادهٔ پان‌ژرمنی و رسالت اروپای مرکزی خود گیر کرده بودند. موفق نشدند فدراسیونی از ملل برابر بسازند، و شکست آنان در این راه شوربختی همهٔ اروپا را در برداشته است. دیگر ملل اروپای مرکزی، از سر ناخرسندی در سال ۱۹۱۸ امپراتوری خود را تکه‌تکه کردند، بدون آنکه متوجه باشند که این امپراتوری، به رغم نقائص آن، جانشین‌ناپذیر است. ازین‌رو، پس از جنگ جهانی اول، اروپای مرکزی به منطقه‌ای از حکومت‌های کوچک و ناتوان بدل شد، که زخم‌پذیری آن نخست ضامن پیروزی هیتلر و در نهایت پیروزی استالین شد. شاید یکی از دلائل این وضع آن بوده است که این کشورها، در خاطرهٔ اروپایی، همیشه منبع دردسرهای مخاطره‌آمیز به نظر رسیده‌اند.

و اگر بخواهم صادق باشم، احساس می کنم که اشتباه اروپای مرکزی به دلیل عاملی بود که من آن را «ایدئولوژی دنیای اسلاو» می‌خوانم. واژهٔ «ایدئولوژی» را آگاهانه به کار می برم، زیرا این واژه چیزی نیست جز بخشی از آن قلمبه‌گویی سیاسی که در قرن نوزدهم اختراع شد. چک ها (به رغم اخطارهای جدّی محترم‌ترین رهبران خود) دوست داشتند که کودکانه «ایدئولوژی اسلاوی» خود را بسان شمشیری علیه تعرض آلمانی در هوا تکان دهند. از سوی دیگر روسها از آن سود جستند تا

جاه‌طلبی‌های امپریالیستی خود را توجیه کنند. کارل هاولی چک*، نویسندهٔ بزرگ چک، در سال ۱۸٤٤ اعلام کرد که «روسها دوست دارند که به هرچیز روسی برچسب اسلاوی بزنند، تا بعداً بتوانند به هرچیز اسلاوی برچسب روسی بزنند». او تلاش می کرد تا علیه اشتیاق جاهلانه و ابلهانهٔ هموطنان خود به روسیه به آنان اخطار کند. این اشتیاق جاهلانه بود، چون چک‌ها در سرتاسر تاریخ هزار سالهٔ خود هیچ‌گاه تماس مستقیمی با روسیه نداشته‌اند. چک‌ها و روس‌ها، به‌رغم خویشاوندی زبانشناختی خود، هیچ‌گاه دنیای مشترکی نداشته‌اند: همچنان که تاریخ مشترک یا فرهنگ مشترکی نداشته‌اند. از سوی دیگر، رابطهٔ میان لهستانی‌ها و روسها هرگز چیزی جز تلاشی برای مرگ و زندگی نبوده است.

جوزف کنراد همیشه از برچسب «روحیهٔ اسلاوی» که مردم به دلیل تبار لهستانی‌اش دوست‌داشتند بر او و کتابهایش بزنند عصبانی می‌شد، و در حدود شصت سال پیش نوشت که «هیچ چیز نمی‌تواند از خلق و خوی لهستانی، با آن سرسپردگی جوانمردانه به تقیّدهای اخلاقی و احترام مبالغه‌آمیزش به حقوق فرد، بیگانه‌تر از «روحیهٔ اسلاوی»ــ چنانکه در دنیای ادب توصیف می‌شودــ باشد.» (و من چه خوب حرف او را می‌فهمم! من، هم چیزی را مسخره‌تر از این کیش سطحیت عمیق، این احساسات بازی توخالی و پرسر و صدای «روحیهٔ اسلاوی» نمی‌شناسم، که گاه و بیگاه به من نسبت می‌دهند.)[۸]

---

* Karel Havlicek

۸) کتاب کوچک بامزه‌ای هست به نام **چگونه می‌توان بیگانه بود** که نویسندهٔ آن در فصلی زیر عنوان «روح و کنایه» از روحیهٔ اسلاوی سخن می گوید: «بدترین نوع روحیه، روحیهٔ بزرگ اسلاوی است. کسانی که از آن رنج برده‌اند معمولاً متفکران بسیار ژرف‌اندیش بوده‌اند. آنان احتمالاً حرفهایی ازین دست می‌زنند: گاهی چنان شادم و گاهی چنین غمگین. می‌توانید بگویید چرا؟ (نمی‌توانید، به خود زحمت ندهید) یا ممکن است بگویند: من چنان مرموزم... گاهی آرزو می کنم جایی باشم غیر از اینجا که هستم. یا: وقتی شب هنگام در جنگلی تنها هستم و از درختی به درخت دیگر ←

با تمام این احوال، تصور وجود دنیایی اسلاوی در تاریخنگاری جهان مرسوم است. بنابراین، تقسیم اروپا پس از سال ۱۹۴۵ــ که این جهان به اصطلاح اسلاو را متحد ساخت (از جمله مجارها و رومانیایی های بیچاره را که البته زبانهایشان اسلاوی نیست ــ اما چرا خودمان را به این جزئیات مشغول کنیم؟) توانسته است چون راه‌حلی طبیعی جلوه کند.

[۶]

پس تقصیر با اروپای مرکزی بوده که غرب حتی متوجه محو شدن آن نشده است؟

کاملاً نه. اروپای مرکزی، به رغم ناتوانی سیاسی آن، درآغاز قرن ما مرکز فرهنگی بزرگی بود، شاید بزرگترین مرکز فرهنگی بود. و هرچند اهمیت وین، شهر فروید و ماهلر را، همگان امروزه بحق شناخته‌اند، اهمیت و اصالت آن مفهوم چندانی نخواهد داشت مگر آنکه در پیوند با کشورها و شهرهای دیگری دیده شود که با هم در این امر مشارکت داشتند، و سهم خلاقهٔ خود را به فرهنگ اروپای مرکزی ادا کردند. اگر مکتب شوئن برگ در موسیقی نظام دوازده لحنی را پایه گذاشت، بلابارتوک مجار، یکی از بزرگترین موسیقیدانان قرن بیستم، توانست آگاهانه آخرین امکان اصیل را در موسیقی مبتنی براصل الحان کشف کند. پراگ با آثار کافکا و هاشک، برای وین با آثار موزیل و بروخ، حریفی بزرگ پدید آورد. وقتی پس از ۱۹۱۸ پراگ نوآوری‌های ساختگرایانه و حلقهٔ

→

می‌پرم، اغلب فکر می‌کنم که زندگی چقدر عجیب است.» چه کسی جرأت دارد روحیهٔ بزرگ اسلاوی را مسخره کند؟ نویسنده، البته گئورگ میکس George Mikes است، از تبار مجار. روحیهٔ اسلاوی تنها در اروپای مرکزی مسخره به نظر می‌رسد.

زبانشناسی پراگ[۹] را به جهان عرضه کرد پویایی فرهنگی کشورهای غیر آلمانی زبان حتی شدت بیشتری یافت. و در لهستان تثلیث بزرگ گومبروویچ، شولتز، و ویتکیه‌ویچ طلایهٔ مدرنیسم اروپائی دههٔ ۱۹۵۰، بالاخص تئاتر به اصطلاح پوچی بود.

در اینجا سوالی پیش می‌آید: آیا تمامی این انفجار خلاقیت فقط حاصل تقارن جغرافیایی بود؟ یا ریشه در سنتی دیرپا، در گذشته‌ای مشترک، داشت؟ یا، به کلام دیگر: آیا اروپای مرکزی مشتمل بر یک مجتمع واقعی فرهنگی با تاریخی خاص خود است؟ و اگر چنین مجتمعی هست، آیا می‌توان آن را با اصطلاحات جغرافیایی تعریف کرد؟ مرزهای آن کدامند؟

هر تلاشی برای ترسیم مرزهای دقیق آن بی‌معنی خواهد بود. اروپای مرکزی یک حکومت نیست: یک فرهنگ یا یک سرنوشت است. مرزهای آن خیالی‌اند و با هرموقعیت تازهٔ تاریخی ترسیم و باز ترسیم می‌شوند.

برای مثال، در حدود نیمهٔ قرن چهاردهم، دانشگاه چارلز در پراگ

---

۹) طرز تفکر ساختگرایانه نزدیک به پایان دههٔ ۱۹۲۰ در حلقهٔ زبانشناسی پراگ آغاز شد. این حلقه از استادان چک، روسی، آلمانی و لهستانی تشکیل شده بود. در این محیط بسیار جهان وطن بود که موکاروسکی Mukarovsky ، طی دههٔ ۱۹۳۰ زیباشناسی ساختگرایانهٔ خود را پدید می‌آورد. ساختگرایی پراک در اصل ریشه در صورت گرایی قرن نوزدهم چک داشت. (به نظر من، گرایشهای صورت گرایانه در پراگ نیرومندتر از جاهای دیگر بود، علت این امر وضع غالب موسیقی و موسیقی شناسی بوده که بنا به طبیعت خود صورت گراست.) موکاروسکی با الهام از پیشرفتهای اخیر در صورت گرایی روسی، به ورای سرشت تک‌ساحتی آن رفت. ساختگرایان متحدان شاعران و نقاشان آوانگارد پراگ بودند (و بدین‌سان اتحاد مشابهی را پیش بینی می کردند که سی سال بعد در فرانسه پدید آمد). ساختگرایان با نفوذ خود هنر آوانگارد را در برابر تعبیرهای تنگ‌نظرانهٔ ایدئولوژیکی که در همه‌جا مایهٔ دردسر هنر نوبوده است حمایت کردند.

روشنفکرانی (اعم از استاد و دانشجو) فراهم آورده بود که چک، اطریشی، با واریایی، ساکسون، لهستانی، لیتوانیایی، مجاور و رومانیایی بودند با جرثومه‌ای از نوعی تصور اجتماعی چند ملیّتی که در آن هر ملت صاحب اختیار زبان خود بود: در واقع، زیر تأثیر غیر مستقیم این دانشگاه بود (که زمانی یان هوس *، آن اصلاح طلب مذهبی، ریاست آن را به عهده داشت) که نخستین برگردانهای رومانیایی و مجارستانی کتاب مقدس انجام شد.

موقعیت‌های دیگری از پی آمدند: انقلاب هُوس؛ نوزایی مجار طی دوران ماتیاس کوروین ** بسا تأثیر جهانی آن؛ بدایت امپراتوری هابزبورگ به صورت اتحاد میان سه حکومت مستقل ــ بوهمیا، مجارستان و اطریش؛ جنگهای علیه ترک‌ها، نهضت ضد اصلاح مذهبی قرن هفدهم. در این زمان ناگهان سرشت مشخص فرهنگ اروپای مرکزی در انفجار خارق‌العادهٔ هنر باروک جلوه‌گر می‌شود، پدیده‌ای که این منطقهٔ وسیع را، از سالزبورگ تا ویلنو، متحد ساخت. اروپای مرکزی باروک (که وجه مشخص آن غلبهٔ امور غیر عقلی و نقش غالب هنرهای تصویری و بویژه موسیقی بود) برنقشهٔ اروپا به صورت قطب متباعد فرانسهٔ کلاسیک (که وجه مشخص آن غلبهٔ امور عقلی و نقش غالب ادبیات وفلسفه بود) درآمد. دراین دورهٔ باروک می‌توان سرچشمه‌های توسعهٔ فوق‌العادهٔ موسیقی اروپای مرکزی را یافت، که از هایدن تا شوئن‌برگ، از لیست تا بارتوک، تکامل همهٔ موسیقی اروپایی را در خود خلاصه می‌کند.

در قرن نوزدهم، کشمکش‌های ملّی گرایانهٔ (لهستانی‌ها، مجارها، چک‌ها، اسلواک‌ها، کروات‌ها، اسلوون‌ها، رومانیایی‌ها، یهودیان) ملت‌هایی را در برابر یکدیگر قرار داد که، اگرچه منزوی، خودخواه و دربسته بودند، با این حال تجربهٔ وجودی مشترک بزرگی را پشت سر گذاشته بودند: تجربهٔ ملتی که مجبور است میان وجود و عدم خود یکی را انتخاب کند؛ یا به کلامی دیگر، میان حفظ اصالت ملی و مستحیل شدن

---

* Jan Huss ** Mathias Korvin

در ملتی بزرگتر یکی را برگزینند. حتی اطریشی ها، با وجود آنکه به یکی از ملل غالب اروپا تعلق داشتند، نتوانستند از جبر مواجهه با این انتخاب سر باز زنند: آنان مجبور بودند میان هویت اطریشی خود یا قبول هویت بزرگتر ژرمنی یکی را انتخاب کنند. یا حتی یهودیان هم نتوانستند ازین مسئله بگریزند. صهیونیسم هم که در اروپای مرکزی پدید آمده بود، با مقاومت در برابر مستحیل شدن همان راهی را برگزید که دیگر ملل اروپای مرکزی برگزیده بودند.

قرن بیستم موقعیت های دیگری را شاهد بود: سقوط امپراطوری اطریش، دست اندازی روسیه و دورهٔ دراز شورشهای اروپای مرکزی، که فقط داو بزرگی برای راه حلی نامعلوم بودند.

بنابراین اروپای مرکزی را نمی توان براساس مرزهای سیاسی تعریف یا برای آن تعیین تکلیف کرد (مرزهایی که اصالت ندارند، چون همیشه معلول هجوم ها، تسخیرها و اشغال ها بوده اند)، بلکه باید آن را براساس موقعیت های مشترک بزرگی تعریف کرد که ملت ها را از نو با هم پیوند می دهد، از راههایی همیشه تازه آنان را دوباره گروه‌بندی می کند در درون مرزهایی خیالی و همیشه متغیر آن قلمرو که حاوی خاطراتی یکسان، مسائل و تضادهایی یکسان، و سنّت مشترک یکسانی است.

[۷]

پدر و مادر فروید اهل لهستان بودند، اما زیگموند جوان کودکی خود را در موراویا، که اکنون در چکسلواکی واقع است، گذراند. ادموند هوسرل و گوستاو ماهلر نیز کودکی خود را در آن شهر گذراندند. تبار جوزف راث، رمان‌نویس وینی، به لهستان می رسید. یولیوس زیِیر*، شاعر بزرگ

* Juluis Zeyer

چک، در خانواده‌ای آلمانی زبان در پراگ به دنیا آمد: اما به میل خویش زبان چک را برگزید. از سوی دیگر، زبان مادری هرمان کافکا زبان چک بود، در حالی که پسرش زبان آلمانی را برگزید. شخصیت اصلی عصیان سال ۱۹۵۶ مجارستان، تیبوردری* نویسنده، تباری آلمانی ــ مجارستانی داشت، و دانیلوکیس** عزیز من، آن رمان نویس بی همتا، مجارستانی ــ یوگوسلاو است. میان حتی بارزترین نمایندگان هر کشور چه کلاف سردرگمی از ملیت‌ها وجود دارد!

و همهٔ این آدمهایی که نام بردم یهودی‌اند. در واقع، تأثیر نبوغ یهودی در هیچ جای دیگر جهان چنین عمیق نبوده است. یهودیان در قرن نوزدهم، بیگانه در همه‌جا و همه‌جا خودی، فراتر از کشمکشهای ملی گرایانه، جهانوطنان اصلی بودند، در اروپای مرکزی عامل تحلیل برنده بودند: ملاط روشنفکری، آفرینندگان وحدت معنوی، و نمونهٔ فشرده‌ای از روح اروپای مرکزی بودند. به همین دلیل من یهودیان را دوست دارم و چنان با علاقه و حسرت به میراث آنان چسبیده‌ام که گویی میراث خود من است.

عامل دیگری که قوم یهود را برای من عزیز می کند این است که گویی در سرنوشت آنان سرنوشت اروپای مرکزی خلاصه شده است، بازتاب یافته و تصویر نمادین خود را جُسته است. اروپای مرکزی چیست؟ منطقه‌ای نامطمئن میان روسیه و آلمان و تشکیل شده از مللی کوچک. براین کلمات تأکید می گذارم: **ملل کوچک**. یهودیان در واقع اگر ملتی کوچک، ملتی کوچک به تمام معنی، نباشند چه هستند؟ تنها ملّت از میان همهٔ ملل کوچک در تمام ازمنه که امپراتوری‌ها و پیشرفت مخرّب تاریخ را با جان سختی تاب آورده است.

اما یک ملّت کوچک چیست؟ تعریف خودم را عرضه می کنم: ملّت کوچک ملتی است که اساس وجودش در هر لحظه محل تردید باشد؛

---

* Tibor Dery ** Danilo Kis

یک ملت کوچک می‌تواند هرلحظه از میان برود و این را می‌داند. فرد فرانسوی، روسی، یا انگلیسی به طور معمول در باب امکان بقای ملت خود سؤالی نمی‌کند. سرودهای ملّی آنان فقط حاکی از بزرگی و ابدیت است. حال آنکه سرود ملّی لهستان با این خط شروع می‌شود: «لهستان هنوز از میان نرفته است...»

اروپای مرکزی به صورت خانواده‌ای از ملل کوچک تصور خاص خود را از جهان دارد، تصوری که مبتنی بربدگمانی عمیق نسبت به تاریخ است. تاریخ، آن الههٔ هگل و مارکس، آن تجسد خرد که در مورد ما داوری می‌کند و سرنوشت‌های ما را در کف خود دارد ــ این تاریخ متعلق به فاتحان است. ملل اروپای مرکزی از زمرهٔ فاتحان نیستند. آنان را نمی‌توان از تاریخ اروپا جدا کرد؛ بیرون از آن نمی‌توانند وجود داشته باشند؛ معرف وجه غلط آنند: قربانیان و بیرونیان آنند. این تصور از تاریخ، که مورد سوءاستفاده قرار نگرفته، سرچشمهٔ فرهنگ آنان است، حکمت آنان است، سرچشمهٔ «روحیهٔ غیرجدّی» آنان است که بزرگی و افتخار را به مسخره می‌گیرد. دوست دارم این جملهٔ ویتولدگومبروویچ را بالای دروازهٔ اروپای مرکزی حک کنم: «هرگز از یاد نبریم که فقط با ضدیت با نفس تاریخ می‌توانیم در برابر سرنوشت امروز خود مقاومت کنیم.»

بدین‌سان در این منطقه از ملل «هنوز از میان نرفته» بود که زخم‌پذیری اروپا، تمام زخم‌پذیری اروپا، بارزتر از همیشه به چشم جهانیان کشیده شد. چون در جهان جدید گرایشی هست تا قدرت هرچه بیشتر در دست معدودی کشور بزرگ متمرکز شود، همهٔ ملل اروپایی در معرض این خطرند که به ملل کوچک بدل شوند و در سرنوشت ملل کوچک سهیم گردند. بدین مفهوم، سرنوشت اروپای مرکزی سرنوشت اروپا به طور اعم را پیش‌بینی می‌کند، و فرهنگ آن سخت مربوط می‌نماید[۱۰].

---

۱۰) مسئله فرهنگ اروپای مرکزی در نشریهٔ ادواری بسیارپراهمیتی که دانشگاه ←

کافی است تا بزرگترین رمان‌های اروپای مرکزی را بخوانیم: در **خوابگردان** اثر هرمان بروخ، تاریخ به صورت فراگردی تدریجی از بی‌اعتبار شدن ارزش‌ها جلوه می‌کند؛ **مرد بی‌خصال** اثر موزیل، جامعه‌ای خوش‌خیال را تصویر می‌کند که متوجه نیست که روز بعد از میان خواهد رفت؛ در **شوایک، سرباز خوب** اثر هاشک تظاهر به بلاهت آخرین شیوهٔ ممکن برای حفظ آزادی فرد می‌شود؛ بینش‌های رمانی کافکا حکایت از جهانی بدون خاطره دارد، جهانی که از پس زمان تاریخی می‌آید[11]. همهٔ آثار بزرگ هنری اروپای مرکزی را در این قرن، حتی آثار معاصر آن را، می‌توان تأملاتی طولانی در باب پایان محتمل بشریت اروپایی دانست.

[۸]

امروزه، تمامی اروپای مرکزی به جز اطریش کوچک، که بیشتر از سر اقبال تا ضرورت استقلال خود را حفظ کرده، به زیر سلطه روسیه درآمده است. اما عاری از زمینهٔ اروپای مرکزی خود، بیشترِ خصلت فردی و همهٔ اهمیت خود را از دست داده است. از میان رفتن خانهٔ فرهنگی اروپای مرکزی مسلماً یکی از بزرگترین رویدادهای این قرن برای کلّ

میشیگان منتشر کرده بررسی شده است: **جریان‌های درهم: سالنامه‌ای از فرهنگ اروپای مرکزی.**

Cross Currents: a Yearbook of Central Euoropean Culture

۱۱) به نظر من همراه با این حلقهٔ بزرگ از نویسندگان اروپای مرکزی، همراه با کافکا، هاشک، بروخ و موزیل، زیبایی‌شناسی جدیدی در اروپا پدید می‌آید، مابعد پروستی، مابعد جویسی. من شخصاً بیشترین اهمیت را برای بروخ قائلم. وقت آن رسیده است که این رمان‌نویس وینی، یکی از بزرگترین رمان‌نویسان این قرن، از نو کشف شود.

تمدّن اروپایی بوده است.

بنابراین سؤال خودم را تکرار می کنم: چگونه امکان داشته که نادیده و ناشناخته از میان رفته باشد؟

جواب من ساده است: اروپا متوجه از میان رفتن مأوای فرهنگی خود نشده است چون اروپا دیگر وحدت خود را وحدتی فرهنگی نمی انگارد.

در واقع، وحدت اروپا مبتنی بر چیست؟

در قرون وسطی، برمذهبی مشترک مبتنی بود.

در عصر جدید، که در آن خدای قرون وسطایی به نوعی **خدای متواری*** بدل شده است، مذهب از صحنه خارج شده و جا به فرهنگی داده است مشتمل برارزشهایی والا که انسان اروپایی خود را با آن یکی می داند، تعریف می کند، و به عنوان اروپایی باز می شناسد.[۱۲]

حال چنین به نظر می رسد که در قرن ما تغییر دیگری صورت می گیرد، به همان اهمیت تغیری که قرون وسطی را از عصرجدید جدا

---

* Deus absconditus

۱۲) امریکا همزمان با اروپای عصر جدید زاده شد؛ امریکا «فرزند» عصر جدید است. با این همه، تعریف عصر جدید به عنوان دوره‌ای که در آن فرهنگ ارزشهایی والا را دربر می گیرد که از طریق آن اروپاییان خود را درک می کنند، تعریف می کنند، و به عنوان اروپایی بازمی شناسند، ظاهراً صددرصد در مورد امریکا صدق نمی کند.

در پایه گذاری امریکا چهره هایی چون دکارت یا سروانتس، پاسکال یا رامبراند دخیل نبوده اند. فرهنگ آن به مدتی دراز ولایتی، و مهمتر از آن، بدون هر گونه نماینده‌ای باقی ماند. موزار روح اطریش را مجسم می کرد، همچنان که دِوُرژاک مظهر سرزمین چک بود. ویکتور هوگو یا پُل والری نمایندگان فرانسه اند، همچنان که گوته و توماس مان، اگر نه از جانب همهٔ اروپا، از جانب آلمان سخن می گویند. فاکنر، با همهٔ بزرگی اش در مقام یک هنرمند، هیچ گاه نتوانسته است مدعی این نوع نمایندگی باشد.

به همین دلیل امریکا نمی تواند همچون اروپا «احساس شدید پریشانی» کند و نسبت به گذار از عصر فرهنگ به دوره‌ای دیگر که در آن «فرهنگ از صحنه بیرون می رود» عکس العمل نشان دهد.

ساخت. درست همانطور که مدتها پیش خدا جای خود را به فرهنگ داد، فرهنگ به نوبهٔ خود جا خالی می کند.

اما برای چی و برای کی؟ چه مجموعه‌ای از ارزش های والا توان آن را دارد که اروپا را متحد سازد؟ پیشرفتهای فنی؟ بازار؟ وسائل ارتباط جمعی؟ (آیا جای شاعر بزرگ را روزنامه‌نگار بزرگ خواهد گرفت؟)[۱۳] یا سیاست؟ اما چه سیاستی؟ راست یا چپ؟ آیا هنوز آرمان مشترک مشخصی وجود دارد که ورای ثنویت چپ و راست، که درعین حال احمقانه و علاج‌ناپذیر است، باشد؟ آیا این عامل وحدت اصل تسامح است، اصل احترام به عقاید مردمان دیگر؟ اما اگر این تسامح دیگر نتواند از آفرینشی غنی یا مجموعه عقایدی نیرومند حمایت کند آیا پوچ و بیهوده نخواهد بود؟ یا باید تبعید فرهنگ را نوعی رهایی بینگاریم، و خود را مجذوبانه تسلیم آن کنیم؟ یا خدای متواری‌باز می گردد تا فضای خالی را پُر و خود را آشکار سازد؟ من نمی دانم، هیچ چیز در این باب نمی دانم. فکر می کنم فقط این را بدانم که فرهنگ از صحنه خارج شده است.

هرمان بروخ در دههٔ ۱۹۳۰ سخت دلمشغول این مسئله بود. می گفت: «نقاشی به کاری کاملاً مخفی بدل شده است که تنها با دنیای

---

۱۳) در تقابل نهادن نویسنده و روزنامه‌نگار شیوهٔ تفکری بسیار اروپایی است: نویسنده اثری با ارزش پایا پدید می آورد که در تکامل ادبیات اروپا (شعر آن، رمان آن، نمایش آن) مشارکت می کند و ازین رو پاسدار خاطرهٔ آن و تداوم آن است، روزنامه‌نگار هیچ اثر هنری نمی آفریند بلکه شارح رویدادهای جاری است، شارح آن چیزی که در لحظهٔ حاضر جریان دارد.

اگر زمانی به نظر می رسید که روزنامه‌نگاری زائده‌ای برفرهنگ باشد، امروز، برعکس، فرهنگ خود را در کنف حمایت روزنامه نگاری می یابد، در می یابد بخشی از جهانی است که زیر سلطهٔ روزنامه‌نگاری است. وسائل ارتباط جمعی تصمیم می گیرند که چه کسی باید مشهور شود و به چه درجه‌ای و مطابق با چه تعبیری. نویسنده دیگر مستقیماً مردم را مخاطب نمی سازد؛ باید از خلال دیوارهای نیمه شفاف وسائل ارتباط جمعی با مردم ارتباط یابد.

فرد اروپایی نسبت به این تغییر حساس تر از فرد امریکایی است.

موزه‌ها ربط دارد؛ دیگر عموم به آن یا مسائل آن توجهی ندارند؛ فقط یادگار متبرکی از گذشته است.»

بروخ، آن نوآور بزرگ رمان، مدافع پیکاسو و جویس، سرآن نداشت که به نقاشی نو به خاطر نو بودن آن حمله کند. او فقط (با حس مشخصی از دلسردی) وضعیت آن را تعریف می‌کرد. گفته‌هایش در آن زمان تعجب‌آور بود. من شخصاً در چند سال گذشته نظر خواهی محدودی کرده‌ام و از آدمهایی که دیده‌ام معصومانه پرسیده‌ام که نقاش معاصر محبوب آنان کیست. متوجه شده‌ام که هیچ کدام نقاش معاصر محبوبی ندارند و اکثر آنان حتی نمی‌توانند یکی ازین نقاشان را نام ببرند.

چنین وضعیتی سی سال پیش در زمان ماتیس و پیکاسو نامتصور می‌نمود.[۱۴] از آن تاریخ به بعد نقاشی وزن و نفوذ خود را از دست داده است؛ به فعالیتی جانبی بدل شده است. آیا این بدان‌دلیل است که نقاشی دیگر به‌درد نمی‌خورد؟ یا بدان‌دلیل که ما ذوق یا احساس نسبت به آن را از دست داده‌ایم؟ در هر صورت چنین به نظر می‌رسد که هنری که سبک هر دوره را می‌ساخت، و طی قرون ملازم اروپا بود، اکنون ما را ترک می‌گوید ــ یا، ما آن را ترک می‌گوییم.

---

۱۴) نسل ماتیس و پیکاسو آخرین نسلی بود که توان متحد ساختن اروپای جغرافیایی را، از اقیانوس اطلس گرفته تا سلسله جبال اورال، داشت و من تنها می‌خواهم ازین فرصت استفاده کنم و در برابر مدرنیسم روسی، اوکرائینی و بالتیک، که بعدها به ظالمانه‌ترین وجه ممکن به دست استالین از میان رفت، تعظیمی غرا کنم.

طی سالهایی که در چکسلواکی گذرانده‌ام، حتی در فقیرانه‌ترین آپارتمانها، نسخه‌هایی چاپی از هنر جدید بردیوارها می‌دیدم: آثاری از پیکاسو، ماتیس، مودیلیانی، موندریان و، البته، از نقاشان فوویست و امپرسیونیست. چرا باید یک آرایشگر یا معلم مدرسه‌ای درده اتاق خواب خود را با این تصاویر تزئین کند؟ تا حدی به جهت ذوق شخصی، و تا حدی برای آنکه نشان دهند آنان متعلق به اروپایی هستند که هنر آن در پراگ ممنوع شده است، در زیرزمین موزه‌ها جای داده شده و وسائل ارتباط جمعی کمونیست آن را مردود اعلام کرده‌اند.

و شعر، موسیقی، معماری، فلسفه؟ آنها هم دیگر قابلیت قوام بخشیدن به اتحاد اروپا، قابلیت آنکه اساس و بنیاد آن باشند را از دست داده‌اند. این تغییری است که اهمیت آن برای انسان اروپایی به همان اندازهٔ استعمارزدایی از افریقاست.

[۹]

فرانتس ورفل نخستین ثلث زندگی اش را در پراگ، ثلث دوم را در وین و ثلث آخر را در مقام یک مهاجر، ابتدا در فرانسه و سپس در امریکا گذراند ــ این است زندگینامهٔ نمونهٔ اروپای مرکزی. در سال ۱۹۳۷، با همسرش، آلمای مشهور، بیوهٔ ماهلر، در پاریس بود: به دعوت سازمان همکاری فرهنگی ملل متفق آمده بود تا در گردهمایی «آیندهٔ ادبیات» شرکت کند. ورفل در سخنرانی خود نه تنها علیه هیتلریسم بلکه برضد تهدید توتالیتر به طور عام جبهه گرفت، علیه بیفکری ژورنالیستی و ایدئولوژیکی عصر ما که به تباهی فرهنگ می انجامید. سخنرانی خود را با این پیشنهاد که فکر می کرد احتمالاً این فراگرد شیطانی را متوقف کند پایان داد: تأسیس آکادمی جهانی شاعران و متفکران (Weltakademie der Dichter und Denker).[۱۵] اعضاء آن نباید به هیچ وجه به تام

---

۱۵) سخنرانی ورفل به هیچ وجه ساده‌اندیشانه نبود و اهمیت خود را از دست نداده است. این سخنرانی برای من یادآور سخنرانی دیگری است که رابرت موزیل در سال ۱۹۳۵ در کنگره‌ای برای دفاع از فرهنگ در پاریس ایراد کرد. موزیل، همانند ورفل، نه‌تنها فاشیسم بلکه کمونیسم را هم مخاطره‌آمیز می دید. به نظر او دفاع از فرهنگ به معنی تعهد فرهنگ به مبارزه‌ای سیاسی (چنانکه دیگران در آن زمان فکر می کردند) نبود، بلکه برعکس به‌معنی حمایت از فرهنگ در برابر بی مغزی ناشی از سیاست‌زدگی بود. هردو نویسنده متوجه شده بودندکه در دنیای جدید فن‌شناسی و وسائل ارتباط جمعی، دورنمای فرهنگ چندان درخشان نیست. ←

کشورشان خوانده شوند. گزینش اعضاء باید تنها منوط به ارزش کار آنها باشد. تعداد اعضاء آکادمی، که از بزرگترین نویسندگان جهان تشکیل می‌شود، باید بین بیست و چهارتن و چهل تن باشد. وظیفهٔ این آکادمی، آزاد از سیاست و تبلیغ، «مواجهه با سیاست‌زدگی و بربریت جهان» خواهد بود.

این پیشنهاد نه تنها رد شد، بلکه آن را آشکارا مسخره کردند. البته، ساده‌اندیشانه بود. سخت ساده‌اندیشانه بود. در جهانی مطلقاً سیاست‌زده، که در آن هنرمندان و متفکران به طرز جبران‌ناپذیری «متعهد»، و از لحاظ سیاسی «ملتزم» شده بودند، چگونه می‌شد چنین آکادمی مستقلی را پدید آورد؟ آیا حالت مسخرهٔ اجلاسی از ارواح شریف را پیدا نمی‌کرد؟

با این همه، این پیشنهاد ساده‌اندیشانه برای من سخت تکان دهنده است، زیرا این نیاز عاجزانه را هویدا می‌سازد که در جهانی عاری از ارزشها بار دیگر باید مرجعی اخلاقی یافت. این میل دلهره‌آمیز را به شنیدن صدای نامسموع فرهنگ، صدای شاعران و متفکران، آشکار می‌کند.

این داستان در ذهن من با خاطرهٔ آن روز صبح مخلوط شده است که پلیس، پس از به هم ریختن آپارتمان یکی از دوستانم، یک فیلسوف نامدار چک، دستنویسی فلسفی و هزار صفحه‌ای را مصادره کرده بود. اندکی بعد با هم در خیابانهای پراگ قدم می‌زدیم. از تپهٔ قصر، آنجا که او زندگی می‌کرد، به جانب شبه جزیرهٔ کامپا قدم زدیم؛ از پل مانس گذشتیم. سعی می‌کرد همهٔ ماجرا را به شوخی برگزار کند: پلیس چگونه می‌توانست زبان فلسفی او را، که تا حدی چون زبان علوم غریبه بود، دریابد؟ اما شوخی نمی‌توانست دلهرهٔ او را تخفیف دهد، نمی‌توانست

نظرات موزیل و ورفل در پاریس با سردی روبرو شد. با این همه، در همهٔ مباحثات سیاسی و فرهنگی که پیرامون خود می‌شنوم، تقریباً جز آنچه آنها گفته‌اند حرف دیگری برای گفتن ندارم، و در چنین لحظاتی، خود را به آنها خیلی نزدیک احساس می‌کنم ــ در این لحظات احساس می‌کنم که سخت متعلق به اروپای مرکزی‌ام.

جبران از دست رفتن کاری دهساله را بکند که این دستنویس نمایندهٔ آن بود ــ زیرا نسخهٔ دیگری از آن نداشت.

در مورد امکان ارسال نامه‌ای سرگشاده به خارج به منظور ایجاد جنجالی بین‌المللی برسر این مصادره حرف زدیم. برما کاملاً آشکار بود که این نامه نباید خطاب به یک نهاد یا رجلی برجسته باشد، بلکه باید برای چهره‌ای ورای سیاست، کسی که نمایندهٔ یک ارزش تردیدناپذیر اخلاقی باشد، کسی که او را در همهٔ اروپا بشناسند، فرستاده شود. به کلام دیگر، برای یک چهرهٔ بزرگ فرهنگی، اما این شخص چه کسی بود؟

ناگهان دریافتیم که چنین چهره‌ای وجود ندارد. البته نقاشان بزرگ، نمایشنامه‌نویسان و موسیقیدانان بزرگ بودند، اما آنان دیگر به عنوان مراجعی اخلاقی که اروپا آنان را چون نمایندگان معنوی خود بشناسد، صاحب مقامی ممتاز نبودند. فرهنگ دیگر به صورت قلمروی که در آن ارزشهای والا اعمال گردد وجود نداشت.

به سوی میدان شهر کهنه، که خانهٔ من نزدیک آن بود، قدم زدیم. و احساس تنهایی عظیمی کردیم، احساس نوعی خلاء، خلئی در فضای اروپایی که فرهنگ آن را ترک می گفت.[۱۶]

---

۱۶) او سرانجام، پس از یک دورهٔ طولانی تردید، نامه را فرستاد ــ خطاب به ژان‌پل سارتر. بله، سارتر آخرین چهرهٔ فرهنگی بزرگ جهانی بود: از سوی دیگر، به نظر من او همان کسی است که با نظریهٔ «التزام» خود برای تبعید فرهنگ، به عنوان نیرویی خودمختار، مشخص، و کاستی‌ناپذیر، مبنائی نظری تأمین کرد. با همه این احوال، او به سرعت با چاپ اعلامیه‌ای در لوموند به نامهٔ دوستم پاسخ داد. تردید دارم که بدون این مداخله، پلیس (پس از نزدیک به یک سال) سرانجام دستنویس را به فیلسوف پس می‌داد. روزی که سارتر را به خاک می سپردند خاطرهٔ دوست پراگی‌ام در یادم زنده شد: اکنون نامهٔ او دیگر گیرنده‌ای پیدا نخواهد کرد.

[۱۰]

آخرین تجربهٔ شخصی مستقیمی که کشورهای اروپای مرکزی از غرب به خاطر دارند دورهٔ ۱۹۱۸ تا ۱۹۳۸ است. تصور آنها از غرب، ازین‌رو، غرب گذشته است، غربی که در آن فرهنگ هنوز از صحنه بیرون نرفته بود.

من، بااین تصور ذهنی، بر وضعیتی پراهمیت تأکید ورزم: عصیانهای اروپای مرکزی از روزنامه‌ها، رادیو یا تلویزیون ــ یعنی از وسائل ارتباط جمعی ــ تغذیه نکردند. این عصیانها را رمان‌ها، شعر، نمایش، سینما، تاریخنگاری، جُنگ‌های ادبی، کمدی مردم‌پسند و کاباره، مباحث فلسفی ــ یعنی، فرهنگ ــ آماده ساخت، شکل داد و تحقق بخشید[۱۷]. وسائل ارتباط جمعی ــ که برای فرانسوی‌ها و امریکایی‌ها، از مقصد امروزین غرب جدایی ناپذیر است ــ هیچ نقشی در این عصیانها

---

۱۷) ما در برگردان کلمهٔ «revue» (جُنگ) تا حدی مشکل داشتیم. جُنگ نشریه‌ای ادواری است (ماهانه، دوهفتگی یا هفتگی) که روزنامه‌نگاران آن را اداره نمی‌کنند بلکه به دست آدمهای فرهنگی (نویسندگان، منتقدان ادبی، استادان، فیلسوفان، موسیقیدانان) اداره می‌شود؛ چنین نشریه‌ای به مسائل فرهنگی می‌پردازد و از دیدگاه فرهنگی در مورد رویدادهای اجتماعی اظهارنظر می‌کند. در قرون نوزدهم و بیستم در اروپا و روسیه، همهٔ نهضت‌های مهم روشنفکری حول و حوش چنین نشریاتی شکل گرفتند. موسیقیدانان رمانتیک آلمانی به گرد Zeitschrift für Musik Neue که توسط روبرت شومان تأسیس شده بود حلقه زدند. تصور ادبیات روسی بدون جُنگهایی چون Sovermennik یا Viesy ناممکن است، درست همانطور که ادبیات فرانسه به Nouvelle Revue Française یا Les Temps Modernes بستگی دارد. همهٔ فعالیت‌های فرهنگی وین به گرد Die Fackel، که توسط کارل کراوس سردبیری می‌شد، متمرکز بود. تمامی روزنامهٔ گومبرو و پچ در جُنگ لهستانی Kultura منتشر شد. وغیره، وغیره. به نظر من از میان رفتن این جنگ‌ها، یا کنار گذاشتن کامل آنها، نشانه آنست که فرهنگ صحنه را ترک می‌گوید.

نداشت (زیرا وسائل ارتباط جمعی تماماً تحت نظارت دولت بود).

به همین دلیل وقتی روسها چکسلواکی را اشغال کردند، هرچه از دستشان برمی‌آمد برای ویران کردن فرهنگ چک کردند.[۱۸] این تباه‌سازی سه پیامد داشت: اول، مرکز مخالفت را از میان برد، دوم پایه‌های هویت ملّی را سست کرد، و آن را آماده ساخت تا طعمه سهلتری برای تمدن روسی شود؛ سوم، عصرجدید را به طرز خشونت‌باری به پایان برد، عصری که در آن فرهنگ هنوز نمایندهٔ تحقق ارزشهای والا بود.

به نظر من این پیامد سوّم از همه پراهمیت‌تر بوده است. تمدن توتالیتر روسی، در واقع، نفی قاطع غرب جدید است، غربی که چهار قرن پیش در سحرگاه عصرجدید آفریده شد: عصری که برمرجعیّت اندیشه، شکّ فردی، و آفرینش هنری بیانگر یگانگی آن عصر مبتنی بود. اشغال چکسلواکی به دست روسها چکسلواکی را به دوران «مابعد فرهنگی» انداخته و آن را در برابر ارتش روس و تلویزیون همه‌جاگیر دولتی بی‌دفاع و عریان ساخته است.

من، در حالی که ازین رویداد مصیبت بار سه‌گانه، که اشغال پراگ نمایندهٔ آن بود، تکان خورده بودم به فرانسه رسیدم و کوشیدم تا کشتار فرهنگی پس از اشغال را برای دوستان فرانسوی توضیح دهم: «فکرش را بکنید! همهٔ جُنگ‌های فرهنگی و ادبی را از میان بردند! همهٔ آنها را بدون استثنا! پیش ازین در تاریخ چکسلواکی چنین اتفاقی نیفتاده است، حتی

---

۱۸) ۵۰۰,۰۰۰ آدم (بویژه روشنفکران) پاکسازی شدند. ۱۲۰,۰۰۰ تن مهاجرت کردند. قریب دو بیست نویسندهٔ چک و اسلواک ممنوع الانتشار شدند. کتابهایشان از کتابخانه‌های عمومی برداشته و نامهایشان از کتابهای درسی تاریخ زدوده شد. یکصد و چهل و پنج مورخ چک اخراج شدند. فقط از یک دانشکدهٔ هنری در پراگ، پنجاه استاد اخراج شدند. (در تاریکترین لحظات امپراتوری اطریشی-مجارستانی، پس از انقلاب ۱۸۴۸، دو استاد چک را از دانشگاه بیرون کردند ــ وچه جنجالی به پا شد!) همهٔ مجلات ادبی و فرهنگی از میان رفته‌اند. سینمای بزرگ چک، تئاتر بزرگ چک دیگر وجود ندارند.

طی دوران اشغال نازی چنین اتفاقی نیفتاد!»

در آن هنگام دوستانم با نوعی شرمندگی و ملاطفتی که مفهوم آن را بعدها فهمیدم به من نگاه می کردند. وقتی همهٔ نشریات ادبی را در چکسلواکی از میان بردند، همهٔ مردم آن را دانستند، و به سبب تأثیر عظیم این رو یداد، در حالت اضطراب بودند.[۱۹] اگر همهٔ نشریات ادبی فرانسه یا انگلستان از میان بروند، هیچ کس متوجه آن نخواهد شد، حتی سردبیران آنها هم متوجه نخواهند شد. در پاریس، حتی در محافل کاملاً فرهنگی، در ضیافت های شام، مردم در بارهٔ برنامه های تلو یزیونی بحث می کنند، نه در مورد این نشریات. زیرا دیگر فرهنگ صحنه را ترک گفته است. ما در پراگ ناپدید شدن آن را به عنوان یک فاجعه تجربه کردیم، به عنوان یک ضربه، یک تراژدی، در پاریس آن را به عنوان امری بی اهمیت و مبتذل، چیزی تقریباً نامرئی و عادی برگزار می کنند.

---

۱۹) نشریهٔ هفتگی Literani noviny (مجلهٔ ادبی) که در ۳۰۰,۰۰۰ نسخه منتشر می شد (در سرزمینی با ده میلیون جمعیت) محصول کار اتحادیهٔ نویسندگان چک بود. این نشریه طی سالها راه را برای بهار پراگ هموار ساخت و بعدها سخنگوی آن شد. شکل ظاهری آن با هفته‌نامه هایی چون مجله Time که همه‌جای اروپا و امریکا را گرفته است فرق داشت. این نشریه واقعاً ادبی بود. در آن می شد وقایع نامه های بلند هنری و تحلیل کتابها را یافت. مقالاتی که به تاریخ، جامعه‌شناسی و سیاست مربوط می شد، نه به دست روزنامه‌نگاران، بلکه به دست نویسندگان، مورخان و فیلسوفان نوشته می شد. من هیچ هفته‌نامهٔ اروپایی دیگری را در این قرن سراغ ندارم که چنین نقش تاریخی مهمی را این‌چنین خوب ایفا کرده باشد. تیراژ ماهنامه های ادبی چک بین ده هزار و چهل هزار نسخه، و سطح آنها، به رغم سانسور، به طرز چشمگیری بالا بود. در لهستان نیز این گونه نشریات اهمیتی مشابه دارند؛ در آنجا امروزه صدها مجلهٔ ادبی زیرزمینی وجود دارد!

[۱۱]

اروپای مرکزی، پس از انقراض امپراطوری اطریش، دژ دفاعی خود را از دست داد. آیا پس از آشوویتز، که ملت یهود را از نقشهٔ اروپای مرکزی محو کرد، روح خود را از دست نداد؟ و آیا پس از کنده شدن از اروپا در سال ۱۹۴۵ اروپای مرکزی دیگر وجود دارد؟

بله، خلاقیت آن و عصیان‌های آن نشان می‌دهد که «هنوز از میان نرفته است.» اما اگر زنده بودن به مفهوم وجود داشتن در چشم کسانی باشد که دوستشان می‌داریم، اروپای مرکزی دیگر وجود ندارد. دقیق‌تر بگوییم: در چشم اروپای محبوب ما، اروپای مرکزی فقط بخشی از امپراتوری روسیه است و نه چیزی بیشتر، نه چیزی بیشتر.

و چرا این وضع باید ما را به تعجب اندازد؟ اروپای مرکزی به اعتبار نظام سیاسی‌اش در شرق است، به اعتبار تاریخ فرهنگی‌اش در غرب. اما از آنجا که خود اروپا در جریان از دست دادن هویت فرهنگی خویش است، در اروپای مرکزی چیزی جز یک نظام سیاسی نمی‌بیند؛ یا به سخن دیگر، اروپای مرکزی را فقط اروپای شرقی می‌انگارد.

بنابر این، اروپای مرکزی نه تنها باید با همسایهٔ بزرگ و قاهر خود بجنگد بلکه باید علیه فشار ظریف و بیرحمانهٔ زمان نیز مبارزه کند، زمانی که به سوگ عصر فرهنگ نشسته است. به همین دلیل در عصیانهای اروپای مرکزی عنصری محافظه‌کار، تقریباً مغایر با زمان، وجود دارد: مذبوحانه تلاش می‌کنند تا گذشته را بازسازی کنند، گذشتهٔ فرهنگ را، گذشتهٔ عصرجدید را. اروپای مرکزی تنها در آن دوران، تنها در جهانی که ساخت فرهنگی دارد، هنوز می‌تواند از هویت خود دفاع کند، هنوز می‌تواند آنطور که هست دیده شود.

پس، تراژدی واقعی اروپای مرکزی روسیه نیست، بلکه اروپاست: اروپایی با ارزشی چنان والا که مدیر خبرگزاری مجارستان

کشنده بود برای آن بمیرد، و واقعاً به خاطر آن مُرد. او در پشت‌پردهٔ آهنین خبر نداشت که زمانه تغییر کرده است و در خود اروپا دیگر اروپا را به مثابهٔ یک ارزش ارج نمی‌نهند. خبر نداشت جمله‌ای که با تلکس به ورای مرزهای کشور مسخّر شدهٔ خود می‌فرستد مدروس جلوه خواهد کرد و هرگز کسی آن را نخواهد فهمید.

جائی آن پشت پَسَله ها

شاعران شعرها را اختراع نمی کنند،
شعر جایی آن پشت پَسَله هاست،
مدت درازی آنجا بوده است،
شاعر فقط آن را کشف می کند.

یان اسکاسل[1]

[۱]

دوستم جوزف اسکوورکی[2]، در یکی از کتابهایش، داستانی حقیقی را بازگو می کند. چندین سال پیش، مهندسی اهل پراگ برای شرکت در کنفرانسی به لندن دعوت می شود. می رود، در جلسات شرکت می کند، و به پراگ بازمی گردد. چندساعت پس از بازگشت، در دفتر کار خود، **روده‌پراوو**[3] ــ روزنامهٔ یومیهٔ رسمی حزب چک ــ را برمی دارد و مطلب زیر را می خواند: «یک مهندس چک، که برای شرکت در کنفرانسی به لندن رفته بود، در برابر روزنامه نگاران اظهاراتی اهانت‌آمیز نسبت به میهن سوسیالیستی اش برزبان رانده و تصمیم گرفته است در غرب بماند.»

مهاجرت غیرقانونی همراه با اظهاراتی از آن دست شوخی نیست،

1- Jan Skacel 2- Josef Skvorecky 3- Rude Pravo

روی‌هم‌رفته حدود بیست سال حبس دارد. مهندس ما باور نمی‌کند که چشمهایش درست ببینند. امّا هیچ شکّی نیست، مقاله به او اشاره دارد. منشی اش که وارد دفتر می‌شود، از دیدن او وحشت می‌کند: «خدای من، شما برگشته‌اید؟ دیده‌اید درباره‌تان چه نوشته‌اند؟»

مهندس ما در چشمان منشی اش ترس را دیده است. چه می‌تواند بکند؟ به دفتر روزنامهٔ **روده‌پراوو** می‌شتابد. روزنامه‌نویس مربوط را می‌یابد، که بهانه‌های خاص خود دارد، می‌گوید که، بله، واقعاً اشتباه ناهنجاری است، اما اصلاً تقصیر او نبوده است ــ متن مقاله را مستقیماً از وزارت کشور دریافت کرده است.

ازین‌رو مهندس به وزارتخانه می‌رود. آنجا به او می‌گویند، بله، البته، سراسر اشتباه است، اما آنها، و وزارتخانه هیچ دخالتی در آن نداشته‌اند: آنها گزارش مربوط به مهندس را از سرویس اطلاعاتی مستقر در سفارت لندن دریافت کرده‌اند. مهندس درخواست می‌کند که خبر را تکذیب کنند. به او می‌گویند، این کار امکان ندارد، اما می‌تواند مطمئن باشد که هیچ گونه ناراحتی برای او پیش نخواهد آمد؛ نباید نگران باشد.

امّا مهندس ما نگران است. به‌زودی متوجّه می‌شود که از نزدیک او را زیرنظر دارند، تلفنش را کنترل کرده‌اند و در خیابان او را تعقیب می‌کنند. نمی‌تواند بخوابد. هرشب کابوس می‌بیند، تااینکه دیگر این فشار را تاب نمی‌آورد، خود را به آب و آتش می‌زند تا به‌طور غیرقانونی از مملکت بگریزد. و بدین سان به مهاجری واقعی بدل می‌شود.

[۲]

داستانی که هم‌اکنون بازگفتم (داستانی تقریباً مبتذل برای هرکه امروز در پراگ زندگی کند) داستانی است که می‌توانیم بیدرنگ آن را «کافکایی» بخوانیم. این اصطلاح، برگرفته از اثری هنری و مبتنی بر تصویرهای یک رمان‌نویس، به‌منزلهٔ تنها تسمیهٔ متعارف برای موقعیت‌هایی (واقعی و داستانی) به‌چشم می‌خورد که هیچ کلمهٔ دیگری قادر به فهماندن آن

نیست و نه علوم سیاسی و نه علوم اجتماعی یا روانشناسی برای آن کلیدی به دست نمی دهد.

اما «کافکایی» چیست؟ اجازه دهید بکوشیم تا برخی از جنبه های این پدیده را توصیف کنیم.

یک: مهندس ما با قدرتی رو برو شده که **هزارتویی بی‌پایان** مشخصهٔ آن است. هیچ گاه نمی تواند به انتهای راهروهای بی پایان آن برسد و کسی را بیابد که حکم نهائی را صادر کرده است. بنابراین در همان موقعیت جوزف ک. در برابر دادگاه، یا مساح ک. در برابر قصر، قرار دارد. هر سه در جهانی هستند که چیزی جز نهادی هزارتویی، عظیم و واحد نیست که آنان نه از آن پای گریز دارند و نه می توانند آن را بفهمند.

رمان‌نویسان پیش از کافکا اغلب نهادها را میدان های مبارزه‌ای دانسته‌اند که در آن تضادهای میان منافع گوناگون شخصی و منافع عمومی به نمایش گذاشته می شود. امّا در کافکا، نهاد مکانیسمی است که از قوانین خاص خود پیروی می کند. حال کسی نمی داند این قوانین به دست چه کسی و چه وقت مستقر شده‌اند؛ این قوانین هیچ ارتباطی با منافع انسانی ندارند و بدین جهت کسی از آنها سردرنمی آورد.

دو: در فصل پنجم **قصر**، بخشدار برای ک. تاریخچهٔ مطول پرونده‌اش را به تفصیل شرح می دهد. به اختصار بگوییم: قریب ده سال پیش از آن، یک نفر نمایندهٔ ده پیشنهاد کرده است که قصر باید مساحی را از خارج استخدام کند. به‌زودی معلوم شده که این درخواست بی پایه بوده و عریضهٔ دومی به قصر فرستاده شده است تا پیشنهاد قبلی لغو شود. متأسفانه، پروندهٔ دوم جایی میان ادارات گم شده است و سالها بعد، درست هنگامی که ک. دعوت به کار خود را دریافت می کند، پیدا می شود. ازین جهت به اشتباه به دهکده آمده است. علاوه برآن: اگر بپذیریم که قصر و دهکده، در حیطهٔ منطق رمان، تنها عالم مورد اعتنا را تشکیل می دهند، وجود ک. کلاً یک اشتباه است.

در دنیای کافکایی، پرونده نقش مثالی افلاطونی را دارد. نمایندهٔ

هویت واقعی است، حال آنکه وجود جسمانی انسان تنها سایه‌ای است بر پردهٔ پندار. و مساح ک. و مهندس پراگی ما در واقع تنها سایه‌هایی از پرونده‌های خود هستند؛ و حتی از آن کمترند: سایه‌های خطایی در پرونده‌اند، سایه‌هایی که حتی به عنوان سایه هم حق وجود ندارند.

امّا اگر زندگی انسان تنها سایه‌ای باشد و اگر واقعیت راستین جای دیگری باشد، در قلمروی دسترسی ناپذیر، یا غیرانسانی یا فوق‌انسانی، پس ما یکراست به اقلیم الهیات وارد شده‌ایم. در عمل نخستین مفسّران کافکا رمان‌های او را به عنوان تمثیل‌هایی مذهبی توصیف کردند.

به‌نظر من چنین برداشتی خطاست (زیرا در هرجا که کافکا بر موقعیت‌های ملموس حیات انسانی دست می گذارد تمثیل می بیند) اما روشن کننده هم هست: قدرت هرگاه خود را خداگونه بیانگارد، الهیات خاص خود را به طور خودانگیخته تولید می کند: هرگاه چون خدا رفتار کند، احساسات مذهبی را به‌جانب خویش برمی انگیزد؛ چنین جهانی را می توان با اصطلاحات دین‌شناختی توصیف کرد.

کافکا تمثیل‌های مذهبی ننوشته است، امّا هرآنچه کافکایی (در واقعیت، در داستان) از جنبهٔ دین‌شناختی (یا شاید شبه‌دین‌شناختی) آن جدایی ناپذیر است.

سه: راسکولنیکوف، قهرمان داستایوسکی، نمی تواند بار گناه خود را تاب بیاورد و، برای یافتن آرامش، داوطلبانه به مکافات عمل خود تن می دهد. این همان وضعیت مشهور **جرمی در جستجوی مجازات** است.

در کافکا این منطق وارونه شده است. کیفردیده دلیل مجازات را نمی داند. پوچی مجازات چنان تحمّل‌ناپذیر است که متّهم، برای یافتن آرامش، مجبور است برای کیفر خود توجیهی بیابد: **مجازاتی در جستجوی جرم.**

مهندس پراگی ما با تفتیش همه‌جانبهٔ پلیس تنبیه می شود. این کیفر جرمی می طلبد که مرتکب نشده است، و مهندسِ متّهم به مهاجرت سرانجام دست به مهاجرت می زند. **مجازات سرانجام جرم را می‌یابد.**

در فصل هفتم **محاکمه**، ک. بدون آنکه اتهامات علیه خود را بداند،

تصمیم می گیرد که همهٔ زندگی اش، کلّ گذشته اش، را مو به مو بررسی کند. مکانیسم «خودمتهم سازی» ــ آن مکانیسم روانشناختی که احساس گناه را در وجود شخص معصوم می نشاندــ به جریان افتاده است. اسم این مکانیسم را «جرم پذیری» می گذارم. **متهم در جستجوی جرم خویش است.**

در رمان **قصر**، یک روز آمالیا نامهٔ رکیکی از یکی از مأموران قصر دریافت می کند. از سرخشم آن را ریزریز می کند. قصر حتی نیاز ندارد به انتقاد از رفتار شتابزدهٔ آمالیا بپردازد. ترس (همان ترسی که مهندس ما در چشمان منشی اش دید) به خودیِ خود عمل می کند. همه، بی هیچ دستور یا اشارهٔ بارزی از جانب قصر، از برخورد با خانوادهٔ آمالیا پرهیز می کنند، چنانکه گویی طاعون زده اند.

پدر آمالیا تلاش می کند از خانواده اش دفاع کند. اما با مسئله ای روبرو می شود: نه تنها داور یافت ناشدنی است، بلکه نفسِ داوری هم وجود ندارد! فرد برای تظلم، برای تقاضای عفو، باید اوّل محکوم شود! پدر به تضرّع از قصر می خواهد که جرم را اعلام کند. این کار او تلویحاً مبین مجازاتی است که جنایت را می جوید. در این جهانِ شبه دین شناختی، **مجازات شدگان شناخت جرمشان را طالبند.**

امروزه اغلب در پراگ اتفاق می افتد که فرد مطرود حتی نمی تواند شغل کوچکی پیدا کند. بیهوده می کوشد تا جوازی بگیرد دال براینکه مرتکب جنایتی شده و اشتغال او ممنوع شده است. هیچ جا دادرسی پیدا نمی کند. و از آنجا که در پراگ کار کردن وظیفه ای است که قانون مقرر کرده است، آخر کار به «بیکارگی» متهم می شود؛ یعنی جرم او طفره رفتن از کار است. **مجازات جنایت را پیدا می کند.**

چهار: داستان مهندس پراگی ما به داستانی طنزآلود می ماند، یک شوخی است: ایجاد خنده می کند.

دو آقا، مردمانی کاملاً معمولی (نه «دو بازرس» چنانکه برخی مترجمان تعبیر کرده اند) یک روز صبح جوزف ک. را در بستر غافلگیر می کنند، به او می گویند که برای بازداشت او آمده اند، و صبحانه اش را

به‌جای او صرف می کنند. ک. کارمندی منضبط است، به‌جای آنکه آنان را از آپارتمانش بیرون کند، با لباس خواب می ایستد و به ایرادِ خطابهٔ دفاعیهٔ دور و درازی می پردازد. وقتی کافکا فصل نخست **محاکمه** را برای دوستانش می خواند، همه، از جمله خود نویسنده، می خندیدند.

فیلیپ راث[1] روایتی سینمایی تخیّلی از **قصر** دارد: در این روایت گروچو مارکس[2] نقش مساح ک. را بازی می کند، و چیکو[3] و هارپو[4] نقش دستیاران او را دارند. بله، کاملاً حق با اوست. کمدی از جوهر هنر کافکایی جدایی ناپذیر است.

اما این آگاهی که داستان او خنده‌دار است دردی را از مهندس دوا نمی کند. مانند ماهی که در دام افتاده باشد در شوخی زندگی خود گرفتار شده است، و این وضع را خنده‌دار نمی‌یابد. البته این شوخی، اگر بیرون دام باشیم، یک شوخی است؛ هنر کافکایی ما را به درون می برد، به اندرونه های یک شوخی، به **وحشت کمدی**.

در دنیای کافکایی، برخلاف دنیای شکسپیر، کمدی نقطهٔ مقابل تراژدی نیست؛ علّت وجودی‌اش این نیست که تراژدی را، با سبک کردن لحن، تحمل‌پذیر کند؛ با تراژدی **ملازم** نیست، اصلاً چنین نیست: بلکه تراژدی را در **نطفه خفه می کند** و قربانیان را از تنها تسلای آرزو یی ــ تسلایی که از شکوه (واقعی یا فرضی) تراژدی ناشی می شود ــ محروم می سازد. مهندس وطنش را از دست می دهد، و همگان می خندند.

[۳]

در تاریخ معاصر دوره‌هایی هست که در آنها زندگی به رمان‌های کافکا شباهت پیدا می کند.

به محض آنکه کارل کوسیک[5] فیلسوف به داشتن فعالیت های

1- Philip Roth 2- Groucho Marx 3- Chico
4- Harpo 5- Karel Kosik

ضدانقلابی متهم و از دانشگاه چارلز اخراج شد، گروه‌گروه از زنان جوان هواداراش آپارتمان کوچک او را در میدان قصر درمیان گرفتند. کوسیک (که دوستانش او را پروفسور ک. ک. می‌خوانند) هیچ‌گاه مردی زن‌پسند یا زنباره نبود؛ و این تغییر فاحش در زندگی جنسی‌اش، پس از هجوم روسها، مرا واداشت تا از آرایشگری که دلباختهٔ او بود در این‌مورد پرس‌وجو کنم. زن با لحنی نیمه‌شوخی و نیمه‌جدّی به من گفت: «همهٔ متهمان جذّابند.»

این اشاره‌ای آگاهانه به لنی[1] در رمان **محاکمه** است که همان کلمات را برای توضیح توجه جنسی خود به مشتریان کارفرمایش، وکیل دعاوی هولد[2]، به‌کار می‌برد. ماکس برود همین تکه را برای تأکید بر تعبیر مذهبی از آثار کافکا نقل می‌کند: ک. زیباتر می‌شود چون کم‌کم جرم خود را می‌فهمد؛ ندامت به او زیبایی می‌دهد. اگر این نظریه را با آرایشگر درمیان می‌گذاشتم به‌خنده می‌افتاد. «پروفسور ک. ک.» بدون کوچکترین ندامتی زیبا بود.

من از عزیزترین دوستم مایه می‌گذارم تا فقط میزان آغشتگی تصویرها، موقعیت‌ها و حتی تک‌جمله‌های رمان‌های کافکا را با زندگی در پراگ نشان داده باشم.

گفتن این حرف شاید آدم را وسوسه کند که تصویرهای کافکا به این دلیل هنوز در پراگ زنده‌اند که پیشگویی‌هایی دربارهٔ جامعه توتالیترند.

امّا این ادعا نیاز به تصحیح دارد: تصور کافکایی تصوری جامعه‌شناختی یا سیاسی نیست. تلاشهایی شده است تا آثار کافکا را به‌عنوان نقدی بر جامعهٔ صنعتی، بهره‌کشی، و از خود بیگانگی، بر اخلاقیات بورژوایی ــ و در یک کلمه بر کاپیتالیسم ــ توضیح دهند. اما در عالم کافکا تقریباً ذره‌ای از اجزاء سازندهٔ سرمایه‌داری وجود ندارد: پول غایب است، همچنانکه قدرت پول، سوداگری، کارگران روزمرد، مالکیت، مالکان، و جنگ طبقاتی وجود ندارد.

1- Leni 2- Huld

عالم کافکایی با هر تعریفی از جامعهٔ توتالیتر هم جور درنمی آید. حزب، ایدئولوژی و قاموس آن، سیاست و پلیس و آرتش هم در کارهای کافکا غایبند.

پس بهتر است بگوییم که عالم کافکایی نمایندهٔ یکی از قابلیت‌های ابتدائی انسان و جهان اوست، قابلیتی که از جبر تاریخی آزاد و کم و بیش به‌طور ابدی با انسان ملازم است.

امّا تصحیح های ما پاسخگوی این سؤالها نیستند که چگونه ممکن است در پراگ رمان‌های کافکا با زندگی واقعی بیامیزند و چرا آرایشگران جوان سطرهایی را از **محاکمه** نقل می کنند تا به تمایل خود معنی بخشند. و چگونه ممکن است که همان رمان‌ها را در پاریس بیان رمزی جهان‌بینی کاملاً ذهنی نویسنده بدانند؟ آیا این بدان معنی است که آن قابلیت انسان و جهان او، که کافکایی خوانده می شود، در پراگ ملموس‌تر از پاریس حس می شود؟

در تاریخ جدید گرایشهایی هست که دنیای کافکایی را در ابعاد وسیعتر جامعه ایجاد می کند: تمرکز روزافزون قدرت، که هرروز اشتهای آن برای خود خداسازی بیشتر می شود؛ دیوانسالار شدن فعالیت اجتماعی، تبدیل همهٔ نهادها به **هزارتوهای بی‌پایان**؛ که نتیجهٔ آن عاری ساختن بیشتر فرد از انسانیّت است.

حکومت‌های توتالیتر، به صورت تمرکزهای افراطی این گرایشها، رابطهٔ نزدیک میان رمان‌های کافکا و زندگی واقعی را پیش آورده‌اند. اما اگر این رابطه را در غرب نمی‌توان به آسانی دید، فقط بدین دلیل نیست که جوامع مردمسالار امروزه کمتر از پراگ کافکایی‌اند. بلکه به گمان من به این دلیل نیز هست که احساس واقعیت در اینجا، به‌ناچار، گم شده است.

جوامع مردمسالار نیز در عمل با فراگردهای غیرانسانی کردن و دیوانسالار کردن آشنایند؛ سراسر سیارهٔ ما تماشاخانهٔ این فراگردها شده است. رمان‌های کافکا آن‌ها را به صورت مبالغه‌ای تخیّلی و رؤیاگونه می نمایانند؛ حکومت‌های توتالیتر آنها را به شکل اغراقی مبتذل و ملموس

نشان می دهند.

اما چرا کافکا نخستین رمان‌نویسی بود که این رگه‌ها را به چنگ آورد، که اگرچه پس از مرگ او، به صورت آشکار و خشن با مسیر تاریخ تلاقی داشتند؟

[٤]

هیچ نشانهٔ موثّقی از علائق سیاسی کافکا در دست نیست. بدین مفهوم، حساب او از همهٔ دوستان پراگی اش جداست، از ماکس برود[1]، فرانتس ورفل[2]، ایگون اروین[3]، و از همهٔ آن نهضت‌های آوانگارد که، با ادعای شناخت تاریخ، چهرهٔ آینده را مجسّم می کردند.

پس چگونه است که نه آثار آنان، بلکه کارهای مصاحب منزوی و درون‌گرای آنان، که دلمشغول زندگی و هنر خویش بود، امروزه می‌تواند پیشگویی سیاسی ـ اجتماعی به‌حساب آید، و به همین دلیل در بخش‌های بزرگی از جهان ممنوع باشد؟

روزی به این راز اندیشیدم که در خانهٔ یکی از دوستان قدیمی شاهد صحنه‌ای خانوادگی بودم. دوست مورد بحث در سال ۱۹۵۱ طی محاکمه‌های استالینی در پراگ دستگیر، و به جرائمی متهم شد که مرتکب نشده بود. در آن هنگام صدها کمونیست در وضعی مشابه بودند. در تمام زندگی کاملاً با حزبشان اتخاذ هویت کرده بودند. وقتی این حزب ناگهان به دادستان آنان بدل شد، همچون جوزف ک. پذیرفتند«تاهمهٔ زندگی شان، کلّ گذشته‌شان را موبه‌موبررسی کنند» تا خطای نامعلوم را بیابند و، سرانجام، به جرائمی واهی اقرار کنند. دوست من موفق شد جان به‌در برد زیرا این شجاعت خارق‌العاده را داشت تا از به‌عهده گرفتن «جستجو برای یافتن جرم» (چنانکه رفقایش به‌عهده گرفته بودند) ابا کند. با سر پیچی از همکاری با دادستانی، دیگر به کار محاکمهٔ نمایشی نهائی نمی‌خورد.

1- Max Brod 2- Frans Werfel 3- Egon Erwin

ازین‌رو به‌جای مجازات مرگ به حبس ابد محکوم شد. پس از پانزده سال در مورد او کاملاً اعادهٔ حیثیت شد، و آزاد گردید.

این زن هنگام دستگیری بچه‌ای یکساله داشت. وقتی آزاد شد پسری شانزده ساله را بازیافت، و از آن پس، از همزیستی با او لذّت می‌برد. محبّت سرشار او نسبت به پسر کاملاً فهمیدنی است. روزی که من به دیدن آنها رفته بودم پسر بیست و شش ساله بود. مادر آزرده، و خشمگین، اشک می‌ریخت. علت گریه کاملاً بی‌اهمیت بود ــ پسر به موقع بیدار نشده بود، یا چیزی ازین دست. از مادر پرسیدم: «این همه ناراحتی برای چیزی به این بی‌اهمیتی؟ آیا ارزش گریه کردن دارد؟ فکر نمی‌کنی داری زیاده‌روی می‌کنی؟»

پسر به‌جای مادرش جواب داد: «نه، مادر زیاده‌روی نمی‌کند. مادر من زنی شجاع و بی‌نظیر است. وقتی همه وادادند او ایستاد. می‌خواهد من یک مرد حسابی بشوم. درست است، من به‌موقع بیدار نشدم، اما مادرم مرا به‌خاطر چیزی عمیق‌تر ملامت می‌کند. به‌خاطر طرز تلقی من از زندگی. طرز تلقی خودخواهانهٔ من. من می‌خواهم همان چیزی بشوم که مادرم می‌خواهد. و شما را شاهد می‌گیرم، و قول می‌دهم که بشوم.»

آنچه حزب هرگز نتوانسته بود با مادر کند، مادر توانسته بود با پسر کند. او را واداشته بود تا اتهامی مسخره را بپذیرد، «جرم خود را جستجو کند»، در ملاءعام اعتراف کند. من، حیرت‌زده، این صحنهٔ محاکمهٔ کوچک استالینی را تماشا کردم، و ناگهان فهمیدم که مکانیسم‌های روانشناختی در وقایع تاریخی (که ظاهراً باورنکردنی و غیرانسانی است) همان مکانیسم‌هایی است که به موقعیت‌های خانگی (کاملاً عادی و انسانی) نظم و نسق می‌دهند.

[۵]

نامهٔ پرآوازه‌ای که کافکا نوشت و هیچ‌گاه آن را برای پدرش نفرستاد خیلی خوب نشان می‌دهد که او آگاهی خود را از **صناعت‌های**

القاء جرم، که درونمایهٔ عمده‌ای در آثار داستانی اش شد، از خانواده، از رابطهٔ میان فرزند و قدرت الوهیت یافته والدین گرفته است. در داستان کوتاه «داوری»، که با تجربهٔ نویسنده از خانوادهٔ خود پیوندی نزدیک دارد، پدر پسر را متهم می کند و به او فرمان می دهد تا خود را غرق کند. پسر جرم مجعول خود را می پذیرد و خود را در رودخانه می اندازد، درست باهمان فرمان‌پذیری که در اثری بعدی، خلف او جوزف ک.، که از سوی سازمانی مرموز محکوم شده است، می گذارد گلویش را ببرند. مشابهت میان دو اتهام، دو شیوهٔ القاء جرم و دو اعدام، رگه‌ای را آشکار می کند که ناگسسته از «توتالیتاریانیسم» خانگی و خانوادگی کافکا تا بیعش‌های عظیم اجتماعی او ادامه می یابد.

جامعهٔ توتالیتر، به‌ویژه در انواع افراطی‌تر، می خواهد مرز میان قلمروهای خصوصی و عمومی را بردارد. هرچه قدرت به کدورت می گراید، می خواهد که زندگی شهروندان شفاف‌تر باشد. آرمان **زندگی بی‌راز** با آرمان خانوادهٔ نمونه ارتباط دارد: شهروند حق ندارد چیزی را از حزب، یا حکومت، پنهان کند، درست همان‌طور که کودک حق ندارد چیزی را از پدر، یا مادرش، پنهان سازد. جوامع توتالیتر در تبلیغات خود لبخندی آرمانی را منعکس می کنند: مایلند که «یک خانوادهٔ بزرگ» قلمداد شوند.

اغلب گفته‌اند که رمان‌های کافکا میلی سوزان را به یکی شدن و تماس با انسانها بیان می کنند؛ ظاهراً موجود بی ریشه‌ای که ک. باشد هدفی واحد دارد ــ تا بر نفرین انزوا فائق آید. این تعبیر نه‌تنها ساده‌انگارانه و ناقص است، بلکه مفهوم رمان را وارونه می کند.

مساح ک. ابداً درصدد دست یافتن به دوستی انسانها نیست، طالب محبت نیست و نمی خواهد مانند اورستهٔ[1] سارتر «انسانی در میان انسانها» باشد. نه از یک اجتماع بلکه از یک نهاد پذیرش می‌طلبد. بابت این پذیرش باید بهای هنگفتی بپردازد: باید انزوای خود را نفی کند.

1- Orestes

سرانجام، همین دوزخ او می شود: هیچ گاه تنها نیست، دو دستیار اعزامی از قصر همواره او را همراهی می کنند. هنگامی که نخستین بار با فریدا[1] عشقبازی می کند، آن دو مرد حضور دارند، بر پیشخوان کافه نشسته اند و عشاق را نظاره می کنند، و از آن پس هرگز از بستر عشق آنان منفک نمی شوند.

وسواس ذهنی کافکا نه نفرین انزوا، بلکه تجاوز به حریم انزواست.

کارل روسه من[2] همواره مورد تعدی دیگران است. لباسهایش را می فروشند؛ تنها عکسی را که از پدر و مادرش دارد بلند می کنند؛ کنار تختخوابش، در خوابگاه، پسران باهم دعوا می کنند و گاه و بیگاه روی او می افتند؛ دو تن او باش، رابینسون[3] و دولاروش[4]، مجبورش می کنند با آنها زندگی کند، تا برونلدا[5]ی گُنده تندرآسا در خواب خُرناسه بکشد.

داستان جوزف ک. نیز با تجاوز به حریم خصوصیت آغاز می شود: دو مرد ناشناس می آیند تا او را در بستر دستگیر کنند. از آن روز به بعد، هرگز احساس تنها بودن نمی کند: دادگاه به دنبال اوست، او را می پاید، با او سخن می گوید؛ ذره ذره، زندگی خصوصی اش ناپدید می شود، همان سازمان مرموزی آن را می بلعد که او را تعقیب می کند.

اذهان شاعر پیشه ای که دوست دارند نسخ اسرار و چشمهٔ زلال زندگی خصوصی را وعظ کنند متوجه نیستند که فراگردی را که لگام می گسلند چه سرشتی دارد. نقطهٔ آغاز توتالیتاریانیسم به آغاز محاکمه شباهت دارد: فرد را در بستر غافلگیر می کنند. درست همانطور می آیند که پدر یا مادر می آمدند.

مردم اغلب می خواهند بدانند که رمان های کافکا انعکاسی از شخصی ترین و خصوصی ترین تضادهای نویسنده اند یا تعاریفی از یک

1- Frida
2- Karl Rossemann
3- Robinson
4- Delaroche
5- Brunelda

«ماشین اجتماعی» عینی. آنچه کافکایی است به یکی از دو قلمرو خصوصی یا عمومی محدود نمی‌شود: هردو را دربرمی گیرد. عمومی آینهٔ خصوصی است، خصوصی عمومی را بازتاب می دهد.

[٦]

هنگامی که به آن جزئیات اجتماعی که موجد دید «کافکایی» شدند اشاره می کنم، نه‌تنها به خانواده بلکه به سازمانی نیز می اندیشم که همهٔ زندگی کافکای بالغ در آن گذشت: یعنی اداره.

قهرمانان کافکا را اغلب بازتاب‌های تمثیلی روشنفکران دانسته‌اند، اما در گریگور سامسا هیچ چیز روشنفکرانه نیست. وقتی بیدار می‌شود و خود را مسخ شده به شکل سوسکی می بیند، تنها نگرانی اش، در صورت جدید، این است که چگونه به‌موقع به اداره برسد. جز متابعت و انضباطی که شغلش به او داده است هیچ چیز دیگر در سر ندارد. او یک کارگزار است، یک منشی، یک **کارمند**، چنانکه همهٔ شخصیت‌های کافکا چنین‌اند، کارمند نه‌فقط به مفهوم یکی از انواع جامعه‌شناختی (مثل شخصیت‌های زولا)، بلکه به‌مثابهٔ قابلیتی بشری، به‌منزلهٔ نوعی نگرش، شیوه‌ای برای دریافت جهان.

در این جهانِ دیوانسالار ابتکاری نیست، نوآوری نیست، آزادی عمل نیست، هرچه هست فرمان است و مقرّرات: **این جهان متابعت است.**

همچنین، منشی دیوانسالار جزء کوچکی از کُنش اداری بزرگتری را، که نمی‌تواند اهداف و آفاق آن را ببیند، با خود دارد: **این جهانی است که حرکات در آن مکانیکی شده‌اند** و مردم معنی آنچه را می کنند نمی دانند.

بالاخره، منشی دیوانسالار فقط با افراد بی‌نام و پرونده‌ها سروکار دارد: **این جهان انتزاع است.**

قرار دادن رمان در این جهان متابعت، که مکانیکی و انتزاعی است، که تنها ماجرای انسانی در آن حرکت از اداره‌ای به ادارهٔ دیگر است، نقطهٔ مخالف جوهر شعر حماسی به‌نظر می رسد. ناگزیر این پرسش

پیش می‌آید: چگونه کافکا توانسته است چنین مواد ملال‌آور، کدر و ضدشاعرانه‌ای را به‌صورت داستانهایی مسحورکننده مسخ کند؟

پاسخ را می‌توان در نامه‌ای یافت که رمان‌نویس به میلنا[1] نوشت: «اداره نهادی احمقانه نیست؛ بیشتر در قلمرو وهم قرار دارد تا حماقت.» یکی از بزرگترین رازهای کافکا در این جمله نهفته است. چیزی را دیده که هیچ کس نمی‌توانست ببیند: نه‌تنها اهمیت کلّی پدیدهٔ دیوانسالاری را برای انسان، برای وضعیت انسان و برای آیندهٔ انسان، بلکه همچنین (حتی تکان‌دهنده‌تر از آن) قابلیت شاعرانه‌ای را که در جنبهٔ وهمی سازمان اداری نهفته است.

امّا معنی جملهٔ، دیوانسالاری به قلمرو وهم تعلّق دارد، چیست؟

مهندس پراگی ما آن را می‌فهمد. اشتباهی در پرونده‌اش او را به لندن سنگ‌قلاب کرده است؛ ازین‌رو چون شبحی تمام‌عیار در گوشه و کنار پراگ سرگردان شده است، در جستجوی جسم گمشده‌اش، حال آنکه اداره‌هایی که به آنها سرزده چون هزارتویی بی‌پایان متعلق به علم الاساطیری ناشناخته به‌نظر رسیده‌اند.

کافکا به یمن همین وهمی که در جهان دیوانسالار می‌دید توانست کاری را کند که پیش از آن نامتصور می‌نمود: موادی سخت ضدشاعرانه از جامعه‌ای به‌نهایت دیوانسالار را به شعر عظیم رمان بدل کرد: داستان مردی بسیار معمولی را که نمی‌تواند شغلی وعده داده شده را به‌دست آورد (که، در واقع، کلّ داستان قصر است) به اسطوره، به شعر، به زیبایی ناشناخته بدل کرد.

کافکا با گسترش زمینه‌ای دیوانسالار تا ابعاد غول‌آسای عالم توانست، بی‌لحظه‌ای تردید، تصویری خلق کند که شباهت آن با جامعه‌ای که رمان‌نویس هرگز نشناخته بود، و پراگ امروز است، خواننده را مسحور کند.

1- Milena

هر حکومت توتالیتر در واقع اداره‌ای عظیم و واحد است؛ و از آنجا که در آن همهٔ مشاغل ملّی شده است، هرکس در هر شغل و حرفه یک کارمند است. کارگر کارگر نیست، قاضی قاضی نیست، مغازه‌دار مغازه‌دار نیست، کشیش کشیش نیست، بلکه همه کارگزاران حکومتند. در کلیسای جامع، کشیش به جوزف می گوید: «من وابسته به دادگاهم.» وکیل مدافعان کافکا نیز برای دادگاه کار می کنند. در پراگ هیچ کس ازین امر تعجب نمی کند. هیچ کس وکیل مدافعی بهتر از وکیل مدافع ک. پیدا نمی کند، زیرا در آنجا، وکلای مدافع برای متهم کار نمی کنند، برای دادگاه کار می کنند.

[۷]

یان اسکاسل، شاعر بزرگ چک، در منظومه‌ای متشکل از یکصد چهارپاره، که در آن جدی‌ترین و پیچیده‌ترین زمینه‌ها را با سادگی تقریباً کودکانه‌ای می کاود، می گوید:

شاعران شعرها را اختراع نمی کنند
شعر جایی آن پشت پسّله‌هاست
مدت درازی آنجا بوده است
شاعر فقط آن را کشف می کند.

انجام چنین کاری برای شاعر به معنی خراب کردن دیواری است که در پشت آن چیزی تغییرناپذیر (~~شعر~~) در تاریکی نهفته است. به همین دلیل، با این پرده‌برداری ناگهانی، «شعر» ابتدا با روشنایی کورکننده غافلگیرمان می کند.

من نخستین بار وقتی پانزده ساله بودم قصر را خواندم و این کتاب دیگر هرگز نخواهد توانست مرا آنچنان از همه‌سو دربربگیرد، با آنکه همهٔ تفاهم شگرف موجود در آن (همهٔ اهمیت واقعی جهان کافکایی) برایم در آن زمان مفهوم نبود: اما نور کورم کرده بود.

بعدها، چشم‌هایم به نور عادت کرد و کم کم در آنچه خیره‌ام کرده

بود تجربهٔ مألوف زندگی خودم را دیدم؛ اما نور از میان نرفته است.

یان اسکاسل می گوید، «شعر به مدتی دراز» تغییرناپذیر چشم انتظار ما بوده است. با این همه، آیا تغییرناپذیر در جهان تغیر دائمی وهمی بیش نیست؟

نه، چنین نیست. هر وضعیتی که ساختهٔ دست انسان باشد فقط حاوی آن چیزی است که انسان حاوی آنست؛ بدینسان می توان تصور کرد که این وضعیت (و همهٔ دلالت های مابعدالطبیعی آن) به‌مثابهٔ قابلیتی انسانی «به‌مدتی دراز» وجود داشته است.

امّا در آن صورت، تاریخ (آن تغییر پذیر) برای شاعر نمایندهٔ چیست؟

به چشمان شاعر، تاریخ، هرچند شاید غریب بنماید، موقعیتی مشابه با موقعیت خود شاعر است؛ تاریخ هیچ چیز را ابداع نمی کند، تاریخ کشف می کند. تاریخ هویت انسان را افشا می کند، آنچه را که «به‌مدتی دراز» در او بوده است، قابلیت های او را آشکار می کند.

اگر شعر از پیش وجود داشته باشد، پس نسبت دادن استعداد پیش‌بینی به شاعر غیرمنطقی است: نه، او فقط قابلیتی بشری را «کشف» می کند (شعری را که «به‌مدتی دراز» آنجا بوده است) قابلیتی را که روزی تاریخ به‌نوبهٔ خود کشف خواهد کرد.

کافکا هیچ پیشگویی نکرده است. تنها چیزی را دیده که «جائی آن پشت و پسله‌ها» بوده است. خود نمی دانست که دیدن او پیش‌بینی نیز بود. هیچ قصد نداشت از چهرهٔ نظامی اجتماعی نقاب برگیرد. او بر مکانیسم‌هایی که از زندگی خصوصی و اعمال جزئی انسانی می شناخت پرتو افکند، و هیچ نمی دانست که جریانهای بعدی آن مکانیسم‌ها را در تماشاخانهٔ بزرگ تاریخ به نمایش می گذارند.

نگاه پُرجذبهٔ قدرت، جستجوی نومیدانهٔ فرد برای یافتن جرم خود، طرد شدن و دلهرهٔ طرد شدن، محکومیت به همرنگ جماعت شدن، شبح گونگی واقعیت و واقعیت جادو یی پروندهٔ دیوانسالار، تجاوز مدام به

زندگی خصوصی و غیره ــ همهٔ این تجربیاتی را که تاریخ در آزمایشگاه بزرگ خود با انسان کرده، کافکا (چند سال پیش از آن) در رمان‌هایش به انجام رسانده است.

همیشه در تلاقی جهان واقعی حکومت‌های توتالیتر با اشعار کافکا چیزی مرموز وجود دارد، و بر عمل شاعر، که ذاتاً محاسبه‌ناپذیر ــ و متناقض‌نما ــ ست شهادت خواهد داد: اهمیت عظیم اجتماعی، سیاسی و «پیامبرانهٔ» رمان‌های کافکا دقیقاً در «درگیر ناشدگی» آنها نهفته است، یعنی در استقلال کامل آنها از همهٔ برنامه‌های سیاسی، مفاهیم عقیدتی و پیش‌بینی های ناخوش آینده‌شناختی.

در واقع، اگر شاعر از آغاز به‌جای جستجوی «شعر» پنهان در «جایی آن پشت و پسله‌ها» خود را با خدمت به حقیقتی شناخته شده (که خود را به‌عنوان حقیقت عرضه می کند و «پیش روی ما»ست) درگیر کند، در این صورت رسالت درخور شعر را نفی کرده است. و چندان فرقی نمی کند که حقیقت از پیش معلوم انقلاب خوانده شود یا نارضایی، ایمان مسیحی یا بی‌خدایی، صحیح‌تر باشد یا سقیم‌تر؛ شاعری که به حقیقتی سوای حقیقت **نامکشوف** (که **نور خیره کننده** است) خدمت کند شاعری قلابی است.

اگر من چنین سخت به میراث کافکا چسبیده‌ام، اگر از آن به‌منزلهٔ میراث شخصی خود دفاع می کنم، به این دلیل نیست که تقلید از تقلیدناپذیر را سودمند می پندارم (و کشف دوبارهٔ جهان کافکایی را) بلکه بدین دلیل است که این میراث نمونهٔ شگفتی است از **استقلال قطعی** رمان (یعنی شعری که همانا رمان است). فرانتس کافکا (یا هرمان بروخ[1] بزرگ و فراموش شده) به یمن این استقلال، دربارهٔ وضعیت بشری (آنچنان که در عصر ما خود را آشکار می کند) به ما چیزهایی گفته‌اند که هرگز هیچ ملاحظهٔ سیاسی یا اجتماعی نخواهد توانست بگوید.

1- Hermann Broch

نامه‌های گمشده

(کلاه کلمنتیس)

[۱]

در فوریهٔ ۱۹۴۸، کلمنت گوتوالد[1]، رهبر کمونیست، در پراگ برمهتابی قصری باروک قدم گذاشت تا برای صدها هزار مردمی که در میدان شهر قدیم ازدحام کرده بودند سخن بگوید. لحظه‌ای حساس در تاریخ قوم چک بود ــ از آن لحظات سرنوشت‌ساز که یکی دو بار در هر هزار سال پیش می‌آید.

رفقا گوتوالد را دوره کرده بودند، و کلمنتیس[2] در کنارش ایستاده بود. دانه‌های برف در هوای سرد می‌چرخید، و گوتوالد سربرهنه بود. کلمنتیسِ دلسوز کلاه پوست خز خود را از سربرداشت و آن را برسر گوتوالد گذاشت.

بخش تبلیغات حزب صدها هزار نسخه از عکس آن مهتابی را چاپ کرد: گوتوالد با کلاه خزی برسَر، و رفقا در کنار، با ملت سخن می‌گوید. تاریخ چکسلواکی کمونیست برآن مهتابی زاده شد. به زودی در سراسر کشور، هر بچه‌ای از طریق کتاب‌های مدرسه، دیوارکوبها، و نمایشگاه‌ها، با آن عکس تاریخی آشنا شد.

چهار سال بعد کلمنتیس به خیانت متهم و به‌دار آویخته شد. بخش تبلیغات بیدرنگ او را از تاریخ محو کرد، و البته، چهرهٔ او را هم از همهٔ

1-Klement Gottwald 2-Clementis

عکس ها درآورد. از آن تاریخ تاکنون گوتوالد تنها برمهتابی ایستاده است. آنجا که زمانی کلمنتیس ایستاده بود فقط دیوار لُخت قصر دیده می شود. تنها چیزی که از کلمنتیس باقی مانده، کلاه اوست که همچنان برسر گوتوالد مانده است.

[۲]

سال ۱۹۷۱ است، و میرک[1] می گوید که مقاومت انسان در برابر قدرت، مقاومت حافظه است در برابر فراموشی.

این تلاش اوست برای توجیه آنچه دوستانش بی احتیاطی می خوانند: ثبت دقیق خاطرات، حفظ همهٔ مکاتبات، یادداشت برداری از جلساتی که در آنها دربارهٔ وضع موجود و مسیر اقدامات بعدی بحث می شود. به آنها می گوید، آنچه می کنیم به هیچ وجه تخطی از قانون نیست. پنهانکاری، احساس جرم، آغاز پایان خواهد بود.

یک هفته پیش، وقتی با دسته ای از کارگران بربام ساختمانی تازه کار می کرد، به پایین نگریسته و دچار سرگیجه شده بود. توازن خود را از کف داده و به میلهٔ نااستواری چنگ انداخته بود، که از جا کنده شده بود و مجبور شده بودند او را از زیر آن بیرون بکشند. ابتدا به نظر می رسید که آسیب جدی برداشته، اما بعد، وقتی فهمید که مسئله فقط یک شکستگی پیش پا افتاده در بازوست، با رضایت به خود گفت که حالا یکی دو هفته مرخصی دارد تا به کاری که مدتها می خواسته است بکند سر و صورتی بدهد.

سرانجام متوجه شده بود که حق با دوستان محتاط ترش بوده است. درست بود که قانون آزادی بیان را تضمین کرده بود؛ اما همین قانون هر عملی را که خلاف مصالح مملکتی به شمار می رفت کیفر می داد. هیچ کس نمی دانست چه وقت دولت فریاد برمی دارد که این یا آن گفته

1-Mirek

خلاف مصالح بوده است. ازین‌رو تصمیم گرفت که با همهٔ این احوال اسناد رسواکنندهٔ خود را به محل امنی منتقل کند.

با این همه، ابتدا می‌خواست قضیهٔ زدنا[1] را فیصله دهد. سعی کرده بود از طریق تلفن راه دور با او حرف بزند، اما نتوانسته بود به او دسترسی پیدا کند. بدینسان چهار روز تمام را هدر داده بود. تا آنکه روز گذشته سرانجام موفق شده بود. زدنا قول داده بود که امروز بعداز ظهر منتظرش بماند.

پسر هفده ساله‌اش اعتراض کرده بود که چطور می‌تواند با یک دست گچ گرفته رانندگی کند. واقعاً کار دشواری بود. بازوی آسیب دیده، بی‌حس و بی‌مصرف، و بال گردنش بود. هر وقت می‌خواست دنده عوض کند، باید برای لحظه‌ای فرمان را رها می‌کرد.

[۳]

بیست و پنج سال از ماجرای او با زدنا گذشته، و فقط مشتی خاطره از آن به جا مانده بود.

یک بار در حالی که چشمانش را با دستمالی پاک می‌کرد و دماغش را می‌گرفت به دیدن او آمده بود. میرک پرسیده بود قضیه چیست. زدنا گفته بود که روز پیش یکی از رجال روسی مرده است. ژدانف[2]، آربوزوف[3]، یا ماستوربوف[4]. مقدار اشکهای زدنا نشان می‌داد که از درگذشت ماستوربوف بیش از مرگ پدرش متأثر شده است.

آیا این صحنه واقعاً رخ داده بود؟ یا زاری زن برمرگ ماستوربوف فقط بخشی از نفرت کنونی او نسبت به زدنا بود؟ نه، این صحنه واقعاً اتفاق افتاده بود، هرچند البته مسیر وقایعی که این رخداد را باور کردنی و ملموس می‌ساختند اکنون به یادش نمی‌آمد، وخاطره به چیزی نامتصور، به یک

1-Zedna 2- Zhdanov 3-Arbuzov 4-Masturbov

کاریکاتور، بدل شده بود.

همهٔ خاطراتش ازو چنین بودند. در راه بازگشت از آپارتمانی که در آن برای نخستین بار عشقبازی کرده بودند سوار تراموایی شده بودند. (میرک بویژه ازین امر احساس رضایت می کرد که همه روابطشان را فراموش کرده بود، حتی یک ثانیه از آن را نمی توانست در ذهن زنده کند.) زدنا در صندلی کُنجی تراموای تکان تکان می خورد، و غمزده، فکور، و به طرز غریبی پیر به نظر می رسید. وقتی ازو پرسیده بود که چرا چنین دلزده است، جواب داده بود که ارضا نشده است. گفته بود او مثل یک روشنفکر عشقبازی کرده است.

در زبان سیاسی آن زمان «روشنفکر» نوعی دشنام به شمار می رفت. به معنی کسی بود که نمی توانست زندگی را درک کند و از مردم بریده بود. همه کمونیست هایی که به دست کمونیست های دیگر به قناره کشیده می شدند برچسب این ملعنت را برخود داشتند. برخلاف مردمی که پایشان قرص به زمین چسبیده بود، فرض می شد که اینان در هوا شناورند. پس، به یک مفهوم، منصفانه بود که زمین از زیر پای همهٔ آنها کشیده شود و آویخته برفراز آن باقی بمانند.

اما مقصود زدنا ازین اتهام که او چون یک روشنفکر عشقبازی کرده است چه بود؟

به هر جهت از او راضی نبود، و درست همچنانکه قادر بود رابطهٔ مجردی را (رابطه اش را با غریبه ای چون ماستور بوف) با ملموس ترین احساسات (به صورت قطرات اشک) ابراز کند، می توانست به عینی ترین اعمال مفهومی انتزاعی بخشد و بر نارضایی خود نامی سیاسی بگذارد.

[٤]

نگاهی در آیینهٔ جلو به او اطمینان داد که اتوموبیلی در تمام طول راه او را تعقیب می کرده است. هرگز در اینکه او را تعقیب می کنند تردیدی به خود

راه نداده بود، اما تاکنون با ظرافتی استادانه رفتار کرده بودند. امروز تغییری اساسی رخ داده بود. می خواستند که او از حضورشان آگاه باشد.

در بیست کیلومتری پراگ، در میان مزارع، پشت نرده‌هایی بلند، کارگاه تعمیر اتوموبیلی قرار داشت که یکی از دوستان خوب میرک در آن کار می کرد. میرک می‌خواست استارت ماشینش را عوض کند. به دهانهٔ ورودی کارگاه پیچید. دروازه‌ای با نوارهای سرخ و سفید آن را مسدود کرده بود. زنی خپله کنار دروازه ایستاده بود. میرک منتظر ماند تا زن دروازه را بالا ببرد. اما زن بدون آنکه حرکت کند، فقط به او خیره شده بود. بیهوده بوق خود را به‌صدا درآورد. سرانجام ناچار شد شیشه را پایین بکشد. زن پرسید: «هنوز آزاد می گردی؟»

میرک جواب داد: «بله. هنوز آزادم. چطور است دروازه را بالا ببری.»

زن چند لحظه‌ای دیگر با خونسردی به او نگاه کرد، آنگاه خمیازه کشید، به اتاقک دربانی رفت، درون صندلی چرخانی ولو شد، و پشتش را به او کرد.

ازین‌رو از ماشین پیاده شد، دروازه را دور زد، و به محوطه کارگاه رفت تا دوست مکانیکش را پیدا کند. مکانیک با او بازگشت، خودش دروازه را بالا برد (زن هنوز خونسرد در اتاقک دربانی نشسته بود) و میرک اتوموبیلش را به درون آورد.

مکانیک گفت: «خودنمایی توی تلویزیون همین چیزها را هم دارد. حالا هر لکاته‌ای توی کشور شکل و شمایلت را می شناسد.»

میرک پرسید: «مگر این زن کیست؟»

معلوم شد که اشغال چکسلواکی به دست سربازان روس، که اصرار داشتند وجودشان در همه‌جا حس شود، زندگی این زن را نیز تغییر داده است. وقتی دیده بود که مردم بالاتر (و همه کس بالاتر از او بود) به کوچکترین بهانه‌ای از قدرت، مقام، شغل، و حتی نان روزانه‌شان محروم می‌شدند، به هیجان آمده و به خبرچینی ازین و آن پرداخته بود.

«پس چرا هنوز در بان است؟ به او ارتقاء درجه نداده‌اند؟»

مکانیک لبخند زد. «نمی‌توانند. تا پنج نمی‌تواند بشمارد. فقط می‌گذارند این و آن را لو بدهد. زن به این پاداش قانع است.» جلو ماشین را بالا زد و به دقت به موتور نگریست.

میرک ناگهان متوجه شد که کسی در چند قدمی‌اش ایستاده است. برگشت و مردی را دید با کت خاکستری، پیراهن سفید و کراوات، و شلوار قهوه‌ای رنگ. گردنی کلفت صورتی پف کرده و مو یی مجعد، جوگندمی و مرتب داشت. ایستاده بود و مکانیک را زیر سر پوش بالازده تماشا می‌کرد.

پس از چند لحظه‌ای مکانیک هم متوجه حضور او شد و در حالی که قامتش را راست می‌کرد از او پرسید: «پی کسی می‌گردید؟»

مرد گردن کلفتِ موفرفری جواب داد: «نه. پی کسی نمی‌گردم».

مکانیک باز روی موتور خم شد و گفت: «درست در وسط پراگ، در میدان ونسس لاوس[5]، مردی ایستاده است و بالا می‌آورد. عابری از راه می‌رسد، نگاهی به او می‌اندازد، سرش را تکان می‌دهد و می‌گوید: خوب می‌دانم مقصودتان چیست».

[۵]

کشتار خونین بنگلادش، به سرعت خاطرهٔ هجوم روسیه به چکسلواکی را فرو پوشاند، قتل آلنده فریادهای مردم بنگلادش را محو کرد، جنگ صحرای سینا مردم را واداشت تا آلنده را فراموش کنند، حمام خون کامبوج خاطرهٔ سینا را فرو شست، و چنین شد و چنین بود که همگان همه چیز را از یاد بردند.

در روزگارانی که تاریخ هنوز به کندی حرکت می‌کرد، رویدادها

5-Wenceslaus

انگشت‌شمار بودند و به راحتی در یادها می‌ماندند. زمینهٔ عموماً آشنایی را می‌ساختند تا صحنه‌های حوادث زندگی فردی بر آن بازی شود. امروزه، تاریخ چون باد می‌گذرد. هر رویداد تاریخی، هرچند خیلی زود فراموش می‌شود، بامداد روز بعد، آغشته به شبنم تازگی می‌درخشد. دیگر زمینه نیست، اکنون خود ماجراست، نمایشی که بر زمینهٔ ابتذال پذیرفته شدهٔ زندگی فردی بازی می‌شود.

از آنجا که دیگر نمی‌توانیم هر تک رویداد تاریخی را، هرچقدر تازه باشد، برای همگان آشنا بپنداریم، باید به برخی از رویدادهای سالهای اخیر چنان اشاره کنم که گویی هزارساله‌اند. در سال ۱۹۳۹ سربازان آلمانی به بوهمیا وارد شدند، و حکومت چک از میان رفت. در سال ۱۹۴۵ سربازان روسی به بوهمیا وارد شدند، و این سرزمین بار دیگر خود را جمهوری مستقلی اعلام کرد. مردم اشتیاق شدید خود را به روسیه ــ که آلمانها را از سرزمین‌شان رانده بود ــ ابراز داشتند، و چون حزب کمونیست چک را نمایندهٔ برحق آن می‌دانستند، محبت خود را متوجه حزب کردند. و چنین شد که در فوریهٔ سال ۱۹۴۸ کمونیست‌ها، نه با خونریزی و خشونت بلکه در میان هلهلهٔ شادی تقریباً نیمی از مردم، زمام امور را به‌دست گرفتند. و لطفاً توجه کنید: آن نیمه که هلهله کشید نیمهٔ پوپاتر، هوشمندتر و بهتر بود.

بله، هرچه می‌خواهید بگویید ــ کمونیست‌ها هوشمندتر بودند. برنامهٔ بلندپروازانه‌ای داشتند، طرحی برای پی افکندن جهانی تازه که در آن هرکس جای خاص خود را می‌یافت. مخالفان آنان هیچ رویای عظیمی نداشتند؛ فقط معدودی اصول اخلاقی کهنه و ملال‌آور در چنته داشتند، و می‌خواستند با آن شلوارپارهٔ نظام مستقر را وصله‌پینه کنند. و طبیعی بود که مشتاقان بلندپرواز به آسانی بر محتاطان سازشکار فائق آیند و بیدرنگ دست به کار شوند تا به رویای خود جامهٔ عمل بپوشانند: رویایی که آرمان عدالت برای همه بود.

حال بگذارید تکرار کنم: آرمان، و برای همه. مردم همیشه آرزوی

آرمانی را داشتند، بوستانی که در آن بلبلان بخوانند، قلمروی هماهنگ که در آن جهان چون بیگانه‌ای در برابر انسان یا انسانی در برابر انسانها قد علم نکند، جایی که جهان و همهٔ مردمانش از گوهری واحد ساخته شده باشند و آتشی که آسمانها را می‌افروزد همان آتش‌سوزان دلهای مردمان باشد، جایی که هر انسانی نوایی در فوگ[۶] با شکوهی از باخ باشد و هرکس که نخواهد این نوا باشد به نقطه‌ای سیاه تنزل یابد، بی‌مصرف و بی‌معنا، و به آسانی گرفتار آید و چون حشره‌ای میان دو ناخن له شود.

از همان آغاز مردمانی بودند که فهمیدند مزاج مناسب را برای این قلمرو آرمانی ندارند و خواستند کشور را ترک گویند. اما چون آرمان بنا به تعریف جهانی برای همگان است، مردمی که می‌خواستند از آن مهاجرت کنند تلویحاً اعتبار آن را انکار می‌کردند. به جای رفتن به خارج، به پشت میله‌ها رفتند. به زودی هزارها و دهها هزار دیگر به آنان پیوستند، بسیاری کمونیست‌ها هم آمدند، کسانی چون کلمنتیس، وزیر خارجه، هم او که کلاهش را به گوتوالد قرض داده بود. عاشقان کمرو بر صحنهٔ سینماها دستهای یکدیگر را می‌گرفتند، دادگاههای حافظ شرف شهروندان به خاطیان از قانون ازدواج کیفرهای سختی می‌دادند، بلبلان می‌خواندند، و جسد کلمنتیس، چون ناقوسی که طلیعهٔ بشریت تازه‌ای را بنوازد، در هوا تکان می‌خورد.

و ناگاه آن اصلاح‌طلبان هوشمند و جوان این احساس غریب را داشتند که چیزی به جهان افزوده‌اند، چیزی که دست‌پخت خودشان است، چیزی که حیاتی مستقل یافته، هر شباهتی را به طرح اصلی از کف داده است و هیچ عنایتی به پدیدآورندگان این طرح ندارد. ازین‌رو آن اصلاح‌طلبان هوشمند جوان به فریاد زدن بر سر اقدام خود پرداختند. تا آن را باز بخوانند، سرزنش کنند، در پی آن افتند، مهارش کنند. اگر

۶) Fugue قطعهٔ موسیقی که در آن مایه‌ای واحد به گونه‌های مختلف تکرار می‌شود.م

می‌خواستم رمانی دربارهٔ این نسل از متفکران اصلاح‌طلب مستعد بنویسم، نام آن را **درپی اقدامی گمشده** می‌گذاشتم.

[۶]

مکانیک سرپوش موتور را بست، و میرک پرسید چقدر به او بدهکار است.

مکانیک گفت: «هیچ».

میرک پشت فرمان نشست. تحت تأثیر قرار گرفته بود. هیچ دلش نمی‌خواست به سفر خود ادامه دهد. ترجیح می‌داد نزد مکانیک بماند و با او شوخی رد و بدل کند. مکانیک به درون اتوموبیل خم شد و دستی به پشت او زد. آنگاه به طرف دروازه رفت تا آن را باز کند.

وقتی میرک به راه افتاد، مکانیک با اشارهٔ سر توجه او را به اتومبیلی جلب کرد که جلو مدخل تعمیرگاه ایستاده بود.

مرد گردن کلفت موفرفری به در گشودهٔ ماشین تکیه داده بود، و میرک را می‌پایید. آن یکی هم که پشت فرمان نشسته بود چنین می‌کرد. هر دو با گستاخی و بیشرمی به او خیره شده بودند، و میرک سعی کرد حین عبور همان‌طور به آنان نگاه کند.

در آینه به آنها نگریست و مرد را دید که سوار ماشین شد و ماشین دور زد تا او را تعقیب کند.

به خاطرش گذشت که می‌بایست برای جابه‌جا کردن آن اسناد افشاگر کاری کرده باشد. اگر در همان روز اول مرخصی‌اش این کار را کرده بود و منتظر صحبت با زدنا نشده بود شاید امید به سلامت رستن‌اش بیشتر می‌شد. اما نتوانسته بود زدنا را از ذهن خود دور کند. چندین سال بود که نقشه می‌چید تا او را ببیند. اما در هفته‌های اخیر این احساس را داشت که دیگر نمی‌تواند آن را به تعویق بیندازد، فرصت از دست می‌رفت، و بهتر بود دست به هرکاری بزند تا این ماجرا را زیبا به انجام رساند.

[۷]

قطع رابطه با زدنا (ماجرایشان تقریباً سه سال طول کشیده بود) وجود او را از احساس رهایی بی‌حد و حصری آکنده بود، و ناگهان همه‌چیز گویی رو به راه شده بود. به زودی با زنی ازدواج کرده بود که زیبایی‌اش به او اعتماد به نفس داده بود. آنگاه آن زن مرده بود، و او و پسرش را در نوعی انزوای وسوسه‌انگیز که تحسین، توجه، و همدلی بسیاری از زنان دیگر را جلب می‌کرد تنها گذاشته بود.

همچنین در پژوهشهای علمی خود نیز چنان موفق شده بود، که این توفیق چون سپری از او حمایت می‌کرد. چون دولت به او نیاز داشت، می‌توانست به ابراز انتقادهای تند سیاسی بپردازد، پیش از آنکه کس دیگری جرات این کار را داشته باشد. به تدریج، همچنانکه گروه تعقیب کنندگان اقدام نفوذ بیشتری می‌یافتند، او هم بیشتر و بیشتر بر صفحهٔ تلویزیون ظاهر می‌شد، و به زودی شخصیت نام‌آوری شده بود. وقتی، پس از ورود روسها، حاضر نشد عقاید خود را نفی کند، او را از کار معلق کردند و با خیلی از مأموران مخفی محصور ساختند. با سرسختی مقاومت می‌کرد. عاشق سرنوشت خود بود و در سیر خود به سوی تباهی شرف و زیبایی می‌دید.

لطفاً حرف مرا بد تعبیر نکنید. گفتم عاشق سرنوشت خود بود، نه عاشق خود. اینها دو چیز بسیار متفاوتند. زندگی‌اش هویت جداگانه‌ای یافته و به تعقیب هدف‌های خود پرداخته بود، که از اهداف میرک جدا بود. وقتی می‌گویم زندگی‌اش به سرنوشتش بدل شده بود مقصودم همین است. سرنوشت بر آن نبود که حتی انگشتی برای کمک به میرک بلند کند (برای شادی، ایمنی، روحیهٔ خوش، یا سلامت او) حال آنکه میرک آماده بود تا هر کاری برای سرنوشت خود بکند (برای جلال، وضوح، زیبایی، بهنجاری، و اهمیت آن). خود را مسئول سرنوشت خود می‌دانست، اما سرنوشت مسئولیتی نسبت به او حس نمی‌کرد.

نگرش او به زندگی‌اش همان نگرش مجسمه‌سازی نسبت به مجسمه یا رمان‌نویسی نسبت به رمانش بود. یکی از حقوق مسلم رمان‌نویس این است که بتواند رمان خود را بازنویسی کند. اگر آغاز آن را دوست نداشت، می‌تواند آن را بازنویسی کند یا به کلی خط بزند. اما وجود زدنا، او را ازین حق مسلم محروم می‌کرد. زدنا پافشاری می‌کرد تا بخشی از صفحات آغازین رمان باشد. نمی‌گذاشت خط خورده شود.

[۸]

راستی چرا این همه از وجود زدنا شرمنده بود؟

آشکارترین توضیح این بود که میرک خیلی زود به نیروهایی پیوسته بود که مصمم به تعقیب اقدام خود بودند، حال آنکه زدنا همیشه به بوستان بلبلان وفادار مانده بود. اخیراً حتی به آن دو درصد از جمعیت پیوسته بود که از تانکهای روسی استقبال کرده بودند.

قبول، اما من این توضیح را به اندازهٔ کافی قانع کننده نمی‌یابم. اگر تنها مسئله این بود که زدنا از تانکهای روسی استقبال کرده است، میرک می‌توانست به سادگی عمل او را در ملاء عام با صدای بلند محکوم کند؛ دیگر نیازی نبود که آشنایی با او را انکار کند. نه، زدنا ضربهٔ بزرگتری به او زده بود: زدنا زشت بود.

اما این امر چه اهمیتی داشت؟ بیش از بیست سال بود که با او قطع رابطه کرده بود.

اهمیت زیادی داشت. دماغ عظیم زدنا حتی از دوردست بر زندگی او سایه انداخته بود.

چند سال پیش دوست بسیار زیبایی داشت. روزی این دوست از شهری که زدنا در آن می‌زیست دیدار کرده و خشمگین بازگشته بود. «خدا به دور، چطور توانستی هرگونه رابطه‌ای با آن زن وحشتناک داشته باشی؟»

ادعا کرده بود که او را به‌طور اتفاقی دیده و منکر وجود هرگونه

صمیمیتی با او شده بود.

ظاهراً، از یکی از بزرگترین رازها کاملاً غافل نبود: زنان در پی مردی خوش‌قیافه نمی‌روند، پی مردی می‌روند که با زنان زیبا بوده است. پس هرگونه رابطه با زنی کریه خطایی وحشتناک است. میرک منتهای سعی خود را می‌کرد تا همهٔ نشانه‌های زدنا را از میان ببرد، و هرچه نفرت عاشقان بلبلان ازو بیشتر می‌شد بیشتر امیدوار می‌شد که زدنا، که گرم بالا رفتن از نردبان دیوانسالاری بود، به خوبی و خوشی او را فراموش کند.

اشتباه می‌کرد. زدنا همیشه، در همه‌جا، در هر فرصت، از او حرف می‌زد. وقتی اتفاقی نامساعد سبب می‌شد که در یک گردهمآیی اجتماعی با هم روبرو شوند، زدنا حتماً اشاره‌ای به خاطره‌ای دور می‌کرد تا ثابت کند که زمانی با هم رابطهٔ صمیمانه ای داشته‌اند.

میرک سخت عصبانی بود.

روزی دوست مشترکی از او پرسید: «اگر این قدر از او متنفری، چرا اصلاً با او رابطه برقرار کردی؟»

توضیح میرک این بود که در آن زمان پسرکی بیست و یکساله و چشم و گوش بسته، و هفت سال از او جوانتر بوده است. گذشته از آن، زن مورد تحسین و احترام و صاحب قدرت بوده! تقریباً همه را در کمیتهٔ مرکزی می‌شناخته! به او کمک می‌کرده، او را به جلو می‌رانده، و به افراد با نفوذ معرفی می‌کرده است!

فریاد زده بود: «آدم جاه‌طلبی بودم، مرد! می‌فهمی؟ یک جوان جاه‌طلب و جسور. به همین دلیل خودم را به او بستم. سرو برش اصلاً برایم مهم نبود!»

[۹]

میرک حقیقت را نمی‌گفت. حتی اگر زدنا بر مرگ ماستور بوف گریسته باشد، بیست و پنج سال پیش هیچ دوست متنفذی نداشت و در وضعی نبود

که کار خودش را جلو بیندازد، چه رسد به کار دیگری.

پس چرا داستان سر هم می کرد؟ چرا دروغ می بافت.

میرک با یک دست فرمان را گرفته بود. ماشین مأموران را در آیینه دید، و ناگهان سرخ شد. خاطره‌ای کاملاً نامنتظر به یادش آمد.

پس از آنکه زدنا او را به داشتن رفتار بیش از حد روشنفکرانه در آن عشقبازی نخستین متهم کرده بود، خواسته بود جبران کند و چشمه‌ای از شهوت خود انگیخته و بی‌لگام به او نشان دهد. پس درست نبود که او همه روابطشان را فراموش کرده است. این یکی را می‌توانست به راحتی در ذهن مجسم کند. به یادآورد که در تب و تاب عشق زوزه‌ای بلند کشیده بود ــ همچون سگی که با دم‌پایی صاحب خود به جنگ باشد ــ و او را نظاره کرده بود (با تعجب) که چنان آرام، خاطرجمع، و تقریباً بی اعتنا، دراز کشیده بود.

طنین زوزه‌ای بیست و پنج ساله در ماشین پیچد، صدای دلهره‌آور سرسپردگی و اشتیاق برده‌وارش، صدای اجابت و قبولش، دلقکی و اضطرارش.

بله، حقیقت دارد. میرک آماده بود تا خود را فرصت‌طلب بخواند اما حقیقت را کتمان کند: معشوقی زشت گرفته بود چون جرات نداشت به دنبال زنان زیبا برود. خود را لایق کسی بهتر از زدنا نمی‌دانست. این بزدلی و عسرت ذهنی ــ رازهایی بودند که می کوشید پنهان نگه دارد.

زوزهٔ خشم‌آلودهٔ شهوت در ماشین طنین انداخت، تلاش می کرد به خود اطمینان دهد که زدنا شبحی بیش نبوده است، که اگر بخواهد جوانی نفرت‌بار خویش را بیالاید، باید او را از آن بزداید.

اتوموبیل را جلو خانهٔ زدنا نگه داشت. ماشین تعقیب کنندگان پشت ماشین او ایستاد.

[۱۰]

رویدادهای تاریخی معمولاً بی ابداع و تنوعی یکدیگر را تقلید می کنند، اما در چکسلواکی، به نظر من، تاریخ دست به تجربه‌ای کاملاً تازه زد. به جای الگوی مألوف که مطابق با آن یک گروه از مردم (یک طبقه، یک قوم) در برابر گروه دیگر عصیان می کنند، همه مردم (تمامی یک نسل) برجوانی خود شوریدند.

هدفشان آن بود که اقدامی را که پدید آورده بودند باز به چنگ آورند و رام سازند، و تقریباً موفق هم شدند. در طی دهۀ ۱۹۶۰ نفوذ بیشتری یافتند، و درآغاز سال ۱۹۶۸ نفوذ آنان عملاً نفوذ غالب بود. این دوره آخر را عموماً «بهار پراگ» می خوانند: پاسداران آن مجبور شده بودند راه بیفتند و میکروفون‌ها را از خانه‌های مردم برچینند، مرزها گشوده شدند، و نواها یکی‌یکی از ورقه‌های نت‌فوگ بزرگ می گریختند تا نغمۀ خود را بسرایند. این حال و هوا باورنکردنی بود. کاروانی از شادی بود!

روسیه، مصنّف بزرگترین فوگ برای همه عالم، نمی‌توانست اجازه دهد که نواها هرز بروند. روز ۲۱ اوت ۱۹۶۸ قشونی نیم میلیون نفری به بوهمیا فرستاد. اندکی بعد، نزدیک به صدو بیست هزار چک سرزمین خود را ترک گفتند، و از میان آنان که باز ماندند حدود پانصد هزار نفر مجبور به ترک مشاغل خود شدند تا در روستا به کارهای یدی بپردازند، در کارخانه‌های دوردست کنار نقاله‌های خودکار بایستند ــ یا پشت‌فرمان کامیونهای بارکش بنشینند ــ به سخن دیگر، به مشاغل و جاهایی فرستاده شدند تا دیگر کسی صدایشان را نشنود.

و فقط برای اطمینان از اینکه حتی سایۀ آن خاطرۀ نامطلوب آرمان تازه احیا شده را مخدوش نکند، هم بهارپراگ و هم تانکهای روسی، آن دو لکه بر تاریخ تابناک کشور، باید زدوده می‌شدند. در نتیجه هیچکس در چکسلواکی خاطرۀ ۲۱ اوت را زنده نمی کند، ونام‌های مردمی که علیه جوانی خود شوریدند، چون غلطی در دفترچه مشقی، از خاطرۀ ملی به دقت

زدوده شدند.

نام میرک نیز یکی از نام‌هایی بود که بدینسان زدوده شد. میرکی که اکنون از پله‌های خانهٔ زدنا بالا می‌رفت واقعاً چیزی جز لکه‌ای سفید نبود، تکه‌ای از خلئی نامشخص که از پلکانی مارپیچ بالا می‌رفت.

[۱۱]

در برابر زدنا نشسته است، دستش وبال گردن. زدنا به سوی دیگر می‌نگرد، از نگاه او پرهیز می‌کند، و یک‌بند حرف می‌زند.

«نمی‌دانم به دنبال چه آمده‌ای، اما خوشحالم که آمده‌ای. با بعضی رفقای حزبی صحبت کرده‌ام. دیوانگی است که بقیهٔ عمرت را به صورت یک کارگر روزمزد ساختمانی بگذرانی. حزب درهایش را به روی تو نبسته است. من می‌دانم، اطمینان دارم، کاملاً مطمئنم. هنوز فرصت هست.»

میرک می‌پرسد که چه باید بکند.

«تقاضای تجدید نظر کن. اولین قدم را باید خودت برداری.»

متوجه شد که زدنا چه نتیجه‌ای می‌خواهد بگیرد. آنها به این شیوه می‌خواستند به او بگویند که هنوز پنج دقیقه فرصت ارفاقی دارد تا هرآنچه را که گفته یا کرده است نفی کند. این بازی آنها را می‌شناخت: فروختن آینده‌ای به بهای گذشتهٔ یک مرد. او را مجبور خواهند کرد پشت تلویزیون برود و نادمانه به ملت بگوید که چه اشتباه بزرگی کرده که آن حرفهای وحشتناک را دربارهٔ روسیه و بلبلان زده است. مجبورش می‌کنند زندگی خود را نفی کند؛ یک سایه شود، مردی بدون گذشته، هنرپیشه‌ای بدون نقش؛ مجبورش می‌کنند زندگی نفی‌شدهٔ خود را به سایه‌ای بدل کند، به نقشی که هنرپیشه از اجرای آن سرباز می‌زند. آنوقت می‌گذارند زندگی کند، شبحی از یک شبح باشد.

چشمانش را به زدنا می‌دوزد. چرا اینقدر تند حرف می‌زند؟ چرا

اینقدر عصبی است؟ چرا به سوی دیگر می‌نگرد، چرا نگاهش را می‌دزدد؟

کاملاً واضح است: دامی برای او می‌گسترد. به دستور حزب یا پلیس عمل می‌کند. مأمور شده است تا او را به زانو درآورد.

[۱۲]

اما میرک در اشتباه است! هیچ کس به زدنا اختیار نداده است تا با او معامله کند. نه، البته نه. هرچقدر التماس کند هیچ کس در هیچ مقام رفیعی نمی‌تواند فرصت تجدید نظر به او بدهد. خیلی دیر شده بود.

اگر زدنا تا آنجا پیش می‌رود که اصرار می‌ورزد او کاری برای بهبود وضع خود کند، اگر ادعا می‌کند که مقامات بالای حزبی این توصیه را کرده‌اند، این کار را فقط از سر تمایلی گنگ و مغشوش برای کمک به او می‌کند. اگر یک‌بند حرف می‌زند و نمی‌تواند در چشمان او نگاه کند، بدان علت نیست که حقه‌ای در آستین دارد، بل بدان سبب است که دستانش خالی است.

آیا میرک هرگز او را درک کرده است؟

همیشه فکر کرده بود که زدنا از آن جهت چنان به حزب وفادار مانده بود که متعصبی سیاسی بود.

اشتباه کرده بود. زدنا به حزب وفادار مانده بود چون او را دوست می‌داشت.

وقتی او را ترک گفته بود، تنها آرزوی زدنا این بود که ثابت کند که وفاداری بالاترین ارزش‌هاست. می‌خواست ثابت کند که او از همهٔ جهات بیوفا بوده و زدنا در همه جهات وفادار بوده است. آنچه به نظر تعصب سیاسی می‌رسید بهانه‌ای بود، تمثیلی بود، اعلامیه‌ای از وفاداری بود، شکایتی رمزی از عشق سرکوفته بود.

می‌توانم او را مجسم کنم، یک بامداد ماه اوت از غرش وحشتناک

هواپیماها از خواب بیدار می‌شود. به خیابان می‌دود و مردم وحشت‌زده به او می‌گویند که قشون روس بوهمیا را تسخیر کرده است. خنده‌ای عصبی به او دست می‌دهد. تانکهای روسی آمده‌اند تا همهٔ سست عهدان را تنبیه کنند! سرانجام شاهد سقوط میرک خواهد شد! سرانجام به زانو درآمدن او را می‌بیند! سرانجام خواهد توانست بر او خم شود ــ زدنا که ارزش وفاداری را می‌داند ــ و به او کمک خواهد کرد.

میرک تصمیم گرفته است که مکالمه‌ای را که به راه غلط افتاده با خشونت پایان دهد.

«همهٔ آن نامه‌هایی که برایت می‌فرستادم یادت هست؟ خوب، می‌خواهم آنها را پس بگیرم.»

زدنا، در حالی که شگفت‌زده به بالا نگاه می‌کند، می‌پرسد: «نامه‌ها؟»

«بله، نامه‌های من. دست کم صد تایی برایت فرستادم.»

می‌گوید: «آه، آن نامه‌ها، حالا یادم آمد.» ناگهان چشمانش به چشمان او افتاده است و مستقیم به درون آنها می‌نگرد. میرک این احساس ناخوشایند را دارد که زدنا می‌تواند تا قعر روحش را ببیند و دقیقاً می‌داند که او چه می‌خواهد و برای چه می‌خواهد.

تکرار می‌کند: «بله، البته. نامه‌های تو. اخیراً دوباره آنها را می‌خواندم. چه کسی می‌تواند باور کند که تو قابلیت خلجان‌های احساسی را داشته باشی؟»

کلمات «خلجان احساسی» را دو سه بار دیگر تکرار می‌کند و ناگهان گفتارش همان‌قدر آرام و سنجیده می‌شود که قبلاً شتابزده و عصبی بود. گویی هدفی را نشانه رفته و مصمم است که خطا نکند، و چشم از چشم او برنمی‌دارد تا مطمئن شود که هدف را زده است.

[۱۳]

بازوی گچ‌رفته روی سینه‌اش تکان‌تکان می‌خورد، و صورتش چنان قرمز است که گویی سیلی خورده است.

بله، نامه‌هایش حتماً به طرز وحشتناکی احساساتی بوده‌اند. راه دیگری نداشته است. مجبور بوده است به هر وسیله به خود ثابت کند که عشق، و نه ضعف و عسرت، او را به زن بسته است. و تنها عاطفه‌ای عظیم می‌توانست رابطهٔ او را با دختری چنان زشت توجیه کند.

«یادت می‌آید مرا همرزم صدا می‌کردی؟»

سرخی صورتش بازهم زیادتر می‌شود. آن کلمهٔ بینهایت مسخرهٔ «رزم». رزم آنها چه بود؟ جلسات بی‌پایان و پشت‌های خواب رفته. اما وقتی سرانجام برمی‌خاستند تا عقیده‌ای اصلاح‌طلبانه را ابراز کنند (دشمن طبقاتی باید سخت‌تر ازین مجازات شود، این یا آن عقیده باید قاطعانه‌تر بیان شود)، احساس قهرمانان پرده‌ای حماسی را داشتند: او تفنگ به دست بر زمین می‌افتد، بازویش شدیداً خونریزی می‌کند، حال آنکه زدنا، تفنگی کوچکتر به دست به درون آینده‌ای شلنگ می‌اندازد که او هرگز نخواهد دید.

در آن زمان، صورتش هنوز پر از غرور جوانی بود، و راهی که برای پنهان کردن آن یافته بود پوشاندن آن با نقاب طغیان بود. به همه می‌گفت که برای همیشه از پدرش، که کشاورزی مالدار بود، جدا شده است و بالاترین کینه را نسبت به سنت روستائی چندصد ساله مبتنی برزمین و مالکیت دارد. دعوای با پدر و ترک نمایشی خانه را برای همه تعریف می‌کرد. ذره‌ای حقیقت در آن نبود. اکنون که به گذشته می‌نگرد، چیزی جز افسانه و دروغ نمی‌یابد.

زدنا می‌گوید: «آنوقت کاملاً با حالا فرق داشتی.»

خود را مجسم می‌کند که با بستهٔ نامه‌ها از خانهٔ او می‌رود. کنار نزدیکترین زباله‌دانی می‌ایستد، بسته نامه‌ها را، چنانکه گویی به نجاست

آلوده است، با دو انگشت می گیرد، و به میان آن می اندازد.

[۱۴]

زدنا پرسید: «اصلاً این نامه ها به چه دردت می خورد؟ آنها را برای چه می خواهی؟»

البته نمی توانست به او بگوید که می خواست آنها را به میان زباله ها بیندازد، ازین رو لحنی غمزده به صدایش داد و این داستان را آغاز کرد که به سنی رسیده است که می خواهد زندگی اش را مرور کند.

(همه چیز او را خیلی ناراحت می کرد. این احساس را داشت که داستانش قانع کننده نبوده است، و احساس شرمندگی کرد.)

بله، می خواست زندگی اش را مرور کند زیرا دیگر نمی توانست به یاد بیاورد که در جوانی چگونه بوده است. می دانست که به بیراهه رفته است. علت آنکه می خواست به سرچشمه ها برگردد این بود که می خواست بداند کجا اشتباه کرده است. علت آنکه می خواست مکاتبات خود را با زدنا مرور کند این بود که می خواست راز جوانی اش، آغاز کارش، نقطهٔ جدایی اش را پیدا کند.

زدنا سرش را تکان داد: «من هرگز آنها را به تو نمی دهم.»

به دروغ گفت: «فقط می خواهم آنها را قرض بگیرم».

زدنا همچنان سرش را تکان می داد.

می دانست که نامه هایش در همان جا، در چند قدمی، در همان آپارتمان است و هر وقت هرکسی بخواهد می تواند آنها را بخواند. این را دیگر تحمل نمی کرد که تکه ای از زندگی اش در دستان زن باقی مانده باشد، و دلش می خواست با زیرسیگاری بلورین سنگین روی میز قهوه خوری بر سر زدنا بکوبد و با نامه ها بگریزد. به جای آن، دوبارهٔ داستان مرور گذشته و نیاز به یافتن سرچشمه ها را تکرار کرد.

زدنا به بالا نگریست و با نگاهش او را ساکت کرد. «هرگز آنها

را به تو نخواهم داد. هرگز.»

[۱۵]

وقتی زدنا او را تا در ساختمان بدرقه می کرد، هردو اتومبیل، یکی بعد از دیگری، جلو در پارک شده بودند. دو مأمور مخفی در طرف دیگر خیابان کشیک می دادند. وقتی دیدند که میرک و زدنا بیرون می آیند سر جای خود ایستادند.

به آنها اشاره کرد و گفت: «آن آقایان در تمام طول راه مرا تعقیب می کردند.»

زدنا نابا‌ورانه گفت: «واقعا؟ همه بسیج شده‌اند تا تو را بگیرند، مگر نه؟» طعنه آشکارا از صدایش می ریخت.

چطور می توانست اینقدر نسبت به وضع او بی اعتنا باشد که علناً به او بگوید که آن دو مردی که با چنان گستاخی آشکار به آنان می نگریستند فقط برای گردش آمده بودند.

تنها یک توضیح وجود داشت: زدنا هم در بازی آنان شریک بود، قانون این بازی ایجاب می کرد که همه وانمود کنند پلیس مخفی وجود ندارد و هرگز کسی را نگرفته و نبسته‌اند.

دیگر مأموران عرض خیابان را پیموده، و زیر نگاه میرک و زدنا سوار ماشین‌شان شده بودند.

میرک بدون آنکه حتی نگاهی به زدنا بیندازد خدا حافظی کرد. پشت فرمان نشست.

در آیینه می‌توانست ببیند که پشت سر او حرکت می کنند. نمی‌توانست زدنا را ببیند. هیچ علاقه‌ای نداشت که او را دیگر ببیند.

متوجه نشد که زدنا مدت درازی بر پیاده‌رو ایستاده بود و به دنبال او می نگریست. وحشت بر چهره‌اش نقش بسته بود.

نه، استنکاف زدنا از بازشناسی مردان آن سوی خیابان به عنوان

مأموران مخفی بی اعتنائی نبود. وحشت کور بود. وخامت وضع کم کم بیش از حد تحمل او بود. می خواست این حقیقت را از میرک و نیز از خودش پنهان کند.

[۱۶]

دیوانهٔ سرعتی با ماشین کورسی قرمزرنگ خودش را به میان اتوموبیل میرک و ماشین مأموران مخفی گذاشت. میرک بر گاز فشار آورد. وارد شهری کوچک می شدند. جاده پیچ می خورد. میرک دید که از میدان دید مأموران بیرون است و به خیابانی فرعی پیچید. ترمزهایش صدا کردند و پسر بچه‌ای که می خواست از خیابان بگذرد درست به موقع خودش را کنار کشید. در آیینه دید که ماشین قرمز شتابان از جادهٔ اصلی گذشت. پیش از آنکه ماشین مأموران ظاهر شود، باز به خیابان دیگری پیچید. آنها را گم و گور کرده بود. جاده‌ای که او را از شهرک بیرون آورد به مقصدی کاملاً متفاوت می رفت. هیچ کس او را تعقیب نمی کرد؛ جاده کاملاً خالی بود.

مأموران بیچاره را مجسم کرد که همه‌جا به دنبال او می گشتند، از آن می ترسیدند که رئیس سرشان داد بکشد. با صدای بلند خندید. سرعتش را کم کرد، و به مناظر روستایی اطراف نگریست، کاری که پیش از آن هرگز نکرده بود. همیشه عازم جایی بود،تا چیزی را ترتیب دهد یا دربارهٔ چیزی بحث کند، چنانکه فضای واقعی برای او مفهومی جز نوعی مزاحمت، مانعی در راه پیشرفت نداشت.

درست پیش روی او دو میلهٔ قرمز و سفید به آرامی پایین می آمدند تا جاده را برای عبور قطار مسدود کنند. ماشین را نگه داشت.

ناگهان سخت احساس خستگی کرد. چرا اصلاً به دیدن او رفته بود؟ چرا اصلاً خواسته بود آن نامه ها را پس بگیرد.

ناگهان به نظرش رسید که کلّ سفر چقدر احمقانه، مسخره و بچگانه بوده است.

حاصل برنامه‌ریزی یا چیزی عملی چون آن نبوده، فقط هوسی لگام‌گسیخته بوده است، میلی به رجوع به گذشته دور تا آن را با مشت خرد کند، پردهٔ نقاشی جوانی‌اش را ریشه‌ریشه کند، میلی شدید که نتوانسته بود آن را مهار کند و اکنون برای همیشه ارضا نشده باقی می‌ماند.

احساس کوفتگی می‌کرد. شاید دیگر نتواند آن استاد افشاگر را از خانه‌اش دور کند. او را به همان راهی که خود می‌خواستند انداخته بودند، و دیگر نمی‌گذاشتند بگریزد. خیلی دیر شده بود. بله، دیگر برای همه‌چیز خیلی دیر شده بود.

از دور صدای نزدیک شدن قطار را شنید. زنی با لچک قرمز کنار خانهٔ کوچک نزدیک دروازه ایستاده بود. قطار رسید، قطار کند محلی بود. پیرمردی، چپق به دست، از پنجره‌ای خم شد و تف انداخت. آنگاه زنگ ایستگاه به صدا درآمد، و زن لچک قرمز به سوی دروازه رفت و اهرم را چرخاند. دروازه بلند شد، و میرک ماشین را به راه انداخت. به درون دهکده‌ای راند، که فقط خیابان درازی بود که به ایستگاه ختم می‌شد— خانه‌ای سفید و کوچک و کوتاه، محصور با نرده‌های نوک‌تیز آهنی، که از پشت آنها می‌توانست سکو و رشته‌های راه آهن را ببیند.

[۱۷]

پنجره‌های خانه ایستگاه با کوزه گل‌های بگونیا تزئین شده است. میرک ماشین را نگه می‌دارد. پشت فرمان نشسته است، به خانه و پنجره‌ها و گلهای سرخ نگاه می‌کند. خانهٔ سفید دیگری از دوران‌های از یادرفته باز می‌گردد، خانهٔ سفید دیگری که بر لبهٔ پنجره‌هایش گلهای بگونیا شکفته‌اند. میهمانخانه‌ای کوچک، در دهکده‌ای کوهستانی، طی تعطیلات تابستانی است. از میان گلهای پنجره دماغ درازی بیرون می‌زند، و میرک بیست ساله به آن دماغ نگاه می‌کند و عشق بیکرانی در دل احساس می‌کند.

اولین واکنش او این است که بر گاز فشار آورد و از آن خاطره بگریزد. اما این بار نمی گذارم کلاه سرم برود، خاطره را باز می خوانم و می گذارم لحظه ای بماند. ازین رو تکرار می کنم: چهره و دماغ عظیم زدنا در میان گلهای بگونیای پنجره ظاهر می شود، و میرک عشق بیکرانی در دل احساس می کند.

آیا امکان دارد؟

بله، و چرا نداشته باشد؟ آیا مردی ضعیف نمی تواند عشقی عظیم نسبت به زنی زشت داشته باشد؟

میرک داستان طغیانش را علیه پدر مرتجعش برای او می گوید، زدنا به روشنفکرها دشنام می دهد: پشت هردوشان خواب رفته است و دست یکدیگر را گرفته اند، به جلسات می روند، هموطنان خود را محکوم می کنند، دروغ می گویند و عشق می ورزند. زدنا بر مرگ ماستوربوف اشک می ریزد: میرک چون سگ زوزه می کشد، و نمی توانند بدون یکدیگر زندگی کنند.

دلیل آنکه می خواست تصویر او را از آلبوم زندگی اش بکند این نبود که او را دوست نداشته بود، بلکه این بود که او را دوست داشته بود. با زدودن او از ذهنش، می خواست عشقش را به او بزداید. چهرهٔ او را از عکس محو کرده بود به همان شیوه که بخش تبلیغات حزب کلمنتیس را از روی آن مهتابی که گوتوالد سخنرانی تاریخی اش را ایراد کرد محو کرده بود. میرک درست به شیوهٔ حزب کمونیست، به شیوهٔ همهٔ احزاب سیاسی، به شیوهٔ همهٔ ملل، به شیوهٔ همهٔ انسانها، تاریخ را بازنویسی کرده بود. مردم همیشه فریاد می زنند که می خواهند آیندهٔ بهتری بسازند. این حقیقت ندارد. آینده خلئی بی احساس است که به درد هیچ کس نمی خورد. گذشته آکنده از زندگی است، ریشخندمان می کند، به ما اهانت می کند و ما را از کوره در می برد، ما را وسوسه می کند تا آن را نابود کنیم یا رنگ تازه ای برآن بزنیم. مردم فقط به این دلیل می خواهند ار بابان آینده باشند تا گذشته را تغییر دهند. می جنگند تا به تاریکخانه هایی راه یابند که در آنها عکس ها را

دستکاری و زندگینامه‌ها و تاریخ‌ها را بازنویسی می‌کنند.

چه مدت دم ایستگاه ایستاده بود؟

توقف او به چه معنی بود؟

هیچ معنایی نداشت.

بیدرنگ آن را از ذهنش می‌زداید، و همه چیز را دربارهٔ خانهٔ سفید و گلهای بگونیا فراموش می‌کند. بار دیگر بدون آنکه به دوسوی جاده بنگرد در میان مناظر روستایی می‌تازد. بار دیگر فضا فقط مانعی در راه پیشرفت اوست.

[۱۸]

ماشینی که به زحمت از سر باز کرده بود جلوخانه‌اش پارک شده بود. هر دو مأمور چند قدم دورتر از آن ایستاده بودند.

پشت ماشین آنها پارک کرد و پیاده شد. لبخند تقریباً شادی به او زدند، گویی فرار میرک شوخی کوچک با مزه‌ای بوده است که همه از آن لذت برده بودند. وقتی از کنار آنان می‌گذشت، مرد گردن کلفت موفرفری شروع کرد بخندد و به او سر تکان داد. میرک ازین نمایش صمیمیت احساس اضطرابی ناگهانی کرد. خبر از پیوندهای صمیمی‌تر آینده می‌داد.

بدون آنکه به روی خودش بیاورد به درون خانه رفت و در آپارتمانش را با کلید خود باز کرد. نخستین چیزی که دید چهرهٔ پسرش بود که سرشار از اضطرابی سرکوفته بود. غریبه‌ای عینکی به طرف میرک آمد و خودش را معرفی کرد. «می‌خواهید حکم تفتیش دادستانی را ببینید؟»

میرک گفت: «بله.»

دو مرد دیگر در آپارتمان بودند، یکی از آنها پشت میز ایستاده بود، میز کار او که انبوهی از کاغذ و دفتر و کتاب برآن توده شده بود. یکی یکی آنها را برمی‌داشت، حال آنکه مرد دیگر، که پشت میز نشسته بود، آنچه را او تقریر می‌کرد می‌نوشت.

مرد عینکی سند تاشده‌ای را از جیب بغل درآورد و به دست میرک داد. «این حکم تفتیش است.» و در حالی که به آن دو مرد اشاره می کرد گفت: «و آنجا برایتان از اقلامی که مصادره می کنیم فهرست برمی دارند.»

کاغذها و کتاب ها همه‌جا روی زمین ریخته بود، درهای قفسه‌ها را چارتاق کرده بودند، میز و صندلی ها را از کنار دیوارها دور کرده بودند.

پسر میرک به طرف او خم شد و گفت: «پنج دقیقه پس از رفتن شما آمدند.»

دو مرد پشت میز به فهرست‌برداری ادامه دادند: نامه هایی از دوستان میرک، اسنادی مربوط به نخستین روزهای ورود قشون روس، تحلیل هایی از اوضاع سیاسی، صورت مجلس جلسات، و معدودی کتاب.

مرد عینکی در حالی که با سر به جانب اقلام مصادره شده اشاره می کرد گفت: «ظاهراً دوستانتان برایتان اهمیتی ندارند.»

پسر میرک گفت: «هیچ چیز خلاف قانون پیدا نخواهید کرد.» میرک کلمات خودش را باز شناخت.

مرد عینکی گفت که دادگاه باید تعیین کند که چه چیزی خلاف قانون است و چه چیزی نیست.

[۱۹]

مردمی که ترک وطن گفتند (تعدادشان صدو بیست هزار نفر است) و مردمی که ساکت و از کارهایشان معلق شدند (تعدادشان نیم میلیون است) چون دسته ای که به درون مه روند محو شدند. نامرئی و فراموش شده‌اند.

اما هر زندان، هرچند از هرسو با دیوارهای بلند محصور باشد، صحنهٔ بسیار روشن تماشاخانهٔ تاریخ است.

این را میرک از مدتها پیش دانسته است. تصور زندان در همهٔ این سالها برای او جاذبه‌ای مقاومت‌ناپذیر داشته است، همان‌طور که انتحار

مادام بوواری بی‌شک برای فلوبر جاذبه داشته است. نه، میرک نمی‌توانست پایان بهتری برای داستان زندگی‌اش تصور کند.

آنها می‌خواستند صدها هزار زندگی را از خاطرهٔ بشری بزدایند و چیزی جز عصر بی‌خدشه آرمان خدشه‌ناپذیر باقی نگذارند. اما میرک می‌خواهد چون لکه‌ای پرعرض و طول بر آرمان آنها چنبر بزند. و همانجا بماند، چون کلاه کلمنتیس بر سر گوتوالد.

میرک را وادار ساختند تا فهرست اقلام مصادره شده را امضا کند و آنگاه از او خواستند که با پرش همراه آنان برود. محاکمه پس از یک سال بازجویی و بازداشت موقت انجام شد. میرک به شش سال، پرش به دو سال، و ده دوازده تن از دوستانشن به زندانهایی از یک تا شش سال محکوم شدند.

فرشته‌ها

[۱]

کرگدن نمایشنامه‌ای است به قلم اوژن یونسکو که در آن مردم، اسیر هوس همشکل شدن، همه کم کم به کرگدن بدل می‌شوند. دو دختر آمریکائی، گابریلا[1] و میکائلا[2]، طی دوره‌ای تابستانه، در شهرکی مدیترانه‌ای، نمایشنامهٔ مزبور را در کلاسی ویژهٔ دانشجویان خارجی می‌خواندند. معلم کلاس، مادام رافائل[3]، آنان را بیشتر از بقیهٔ شاگردان دوست می‌داشت زیرا هیچ‌گاه چشم از او برنمی‌گرفتند و هرچه می‌گفت زاهدانه یادداشت می‌کردند. امروز از آنان خواسته بود تا مشترکاً برای جلسهٔ آینده مقاله‌ای دربارهٔ این نمایشنامه تهیه کنند.

گابریلا گفت: «از فهم این موضوع که چطور مردم تبدیل به کرگدن می‌شوند چندان مطمئن نیستم.»

میکائلا توضیح داد: «باید به آن به چشم یک نماد نگاه کنی.»

گابریلا گفت: «این درست، ادبیات از نشانه‌ها تشکیل شده.»

1-Gabriela 2-Michaela 3-Madame Rafael

میکائلا گفت: «کرگدن بیش از هرچیز و پیش از هرچیز یک نشانه است.»

«قبول، اما حتی اگر بپذیریم که آنها فقط به یک نشانه تبدیل شدند و نه به کرگدنهای واقعی، چطور است که آنها به این نشانهٔ بخصوص بدل شدند و نه به چیزی دیگر؟»

میکائلا با افسردگی گفت: «بله، مسلماً این مسئله‌ای است،» و هردو دختر همانطور که به طرف خوابگاه خود می‌رفتند مدتی مدید سکوت کردند.

گابریلا این سکوت را شکست: «فکر که نمی‌کنی این نماد آلت رجولیت باشد؟»

میکائلا پرسید: «چی؟»

گابریلا گفت: «شاخ.»

میکائلا شادمانه گفت: «البته!» اما بعد از گفتن این حرف تردید کرد. «چرا باید همه، هم مردها و هم زنها، تبدیل به نماد آلت رجولیت شوند؟»

هر دو دختر، که تند و تند به خوابگاه خود برمی‌گشتند، باز سکوت کردند.

میکائلا ناگهان گفت: «فکری به نظرم رسیده.»

گابریلا با کنجکاوی پرسید: «چی؟»

میکائلا، که می‌خواست کنجکاوی گابریلا را تحریک کند، گفت: «خوب، خود مادام رافائل کلید قضیه را به ما داده است.»

گابریلا بیصبرانه سماجت کرد: «خوب، پس به من هم بگو!»

«نویسنده می‌خواسته است تأثیری خنده‌آور ایجاد کند!»

اندیشه‌ای که دوستش برزبان آورده بود گابریلا را چنان در خود غرق کرد که در تمرکز تام برآنچه در ذهنش می‌گذشت از رفتن غافل شد و پاسست کرد. دو دختر تقریباً در جا ایستادند.

پرسید: «پس تو فکر می‌کنی نماد کرگدن به منظور ایجاد تأثیر

خنده‌آور بوده است؟»

میکائلا لبخند زد، لبخند مغرورانهٔ کاشفی پیروز، و گفت: «بله.»

دو دختر، مفتون جسارت خودشان، به یکدیگر نگاه کردند و غرور گوشه‌های دهانهایشان را بالا کشید. آنگاه هردو به‌طور ناگهانی صدایی زیر، مقطع، و پرتشنج درآوردند، که توصیف آن با کلمات بسیار دشوار خواهد بود.

[۲]

خنده؟ آیا دیگر کسی واقعاً به خود زحمت خنده می‌دهد؟ مقصودم خندهٔ اصیل است، در تقابل با شوخی، لودگی یا مسخرگی. خنده، شعف بی‌حد و مرز و ناب، شعف تام...

به خواهرم می‌گفتم، یا او به من می‌گفت، بیا، با یک بازی خنده چطوری؟ کنار هم بر تخت دراز می‌کشیدیم و شروع می‌کردیم. البته، اول فقط ادا در می‌آوردیم. خندهٔ زورکی. خندهٔ مسخره. خنده‌ای چنان مسخره که مجبور بودیم به آن بخندیم. اما آنگاه خندهٔ واقعی می‌آمد، خندهٔ کامل، که ما را به رهایی بیکران می‌رساند. خندهٔ وجدآلود، جلیل، رفیع، رها، مرزشکن، مکرر، انفجارآمیز... به خندهٔ خود می‌خندیدیم تا حدود آن را می‌شکستیم... آه، خنده! خندهٔ شوق، شوق خندیدن؛ خنده به مفهوم زندگی، زندگی بسیار ژرف...

این قطعه را از کتابی به نام **کلام زن**[1] نقل کردم. کتاب در سال ۱۹۷٤ نوشته شده است، به دست یکی از آن زن‌ستایان دو آتشه‌ای که تأثیری

1-Woman's Word

چنین بارز بر فضای زمانهٔ ما گذاشته‌اند. این بیانیهٔ عرفانی وجد است. در تضاد با میل جنسی مردانه (محدود به نعوظ های گاه و گذار و پیوند مقدّر آن با خشونت، تباهی و فنا) نویسنده به ستایش از نقطهٔ متقاطر آن می پردازد که همانا شادی زنانه باشد، شعف، وجد، همه خلاصه شده در تک کلمهٔ فرانسه Jouissance، که دلپذیر، همه‌جایی و پایاست. به شرط آنکه زنی خود را از سرشت حقیقی خود بیگانه نسازد همه‌چیز برایش لذت‌بخش است: **خوردن، آشامیدن، ادرار کردن، تخلیه، لمس کردن، شنیدن، یا فقط بودن.** این فهرست لذات چون وردی گوش نواز در سرتاسر کتاب جریان دارد. **به شادی زیستن: دیدن، شنیدن، آشامیدن، خوردن، ادرار کردن، تخلیه، به درون آب پریدن و به آسمان نگریستن، خندیدن و گریستن.** پس اگر جفت شدن لذتی باشد ازین‌رو چنین است که **حاصل جمع همهٔ آن لذات منفرد است: بساوایی، بینایی، شنوایی، گویایی، بویایی و همچنین نوشیدن، خوردن تخلیه، باکی آشناشدن، ورقصیدن.** شیر دادن شعف است و زاییدن شعف است و قاعدگی شادی است، **جریان مرطوب و به راستی دلپذیر خون، بزاق ولرم شکم، شیر مرموز،** دردی **که مزهٔ سوزان شادی دارد.**

فقط ابلهان این بیانیهٔ شادی را به سخره می‌گیرند. هر عرفانی مبالغه‌آمیز است. عارف اگر بخواهد راه را تا به انتها بپیماید، تا به مرزهای خاکساری یا به حدود وجد، نباید از ریشخند بهراسد. درست همانطور که سنت ترزا[2] میانهٔ بحران نزع می خندید، سنت آنی لکلرک[3] نیز (زیرا چنین است نام نویسندهٔ زنی که من از کتابش نقل می کنم) برآن است که مرگ بخشی از شادی است و تنها مردان از آن می ترسند زیرا مذبوحانه به نفس ضعیف خود چسبیده‌اند و به قدرت ضعیف خود.

فرازسر، در گنبد این معبد شادی، می توان خنده را شنید، **شادی شیرین جذبه را، بلندترین برج لذت را. خندهٔ لذت، لذت خنده.** کوچکترین شکی نیست که این خنده **هیچ کاری با شوخی و لودگی یا مسخرگی ندارد.** دو خواهر

2- St Theresa 3- St Annie Leclerc

بر تختی دراز کشیده‌اند و به هیچ چیز بخصوصی نمی‌خندند، خندهٔ آنان مرجعی ندارد، فقط بیان وجود است به‌وجد آمده چرا که وجود دارد. به همان طریق که مردی به هنگام درد با ناله کردن خود را به لحظهٔ حال می‌بندد (و کاملاً بیرون از حیطهٔ گذشته و آینده است) آدمی نیز که بیخود از خود می‌خندد از هر چه خاطره و هوس درمی‌گذرد؛ برعکس، آن یک لحظه را به فریاد در تمام جهان می‌جوید و نمی‌خواهد چیزی دیگر بداند.

حتماً صحنهٔ زیر را از ده یازده فیلم بد به یاد دارید: پسر و دختری دست به دست هم داده‌اند و در میان دشتی بهاری (یا احتمالاً تابستانی) می‌دوند. می‌دوند و می‌دوند و می‌دوند و می‌خندند. خندهٔ آنان برای آنست که همهٔ جهان را، و هر تماشاگری در هر سینما را، مخاطب سازند و بگویند: ما شادیم، خوشحالیم که در جهانیم، از وجود رضایت داریم! این صحنه احمقانه است، عوامانه است، اما یکی از اساسی‌ترین موقعیت‌های بشری را در بر دارد: **خندهٔ جدّی، خنده‌ای در تقابل با شوخی.**

هر کلیسا، هر سازندهٔ لباس زیر، هر ژنرال، هر حزب سیاسی، همه و همه آن خنده را خریدارند و تصویر آن دو انسان را که می‌خندند و می‌دوند بر دیوارکوبهایی جا می‌دهند که برای مذهب آنان، محصولات آنان، ایدئولوژی آنان، ملت آنان، جنسیت آنان، و مایع ظرفشویی آنان تبلیغ می‌کنند.

و این دقیقاً همان خندهٔ میکائلا و گابریلاست. تازه دارند از نوشت‌افزارفروشی بیرون می‌آیند. دست یکدیگر را گرفته‌اند و هریک در دست آزاد خود بستهٔ کوچکی حاوی کاغذ رنگی، سریشم و کش را در هوا تاب می‌دهد.

گابریلا می‌گوید: «مادام رافائل محظوظ خواهد شد! می‌بینی!» و بیدرنگ صدایی مقطع و زیر از خود درمی‌آورد. میکائلا حرف او را تصدیق می‌کند و با صدایی مشابه به او جواب می‌دهد.

[۳]

اندکی پس از آنکه روسها کشور مرا در سال ۱۹۶۸ اشغال کردند، مرا (همراه با هزاران چک دیگر) از سر کار بیرون انداختند و هیچ کس اجازه نداشت کار دیگری به ما بدهد. دوستان جوان به سراغم آمدند ــ چنان جوان که روسها هنوز نام آنان را در لیستهای خود نداشتند و ازین‌رو هنوز می‌توانستند در دفاتر مطبوعات، مدارس و استودیوهای فیلمبرداری باقی بمانند. این دوستان خوب جوان، که هرگز به آنان خیانت نخواهم کرد، نامهای خود را تقدیم من کردند تا بتوانم، زیر پوشش آنان، نمایشنامه‌های رادیویی، تلویزیونی و تئاتری، مقاله، ریپرتاژ و فیلمنامه بنویسم و ازین رهگذر امور خود را بگذرانم. گاه و گذار از خدمات آنان استفاده می بردم، اما عموماً مهربانی آنان را ردّ می کردم زیرا برای انجام تمام آنچه به من پیشنهاد می‌شد وقت نداشتم، وانگهی این کار خطرناک بود. نه برای من، برای آنان. پلیس مخفی می‌خواست ما را از گرسنگی بکشد، در گوشه‌ای گیر بیندازد، به استغفار و ابراز ندامت در برابر مردم وادارد. و ازاین‌رو تمام راههای در روی اضطراری را، که احتمال داشت از طریق آن از چنگشان بگریزیم، به دقت می‌بستند، و آنانی را که نامشان را به ما وام می‌دادند به شدت مجازات می کردند.

در میان مردمان خوبی که نام خود را به ما عرضه داشتند دختری بود به نام ر. (از آنجا که راز از پرده بیرون افتاده، چیزی را در مورد او پنهان نمی کنم.) این دختر نجیب، پرآزرم و باهوش به عنوان سردبیر در مجله‌ای برای جوانان کار می کرد، هفته‌نامه‌ای مصور و کثیرالانتشار. از آنجا که مجله مجبور بود به میزانی باورنکردنی مطالب سیاسی در ستایش ملت برادر روس چاپ کند، شورای نویسندگان به دنبال راههایی بود تا آن را برای عموم پرجاذبه سازد. ازین جهت تصمیم گرفتند گامی استثنائی در جهت آلودن صفای مکتب مارکسیست بردارند و یک ستون اختر بینی بگذارند.

طی مدتی که ممنوع القلم بودم چندین هزار جدول زایچه تصنیف

کردم. اگر یاروسلاو هاشک[1] کبیر می‌توانست سگ معامله کند (او در دوران خود سگهای دزدی بسیاری را فروخته بود، سگهای دو رگه را به عنوان سگهای نژاده جا زده بود)، چرا من نتوانم طالع‌بین باشم؟ زمانی در پاریس از دوستانم همهٔ کتابهای اختربینی آندره باربو[2] را گرفته بودم، نامی که عنوان پرطمطراق «نایب رئیس مرکز بین‌المللی اختربینی» را یدک می‌کشید، و خط خود را تغییر داده و با جوهر بر صفحهٔ اول این کتابها نوشته بودم: «تقدیم به میلان کوندرا با تحسین. آندره باربو». این کتابها را با تقدیم نامچه‌های آنها به‌طور پراکنده بر میزم ریخته بودم و بر سبیل توضیح به مشتریان شگفت‌زدهٔ پراگی خود می‌گفتم که زمانی به مدت چند ماه در پاریس دستیار باربوی افسانه‌ای بوده‌ام.

وقتی ر. از من خواست تا اگر مایل باشم ستون اختربینی را در هفته‌نامهٔ او بنویسم طبیعتاً مشعوف شدم و به او سفارش کردم که در شورای نویسندگان بگوید که نویسندهٔ ستون در واقع یک دانشمند مشهور فیزیک اتمی است و نمی‌خواهد که همکارانش به ریش به او بخندند و ازین‌رو نام خود را افشاء نمی‌کند. کار ما بدین صورت به نظرم نوعی پنهان‌کاری مضاعف بود: نخست اختراع دانشمندی که وجود خارجی نداشت و سپس ابداع نام مستعاری برای او.

بنابراین زیر نامی ساختگی مقاله‌ای بلند و شیوا دربارهٔ اختربینی نوشتم و هر ماه متنی کوتاه و احمقانه ملازم با هریک از برجهای سال می‌نوشتم: ثور، حمل، سنبله، حوت. درآمد این کار به نهایت ناچیز بود و خودکار نه لذت‌بخش بود و نه آزاری به کسی می‌رساند. تنها حسن آن تسجیل وجود من بود، وجود مردی که از تاریخ زدوده شده بود، از کتابهای مرجع ادبیات زدوده شده بود و از دفتر راهنمای تلفن زدوده شده بود، وجود مردی مرده که اکنون در کالبدی غریب به زندگی بازگشته بود و حقیقت عظیم اختربینی را برای صدها هزار جوان سوسیالیست وعظ می‌کرد.

1-Jaroslav Hasek 2-Andre Barbault

یک روز ر. به من اطلاع داد که سردبیر کل سخت تحت تأثیر کار طالع‌بین قرار گرفته است و می‌خواهد که او زایچه‌اش را بخواند. این مایهٔ بهجت من شد. سردبیر کل را روسها تعیین کرده بودند و او نیمی از زندگی خود را در پراگ و مسکو صرف تحصیل دوره‌های مارکسیسم لنینیسم کرده بود.

ر. با خنده گفت: «وقتی با من حرف می‌زد کمی دستپاچه بود. خوش ندارد از سر بامها جار بزنند که او چنین به خرافات قرون وسطایی اعتقاد دارد. اما واقعاً به این موضوع علاقمند شده است.»

گفتم: «کاملاً درست است،» و از شادی در پوست خود نمی‌گنجیدم. سردبیر کلّ را می‌شناختم. علاوه براینکه رئیس ر. بود یکی از بالاترین کادرهای حزب هم به حساب می‌آمد و زندگی‌شماری از دوستانم را تباه ساخته بود.

«طالب پنهانکاری کامل است. قرار است تاریخ تولد او را به شما بدهم. اما شما نباید بدانید که این زایچه مربوط به اوست.»

شادمانه گفتم: «چه بهتر.»

«حاضر است صد کرون بدهد تا طالع او را ببینید.»

به خنده گفتم: «صد کرون؟ خیال خوش کرده، خسیس پیر!»

برای این کار باید هزار کرون می‌فرستاد. ده صفحه‌ای در توصیف شخصیت او قلم زدم، شمه‌ای از گذشتهٔ او نوشتم (در این مورد اطلاع کافی داشتم) و شمه‌ای از آیندهٔ او. یک هفتهٔ تمام روی آن زحمت کشیدم و در خصوص جزئیات بار. مشورت کردم. گذشته از هر چیز، به کمک فال‌بینی می‌توان خیلی خوب بر مردم تأثیر گذاشت و حتی رفتار آنان را تعیین کرد. در شرح یک زایچه می‌توان نوعی دستورالعمل به آنان داد، آنان را از برخی اعمال برحذر داشت، و با اشارهٔ ظریف به اتفاقات ناگوار آینده می‌توان آنها را از خر شیطان پیاده کرد.

بعداً وقتی ر. را دیدم با هم خندهٔ جانانه‌ای کردیم. به من گفت که سردبیر کلّ از وقتی زایچهٔ خود را خوانده، پیشرفت خیلی زیادی کرده

است. دیگر خیلی داد نمی کشد. کم کم از سختگیری هایی که زایچه او را از آن برحذر داشته است بیشتر پرهیز می کند، و به آن جزئی مهربانی که در وجود خود دارد بیشتر میدان می دهد؛ در قیافهٔ او، که اغلب از هر احساسی خالی بود، می شد غم مردی را دید که دریافته است اختران او جز رنج آتی بشارت چیزی به او نمی دهند.

[٤]

آنان که به شیطان به چشم مدافع شر و به فرشته به عنوان قهرمان خیر می نگرند خرافهٔ فرشتگان را می پذیرند. البته قضیه پیچیده‌تر از این است.

فرشتگان مدافع خیر نیستند، بل مدافع آفرینش پروردگارند. و در مقابل، شیطان کسی است که برای جهان خدا هیچ معنی و مفهومی قائل نیست.

چنانکه می دانیم، شیطان ها و فرشته ها به یک اندازه در سلطهٔ بر جهان شریکند. هرچند، خیر در جهان نیازی به فرشتگان ندارد تا در برابر شیطان ها توازن را حفظ کنند (چنانکه در کودکی فکر می کردم)، بلکه میزان قدرت این دو گروه باید تقریباً مساوی باشد. اگر معنی و منطقی اعتراض ناپذیر به صورتی افراطی برجهان حاکم شود (حکومت فرشتگان) انسان زیر وزن آن له می شود. اگر جهان همهٔ مفهوم خود را از دست دهد (حکومت شیاطین) باز زندگی در آن ناممکن خواهد بود.

وقتی چیزی به ناگهان از مفهوم فرضی خود، از مقامی که در نظام فرضی اشیاء بدان اختصاص یافته است، محروم گردد (فی المثل مارکسیستی مسکو دیده به سعد و نحس اختران اعتقاد پیدا کند)،خندهٔ ما را برمی انگیزد. پس خنده، در مرحلهٔ اول به شیطان تعلق دارد. اندکی کینه در آن است (چیزها متفاوت از آنچه می نمودند از آب درآمدند)، اما کمی آرامش خاطر نیز در آن هست (چیزها اکنون راحت‌تر از آنند که به نظر می رسیدند، می توان با آنها به شیوه‌ای راحت‌تر زیست، دیگر با جدیت

سختگیر خود بر ما فشار نمی‌آورند).

وقتی فرشته برای نخستین‌بار شنید که شیطان می‌خندد درجا خشکش زد. این اتفاق در یک ضیافت روی داد، خیلی شلوغ بود و همهٔ مردم یکی پس از دیگری به خندهٔ شیطان می‌پیوستند، خنده‌ای که سخت مُسری بود. فرشته خیلی خوب می‌دانست که این خنده معطوف به خدا وارزش کار اوست. می‌دانست که باید به سرعت و به نوعی واکنش نشان دهد، اما احساس می‌کرد خلع سلاح شده است و ضعیف است. ناتوان از چاره‌اندیشی، از رقیب خود تقلید کرد. دهانش را گشود و صوتی مقطع و پرتشنج در زیرترین پردهٔ صدای خود بیرون داد (مشابه با صوتی که گابریلا و میکائلا در خیابان آن شهر ساحلی از خود درآوردند) و به آن مفهومی متضاد داد: آنجا که خندهٔ شیطان به بی‌معنائی همه‌چیز اشاره داشت، فریاد فرشته می‌خواست ابراز مسرت کند که هر چیز در جهان، چون چشم و خط و خال و ابرو، به جای خود پرمعنی و نیکوست.

و بدینسان ایستادند، شیطان و فرشته، چهره به چهره، دهانها در برابر یکدیگر باز کرده، و تقریباً صدایی مشابه از خود درآوردند، اما هریک با شلیک خندهٔ خود چیزی کاملاً متفاوت را بیان می‌کرد. و شیطان به فرشتهٔ خندان نگاه می‌کرد و بیشتر می‌خندید، بهتر و جدی‌تر می‌خندید، زیرا فرشتهٔ قهقهه‌زن بی‌نهایت مسخره بود.

خنده‌ای که فقط به درد خندیدن بخورد در نهایت به معنی شکست است. هرچند، فرشته‌ها، به رغم آن، تا حدی پیروز شده‌اند. ما را همه با نوعی تردستی کلامی اغفال کرده‌اند. تقلید آنان از خنده و خندهٔ اصلی (شیطانی) همین نشان را دارد.

امروز دیگر مردم آگاه نیستند که بروز خارجی واحدی دو گرایش درونی متضاد و متقاطر را پنهان می‌سازد. دو نوع خنده وجود دارد و ما لغتی نداریم تا به کمک آن میان آن دو تمایز قائل شویم.

[۵]

عکسی در هفته‌نامه‌ای مصور به چاپ رسیده است: صفی از مردان یونیفورم‌پوش، تفنگ بردوش، و کلاه‌خودهایی نقابدار بر سر، به جانب مشتی جوان نگاه می‌کنند که شلوار جین و تی‌شرت پوشیده و دست به دست هم داده‌اند و زیر نگاه خیرهٔ آنان می‌رقصند.

آشکار است که پیش از رویارویی با پلیس وقت‌گذرانی می‌کنند، پلیسی که از یک نیروگاه اتمی، یک پادگان نظامی، ستاد مرکزی یک حزب سیاسی، یا پنجره‌های یک سفارتخانه حفاظت می‌کند. جوانان ازین فرصت استفاده کرده‌اند تا حلقه‌ای تشکیل دهند و آواز عامیانهٔ ساده‌ای بخوانند، رقص آنان دو گام دارد، یک قدم جلو می‌گذارند، بعد نخست یک پا را و سپس پای دیگر را در هوا تکان می‌دهند.

فکر می‌کنم معنی کار آنان را می‌فهمم: این احساس را دارند که دائره‌ای که برزمین می‌نگارند جادویی است و آنان را متحد می‌سازد، چون حلقه‌ای برانگشتی. و سینه‌های آنان سرشار از احساس عمیق معصومیت است: آنان همچون سربازان یا گروههای ضربت فاشیستی با آهنگ مارش با هم متحد نشده‌اند، بلکه چون کودکان با رقص با هم متحد شده‌اند. می‌خواهند معصومیت خود را توی صورت پلیس‌ها تف کنند.

عکاس هم آن را این‌چنین دیده و برآن تضاد گویا تأکید کرده بود: در یک سو پلیس بود با وحدت قلابی (زوری، فرمایشی) یک صف، در سوی دیگر جوانان بودند با وحدت واقعی (صمیمی و حیاتی) یک دائره؛ در یک سو پلیس دست‌اندر کار عمل عبوس نگهبانی، در سوی دیگر مردم به کار شاد یک بازی.

رقص در دائره جادویی است و بیش از هزار سال خاطرهٔ بشری را برای ما حکایت می‌کند. مادام رافائل معلم، آن عکس را از مجله‌ای بریده و بر سر آن به خواب و خیال پرداخته است. همهٔ عمر به دنبال حلقه‌ای از مردم می‌گشته تا بتواند دست به دست آنان دهد و در دائره برقصد، نخست

آن را در کلیسای متدیست جسته بود(پدرش متعصبی مذهبی بود)، سپس در حزب کمونیست، سپس در حزب تروتسکی ایست، سپس در یک گروه تروتسکی ایست انشعابی، سپس در فعالیت های ضد سقط جنین (حق بچه برای زندگی کردن!) سپس در فعالیت های موافق سقط جنین (حق زن در استفاده از تن خویش!)، آن را میان مارکسیست ها، روانکاوان، سپس میان ساخت گرایان جسته بود، آن را در لنین، بودائی زن، مائوتسه دون، دریوگا، تئاتر برشتی و تئاتر هراس جسته بود، و به عنوان آخرین پناه می خواست دست کم با شاگردان خود به صورت واحدی یگانه متحد شود، این بود که همیشه وادارشان می کرد همان چیزهایی را بیندیشند و بگویند که خود می اندیشید و می گفت، می خواست با او یک روح و یک قالب شوند، یک رقص و یک دائره.

شاگردان او اکنون در خانه اند، در اتاق خودشان در خوابگاه دانشجویان. بر متن کرگدن یونسکو قوز کرده اند و میکائلا با صدای بلند می خواند:

«منطقی به پیرمرد: یک صفحه کاغذ بردار و حساب کن. اگر دو پا از دو گربه بگیریم، برای هریک از گربه ها چند پا باقی می ماند؟»

«پیرمرد به منطقی: چندین راه حل محتمل وجود دارد. شاید یک گربه چهار پا داشته باشد، گربهٔ دیگر دو پا. یا شاید یک گربه پنج پا و گربهٔ دیگر فقط یکی. اگر دو پا را از هشت پا برداریم، آنوقت یک گربه می تواند شش پا داشته باشد و گربهٔ دیگر بی پا باشد.»

میکائلا از خواندن دست کشید: «نمی فهمم چطورمی توان پای یک گربه را برداشت، آیا واقعاً می خواهد آنها را ببرد؟»

گابریلا فریاد زد: «میکائلا!»

«و باز نمی فهمم چطور یک گربه می تواند شش پا داشته باشد!»

گابریلا باز فریاد زد: «میکائلا!»

میکائلا پرسید: «چی؟»

«به همین زودی یادت رفت؟ تو بودی که اول بار آن را گفتی!»

میکائلا باز پرسید: «چی؟»

«گفت و شنود در اینجا به منظور ایجاد تأثیر خنده‌آور است!»

میکائلا گفت: «تو درست می گویی،» و شادمانه به گابریلا نگاه کرد. دو دختر در چشمان یکدیگر نگاه کردند. و غرور گوشهٔ دهانشان را بالا کشید تا سرانجام صوتی کوتاه و مقطع در زیرترین پردهٔ صدا از آنان درآمد. و آنگاه صوتی مشابه به دنبال آمد، و سپس صوتی دیگر. **خندهٔ زوری، خندهٔ مسخره، خنده‌ای چنان مسخره که مجبور بودند به آن بخندند، آنگاه خندهٔ واقعی آمد، خندهٔ کامل که آنان را به رهایی بیکران می‌رساند. وجدآلود، جلیل، شلیکهای باشکوه خنده، رها، مرزشکن، مکرر، انفجارآمیز... به خندهٔ خودشان خندیدند تا مرزهای آن را شکستند... آه خنده، خندهٔ لذت، لذت خنده...**

مادام رافائل بیچاره جایی در خیابانهای شهر ساحلی پرسه می‌زد. ناگهان گوشهایش را تیز کرد، گویی نسیم از دوردست تکه‌ای از یک آواز را به گوشش رسانده، یا رایحه‌ای غریب منخرین او را آزرده باشد. ایستاد و از میان خالیِ روح خود فریاد اعتراضی شنید که می‌خواست پر شود. به نظرش رسید که جایی در آن نزدیکی شعلهٔ خندهٔ عظیم سوسو می‌زند، به نظرش رسید که جایی در آن نزدیکی مردم دست به دست هم داده‌اند و در یک دائره می‌رقصند.

مدتی آنجا ایستاد، نگاهی عصبی به اطراف انداخت، و آنگاه ناگهان آن موسیقی وهمی قطع شد (میکائلا و گابریلا از خنده دست کشیده‌اند؛ ناگهان اخمشان را درهم کشیده‌اند و تنها دورنمای یک شب خالی، شبی خالی از عشق پیش روی آنان است) و مادام رافائل، سخت بیقرار و ناراحت، از میان خیابانهای گرم شهر ساحلی به طرف خانه رفت.

[۶]

من هم در یک دائره رقصیده‌ام. بهار سال ۱۹۴۸ بود، تازه کمونیست‌ها در کشورم پیروز شده بودند، وزیران سوسیالیست و مسیحی به خارج گریخته

بودند و من دستم را در دست یا بر شانه دیگر دانشجویان کمونیست گذاشتم و به رقصی دو گامه پرداختیم، یک قدم جلو می گذاشتیم، بعد نخست یک پا را در یک جهت و سپس پای دیگر را در جهت دیگر تکان می دادیم، و این کار را تقریباً هر ماهه می کردیم زیرا همواره چیزی را جشن می گرفتیم، سالگردی را یا رویدادی را، بی‌عدالتی های کهن تصحیح می شد، بی‌عدالتی های جدید اعمال می گردید، کارخانه ها ملی می شدند، هزاران تن به زندان می رفتند، خدمات پزشکی رایگان می شد، توتون فروشی ها را مصادره می کردند، کارگران پیر برای نخستین بار در عمر خود برای گذراندن دوران نقاهت به ویلاهای مصادره شده ییلاقی می رفتند، وما خنده‌های شادی بر چهره داشتیم. آنگاه یک روز حرفی زدم که که نباید می زدم، از حزب اخراج و مجبور به ترک حلقه شدم.

و آنوقت بود که به ارزش جادویی حلقه پی بردم. اگر از یک صف جدا شویم باز می توانیم به آن بپیوندیم. صف باز است. اما حلقه دوباره بسته می‌شود و بازگشت به آن میسر نیست. اتفاقی نیست که مدار سیارات مستدیر است و هنگامی که سنگی از یکی از آنها جدا شود به نیروی گریز از مرکز به صورتی بازگشت‌ناپذیر به خارج مدار رانده می‌شود. همانند شهابی ثاقب از مدار بیرون رانده شدم و تا امروز هنوز سرگردانم. مردمی هستند که مقدر است وقتی هنوز در مدارند بمیرند و آن دیگرانی که مدار را می‌شکنند. و این دستهٔ دوم (که مرا شامل می‌شود) هنوز عمیقاً حسرت آن رقص از دست رفته در دائره را می‌خوریم، زیرا گذشته از هرچیز ما همه ساکنان عالمی هستیم، که هر چیزی در آن حرکتی حلقوی دارد.

باز سالگرد خدا می داند چه بود و باز دائره‌هایی از جوانان در خیابانهای پراگ می رقصیدند. پیرامون آنان پرسه زدم، نزدیک آنان ایستادم، اما جرأت نمی کردم به یکی از دائره‌ها وارد شوم. ژوئن ۱۹۵۰ بود و روز پیش میلادا هوراکووا[1] را به دار آویخته بودند. این زن عضو سوسیالیست

1-Milada Harakova

پارلمان بود و دادگاه کمونیست او را به توطئه برضد حکومت متهم کرده بود. همراه او زاویس کالاندرا[2]، سوررئالیست چک و دوست آندره برتون و پل الوار را نیز به دار آویخته بودند. و چکهای جوان می‌رقصیدند و می‌دانستند که در همان شهر یک روز جلوتر یک زن و یک سوررئالیست به قناره آویخته شده بودند، و آنها با حدت بیشتری می‌رقصیدند، زیرا رقص آنان جلوه‌ای از معصومیت آنان، صفای آنان بود، که چنین درخشان به چشم می‌خورد، در تقابل با جرم سیاه آن دو جانی دار زده شده، که به خلق خود و آرمان‌های آن خیانت کرده بودند.

آندره برتون باور نکرد که کالاندرا به خلق خود و آرمان‌های آن خیانت کرده باشد، ودر پاریس به الوار متوسل شد (در نامهٔ سرگشاده‌ای به تاریخ ۱۳ ژوئن ۱۹۵۰) تا علیه این اتهام مسخره اعتراض کند و بکوشد دوست قدیمی خود را نجات دهد. اما الوار در دائره‌ای عظیم می‌رقصید که پاریس، مسکو، ورشو، پراگ، صوفیه، یونان، همهٔ کشورهای سوسیالیست و همهٔ سرزمینهای کمونیست جهان را در برمی‌گرفت و هرجا می‌رفت شعر زیبای خود را دربارهٔ شادی و برادری می‌خواند. وقتی نامهٔ برتون را خواند در جا رقصی دو گامه کرد، قدمی به جلو برداشت، سرش را برگرداند، حاضر نشد شفیع خائن به خلق شود (در مجلهٔ اکسیون[3]، ۱۹ ژوئن ۱۹۵۰) و به‌جای آن با صدایی پولادین خواند:

برآنیم که معصومیت را
با قدرتی بیانباریم که تاکنون
نداشته‌ایم
و ما هرگز تنها نخواهیم بود

و من در خیابانهای پراگ پرسه می‌زدم و پیرامون من حلقه‌هایی از چک‌های خندان می‌رقصیدند و می‌دانستم که به آنان تعلق ندارم، بلکه به کالاندرا تعلق دارم، که از مدار بیرون رانده شده بود و فرو افتاد و فرو افتاد

2-Zavis Kalandra 3-Action

تا سرانجام به درون یک تابوت زندان فرو افتاد، اما هرچند به آنان تعلق نداشتم، هنوز با رشک و حسرت به رقص آنان نگاه می کردم و نمی توانستم چشمانم را از آنان برگیرم. آنوقت او را درست زیر دماغ خود دیدم!

دست بر شانهٔ آنان گذاشته بود، آن دو سه نُت ساده را با آنان می‌خواند و یک پایش را نخست در یک جهت و سپس پای دیگرش را در جهت دیگر تکان می داد. بله، خودش بود، محبوب پراگ، الوار! و ناگهان آنان که با او می رقصیدند ساکت شدند اما همچنان به حرکات خود ادامه می‌دادند، دراین سکوت محض این سطرها را مطابق با ضرب پاهای آنان سرود:

از آسایش می گریزیم، از خواب می گریزیم
سپیده و بهار را پشت سر می گذاریم
و روزها و فصلها را آماده خواهیم کرد
تا مطابق با ضرب رویاهای ما حرکت کنند

آنگاه دوباره همه باحدت به خواندن آن سه چهار نُت ساده پرداختند و ضرب رقص خود را تندتر کردند. از آسایش و خواب گریختند، زمان را پشت سر گذاشتند و معصومیت خود را با قدرت انباشتند. همه لبخند می‌زدند و الوار به دختری که دست بر شانه اش گذاشته بود تعظیم کرد و گفت:

مرد دلباخته به صلح همیشه لبخندی بر لب دارد

و دختر خندید و پایش را سخت‌تر بر زمین کوفت، چنانکه خود را نیم‌وجبی از سنگفرش بالاتر کشید و دیگران را با خود بالا کشاند، و پس از مدتی پای هیچ کدام بر سنگفرش نبود، رقصی دو گامه می کردند، قدمی به پیش، بدون آنکه حتی زمین را لمس کنند، بله، فراز میدان ونسلانس[4] می‌چرخیدند، حلقهٔ رقص آنان به حلقه گلی عظیم و چرخان شباهت داشت، و پایین، روی زمین من می‌دویدم و به بالا به آنان نگاه می کردم

4-Wenceslas

که دورتر می‌رفتند، پایشان را نخست در یک جهت و سپس در جهت دیگر تکان می‌دادند، وزیر آنان پراگ بود با کافه‌های پر از شاعران و زندانهای آکنده از خائنان به خلق، و در کوره مرده‌سوزی یک عضو سوسیالیست پارلمان و یک سوررئالیست را می‌سوزاندند، دود آن چون نشانه‌ای سعد به آسمان می‌رفت. می‌توانستم صدای پولادین الوار را بشنوم:

عشق در کار است، عشق خستگی‌ناپذیر است

و من به دنبال صدا در خیابانها می‌دویدم تا آن دسته گل باشکوه متشکل از اندام انسانها را که فراز شهر چرخ می‌زد گم نکنم، و با تشویشی در دل می‌دانستم که آنان چون پرندگان پرواز می‌کنند، حال آنکه من چون سنگی فرو می‌افتم، می‌دانستم که آنان بال و پر دارند حال آنکه بال و پر مرا برای همیشه قیچی کرده‌اند.

[۷]

هفده سال پس از اعدام کالاندرا در مورد او کاملاً اعادهٔ حیثیت شد، اما چند ماهی پس از آن تانکهای روسی بوهمیا را تسخیر کردند و طولی نکشید که دهها هزار نفر از مردم دوباره متهم به خیانت به خلق و آمال خلق شدند، برخی از آنان زندانی شدند، اغلب کارهای خود را از دست دادند و دو سال بعد (دقیقاً بیست سال پس از روزی که الوار فراز میدان و نسلاس پرواز کرده بود) یکی از متهمان تازه (من) در یک هفته نامهٔ مصور برای جوانان به نوشتن طالع‌بینی افتاد. یک سال از آخرین مقالهٔ من دربارهٔ برج قوس گذشته بود (پس دسامبر ۱۹۷۲ بود) که روزی پسر جوانی که نمی‌شناختم به دیدارم آمد. بدون ادای کلمه‌ای پاکتی به دستم داد. آن را باز کردم و نامه را خواندم، اما مدتی طول کشید تا بفهمم نامه از ر. است. دستخط او کاملاً تغییر کرده بود. حتماً وقتی آن را می‌نوشته خیلی پریشان بوده است. سعی کرده بود جمله‌ها را چنان ترتیب دهد که کسی جز من نتواند آنها را بفهمد، و من هم فقط بخشی از آنها را فهمیدم. فقط توانستم

یک چیز را بفهمم ــ که پس از یک سال راز نویسندگی من بر ملا شده بود.

در آن زمان آپارتمان کوچکی در خیابان بارتولومی سکای[1] پراگ داشتم. خیابانی کوتاه اما مشهور است. همهٔ خانه‌های آن به جز دو خانه (من در یکی از آن دو زندگی می کردم) به پلیس تعلق دارد. وقتی از پنجرهٔ بزرگ خود در طبقه چهارم به بیرون نگاه می کردم، می‌توانستم گلدسته‌های قلعهٔ پراگ را فراز پشت‌بام‌ها ببینیم، و اگر به پایین نگاه می کردم حیاط‌های ادارهٔ پلیس را می‌دیدم. در بالا تاریخ پرآوازهٔ شاهان چک جریان داشت و در پایین تاریخ زندانیان پرآوازه. همهٔ آنان از آن محل گذشته بودند، کالاندرا، هوراکووا، کلمنتیس، و دوستان من لدرر[2] و هوبل[3].

مرد جوان (که همه چیزش نشان می‌داد نامزد ر. است) با حالتی بسیار نامطمئن به اطراف نگاه می کرد. طبیعتاً فرض کرده بود که پلیس در آپارتمان من میکروفون کار گذاشته است. در سکوت به یکدیگر سر تکان دادیم و به قصد خیابان بیرون رفتیم. مدتی بدون حرف زدن راه رفتیم و تنها وقتی به خیابان پر سرو صدای نارودنی[4] پا گذاشتیم به من گفت که ر. می‌خواهد مرا ببیند ــ یکی از دوستان او که من نمی‌شناختم آپارتمانی را در حومهٔ پراگ برای این دیدار سرّی به‌ما قرض می‌داد.

ازین رو فردای آن روز مسیری طولانی را تا کناره‌های پراگ با تراموای پیمودم، ماه دسامبر بود، دستهایم یخ زده بود، و در آن وقت پیش از ظهر حول و حوش آن ساختمان کاملاً خلوت بود. مطابق با دستوراتی که به من داده شده بود خانه‌ای را که می‌خواستم پیدا کردم و با آسانسور به طبقهٔ سوم رفتم، نگاهی به نامهای روی درها انداختم و زنگ زدم. آپارتمان ساکت بود. باز زنگ زدم و کسی در را به رو یم نگشود. باز به خیابان رفتم. نیم‌ساعتی در هوای یخبندان تا خیابان بعدی رفتم و برگشتم، با این

1-Baertolomejska
2-Lederer 3-Hübl 4-Národni

فکر که‌ر. جایی گیر افتاده است و حتماً در خیابان خلوتی که به ایستگاه تراموای منتهی می‌شود به او برمی‌خورم. اما هیچ کس از تراموای پیاده نشد. بار دیگر با آسانسور به طبقهٔ سوم رفتم و باز زنگ زدم. پس از چند ثانیه‌ای صدای سیفون توالت را از درون آپارتمان شنیدم. در آن لحظه این احساس را داشتم که گویی یک تکه یخ بدبختی را بر من سپوخته باشند. ناگهان در درون خود ترسی را احساس کردم که این دختر تجربه می‌کرد ــ نمی‌توانست در را به روی من باز کند زیراتشویش مزاجش را به هم زده بود.

در را باز کرد، پریده‌رنگ بود، اما لبخند زد و کوشید مثل همیشه دلپذیر باشد. چند شوخی ناشیانه کرد در این باب که سرانجام توانستیم در یک آپارتمان با هم تنها باشیم. نشستیم و به من گفت که اخیراً به دفتر پلیس احضار شده است. یک روز تمام او را سؤال‌پیچ کرده بودند. طی دو ساعت اول دربارهٔ چیزهای بی اهمیت سوال کرده بودند و احساس کرده بود که بر اوضاع تسلط دارد، با آنها شوخی کرده بود و با پررویی پرسیده بود که آیا فکر می‌کنند برای این چیزهای کوچک احمقانه باید از سر شامش بگذرد. آنوقت از او پرسیده بودند: دوشیزهٔ ر. عزیز، چه کسی برایتان مقالات طالع‌بینی را در مجلهٔ شما می‌نویسد؟ سرخ شده بود و کوشیده بود دربارهٔ فیزیکدان مشهوری حرف بزند که نمی‌توانست نامش را افشاء کند. از او پرسیده بودند: و آیا شما آقایی را به نام کوندرا می‌شناسید؟ گفته بود مرا می‌شناسد. آیا این امر اشکالی دارد؟ جواب داده بودند: نه به هیچ وجه. امّا آیا می‌دانست که آقای کوندرا علاقهٔ شدیدی به اخترینی دارد؟ گفته بود دراین مورد چیزی نمی‌داند. با خنده گفته بودند: هیچ چیز در این مورد نمی‌دانید؟ همهٔ پراگ دراین مورد حرف می‌زنند و شما هیچ چیز دربارهٔ آن نمی‌دانید؟ اندکی بیشتر دربارهٔ دانشمند فیزیک اتمی حرف زده بود و آنگاه یکی از آنها سرش داد زده بود که انکار را بس کند.

حقیقت را به آنها گفته بود. خواسته بودند در مجله ستون اختربینی جالبی داشته باشند، نمی‌دانسته‌اند به سراغ چه کسی بروند، او مرا

می‌شناخته و از من خواسته تا کمک کنم. مطمئن بوده که در این جریان هیچ یک از قوانین چکسلواکی را زیر پا نگذاشته است. تصدیق کرده بودند که او هیچ قانونی را زیر پا نگذاشته است. فقط قوانین داخلی اشتغال را زیر پا گذاشته، که همکاری با برخی کسان را که از اعتماد حزب و حکومت سوء استفاده کرده بودند ممنوع می‌ساخت. اعتراض کرده بود که اتفاقی چنین جدّی نیفتاده است: نام آقای کوندرا زیر یک نام مستعار پنهان مانده و بنابراین زیانی به کسی نرسانده است. و دستمزدی که آقای کوندرا دریافت داشته حتی ارزش حرف زدن ندارد. باز حرف او را تصدیق کرده بودند: البته هیچ اتفاق جدی نیفتاده، آنها فقط اظهارنامه‌ای در باب ماوقع تهیه می‌کنند، فقط آن را امضاء می‌کند و بیمی به دل راه نمی‌دهد.

اظهارنامه را امضاء کرده بود و دو روز بعد سردبیر کل او را صدا زده و به او یک ساعت مهلت داده بود تا آن محل را ترک گوید. همان روز به سراغ دوستانش در رادیو پراگ رفته بود که از مدتها قبل به او پیشنهاد کار کرده بودند. او را با آغوش باز پذیرفته بودند، اما وقتی روز بعد برای انجام تشریفات رفته بود، رئیس کارگزینی، که به او علاقمند بود، یکر به نظر رسیده بود: «چه بلایی به سر خودت آورده‌ای، دختره احمق؟ زندگیت را ضایع کرده‌ای، هیچ کاری نمی‌توانم برایت بکنم.»

ابتدا می‌ترسیده است با من حرف بزند زیرا اجباراً به پلیس قول داده بود که دربارهٔ این بازجویی با کسی حرفی نزند. اما وقتی احضاریهٔ دیگری از پلیس به دستش رسیده بود (قرار بود روز بعد برود) تصمیم گرفته بود که باید پنهانی با من ملاقات کند و دربارهٔ همه چیز حرف بزنیم تا اگر مرا هم احضار کردند اظهارات ما با هم متضاد نباشد.

باید این را بدانید که ر. بزدل نبود، فقط جوان بود و شیوه‌های جهان را نمی‌شناخت. تازه نخستین ضربه را خورده بود، نامنتظر و فهم ناشدنی، و هرگز آن را فراموش نمی‌کرد. متوجه شدم که مرا به عنوان پیکی برگزیده بودند تا اخطارها و مجازات‌ها را ابلاغ کنم و کم کم از خودم بدم آمد.

در حالی که بغض راه گلویش را گرفته بود گفت: «فکر می کنی آیا چیزی در بارهٔ آن هزار کرون دستمزد طالع‌بینی هم می دانند؟»

«خاطرجمع باش کسی که سه سال در مسکو تعلیم مارکسیسم لنینیسم دیده باشد هرگز ابراز نخواهد کرد که به فالگیر مراجعه کرده است.»

خندید، و این خنده‌ای که به زحمت یک لحظه پاید به نظرم چون نوید بیرنگ رستگاری بود. آن خنده درست همان چیزی بود که وقتی آن مقالات کوچک احمقانه را در بارهٔ حوت، سنبله و جدی می نوشتم طالب بودم، آن نوع خنده که به عنوان پاداش خویش در نظر داشتم، اما هیچ جا نمی‌شد آن را شنید زیرا در آن هنگام در همه جای جهان فرشتگان مواضع حساس را اشغال کرده بودند، همه ستادها را، دست چپی و دست راستی، عرب و یهودی، ستادهای ژنرالهای روس را و ناراضیان روس را. از همه‌سو آن نگاه یخزدهٔ خود را برما می انداختند که ما را از جامهٔ سازگار صوفیان سرخوش عاری می‌ساخت و به شیادانی حقیر و بیچاره بدل می کرد، که در مجله‌ای برای جوانان سوسیالیست کار می کردیم در صورتی که نه به جوانان اعتقاد داشتیم نه به سوسیالیسم، که زایچه‌ای برای سردبیرکلی می نوشتیم هرچند هم به او وهم به زایچه می خندیدیم، که خود را به چیزهای بی اهمیت سرگرم می کردیم حال آنکه دیگران در پیرامون ما (دست چپی و دست راستی، عرب و یهودی، ژنرال ها و ناراضیان) برای آیندهٔ بشریت می جنگیدند. می توانستیم ثقل نگاه آنان را برخود احساس کنیم که ما را به ابعاد حشره‌ای، که می‌شد آن را زیر پا له کرد، تقلیل می داد.

خودم را جمع و جور کردم و کوشیدم برای ر. معقول‌ترین داستانی را که بتواند روز بعد تحویل پلیس دهد بسازم. طی مکالمه چندین‌بار برخاست و به توالت رفت. هر بار بازگشت او با صدای کشیدن سیفون و مقداری شرمندگی دخترانه همراه بود. این دختر پردل از ترس خود شرمنده بود. این بانوی جوان فرهیخته از اندرون خود شرمنده بود که او را در حضور یک غریبه دردسر می داد.

[۸]

حدود بیست و پنج مرد و زن جوان از ملیت های مختلف برنیمکت های خود نشسته بودند و با حواس پرتی به میکائیلا و گابریلا خیره شده بودند که با حالتی عصبی کنار جایگاه معلم، که مادام رافائل برآن نشسته بود، ایستاده بودند. هر یک چند ورق کاغذ حاوی یادداشتهای کلاس را به دست داشت و نیز شیئی کاغذی غریبی که کشی به آن بسته بود.

میکائیلا گفت: «می خواهیم در بارهٔ نمایشنامهٔ کرگدن اثر یونسکو صحبت کنیم.» و سرش را خم کرد و استوانهٔ کاغذی را با نوار چسب رنگی بر بینی خود چسباند و کش آن را پشت سرش انداخت. گابریلا هم چنین کرد. آنگاه دو دختر به یکدیگر نگاه کردند و صدایی مقطع، زیر و متناوب از خود بیرون دادند.

بخش عمدهٔ شاگردان به آسانی فهمیدند که این دو دختر می خواهند دو نکته را روشن سازند: یکی آنکه کرگدنها به جای دماغ شاخ دارند و دوم آنکه نمایشنامهٔ یونسکو یک کمدی است. تصمیم گرفته بودند که هر دو نکته را نه تنها با کلام، بلکه با زبان تن نیز، بیان کنند.

لوله های دراز روی صورتهایشان تکان می خورد و شاگردان نوعی احساس همدلی ناراحت پیدا کردند گویی کسی بازوی قطع شده‌ای را به آنها نشان می داد.

تنها مادام رافائل از ابتکار شاگردان محبوبش به وجد آمد و با قهقههٔ مشابهی به صدای زیر و متشنج آنان پاسخ گفت.

دختران به آرامی دماغهای دراز خود را تکان دادند و میکائیلا به خواندن بخش مربوط به خود پرداخت.

میان شاگردان دختر یهودی جوانی بود به نام سارا. اخیراً از دو دختر امریکائی خواهش کرده بود که یادداشتهای خود را به او امانت بدهند (همه می دانستند که آنها یک کلمه از آنچه مادام رافائل می گفت جا نمی انداختند)، اما آنها گفته بودند نه: نباید وقت کلاسها به ساحل

می‌رفتی. از آن روز به بعد کینهٔ آنها را به دل گرفته بود و امروز از این منظره که آن دو خودشان را مسخره کلاس کرده بودند لذت می‌برد.

میکائیلا و گابریلا به نوبت تحلیل خود را از **کرگدن** می‌خواندند و شاخهای دراز کاغذی چون آواهای وحش از صورتشان بیرون زده بود. سارا متوجه شد موقعیتی به دستش آمده که حیف است آن را از دست بدهد. وقتی میکائیلا برای لحظه‌ای مکث کرد و به گابریلا روکرد تا به او بفهماند که نوبت اوست، سارا از نیمکت خود برخاست و به جانب آن دو دختر رفت. گابریلا به جای آنکه به صحبت بپردازد، با تعجب سردماغ کاغذی خود را به طرف همکلاس خود، که پیش می‌آمد، تکان داد و زبانش بند آمد. سارا به آن دو رسید، پشت‌سرشان رفت (گویی سنگینی دماغهای مصنوعی چنان سرشان را به پایین خم کرده بود که نمی‌توانستند بچرخند و ببینند پشت‌سرشان چه خبر است)، خیز برداشت و لگدی به پشت میکائیلا زد، دوباره خیز برداشت و به گابریلا نیز لگد زد. این کار که انجام شد سلانه سلانه ــ نه، شاهانه ــ به سوی نیمکت خود برگشت.

ابتدا سکوت کامل حکمفرما شد. آنگاه اشک از چشمان میکائیلا جاری شد، و بلافاصله از چشمان گابریلا نیز.

آنگاه کلاس دچار خندهٔ بی امان شد.

آنگاه سارا برنیمکت خود نشست.

آنگاه، مادام رافائل، که ابتدا بهت‌زده و حیران بود، چنین پنداشت که رفتار سارا، بخش توافق شده‌ای از یک بازی تمرین شدهٔ دانشجویی بوده است تا به فهم بهتر کتابهای تعیین شده برای کلاس کمک کند (آثار هنری را باید نه به شیوهٔ نظری کهنه، بلکه به شیوهٔ جدید بررسی کرد، با نمایش، با عمل، با حادثه)، و چون نمی‌توانست اشکهای شاگردان محبوب خود را ببیند (آنها پشت به او و رو به کلاس داشتند) سرش را خم کرد و از سر ذوق و تأیید خندید.

وقتی میکائلا و گابریلا شنیدند که معلم محبوبشان پشت سرشان می‌خندد، احساس کردند که به آنها خیانت شده است. سیلاب اشک مثل

آب شیر از چشمانشان سرازیر شد. احساس خفت چنان رنجشان می داد که مثل آنکه قولنج کرده باشند به خود می پیچیدند.

مادام رافائل پیچ وتاب شاگردان محبوب خودرا نوعی رقص انگاشت، و در آن لحظه نیرو یی، قوی‌تر از وقار حرفه‌ای‌اش، او را از جا بلند کرد. در حالی که از خنده اشک می ریخت، بازوانش را دراز کرد، و بدنش چنان تکان می خورد که سرش چون زنگ دستی خادم کلیسا جلو و عقب می‌رفت و تکانهای آن پیام های عاجلی را می نواخت. به طرف دختران دلشکسته آمد و دست میکائلا را گرفت. اکنون هرسه در برابر کلاس ایستاده بودند و پیچ و تاب می خوردند و اشک از چشمانشان سرازیر بود. مادام رافائل به رقصی دوگامه پرداخت، نخست یک پا را در یک جهت و سپس پای دیگر را در جهت دیگر در هوا تکان داد و دو دختر گریان نیز خجولانه به تقلید از او پرداختند. اشکها از دماغهای کاغذی‌شان فرو می ریخت و آنها چرخ می‌زدند و می پریدند. سپس معلم دست گابریلا را نیز گرفت و در برابر نیمکت‌ها دائره‌ای ساختند؛ دستها را به هم قفل کرده بودند و پایکوبی می کردند و بر کف چوبی کلاس می چرخیدند و می چرخیدند. ابتدا یک پا و سپس پای دیگر را در هوا تکان می‌دادند و اخم اشک‌آلود برچهرهٔ دو دختر به صورتی نامحسوس به خنده بدل می‌شد.

هرسه زن می رقصیدند و می خندیدند، دماغ های کاغذی بالا و پایین می‌رفتند، و کلاس خفقان گرفته بود و با وحشت صامت تماشا می کرد. اما زنان رقصان دیگر توجهی به کسی دیگر نداشتند و تنها به خود و شادی خود می‌پرداختند. ناگهان مادام رافائل سخت‌تر پا به زمین کوبید و نیم‌وجبی بالاتر از کف کلاس رفت، آنگاه با ضربه‌ای دیگر کاملاً از زمین جدا شد. هردو دوستش را با خود بالا کشید و پس از لختی هرسه فراز کف چوبی کلاس چرخ می‌زدند و کم کم به شکل مار پیچ بالا می‌رفتند. موی سرشان به سقف می خورد و سقف آهسته آهسته کنار می‌رفت. از شکاف بالاتر رفتند، دماغ های کاغذی‌شان ناپدید شد و آنگاه فقط سه جفت کفش از سوراخ بیرون مانده بود، و سرانجام کفشها نیز ناپدید شدند، و شاگردان

فقط می‌توانستند صدای خندهٔ سه فرشتهٔ مقرب را بشنوند که به میان آسمانها می‌رفتند.

[۹]

دیدار من با ر. در آن آپارتمان قرضی تعیین کننده بود. آنوقت بود که کاملاً متوجه شدم که به پیک شور بختی بدل شده‌ام و دیگر نمی‌توانم میان مردمی که دوست می‌دارم زندگی کنم و به آنان گزند نرسانم؛ ازین‌رو چارهٔ دیگری نداشتم مگر آنکه کشورم را ترک گویم.

با این همه، چیز دیگری از آن ملاقات به خاطر دارم. من همیشه ر. را به معصومانه‌ترین وجه، به غیرجنسی‌ترین وجه، دوست داشته بودم. گویی تن او همیشه کاملاً پشت هوش درخشان او همچنان که ورای رفتار ظریف و ظاهر شخصی با سلیقه‌اش پنهان بود. این دختر هرگز کوچکترین رخنه‌ای به من عرضه نداشته بود تا از خلال آن بتوانم نگاهی به عریانی‌اش بیندازم. و به ناگهان گویی ساطور قصاب ترس این رخنه را گشوده بود. چون شقه گوساله‌ای به نظر می‌رسید که در دکانی به قناره آویخته باشد. پهلو به‌پهلو برنیمکتی در آپارتمانی قرضی نشسته بودیم و صدای غل‌غل آب که مخزن سیفون را در توالت پر می‌کرد شنیده می‌شد و من اسیر هوسی جنون‌آسا شده بودم تا با او عشقبازی کنم. یا دقیق‌تر بگویم: هوسی جنون‌آسا تا به او تجاوز کنم. براو هجوم برم و او را با تضادهای وسوسه‌انگیز او، لباس مرتب و اندرونهٔ نامرتب او، نیت خیر و ترس او، غرور او و ناکامی او، یکجا در آغوش کشم.

به نظرم می‌رسید که جوهر واقعی او، گنجینهٔ او، شمش طلای او، الماس پنهان در اعماق وجود او، در این تضادها نهفته است. می‌خواستم براو بجهم و آن را برای خود بیرون بکشم. او را با مدفوع او و روح نامتناهی او یکجا دربر بگیرم.

اما دیدم که چشمان مضطرب او برمن دوخته شده است (چشمان

مضطرب در چهره‌ای باهوش) و هرچه این چشمان مضطرب‌تر می‌شدند میل من به تجاوز به او نیرومندتر می‌شد، و در عین حال مسخره‌تر، احمقانه‌تر، عاصی‌تر، فهم ناپذیرتر و غیر عملی‌تر.

وقتی آن روز آپارتمان قرضی را ترک گفتم و به خیابان خالی آن مجتمع مسکونی پراگ رسیدم (او مدتی همانجا می‌ماند، چون می‌ترسید مبادا با من بیرون بیاید و کسی ما را باهم ببیند) ذهنم باز به آن هوس بی‌نهایت به تجاوز به دوست عزیز و مهربانم باز می‌گشت. آن هوس در درونم به دام افتاده بود چون پرنده‌ای در کیسه‌ای، پرنده‌ای که گاه بیدار می‌شد و بال برهم می‌زد.

شاید میل مجنونانهٔ من به تجاوز به ر. فقط تلاشی مذبوحانه بود تا در حال سقوط به چیزی چنگ اندازم. زیرا از وقتی که مرا از حلقه بیرون کرده بودند همچنان فرو می‌افتادم، و تا آن روز فرو می‌افتادم، و در اینجا فشار دیگری به من داده بودند تا حتی فروتر افتم، فروتر و بیرون از وطنم و به درون فضای خالی جهان آنجا که قهقههٔ مهیب فرشتگان هر حرف مرا در خود غرق می‌کند.

می‌دانم کسی به نام سارا جایی هست، دختری یهودی به نام سارا، خواهر من سارا؛ اما او را کجا توانم یافت؟

روح و جسم

[۱]

سالها به توماس فکر کرده‌ام، اما تا روزی که در پرتو ادراک تازه‌ای به او نگریستم او را به‌وضوح ندیده بودم. او را دیدم که پشت پنجرهٔ آپارتمانش ایستاده بود و به دیوار رو برو در آن سوی حیاط می‌نگریست، و نمی‌دانست چه کند.

بار اوّل ترزا را حدود سه هفته پیش از آن در یک شهر کوچک چکسلواکی دیده بود. یک ساعتی بیشتر باهم نبودند. ترزا همراه او به ایستگاه راه‌آهن رفته و تا رسیدن قطار در کنارش مانده بود. ده روز بعد به دیدارش آمده بود. به محض ورود او، عشقبازی کرده بودند. همان شب ترزا تب کرده بود، و یک هفتهٔ تمام در آپارتمان توماس مانده بود تا سرماخوردگی اش بهبود یابد.

کم کم نسبت به این زن، که بیگانه‌ای بیش نبود، عشقی توضیح ناپذیر احساس کرده بود؛ به نظرش چون کودکی رسیده بود، که کسی او را در سبدی از نی پاپیروس قیراندود گذاشته، و به پایین دست رود فرستاده بود تا توماس بر رود کنار بستر خود آن را از آب بگیرد.

ترزا یک هفته با او مانده بود، تا سلامت خود را بازیابد و آنگاه به شهر خود، در دویست کیلومتری پراگ بازگشته بود. و آنگاه لحظه‌ای رسیده بود که هم‌اکنون از آن سخن گفتم و آن را چون کلیدی برای زندگی او دیدم؛ پشت پنجره ایستاده بود، و از فراز حیاط به دیوار روبرو می‌نگریست و فکر می‌کرد. آیا از او دعوت کند که برای همیشه به پراگ بیاید؟ از مسئولیت می‌ترسید. اگر او را دعوت کند می‌آید و همهٔ زندگی‌اش را در طَبَق اخلاص می‌گذارد.

یا از برخورد با او خودداری کند؟ در آن صورت پیشخدمتی در رستوران میهمانخانه‌ای در شهری ولایتی باقی می‌ماند و هرگز او را بازنبیند.

آیا مایل بود که ترزا بیاید یا نیاید؟

از فراز حیاط به دیوار روبرو می‌نگریست و پاسخی می‌جُست.

مدام او را به یاد می‌آورد که بر بسترش دراز کشیده بود؛ مثل هیچ کس دیگر در زندگی پیشین او نبود. معشوقه نبود، همسَر نبود، کودکی بود که از سبدی نئین و قیراندود بیرون کشیده بود. ترزا خواب بود. توماس کنار او زانو زده بود. نفس تبدارش تند شد و نالهٔ خفیفی کرد. توماس صورت خود را به گونهٔ او چسباند و در گوشش کلمات آرامش‌بخش گفت. پس از چند لحظه احساس کرد که نفس‌هایش طبیعی شد و صورتش ناخودآگاه بالا آمد تا به صورت او بچسبد. رایحهٔ خفیف تب او را شنید و فرو برد، گویی می‌خواست وجود خود را از صمیمیت تن زن پُر کند. ناگهان به نظرش رسید که زن سالهای سال با او بوده و اکنون در حال نزع است. می‌خواست کنار او دراز بکشد و با او بمیرد. صورت خود را در بالش کنار سَرِ او فروکرد و آن را برای مدتی دراز همانجا نگه داشت.

اکنون پشت پنجره ایستاده بود و می‌کوشید آن لحظه را بیازماید. اگر عشق نبود که حضور خود را اعلام می‌کرد پس چه بود؟

امّا آیا عشق بود؟ این احساس که می‌خواست در کنار او بمیرد آشکارا اغراق‌آمیز بود: او را فقط یک بار پیش ازین دیده بود. آیا این فقط

بحران عصبی مردی نبود، که عمیقاً از ناشایستگی خود برای عشق آگاه بود، و این نیاز خودفریبانه را احساس می‌کرد تا ادای عشق را درآورد؟ و آیا باطناً چنان بزدل بود که بهترین جفتی که می‌توانست برای کمدی حقیر خود برگزیند پیشخدمتی فلک‌زده و ولایتی بود که نمی‌توانست هیچ امیدی به ورود به زندگی او داشته باشد؟

همچنانکه به دیوار چرک آن سوی حیاط می‌نگریست، متوجه شد که نمی‌داند آیا این جنون است یا عشق.

و ازین افسرده بود که در موقعیتی که مردی واقعی بیدرنگ می‌دانست چگونه عمل کند، او دودل بود و بدین‌سان زیباترین لحظاتی را که تجربه کرده بود (زانو زدن در کنار بستر زن و این فکر که اگر او بمیرد خود زنده نمی‌ماند) از معنای خود تهی ساخته بود.

از دست خودش عصبانی بود تا اینکه متوجه شد این تردید در واقع کاملاً طبیعی است: ما هرگز نمی‌دانیم که چه می‌خواهیم، زیرا از آنجا که فقط یک‌بار زنده‌ایم، این زندگی را نه می‌توانیم با زندگی های پیشین مقایسه و نه با زندگی های آینده تکمیل کنیم.

آیا با ترزا بودن بهتر است یا تنها بودن؟

برای آزمودن اینکه کدام تصمیم بهتر است هیچ وسیله‌ای وجود ندارد، زیرا هیچ مبنائی برای مقایسه نیست. ما همچون هنرپیشه‌ای رزرو، بدون هیچ اخطاری، همه چیز را همان‌طور که پیش می‌آید تجربه می‌کنیم. و زندگی چه ارزشی می‌تواند داشته باشد اگر خود زندگی نخستین تمرین زندگی باشد؟ به همین دلیل همیشه به طرحی می‌ماند. نه، طرح کلمهٔ درستی نیست، چون طرح خطوط اصلی چیزی است، مقدمهٔ یک تصویر است، در حالی که طرحی که زندگی ما باشد طرحی برای هیچ است، خطوطی اصلی برای هیچ تصویری نیست.

توماس به خودش می‌گوید: Einmal ist keinmal ضرب‌المثل آلمانی می‌گوید چیزی که فقط یک‌بار اتفاق افتد در حکم اتفاق نیفتادن است. اگر فقط یک عمر برای زیستن داشته باشیم، شاید

اصلاً زندگی نکرده باشیم.

[۲]

امّا آنگاه روزی در فاصلهٔ میان دو عمل، پرستاری به او گفت که تلفن او را می‌خواهد. صدای ترزا را از گوشی شنید. از ایستگاه به او تلفن می کرد. توماس از شادی سَر از پا نمی‌شناخت. متأسفانه آن‌شب گرفتار بود و از ترزا دعوت کرد تا شب بعد به خانه‌اش بیاید. به محض آنکه گوشی را گذاشت خودش را ملامت کرد که چرا به ترزا نگفته است یکراست به خانه برود. از همه چیز گذشته، وقت داشت تا برنامه‌هایش را به تعویق بیندازد! سعی کرد پیش خود مجسم کند که، تا یکدیگر را ببینند، ترزا این سی و شش ساعت را چه خواهد کرد، و نزدیک بود توی اتوموبیل بپرد و در خیابانها به دنبال او بگردد.

ترزا شب بعد وارد شد، کیفی بر شانه انداخته بود و خوشپوش‌تر از آخرین دیدارشان به نظر می‌رسید. کتاب قطوری زیر بغل داشت. آناکارنینای تولستوی بود. خوش‌خُلق به نظر می‌رسید، حتی کمی سبکسَر، و می کوشید این فکر را القاء کند که اتفاقی به آنجا آمده است، قضای روزگار چنین بوده است: برای کاری، شاید برای یافتن کاری (در این لحظه گفته‌هایش تا حدی گنگ بود) به پراگ آمده است.

کمی بعد، وقتی برهنه کنار هم بر تخت دراز کشیده بودند، توماس از او پرسید که کجا اقامت دارد. شب شده بود، و تعارف کرد تا با ماشین او را برساند. زن دستپاچه جواب داد که چمدانش را در ایستگاه سپرده است و باید هتلی پیدا کند.

همین روز پیش ازین وحشت داشت که اگر به پراگ دعوتش کند ترزا همهٔ زندگی‌اش را در طَبَق اخلاص بگذارد. وقتی گفت که چمدانش را در ایستگاه گذاشته است، توماس فوراً متوجّه شد که چمدان حاوی زندگی اوست و آن را در ایستگاه گذاشته است تا روزی بتواند آن را به او تقدیم کند.

دوتایی در ماشین او، که جلو خانه پارک شده بود، سوار شدند و به ایستگاه رفتند. آنجا توماس چمدان را (که بزرگ و سخت سنگین بود) گرفت و هم چمدان و هم ترزا را با خود به خانه آورد.

چگونه به چنین تصمیم قاطعی رسیده بود حال آنکه تقریباً به مدت دو هفته چنان به تردید دچار بود که حتی نتوانسته بود خود را راضی کند تا کارت پستالی برای او بفرستد و حالش را بپرسد؟

او خود شگفت‌زده بود. خلاف اصول خودش عمل می‌کرد. ده سال پیش، وقتی زن اولش را طلاق داده بود این واقعه را چنان جشن گرفته بود که دیگران عروسی را جشن می‌گیرند. به این نتیجه رسیده بود که برای آنکه کنار زنی زندگی کند ساخته نشده است و فقط هنگامی می‌توانست خودش باشد که مجرّد باشد. می‌کوشید تا زندگی خود را چنان طرح‌ریزی کند که هیچ زنی نتواند سرزده با چمدانی از راه برسد. به همین دلیل آپارتمانش فقط یک تختخواب داشت. و اگرچه این تختخواب به اندازهٔ کافی عریض بود، توماس به معشوقه‌هایش می‌گفت که وقتی کسی کنارش باشد نمی‌تواند بخوابد، و آنها را پس از نیمه‌شب به خانه می‌رساند. و به این دلیل، در دیدار اوّل، به خاطر سرماخوردگی ترزا نبود که از خوابیدن کنار او پرهیز کرد. شب اول را در صندلی راحتی گذراند و بقیهٔ هفته را همه شب با ماشین به بیمارستان می‌رفت، آنجا در دفترش تخت کوچکی برای شبهای کشیک داشت.

امّا این بار کنار او به خواب رفت. صبح روز بعد، وقتی بیدار شد دید که ترزا، که هنوز خواب بود، دست او را در دست دارد. آیا تمام شب دست در دست خوابیده بودند؟ باور کردن آن دشوار بود.

و در همان حال که ترزا دست او را گرفته بود (سفت ــ چنانکه نمی‌توانست آن را از دست او درآورد) و در خواب نفس عمیق می‌کشید، چمدان عظیم سنگین کنار تخت پاسداری می‌کرد.

از بیم آنکه مبادا بیدار شود دست خود را نکشید، و با احتیاط بر پهلو غلتید تا او را بهتر ببیند.

باز به نظرش رسید که ترزا طفلی بیش نیست که در سبد خیزرانی قیراندود به جانب پایین دست رود رانده شده است. نمی‌توانست ببیند که سبدِ حاوی طفل بر رودخانهٔ توفانی شناور بماند! اگر دختر فرعون سبد حاوی موسای کوچک را از امواج نگرفته بود، دیگر عهد عتیقی در کار نبود، دیگر تمدنی که اکنون می‌شناسیم در کار نبود! چه تعداد از اساطیر عتیق با نجات کودکی رها شده آغاز می‌شوند! اگر اودیپوس جوان را پولیبوس * نگرفته بود، سوفوکل باشکوه‌ترین تراژدی خود را ننوشته بود.

توماس در آن زمان متوجه نبود که استعاره‌ها خطرناکند. نباید با استعاره‌ها شوخی کرد. هر استعاره‌ای می‌تواند آبستن عشق باشد.

[۳]

با زن اولش به زحمت دوسالی را سَر کرده و یک پسر پیدا کرده بودند. در جریان طلاق، قاضی حضانت طفل را به مادر سپرده و مقرر داشته بود که توماس ثلث درآمد خود را برای نگهداری بچه بپردازد. همچنین این حق را به او داده بود که هر دو هفته یک بار پسر را ببیند.

امّا هر بار قرار بود توماس پسر را ببیند، مادرِ بچه بهانه‌ای پیدا می‌کرد تا ازین دیدار ممانعت کند. زود متوجه شد که تقدیم هدایای گرانقیمت به آنان کارها را خیلی آسانتر می‌کند، متوجه شد که از او انتظار می‌رود به خاطر عشقِ بچه به مادر رشوه دهد. متوجه شده بود که پهلوان پنبه‌وار تلاشهایی می‌کند تا عقاید خود را به پسَر تلقین کند، عقایدی که از هر لحاظ با عقاید مادر تضاد داشت. فقط از یادآوری آن به ستوه می‌آمد. وقتی، روز یکشنبه‌ای، مادر طفل دوباره دیدارِ موعودی را لغو کرد، توماس تصمیم گرفت که دیگر هرگز بچه را نبیند.

چرا می‌بایست نسبت به این بچه، که جز بی‌احتیاطی یکشنبه

---

* Polybus

پیوندی با او نداشت، احساسی قوی‌تر از بچه‌های دیگر داشته باشد؟ اصرار داشت که نفقه را به‌موقع بپردازد؛ هیچ نمی‌خواست کسی او را وادار کند تا به‌نام احساس پدری بر سر بچه بجنگد.

نیازی به گفتن ندارد، که هیچ کس با او همدلی نداشت. پدر و مادر خودش بلافاصله محکومش کردند: اگر او نمی‌خواست توجهی به پسر خود داشته باشد، پس آنها، پدر و مادرش هم، نباید توجهی به او داشته باشند. از برقراری روابطِ حسنه با عروسشان نمایش بزرگی به‌راه انداختند و برخورد نمونه و احساس منصفانهٔ خود را به رخ او کشیدند.

توماس بدین ترتیب موفق شد که ظرف مدت کوتاهی خود را عملاً از شـر زن، پسر، مادر و پدر برهاند. تنها چیزی که برایش به ارث گذاشتند نوعی هراس از زنان بود. نسبت به آنان تمایل داشت، امّا از آنان می‌ترسید. و چون این نیاز را حس می‌کرد که میان تمایل و ترس باید مصالحه‌ای انجام گیرد، چیزی را اختراع کرد که خود آن را دوستی شهوی می‌خواند. به معشوقه‌هایش می‌گفت: تنها رابطه‌ای که می‌تواند هردو طرف را شاد کند رابطه‌ای عاری از احساسات است که هیچ‌یک از دو طرف ادعایی بر زندگی و آزادی طرف دیگر نداشته باشد.

برای تضمین آنکه دوستی شهوی هرگز به عشق متعرض بدل نشود، معشوقه‌های دیرین خود را به‌طور متناوب می‌دید. این شیوه را بی‌عیب می‌دانست و آن را میان دوستانش تبلیغ می‌کرد: «نکتهٔ مهم پیروی از قانون ثلاث است. یا سه بار پشت سرهم زنی را می‌بینید و دیگر هرگز او را نمی‌بینید، یا رابطهٔ خود را طی چند سال ترتیب می‌دهید، اما دقت می‌کنید که میان دو دیدار دست‌کم سه هفته فاصله باشد.»

قانون ثلاث به توماس اجازه داد تا رابطهٔ خود را با چند زن از خطر مصون نگه دارد، و در عین حال به درگیری‌های کوتاه‌مدت با تعدادی از زنان دیگر بپردازد. همهٔ زنان کردار و رفتار او را نمی‌فهمیدند. زنی که بیشتر از همه می‌فهمید سابینا بود. سابینا نقاش بود.

و هنگامی که نیاز پیدا کرد تا برای ترزا کاری در پراگ دست و پا

کند به سابینا روی آورد. سابینا، در متابعت از قوانین نانوشتهٔ دوستی شهوی، به او قول داد تا در این مورد هرکاری از دستش برآید بکند، و طولی نکشید که برای او کاری در تاریکخانهٔ یک مجلهٔ مصوّر هفتگی پیدا کرد. هرچند شغل جدید ترزا احتیاج به هیچ مهارت خاصی نداشت، پایگاه اجتماعی او را از پیشخدمت کافه به عضو جامعهٔ مطبوعات ارتقاء می‌داد. و هنگامی که سابینا شخصاً رفت تا ترزا را به کارکنان مجله معرفی کند، توماس دانست که هیچ‌گاه دوست و معشوقه‌ای بهتر از سابینا نداشته است.

[٤]

قرارداد نانوشتهٔ دوستی شهوی بر این امر ناظر بود که توماس هر عشقی را از زندگی خود بزداید. به محض تخطّی از آن مادهٔ قرارداد، معشوقه‌های دیگر او پایگاهی مادون می‌یافتند و زمینهٔ مناسب برای تحریک آماده می‌شد.

به همین دلیل اتاقی برای ترزا و چمدان سنگینش اجاره کرد. می‌خواست در موقعیتی باشد که بتواند از او مواظبت کند، از او حمایت کند، از حضورش لذت برد، امّا نیازی نمی‌دید که شیوهٔ زندگی خود را تغییر دهد. نمی‌خواست این شایعه رواج یابد که ترزا در خانهٔ او می‌خوابد: همخوابگی شبانه با او **مقدمهٔ ارتکاب بزه** عشق بود.

با دیگران هیچ‌گاه شب را به صبح نمی‌آورد. پس از عشقبازی میلی مهارناپذیر به تنها بودن حس می‌کرد. برایش ناپسندیده بود که نیمه‌شب کنار تن بیگانه‌ای بیدار شود، اشمئزازآور بود که صبح از خواب برخیزد و مزاحمی را در خانه ببیند. هیچ میل نداشت کسی صدای مسواک زدن او را در دستشویی بشنود، یا اندیشهٔ صرف صبحانه‌ای صمیمانه او را اغوا نمی‌کرد.

به همین دلیل وقتی بیدار شده و دیده بود که ترزا دست او را چنان سخت چسبیده است آنقدر تعجب کرده بود. آنجا دراز کشیده بود و به او نگاه می‌کرد، نمی‌توانست کاملاً بفهمد که چه اتفاق افتاده است. اما

وقتی رویدادهای چند ساعت پیش را در ذهن مرور کرد، هالهٔ شادی تاکنون ناشناخته‌ای را که از آنها می‌تراوید کم کم احساس کرد.

از آن روز به بعد هردوی آنها دقیقه‌شماری می کردند تا باهم بخوابند. شاید بتوان گفت که مقصود آنان، بیشتر از آنکه رسیدن به اوج باشد، خواب پس از آن بود. مخصوصاً ترزا بدعادت شده بود. هرگاه شب را در اتاق اجاره‌ای‌اش (که دیگر چیزی جز بهانه‌ای برای توماس نبود) می گذراند نمی‌توانست بخوابد. هرچقدر هم خسته یا عصبی بود در میان بازوان توماس راحت به خواب می‌رفت. توماس بالبداهه قصه هایی رؤیایی دربارهٔ او سرهم می کرد و در گوشش می‌خواند، یا فقط کلماتی بی‌معنی را یکنواخت تکرار می کرد، کلماتی آرامش‌بخش یا مسخره را، که به تصوراتی گنگ بدل می‌شد و نخستین رؤیاهای شب او را می‌ساخت. هرلحظه اراده می کرد می‌توانست او را بخواباند: بر خواب او تسلط کامل داشت.

وقتی می‌خوابیدند، مثل شب اول ترزا او را می‌چسبید، مچ دست، انگشت، یا مچ پایش را سخت می گرفت. اگر توماس می‌خواست بدون آنکه او را بیدار کند بجنبد، باید به حیله‌ای متوسّل می‌شد. پس از آزاد کردن انگشت (مچ دست یا پایش) از چنگ او ــ فراگردی که هیچ گاه به بیداری نسبی او نمی‌انجامید، چرا که در خواب هم به‌دقّت مراقبش بود ــ با قرار دادن چیزی (نیمتنهٔ لوله شدهٔ پیژامایی، لنگه کفشی، کتابی) او را آرام می کرد، آنگاه زن آن را، چنانکه گویی بخشی از تن مرد باشد، سفت می‌چسبید.

یک‌بار، وقتی او را تازه خواب کرده بود امّا زن هنوز از کفشکن رؤیا فراتر نرفته و هنوز مراقب او بود، توماس گفته بود: «خداحافظ، حالا من می‌روم.»

زن میان خواب و بیداری پرسیده بود: «کجا؟»

با لحنی جدّی جواب داده بود: «دور از اینجا.»

ترزا گفته بود: «پس من هم با تو می‌آیم.» و بر تخت نشسته بود.

گفته بود: «نه، تو نمی‌توانی بیایی. من برای همیشه می‌روم.» و

به سرسرا رفته بود. ترزا برخاسته و در حالی که چشمانش را تنگ کرده بود به دنبال او رفته بود. به‌جز شب جامهٔ کوتاهش چیزی به تن نداشت. چهره‌اش صاف، و بی احساس بود، امّا با تحرّک راه می‌رفت. توماس از درون آپارتمان به سرسرای عمارت (سرسرای مشترک میان همهٔ ساکنان) رفت، و در را به‌روی ترزا بست. ترزا با یک حرکت در را چارتاق کرد و به‌دنبال او رفت، در خواب و بیداری خود مطمئن بود که توماس می‌خواهد او را برای همیشه ترک گوید و ترزا باید جلو او را بگیرد. توماس پله‌ها را پیمود و به پاگرد طبقهٔ اول رفت و آنجا منتظر ترزا شد. ترزا در پی او رفت، دستش را گرفت، و به بستر بازش گرداند.

در آن هنگام بود که توماس به این نتیجه رسید که میل به عشقبازی با یک زن و تمایل به خوابیدن با یک زن دو چیز مجزا، یا شاید تقریباً متضاد باشند. در هوس به‌هم برآمدن (هوسی که شامل تعداد بیشماری از زنان می‌شود) عشق احساس نمی‌شود، بلکه در هوس باهم خوابیدن (هوسی که منحصر به یک زن است) احساس می‌شود.

[۵]

نیمه‌شب ترزا در خواب به نالیدن پرداخت. توماس بیدارش کرد، امّا وقتی ترزا چهرهٔ او را دید، با صدائی نفرت‌بار گفت: «از پیش من برو! برو از پیش من!» آنوقت خوابش را برای او تعریف کرد: هردو با سابینا در اتاق بزرگی بوده‌اند. در وسط اتاق تختخوابی بوده. مثل سکوی میان صحنهٔ تئاتر. توماس به ترزا دستور داده در گوشه‌ای از اتاق بایستد تا او با سابینا عشقبازی کند. این منظره ترزا را به رنجی تحمّل‌ناپذیر دچار ساخته. به امید آنکه با درد جسمانی این رنج را تخفیف دهد زیر ناخن‌هایش سوزن فرومی‌کرده. در حالی که دستهایش را، که گویی واقعاً مجروح بودند، محکم مشت کرده بود، می‌گفت: «اینقدر درد داشت!»

توماس او را به خود فشرد، و او کم کم (مدت درازی به‌شدت

می لرزید) در میان بازوان او به خواب رفت.

روز بعد که به این رؤیا فکر می کرد، چیزی را به یاد آورد. کشویی را بازکرد و دستهٔ نامه‌های سابینا را بیرون کشید. طولی نکشید که قطعهٔ زیر را پیدا کرد: «دلم می‌خواهد با تو در استودیوی خودم عشقبازی کنم. مثل صحنه‌ای که مردم آن را احاطه کرده باشند. تماشاگران مجاز نباشند به ما نزدیک شوند، امّا قادر هم نباشند چشم از ما بازگیرند...»

اشکال کار اینجا بود که نامه تاریخ داشت. مربوط به ایام اخیر بود، مدتها پس از آنکه ترزا در آپارتمان او جاخوش کرده بود نوشته شده بود.

«پس تو میان نامه‌های من تفتیش می کرده‌ای!»

ترزا انکار نکرد. «خوب پس مرا بیرون بیانداز!»

امّا توماس او را بیرون نیانداخت. او را مجسّم کرد که پشت به دیوار استودیوی سابینا می‌فشرد و زیر ناخن‌هایش سوزن فرومی کند. انگشتانش را میان دستهای خود گرفت و آنها را از هم بازکرد، به لب برد و بوسید، گویی هنوز قطرات خون بر آنها بود.

امّا از آن وقت به بعد همه چیز و همه کس گویی علیه او توطئه می کردند. روزی نمی گذشت بدون آنکه ترزا چیز تازه‌ای از زندگی عشقی مخفی او کشف کند.

ابتدا همه چیز را انکار می کرد. بعد، آنگاه که شواهد بیش از حدّ افشاگر شدند، به این بحث پرداخت که شیوهٔ چندزنهٔ زندگی او هیچ منافاتی با عشقش نسبت به ترزا ندارد. حرفهایش نامربوط می‌نمود: ابتدا به بیوفایی های خود اقرار می کرد، سپس می کوشید آنها را توجیه کند.

یک‌بار تلفنی با زنی قرار می گذاشت، و هنگامی که خداحافظی می کرد از اتاق مجاور صدایی غریب شنید، صدایی که از به‌هم خوردن شدید دندانها حکایت می کرد.

ترزا اتفاقاً بی‌خبر به خانه آمده بود. از شیشهٔ دوایی چیزی را توی گلویش می‌ریخت، و دستش چنان می لرزید که شیشه به دندانهایش

می‌خورد.

چنانکه بخواهد او را از غرق شدن نجات دهد، به روی او پرید. شیشه به زمین افتاد، و قطره‌های والرین بر فرش لکه انداخت. ترزا سخت مقاومت می‌کرد، و او مجبور شد ربع ساعتی او را محکم بگیرد تا بتواند آرامش کند.

می‌دانست که نمی‌تواند وضعیت خود را توجیه کند، وضعیتی که در واقع بر نابرابری کامل مبتنی بود.

یک‌شب، پیش از آنکه ترزا مکاتبهٔ او را با سابینا کشف کند، همراه دوستی به میخانه‌ای رفته بودند تا شغل جدید ترزا را جشن بگیرند. هنوز در همان مجله کار می‌کرد، اما از تاریکخانه بیرون آمده‌بود تا عکاس مجله شود. از آنجا که توماس هیچ‌گاه در رقص تعریفی نداشت، یکی از همکاران جوانترش جور او را می‌کشید. او و ترزا در پیست رقص زوج محشری بودند، و ترزا به نظر توماس از همیشه زیباتر بود. با حیرت به ترزا می‌نگریست که با دقت و تمکین حرکات حریفش را پیش‌بینی می‌کرد. این رقص در نظرش اعلامیه‌ای بود مشعر بر اینکه سرسپردگی زن، میل سوزان او به ارضاء هر هوس، الزاماً به شخص او محدود نمی‌شد، زن آماده است تا به ندای هر مردی که می‌بیند پاسخ گوید. ترزا و حریف رقصش را به‌راحتی به‌صورت عاشق و معشوق مجسم می‌کرد. راحتی این تصور غرورش را جریحه‌دار می‌کرد. این آگاهی که بدون هیچ تلاشی می‌توانست اندام ترزا را حین عشقبازی با اندام هر مردی مجسّم کند او را سخت عصبانی می‌کرد. تا دیروقت آن‌شب، در خانه، به ترزا اعتراف نکرد که حسودی‌اش شده است.

این حسادت مسخره، که فقط بر فرض محض مبتنی بود ثابت کرد که او در رابطهٔ خودشان وفاداری ترزا را نوعی فرض بلاشرط می‌انگارد. پس چطور می‌توانست به حسادت ترزا نسبت به معشوقه‌های واقعی خودش خرده بگیرد؟

[۶]

ترزا طی روز می کوشید (هرچند با توفیق نسبی) تا به آنچه توماس گفته بود اعتقاد داشته باشد و مانند پیش شاد و سرخوش باشد. اما حسادتی که این‌چنین طی روز رام شده بود، وحشیانه به رؤیاهایش هجوم می‌آورد، خوابهایی که هریک به مویه‌ای می‌انجامید که توماس تنها با بیدار کردن او می‌توانست آن را خاموش کند.

این رؤیاها چون درونمایه ها و نسخه‌بدلها یا سریال های تلویزیونی تکرار می‌شدند. مثلاً، به کرّات گربه‌هایی را به خواب می دید که روی صورت او می‌پریدند و پنجه‌هایشان را توی پوست او فرومی‌بردند. برای تعبیر آن نباید راه دوری رفت: کلمهٔ «گربه» در زبان عامیانهٔ چک به معنی زنی قشنگ است. ترزا خودش را مورد تهدید زنان می‌دید، همهٔ زنان. همهٔ زنان معشوقه های بالقوه‌ای برای توماس بودند، و ترزا از همهٔ آنان می‌ترسید.

در سریالی دیگر ترزا را به سوی مرگ می‌بردند. یک‌بار وقتی در دل شب از ترس فریاد می کشید و توماس او را از خواب بیدار کرد، ترزا خواب خود را چنین تعریف کرد: «در استخر سرپوشیدهٔ بزرگی بودم. حدود بیست نفر بودیم. همه زن. برهنه بودیم و مجبور بودیم دور استخر بگردیم. سبدی از سقف آویخته بود و مردی در سبد ایستاده بود. کلاه لبه پهنی بر سَر داشت که بر صورتش سایه می انداخت، اما من می‌توانستم ببینم که تویی. یک‌بند فرمان می دادی. سرمان داد می کشیدی. مجبور بودیم حین رژه رفتن آواز بخوانیم، آواز بخوانیم و زانوهایمان را خم کنیم. اگر یکی از ما زانویش را بد خم می کرد، تو او را با هفت‌تیر می‌زدی و جسد او در استخر می‌افتاد. این کار باعث می‌شد که همه بخندند و بلندتر آواز بخوانند. یک لحظه چشم از ما بازنمی‌گرفتی، و به محض آنکه حرکت غلطی می کردیم تیر می‌زدی. استخر از جسدهایی که زیر سطح آب شناور بودند پر بود. و من می‌دانستم که قدرت آن را ندارم که در حرکت بعدی زانویم را خم کنم و تو مسلماً مرا با تیر می‌زنی!»

در سریال سوّم ترزا مرده بود. در نعش کشی قرار داشت به بزرگی یک کامیون حمل اثاثه، و زنان مرده دور و برش بودند. آنقدر زیاد بودند که در عقب کامیون بسته نمی شد و پاهای زیادی از آن آویزان بود.

ترزا فریاد زده بود: «ولی من نمرده‌ام! هنوز حسن دارم!»

جنازه‌ها خندیده بودند: «ما هم همین‌طور.»

همان خندهٔ زنان زنده‌ای را می کردند که مرتب به او می گفتند که روزی دندانهایش می پوسد، تخمدانش از کار می افتد، و چهره‌اش چروک برمی‌دارد، زیرا همهٔ آنان دندانهای پوسیده، تخمدان معیوب و چهرهٔ پرچروک داشتند. در حالی که همچنان می خندیدند، به او گفتند که مرده است و چندان اشکالی هم ندارد!

ناگهان به دفع ادرار نیاز پیدا کرده بود. فریاد زده بود: «می بینید، من نیاز به دفع ادرار دارم. این دلیل مثبتی است بر اینکه هنوز نمرده‌ام!»

امّا آنها تنها کاری که کرده بودند خندیده بودند. «نیاز به دفع ادرار کاملاً طبیعی است! تا مدت زیادی ازین جور احساس ها خواهی داشت. مثل آدمی که دستش را بریده باشند ومدام احساس کند که باز و سرِ جای خود است. شاید قطره‌ای خون در بدن نداشته باشیم، امّا باز احساس می کنیم که می خواهیم ادرار کنیم.»

ترزا در رختخواب خودش را به توماس چسباند. «و نمی دانی چطور با من حرف می‌زدند. مثل دوستان قدیمی، آنان که مرا همیشه می شناخته‌اند. از اینکه مجبور باشم همیشه با آنان بمانم احساس اشمئزاز می کردم.»

[۷]

توماس برای تخفیف آلام ترزا، با او ازدواج کرد (سرانجام توانستند اتاقی را که ترزا مدتها بود در آن نخوابیده بود رها کنند) و یک توله‌سگ به او هدیه داد. مادر این توله سگ سن‌برنارد یکی از همکاران، و پدر آن سگ چوپان

آلمانی یکی از همسایه‌ها بود.

سعی کردند نامی برای آن پیدا کنند. توماس می‌خواست این نام نمایندهٔ آن باشد که سگ به ترزا تعلّق دارد، و به یاد کتابی افتاد که وقتی ترزا بی‌خبر به پراگ وارد شده بود زیر بغل داشت. پیشنهاد کرد که اسم توله را تولستوی بگذارند.

ترزا به اعتراض گفت: «نه، نمی‌شود. این سگ ماده است. آنا کارنینا چطور است؟»

توماس گفت: «آنا کارنینا که نمی‌تواند باشد. هیچ زنی نمی‌تواند قیافهٔ اینقدر مسخره‌ای داشته باشد. بیشتر شبیه کارنین است. بله، شوهرِ آنا. همیشه من او را این طوری تصور کرده‌ام.»

«ولی آیا اسم کارنین بر جنسیت او اثر سوء نمی‌گذارد؟»

توماس گفت: «اگر سگ ماده‌ای را به نام مردانه‌ای صدا کنند کاملاً امکان دارد که به‌تدریج تمایلات همجنس‌بازانه پیدا کند.»

و توماس با کمال تعجب دید که پیش‌بینی‌اش به حقیقت پیوسته است. کارنین ترزا را عاشقانه دوست می‌داشت. ازین لحاظ توماس از توله سپاسگزار بود. سَرِ کارنین را نوازش می‌کرد و می‌گفت: «آفرین، کارنین! تو را برای همین می‌خواستم. یک‌تنه نمی‌توانم از پسِ او برآیم، تو باید کمکم کنی.»

امّا حتی با کمک کارنین نمی‌توانست ترزا را ارضاء کند. تقریباً ده روز پس از اشغال کشورش توسط تانکهای روسی به شکست خود پی برد. ماه اوت ۱۹۶۸ بود، و هر روز از بیمارستانی در زوریخ به توماس تلفن می‌شد. رئیس بیمارستان، که در کنفرانسی بین‌المللی باتوماس دوست شده بود، نگران وضع او بود و مرتب به او پیشنهاد کار می‌داد.

[۸]

توماس، به خاطر ترزا، پیشنهادهای پزشک سویسی را ردّ کرده بود. پیش خود چنین نتیجه‌گیری کرده بود که ترزا مایل نیست برود. ترزا تمام هفتهٔ اول را در نوعی بیخودی که تقریباً به جذبه شبیه بود گذرانده بود. پس از اینکه با دوربین خیابانها را زیر پا می‌گذاشت، حلقه‌های فیلم را به خبرنگاران خارجی می‌داد؛ آنها بر سرِ گرفتن فیلم‌ها عملاً توی سر و مغز یکدیگر می‌زدند. یک‌بار، وقتی تا آن‌حدّ جلو رفت که از افسری روسی که هفت‌تیرش را به طرف مردم نشانه رفته بود عکس درشتی گرفت، او را بازداشت کردند و یک شب در مرکز نظامی روسیه نگاه داشتند. آنجا تهدیدش کردند که اعدامش می‌کنند، اما به محض آنکه آزادش کردند دوباره با دوربین به خیابانها برگشت.

به همین دلیل وقتی در روز دهم اشغال ترزا از او پرسید: «چرا مایل نیستی به سویس بروی؟» شگفت‌زده شد.

«چرا بروم؟»

«آنها قادرند زندگی را در اینجا برایت مشکل کنند.»

توماس دستش را تکان داد و گفت: «می‌توانند زندگی را برای هرکسی مشکل کنند. تو چطور؟ آیا می‌توانی در خارج زندگی کنی؟»

«چرا نتوانم؟»

«تو که راه افتاده و جانت را برای این کشور به خطر انداخته‌ای، چطور می‌توانی نسبت به ترک آن اینقدر بی‌اعتنا باشی؟»

«حالا که دوبچک برگشته، همه چیز عوض شده است.»

درست بود: خوشبینی عمومی بیشتر از هفتهٔ اول نپاییده بود. ارتش روسیه تعدادی از نمایندگان رسمی چک را همچون جنایتکاران کشان‌کشان برده بود؛ هیچ کس نمی‌دانست کجا هستند؛ همه نگران جان آنها بودند، و نفرت از روسها همچون الکل مردم را تخدیر کرده بود. چون کاروان شادی مستانه‌ای از نفرت بود. شهرهای چک با هزاران دیوارکوب

دست‌ساز تزئین شده بود که حاوی متون طعنه‌آمیز، کلمات قصار، اشعار، و مضحک قلمی هایی از برژنف و سر بازانش بود ــ و همه چون تماشاگران سیرک به آنها می خندیدند. امّا هیچ کاروان شادی نمی تواند الی غیر النهایه ادامه یابد. روسها در این فاصله نمایندگان چک را مجبور به امضاء قرارداد مصالحه کرده بودند. وقتی دو بچک با آنها به پراگ برگشت، در رادیو سخنرانی کرد. پس از شش روز بازداشت چنان در بداغان بود که نمی توانست حرف بزند؛ مرتب تیق می زد و آه می کشید، و میان جمله هایش مکث های طولانی می کرد، مکث هایی که تقریباً سی ثانیه طول می کشید.

قرارداد مصالحه کشور را از خطرهای بعدی: اعدام ها و تبعیدهای جمعی به سیبری، که همه از آن وحشت داشتند، رهاند. اما هیچ چیز روشن نبود: ملت مجبور بود در برابر فاتح تعظیم کند، تته‌پته کند، تیق بزند، و همچون الکساندر دو بچک آه بکشد. کاروان شادی به پایان رسیده بود.

هرچند این ماجراها را باهم از سَر گذرانده بودند، توماس می دانست که واکنش های ترزا معتبر است، همچنین می دانست که در پس واکنش او چیز دیگری نهفته است، دلیل اساسی تری برای آنکه بخواهد پراگ را ترک گوید: ترزا پیش از آن هیچ گاه واقعاً مزهٔ خوشبختی را نچشیده بود.

آن روزهایی که قدم‌زنان در خیابانهای پراگ از سر بازان روسی عکس می گرفت و به استقبال خطر می رفت بهترین روزهای زندگی اش بود. طی این روزها سریال های تلویزیونی خواب هایش قطع شده بودند و چند شب را شاد و راحت گذرانده بود. روسها بار تانک هایشان توازن آورده بودند، و حال که کاروان شادی به‌پایان رسیده بود، دوباره از شبهایش می ترسید و می خواست از آنها بگریزد. اکنون از وجود شرائطی آگاه بود که تحت آن ها می توانست احساس قدرت کند و ارضاء شود، و آرزو داشت به درون جهان برود و آن شرائط را در جایی دیگر بجوید.

توماس پرسید: «ازین ناراحت نمی شوی که سابینا هم به سویس

مهاجرت کرده است؟»

ترزا گفت: «ژنو که زوریخ نیست. در آنجا کمتر از پراگ دردسر ایجاد می کند.»

آنکه آرزو دارد محل زندگی خود را ترک گوید آدم غمگینی است. به همین دلیل توماس، همچون متهمی که حکم مجازات خود را بپذیرد، تمایل ترزا را به مهاجرت پذیرفت، و بدینسان روزی، به عنوان بخشی ازین مجازات، او و ترزا و کارنین خود را در بزرگترین شهر سویس یافتند.

[۹]

توماس برای آپارتمان خالی خودشان تختخوابی خرید (هنوز پولی برای اثاثه دیگر نداشتند) و با پشت کار مردی چهل ساله که زندگی تازه‌ای را آغاز می کند، خود را به‌دستِ کارش سپرد.

چندین بار به ژنو تلفن کرد. اتفاقاً هشت روز پس از هجوم روسها، نمایشگاهی از آثار سابینا افتتاح شده بود، و ارباب هنری ژنو، در اثر موج همدلی برای کشور کوچک او، همهٔ نقاشی ها را خریده بودند. توی تلفن می‌خندید و می گفت: «صدقهٔ سَرِ روسها من زن ثروتمندی شده‌ام.» از توماس دعوت کرد که بیاید و استودیوی تازهٔ او را ببیند، و به او اطمینان داد که با آن استودیویی که در پراگ می‌شناخت تفاوت چندانی ندارد.

توماس خیلی دلش می‌خواست از او دیدار کند، اما نمی‌توانست بهانه‌ای برای توضیح غیبت خود برای ترزا پیدا کند. ازین‌رو سابینا به زوریخ آمد. در میهمانخانه‌ای اقامت کرد. توماس بعد از کار به دیدن او رفت. ابتدا از دفتر هتل تلفن کرد و سپس بالا رفت. وقتی در را بازکرد، سابینا بر آن ساقهای بلند زیبا دربرابر توماس ایستاد، درحالی که جزِ دو تکه لباس زیر چیزی نپوشیده بود. و یک کلاه ملون سیاه بر سر داشت. آنجا ایستاد و به توماس خیره شد، بیصدا و بی‌حرکت. توماس هم همین

کار را کرد. ناگهان متوجه شد که چقدر تحت تأثیر واقع شده است. کلاه ملون را از سرِ سابینا برداشت و بر میز کنار تختخواب گذاشت. آنگاه بدون آنکه کلمه‌ای حرف بزنند عشقبازی کردند.

وقتی از میهمانخانه بیرون می‌آمد تا به خانهٔ زوریخی خود برود (که مدتها بود میز، صندلی، کاناپه و فرش پیدا کرده بود)، با خوشحالی فکر کرد که همچون حلزونی که خانه‌اش را با خود همراه دارد، او هم شیوهٔ زندگی‌اش را با خود دارد. ترزا و سابینا نمایندهٔ دو قطب زندگی او بودند، متباعد و آشتی‌ناپذیر، و با این حال هردو برای او اهمیت حیاتی داشتند. اما این حقیقت که هرآنچه را برای خود حیاتی می‌دانست چون بخشی از وجودش به همراه می‌برد بدین مفهوم نیز بود که کابوس‌های ترزا ادامه می‌یافت.

شش یا هفت ماه می‌شد که در زوریخ بودند که یک‌شب دیر به خانه آمد و نامه‌ای بر میز یافت. نامه حاکی از آن بود که ترزا به پراگ رفته است. گفته بود رفته است چون فاقد نیروی لازم برای زندگی در خارج بوده است. می‌دانسته است که باید پشت و پناه او باشد اما نمی‌دانسته چطور این کار را بکند. پس از ماجراهایی که طی هجوم روسها از سر گذرانده بود فکر کرده بود که دیگر حقیر نخواهد بود و رشد خواهد کرد، عاقل و نیرومند خواهد شد، امّا در مورد خود غلط قضاوت کرده بود. توماس را دست‌کم گرفته بود و نمی‌خواست دیگر این کار را بکند. پیش از آنکه خیلی دیر باشد نتیجه‌گیری‌های لازم را کرده بود. و از اینکه کارنین را با خود برده بود پوزش خواسته بود.

توماس چندتایی قرص خواب خورد امّا تا صبح چشم برهم نگذاشت. خوشبختانه روز شنبه بود و می‌توانست در خانه بماند. واقعیت‌ها را برای صد و پنجاهمین بار مرور کرد: دیگر مرزهای میان کشورش و بقیهٔ جهان بازنبود. هیچ تلگراف یا تلفنی نمی‌توانست ترزا را برگرداند. حتماً مقامات نمی‌گذاشتند به خارج سفر کند. رفتن او به طرز گیج کننده‌ای قطعی بود.

[۱۰]

این آگاهی که مطلقاً ناتوان است چون ضربهٔ پتکی بر سرش خورد، اما در عین حال به طرز غریبی آرامش‌بخش هم بود. هیچ کس او را به تصمیم‌گیری وادار نمی‌کرد. نیازی نبود که به دیوارهای خانه‌های آن‌سوی حیاط خیره شود و نداند که آیا می‌خواهد با او زندگی کند یا نه. ترزا یک‌تنه تصمیم را گرفته بود.

به رستورانی رفت تا ناهار بخورد. غمگین بود، احساس بیقراری اصلی کم‌کم از میان می‌رفت، حدّت خود را از دست می‌داد و به‌زودی تنها چیزی که به‌جا ماند غمی مالیخولیایی بود. وقتی به سالهایی فکر کرد که با ترزا گذرانده بود، به این احساس رسید که داستان آنها نمی‌توانست پایانی بهتر ازین داشته باشد. اگر کسی این داستان را اختراع کرده بود، آن را به این طریق به‌پایان می‌برد. یک‌روز ترزا سرزده به نزد او آمده بود. یک‌روز به همان طریق او را ترک گفته بود. با یک چمدان سنگین آمده بود. با یک چمدان سنگین رفته بود.

صورتحساب را داد، از رستوران بیرون رفت، و به قدم زدن در خیابانها پرداخت، غم‌مالیخولیایی او زیباتر و زیباتر می‌شد. متوجّه شد که هفت سالی که با ترزا زندگی کرده بود، در هالهٔ گذشته جذاب‌تر از واقعیت بود.

عشق او به ترزا زیبا بود، امّا ستوه‌آور نیز بود. مدام مجبور بود چیزهایی را از او پنهان کند، حقه‌بازی کند، نقش‌بازی کند، تاوان بپردازد، گناهان او را به‌گردن بگیرد، به او آرامش ببخشد، برای احساسات خود نسبت به او ارائهٔ دلیل کند، پشت و پناه حسادت او، رنج او، و رؤیاهای او باشد، احساس جُرم کند، بهانه بیاورد و پوزش‌خواهی کند. اکنون آنچه چنین خسته‌کننده بود ناپدید شده و فقط زیبایی مانده بود.

آن‌روز شنبه برای نخستین بار در میان خیابانهای زوریخ پرسه زد، و بوی سرگیجه‌آور آزادی را استنشاق کرد. در هر گوشه‌ای ماجراهای تازه

نهفته بود. باز آینده رازی سر به مُهر بود. در آستانهٔ بازگشت به زندگی مجردی بود، آن نوع زندگی که زمانی فکر می کرد برای آن ساخته شده است، آن نوع زندگی که اجازه می داد همانی که واقعاً بود باشد.

به مدت هفت سال مقیّد به او زندگی کرده بود، هر قدمی که برداشته بود مورد تفتیش دقیق او قرار گرفته بود. چرا یکباره پاهایش را در غُل و زنجیر نگذاشته بود. اکنون گام‌هایش ناگهان بسیار سبک شده بودند. گویی پرواز می کرد. از سبکی تحمل‌ناپذیر وجود لذت می برد.

(آیا نمی‌خواست به سابینا در ژنو تلفن کند؟ یا با یکی از زنانی که طی چند ماه اقامت در زوریخ شناخته بود تماس بگیرد؟ نه، اصلاً. شاید احساس می کرد که هر زنی خاطرهٔ او را از ترزا به طرز تحمّل‌ناپذیری دردناک می‌سازد.)

[۱۱]

این افسون غریب مالیخولیایی تا یکشنبه شب ادامه یافت. روز دوشنبه همه‌چیز تغییر کرد. ترزا به زور راه خود را به درون افکارش گشود: او را مجسّم کرد که نشسته بود و نامهٔ خداحافظی را می‌نوشت؛ مثل اینکه دستش می‌لرزید؛ او را دید که با یک دست چمدان سنگینش را می کشید و با دست دیگر قلادهٔ کارنین را گرفته بود؛ او را مجسّم کرد که قفل در آپارتمان پراگ را می گشود؛ از احساس مطلق فرونهادگی که هنگام بازکردن در توی صورت ترزا خورد رنج برد.

احساس همدلی او طی آن دو روز قشنگ غم مالیخولیایی به مرخصی رفته بود. چون کارگر معدنی که پس از یک هفته کار سخت، به ترمیم نیرو برای کار روز دوشنبه نیاز دارد، روز یکشنبه را به خواب عمیق رفته بود.

روز شنبه و یکشنبه سبکی شیرین وجود را حس کرده بود. روز دوشنبه بختکی ثقیل روی او افتاد که هیچ‌گاه نظیر آن را نشناخته بود.

خروارها فولاد تانکهای روسی در مقایسهٔ با آن هیچ بود. زیرا هیچ چیز به سنگینی احساس همدلی نیست. حتی درد شخصی به سنگینی دردی نیست که آدم با کسی دیگر و برای کسی دیگر می کشد ــ دردی که با تخیّل افزون می شود و با صدها پژواک ادامه می یابد.

به خود نهیب می زد که تسلیم احساس همدلی نشود، و همدلی با سری فروافکنده و وجدانی به‌ظاهر معذّب گوش می داد. همدلی می دانست که این گستاخی است، با این حال آرام سرِ جای خود ایستاده بود، و روز پنجم پس از عزیمت ترزا، توماس به مدیر بیمارستان (همان که پس از هجوم روسها هر روز در پراگ به او تلفن کرده بود) اطلاع داد که باید فوراً برگردد. شرمنده بود. می دانست که به نظر مرد این حرکت غیرمسئولانه، و توجیه‌ناپذیر خواهد بود. نزدیک بود درد دلش بازشود و داستان ترزا و نامه‌ای را که به عنوان او بر میز باقی گذاشته بود برای او بگوید. امّا سرانجام این کار را نکرد.

رئیس بیمارستان واقعاً رنجیده بود.

توماس شانه‌اش را بالا انداخت و به آلمانی گفت: «باید چنین باشد. باید چنین باشد.»[1]

این نوعی تلمیح بود. موومان پایانی آخرین کوارتت بتهوون بر این دو مایه مبتنی است:

"muss es sein ? es muss sein ! es muss sein !"

بتهوون برای آنکه معنای این کلمات را کاملاً آشکار سازد، این موومان را باعبارت "Der schwer gefasste Entschluss," که معمولاً به صورت «تصمیم دشوار» ترجمه می‌شود معرفی کرده است.

این اشاره به بتهوون عملاً نخستین گام بازگشت توماس به جانب ترزا بود، زیرا ترزا به او تلقین کرده بود که صفحه‌های کوارتت‌ها و سونات‌های بتهوون را بخرد.

1-Es muss sein. Es muss sein

این اشاره حتی از آنی که فکر می کرد مربوط‌تر بود، زیرا دکتر سوئیسی یکی از دلباختگان موسیقی بود. در حالی که آرام لبخند می‌زد، با همان آهنگ بتهوون پرسید: "Muss se sein ?"

توماس دوباره گفت: "Ja, es muss sein"

[۱۲]

خوب می‌توانم توماس را مجسّم کنم که به مرز سوئیس نزدیک می‌شود و بتهوونی اخمو و آشفته‌مو، به‌مناسبت این وداع بامهاجرت، دستهٔ موزیک آتش‌نشانی محل را، با تنظیم مؤثری از سازهای بادی در نواختنِ «مارشِ چنین باید باشد» هدایت می کند.

اما آنگاه توماس از مرز چکسلواکی گذشت و ستونی از تانکهای روسی از او استقبال کردند. مجبور شد اتوموبیل را متوقف کند و نیم ساعتی معطل شود تا ستون تانک بگذرد. نظامی سیاهپوش بدهیبتی، که فرماندهٔ هنگ تانک بود، سَرِ چارراه ایستاده بود و عبور و مرور را هدایت می کرد، گویی همهٔ جاده‌های کشور متعلّق به او و فقط متعلّق به او بود.

نخستین واکنش توماس «Es muss sein!» بود، امّا آنگاه کم کم به تردید افتاد. آیا این واقعاً یک جبر بود؟

بله، تاب آن را نداشت که در زوریخ بماند و در خیال مجسّم کند که ترزا تنها در پراگ زندگی می کند.

امّا آیا این احساس همدلی چه مدت او را شکنجه می داد؟ همهٔ عمر؟ یا یک سال؟ یا یک ماه؟ یا فقط یک هفته؟

از کجا می‌توانست بداند؟ چگونه می‌توانست آن را اندازه‌گیری کند؟

هر بچه مدرسه‌ای می‌تواند در آزمایشگاه فیزیک دست به آزمایش بزند تا اعتبار هریک از فرضیه‌های علمی را بیازماید. اما انسان، چون فقط یک زندگی برای زیستن دارد، نمی‌تواند با آزمایش فرضیه‌ای را تصدیق

کند و به این دلیل هیچ‌گاه نمی‌تواند مطمئن باشد که آیا باید به دنبال دلش (همدلی‌اش) برود یا نه.

با این اندیشه‌ها در آپارتمانش را گشود. پریدن کارنین به روی او و لیس زدن صورتش بازگشت به خانه را آسانتر ساخت. میل به درآغوش کشیدن ترزا (وقتی در زوریخ سوار ماشین می‌شد هنوز می‌توانست آن را احساس کند) کاملاً از میان رفته بود. خود را می‌دید که در میانهٔ دشتی برف گرفته روبروی او ایستاده است، و هردو از سرما می‌لرزند.

[۱۳]

هواپیماهای نظامی روسی از همان ابتدای اشغال تمام شب بر فراز پراگ دور می‌زدند. توماس که دیگر به این صدا عادت نداشت، نمی‌توانست بخوابد.

همچنان که در کنار ترزای خفته می‌غلتید و به خود می‌پیچید، به یاد مطلبی افتاد که، مدتها پیش در جریان مکالمه‌ای پیش‌پاافتاده، ترزا به او گفته بود. دربارهٔ دوستش ز. حرف می‌زدند که ترزا ناگهان گفت: «اگر با تو روبرو نشده بودم، مسلماً عاشق او می‌شدم.»

کلمات ترزا حتی در آن هنگام توماس را به حالت غریبی از غم مالیخولیایی دچار کرده بود، و حالا می‌دید که ترزا فقط در اثر تصادف عاشق او شده و عاشق دوستش ز. نشده است. سوای عشق به وصل انجامیده‌اش به توماس، در حیطهٔ امکان شمار زیادی از عشقهای ناکام نسبت به دیگر مردان وجود داشت.

ما همه فوراً این فکر را که عشق زندگی ما شاید چیزی سبک و بی‌وزن باشد ردّ می‌کنیم؛ این عشق را محتوم می‌انگاریم، فکر می‌کنیم بدون این عشق زندگی ما طوری دیگر می‌شد؛ احساس می‌کنیم که شخص بتهوون، عبوس و پرهیبت، مشغول نواختن «چنین باید باشد!» برای عشق بزرگ ماست.

توماس اغلب به این اشارهٔ ترزا دربارهٔ دوستش فکر می کرد، و به این نتیجه می رسید که داستان عشق زندگی اش بیشتر از آنکه نمونه ای از "Es muss sein !" باشد، نمونه ای از "auch anders sein Es Könnte" (طور دیگری می توانست باشد) بوده است.

هفت سال پیش، اتفاقاً یک مورد پیچیدهٔ بیماریهای عصبی در بیمارستان شهر ترزا پیدا شده بود. از رئیس بخش جراحی بیمارستان توماس در پراگ برای مشاوره دعوت شده بود، امّا رئیس بخش اتفاقاً به درد سیاتیک دچار بود، و چون نمی توانست سفر کند توماس را به‌جای خود فرستاده بود. آن شهر چند میهمانخانه داشت، امّا اتفاقاً برای توماس اتاقی در آن میهمانخانه گرفته بودند که ترزا در آن کار می کرد. اتفاقاً وقت آزاد کافی داشت تا پیش از حرکت قطار به رستوران هتل سری بزند. اتفاقاً ترزا سَرِ کار بود، و اتفاقاً رسیدن به میز توماس به او محوّل شده بود. شش اتفاق در کار بود تا توماس را به جانب ترزا براند، گویی خود تمایلی نداشته است که شخصاً به جانب ترزا رود.

به خاطر او به پراگ برگشته بود. تصمیمی چنین سرنوشت‌ساز فقط می توانست به عشقی چنین اتفاقی متکی باشد، عشقی که اگر به خاطر بیماری سیاتیک رئیس اش نبود حتی می توانست وجود نداشته باشد. و آن زن، آن مجسمهٔ تصادف محض، اکنون کنار او خوابیده بود، و نفس های عمیق می کشید.

دیروقت شب بود. مثل زمانهایی که زیر فشار روحی بود دلش به مالش افتاد.

یکی دو بار نفس های ترزا به خرنش هایی خفیف بدل شد. توماس هیچ احساس همدلی نمی کرد. تنها احساسی که داشت مالش معده‌اش بود و این نومیدی که بازگشته بود.

[۱۴]

پس از آنکه توماس از زوریخ بازگشت، کم کم ازین فکر که آشنایی او با ترزا معلول شش اتفاق نامحتمل بوده است احساس ناراحتی می کرد.

امّا آیا اگر اتفاقات لازم برای تحقق یک رویداد بیشتر باشد در واقع آن را پراهمیت‌تر و جالب‌تر نمی کند؟

تصادف و فقط تصادف برای ما پیام دارد. هر آنچه از سرِ عادت روی می‌دهد، هرچیز منتظر، که هر روز اتفاق می افتد، گنگ است. فقط تصادف می‌تواند با ما سخن بگوید. همچون کولی ها که تصاویر متشکل از تفالهٔ چای را بر کف فنجان می خوانند، ما پیام آن را می‌خوانیم.

حضور توماس در رستوران در نظر ترزا تصادفی محض بود. ترزا ناگهان سرش را بلند کرد و او را دید که آنجا نشسته بود و به کتابی گشوده خیره شده بود، لبخندی زد و به او گفت: «لطفاً یک کنیاک.»

در آن لحظه، اتفاقاً رادیو موسیقی پخش می کرد. ترزا وقتی به طرف پیشخوان می‌رفت تا کنیاک بریزد صدای آن را بلندتر کرد. موسیقی بتهوون را تشخیص داده بود. وقتی با این موسیقی آشنا شده بود که یک دستهٔ چهار نفری از نوازندگان سازهای زهی از پراگ به شهرش آمده بودند. ترزا (که، چنانکه می‌دانیم، همیشه آرزوی «چیزی والا تر» را داشت) به این کنسرت رفته بود. تالار تقریباً خالی بود. تنها آدمهای دیگر تالار دوافروش محل و همسرش بودند. و اگرچه گروه چهارگانهٔ نوازندگان بر صحنه تنها با گروه سه‌گانهٔ تماشاگران در تالار روبرو شدند، آنقدر مهربانی داشتند که کنسرت را به تعویق نیاندازند، و به آنان اجرایی خصوصی از سه کوارتت آخر بتهوون عرضه داشتند.

آنگاه دوافروش موسیقیدانان را به شام دعوت کرد و از دختری که در تالار بود خواهش کرد تا او هم آنها را همراهی کند. از آن شب به بعد، بتهوون برای ترزا نمایندهٔ آن جهان دیگر شد، جهانی که آرزوی آن را داشت. وقتی با کنیاک توماس پیشخوان را دور می‌زد، سعی می کرد تا

پیام تصادف را بخواند: چطور امکان داشت که همان وقتی که سفارش کنیاک غریبه‌ای را می گرفت، غریبه‌ای که به نظر او جذّاب آمده بود، همان لحظه موسیقی بتهوون را بشنود؟

جبر هیچ الگوی جادویی ندارد، این الگوها را به تصادف وامی گذارد. اگر قرار باشد عشقی فراموش ناشدنی شود، باید اتفاقات ناگهانی، همچون پرندگانی که به‌سوی شانهٔ فرانسیس اسیسی[1] می شتافتند، بیدرنگ به جانب آن بال بگشایند.

[۱۵]

او را دوباره صدا زد تا پول کنیاک را بپردازد. کتابش را بست (نشانهٔ اخوت پنهانی)، و ترزا خواست از او بپرسد که چه می خوانده است.

توماس پرسید: «ممکن است آن را به حساب اتاقم بگذارید؟»

زن گفت: «چرا، شمارهٔ اتاقتان چند است؟»

توماس کلیدش را به او نشان داد، کلیدی که به تکه چوبی متّصل بود که بر آن یک عدد شش قرمز کشیده بودند.

زن گفت: «عجیب است. شش.»

توماس پرسید: «چه چیزیش اینقدر عجیب است؟»

ترزا به یاد آورد که پیش از آنکه پدر و مادرش از هم جدا شوند در پراگ در خانه‌ای زندگی می کردند که شمارهٔ آن شش بود. امّا جواب دیگری داد (که می‌توان آن را به حساب زرنگی ترزا گذاشت): «شما در اتاق شماره شش هستید و کار من ساعت شش تمام می‌شود.»

غریبه گفت: «قطار من هم ساعت هفت حرکت می کند.»

ترزا نمی‌دانست چه جوابی بدهد، ازین‌رو صورتحساب را برای امضاء به او داد و سپس آن را به دفتر هتل برد. وقتی کارش تمام شد،

1-Francis of Assisi

غریبه دیگر سرِ میز نبود. آیا پیام مبهم ترزا را گرفته بود؟ هیجان‌زده از رستوران بیرون آمد.

روبروی هتل پارک کوچک بی‌بر و باری بود، آنقدر بی‌بر و بار که فقط پارک شهری کوچک و کثیف می‌تواند باشد، امّا این پارک برای ترزا همیشه جزیره‌ای از زیبایی بود: سبزه‌ای داشت، و چهار چنار، چند نیمکت، یک بید مجنون، و چند تایی بوتهٔ خرزهره.

توماس بر نیمکت زرد رنگی که مشرف بر درِ رستوران بود، نشسته بود. همان نیمکتی که روز پیش از آن ترزا بر آن نشسته بود و کتابی بر دامن داشت! آنگاه دانست که این غریبه سرنوشت اوست (پرندگان بخت یک‌یک بر شانه‌اش می‌نشستند). توماس او را صدا زد، از او دعوت کرد تا کنارش بنشیند. (جاشویان روح ترزا به شتاب به عرشهٔ جسمش هجوم آوردند). آنگاه ترزا قدم‌زنان با او به ایستگاه راه‌آهن رفت، و توماس به نشانهٔ خداحافظی کارت ویزیت خود را به او داد. «اگر روزی اتفاقاً به پراگ آمدید...»

[۱۶]

دلالت‌های ضمنی همهٔ آن تصادف‌ها (کتاب، بتهوون، شمارهٔ شش، نیمکت پارک)، خیلی بیشتر از کارتی که توماس در لحظهٔ آخر به او داد، پشتوانهٔ جرأت او شد تا خانه را ترک گوید و سرنوشت خود را میان مشتهایش بگیرد. شاید آن چند تصادفِ (کاملاً عادی، حتی مبتذل، راستی درست همان که آدم از شهری چنین بی‌رنگ و رمق انتظار دارد) هم دخیل بودند تا عشق او را بیدار کنند و منبع نیرویی برایش تأمین کنند که حتی تا پایان عمرش به اتمام نرسد.

تصادف‌ها یا، اگر دقیق‌تر باشیم، دیدارهای اتفاقی مردم و رویدادهایی که ما آنها را متقارن می‌نامیم، زندگی یومیهٔ ما را بمباران می‌کنند. «تقارن» یعنی دو رویداد که به‌طور نامنتظر در یک زمان اتفاق

افتند؛ آن دو یکدیگر را می بینند: توماس دقیقاً همان وقتی در رستوران هتل پیدا می شود که رادیو آهنگ بتهوون را می زند. ما حتی متوجه عظمت چنین تصادف هایی نمی شویم. اگر میزی که توماس سرِ آن نشسته بود توسط قصاب محل اشغال شده بود، ترزا هرگز متوجه نمی شد که رادیو آهنگ بتهوون را می زند (هرچند دیدار میان قصاب و بتهوون نیز می توانست مقارنهٔ جالبی باشد). امّا عشق نوپای او به احساسش از زیبایی دامن می زد، و هرگز این موسیقی را فراموش نمی کرد. هر وقت آن را می شنید، احساساتی می شد. هر آنچه در آن لحظه پیرامون او می گذشت زیبایی موسیقی را به خود می گرفت و نور و گرما می یافت.

در آغازِ رمانی که ترزا هنگام دیدار از توماس زیر بغل داشت، آنا در شرائطی غریب با ورونسکی برخورد می کند: آنان در ایستگاه راه آهن اند و کسی زیر قطار می رود. در پایان رمان آنا خودش را زیر قطار می اندازد. این ترکیب متقارن ــ پدیداری مایه ای مشابه در آغاز و در پایان ــ شاید کاملاً به نظرتان «رمانی» برسد، و من حاضرم حرفتان را تصدیق کنم، فقط به این شرط که از کلمهٔ «رمانی» مفاهیمی چون «مجازی»، «ساختگی» و «مغایر با زندگی» را نگیرید. زیرا ترکیب زندگی های بشری نیز دقیقاً به چنین شیوه ای است.

این زندگی ها چون موسیقی تدوین می شوند. فردی، رو یدادی اتفاقی (موسیقی بتهوون، خودکشی کسی در ایستگاه راه آهن) را تحت تأثیر احساس خود از زیبایی، به کارمایه ای بدل می کند، که در ترکیب زندگی اش مکانی دائمی می یابد. آنا می توانست برای کشتن خود راه دیگری پیدا کند. امّا کارمایهٔ مرگ و ایستگاه راه آهن، که پیوند آن با تولّد عشق فراموش ناشدنی است، با زیبایی سیاه خود او را در لحظه های یأس وسوسه می کند. فرد، حتی در دوره های عظیم ترین غم ها، بدون آنکه متوجه باشد، زندگی خود را مطابق با قوانین زیبایی می سازد.

پس، نابجاست که رمان را به خاطر گرایش آن به مقارنه های مرموز شماتت کنیم (مقارنه هایی چون ملاقات آنا و ورونسکی، ایستگاه راه آهن،

و مرگ یا مجموعهٔ بتهوون، توماس، ترزا، و کنیاک)، امّا بجاست که انسان را به‌خاطر نادیده گرفتن چنین مقارنه‌هایی در زندگی روزمره سرزنش کنیم. زیرا با این کار زندگی‌اش را از وجه زیبایی عاری می‌سازد.

[۱۷]

ترزا، محور پرندگان بخت که گرد شانه‌هایش پر پر می‌زدند، یک هفته مرخصی گرفت، و بدون آنکه حرفی به مادرش بزند، سوار قطار پراگ شد. در طول سفر به کرّات به توالت رفت تا در آیینه نگاه کند و به التماس از روح خود بخواهد که در این بحرانی‌ترین روز زندگی‌اش عرشهٔ جسم او را ترک نگوید. در این رفت و آمدها که روح خود را می‌کاوید، ناگهان به ترسی عظیم دچار شد: احساس می‌کرد که گلویش خراش خورده است. آیا در این بحرانی‌ترین روز زندگی‌اش ممکن بود به چیزی برسد؟

امّا هیچ بازگشتی متصور نبود. بنابراین از ایستگاه به او تلفن کرد، و لحظه‌ای که توماس در را بازکرد، معدهٔ ترزا سخت به غاروغور افتاد. داشت از وحشت می‌مُرد. احساس می‌کرد که مادرش توی شکم اوست و این‌چنین قهقهه می‌زند تا دیدار او را با توماس ضایع کند.

در ثانیه‌های نخست از آن می‌ترسید که توماس به سبب این صداهای ناهنجار او را بیرون بیاندازد، امّا توماس او را در آغوش گرفت. سپاسگزار بود که غاروغور شکمش را ناشنیده گرفته است، و با هیجان او را بوسید، و چشمهایش جایی را ندیدند. در همان دقیقهٔ اوّل به عشقبازی پرداختند. ترزا حین عشقبازی فریاد می‌کشید. تب کرده بود. سرما خورده بود.

وقتی بار دوم به پراگ سفر کرد، با چمدانی سنگین آمد. دار و ندارش را بسته بود، مصمّم بود که هرگز به شهر کوچک خود بازنگردد. توماس از او دعوت کرده بود که شب بعد به خانهٔ او برود. شب اوّل را در میهمانخانه‌ای ارزانقیمت خوابیده بود. صبح، چمدان سنگینش را به

ایستگاه برده و سپرده بود، و کتاب آناکارنینا را زیر بغل زده و تمام روز در خیابانهای پراگ پرسه زده بود. حتی پس از آنکه زنگ در را فشار داد و توماس در را گشود رضایت نمی‌داد از این کتاب جز رشود. گویی این کتاب جواز ورود او به دنیای توماس بود. متوجه شد جز این مدرک بی اعتبار چیزی ندارد و این فکر نزدیک بود او را به گریه اندازد. برای خودداری از گریه، با صدایی خش‌دار حرف می‌زد، و می‌خندید. و باز توماس او را در آغوش گرفت و فوراً عشقبازی کردند. به درون مهی پا گذاشته بود که در آن هیچ چیز دیده نمی‌شد و فقط فریاد ترزا شنیده می‌شد.

[۱۸]

آه نبود، ناله نبود؛ فریادی واقعی بود. چنان سخت فریاد می‌کشید که توماس مجبور شد سرش را از صورت او بگرداند، مبادا صدای او که چنان نزدیک گوشش بود، پردهٔ گوش را بدرد. این فریاد بیان شهویت نبود. شهویت حاصل جمع تحرّک همهٔ حواس است: فردی همبستر خود را به دقت می‌نگرد، و می‌کوشد تا هر صدایی را جذب کند. امّا فریاد او به منظور فلج کردن همهٔ حواس بود، جلوگیری از همهٔ دیدن‌ها و شنیدن‌ها بود. این فریاد در واقع چیزی نبود جز آرمان ساده‌اندیشانهٔ عشق او که می‌کوشید تا همهٔ تضادها را تبعید کند، ثنویت جسم و روح را تبعید کند، شاید حتی زمان را تبعید کند.

آیا چشمانش بسته بودند؟ نه، امّا به‌جایی نگاه نمی‌کردند. آنها را به خلاء سقف دوخته بود. گاه و بیگاه سرش را وحشیانه به این‌سو و آن‌سو می‌چرخاند.

وقتی فریاد فرومُرد، کنار توماس به خواب رفت، دستش را چسبیده بود. تمام شب دستش را چسبیده بود.

حتی در هشت سالگی وقتی به خواب می‌رفت با یک دست،

دست دیگرش را می‌فشرد و وانمود می‌کرد که دست مردی را که دوست می‌دارد، دست مرد زندگی‌اش را، می‌فشرد. بنابراین می‌توانیم بفهمیم چرا در خواب دست کوماس را با حدّت می‌فشرد: برای این کار از کودکی تمرین کرده بود.

[۱۹]

«دلم می‌خواهد با تو در استودیوی خودم عشقبازی کنم. مثل صحنه‌ای که مردم آن را احاطه کرده باشند. تماشاگران مُجاز نباشند به ما نزدیک شوند، امّا قادر هم نباشند چشم از ما بازگیرند...»

این تصویر، با گذشت زمان، بخشی از خشونت اصلی خود را از دست داد و کم‌کم ترزا را به هیجان می‌آورد. وقتی با توماس عشقبازی می‌کرد گاه جزئیات آن را توی گوش او نجوا می‌کرد.

آنگاه به خاطرش رسید که شاید راهی برای شکستن طلسم بیوفایی‌های توماس وجود داشته باشد: تنها راه این بود که او را هم ببرد، وقتی به دیدن معشوقه‌هایش می‌رفت او را هم ببرد! شاید آنگاه تن او در میان تن دیگر زنان باز تن یگانه و اوّل می‌شد. جسم او به جسم دوم توماس، دستیار او، خودِ دیگر او، بدل می‌شد. وقتی خود را به توماس می‌فشرد توی گوشش نجوا می‌کرد: «آنها را برای تو لخت می‌کنم، حمامشان می‌کنم، آنها را برای تو می‌آورم.» آرزو می‌کرد که دوتای آنها به موجودی واحد و نر و لاس بدل شوند. در آن صورت جسم زنان دیگر اسباب‌بازی آنها می‌شد.

[۲۰]

آه، خودِ دیگر شدن برای زندگی چندزنهٔ او! توماس نمی‌خواست بفهمد، امّا ترزا نمی‌توانست این فکر را از ذهن خود براند، و می‌کوشید تا با سابینا

باب دوستی را بگشاید. برای فتح باب پیشنهاد کرد تا یک سلسله عکس از چهرهٔ او بگیرد.

سابینا او را به استودیوی خود دعوت کرد، و ترزا سرانجام آن اتاق پهناور را با قسمت مرکزی آن دید: تختخواب چارگوش پهناور و صحنه‌مانند.

سابینا همچنانکه نقاشی‌های روی دیوار را به او نشان می‌داد، گفت: «واقعاً متأسفم که پیش ازین شما را به اینجا دعوت نکرده‌ام.» حتی پردهٔ کهنه‌ای را بیرون کشید، که اسکلت فلزی ساختمانی را نشان می‌داد، و طی دوران مدرسه‌اش کشیده بود، زمانی که از همهٔ دانشجویان خواسته می‌شد که واقعگرایی مطلق را رعایت کنند (می‌گفتند هنری که واقعگرا نباشد پایه‌های سوسیالیسم را سست می‌کند). با روحیه‌ای قشری کوشیده بود از معلم‌هایش سختگیرتر باشد و به شیوه‌ای نقاشی کرده بود که آثار قلم‌مو به چشم نمی‌خورد و سخت به عکاسی رنگی شباهت داشت.

کنار تختخواب میز کوچکی بود، و روی میز مدلی از سرِ انسانی، از آن نوع که آرایشگران کلاه‌گیس‌ها را برآن می‌گذارند. پایهٔ کلاه‌گیس به‌جای کلاه‌گیس کلاه ملونی را به نمایش می‌گذاشت. سابینا لبخندی زد و گفت: «زمانی این به پدربزرگم تعلق داشت.»

کلاه ــ سیاه، سخت، گرد ــ از آن نوع بود که ترزا فقط روی صحنه دیده بود، از آن نوع که چاپلین بر سَر می‌گذاشت. ترزا هم به او لبخند زد، کلاه را برداشت، و پس از آنکه مدتی آن را تماشا کرد، گفت: «دوست دارید سرتان بگذارید تا من عکس بگیرم؟»

سابینا مدت درازی به این فکر خندید. ترزا کلاه ملونْ را زمین گذاشت، دوربین را برداشت و شروع به عکس گرفتن کرد.

پس از نزدیک به یک ساعت، ناگهان گفت: «نظرتان راجع به چند تا عکس لخت چیست؟»

سابینا خندید. «عکس لخت؟»

ترزا گفت: «بله.» و پیشنهاد خود را جسورانه‌تر بیان کرد، «عکس

لخت.»

سابینا گفت: «این کار شراب لازم دارد.» و یک بطری شراب بازکرد.

ترزا احساس ضعف می کرد؛ ناگهان زبانش بند آمده بود. در این میان، سابینا، جام در دست، می رفت و می آمد و راجع به پدر بزرگش حرف می زد، که شهردار شهری کوچک بوده؛ و سابینا هیچ گاه اورا ندیده بود؛ تمام آن چیزی که از خود باقی گذاشته بود این کلاه ملوّن بود و عکسی که سکویی برافراشته را نشان می داد که چند تن افراد متشخص شهر کوچک بر آن بودند؛ یکی از آنها پدر بزرگ بود؛ معلوم نبود که آن بالا روی سکو چه می کردند؛ شاید در مراسمی رسمی شرکت داشتند، شاید به افتخار آدم متشخص دیگری، که او هم در مراسم کلاه ملون بر سر می گذاشت، از ستون یادبودی پرده‌برداری می کردند.

سابینا همچنان دربارهٔ کلاه ملون و پدربزرگش حرف می زد تا اینکه، پس از خالی کردن گیلاس سوم گفت: «همین حالا برمی گردم» و توی حمام ناپدید شد.

در حالی که حولهٔ حمامی به تن داشت بیرون آمد. ترزا دوربین اش را به چشم گذاشت. سابینا حوله را بازکرد.

[۲۱]

دوربین خوب به کار ترزا می آمد زیرا هم‌چون چشمی مکانیکی بود که از خلال آن می توانست معشوقهٔ توماس را خوب ببیند و هم به‌مثابهٔ نقابی بود که چهرهٔ خود او را می پوشاند.

مدتی طول کشید تا سابینا بتواند خود را راضی کند که کاملاً از حوله جدا شود. موقعیتی که خود را در آن می یافت در عمل دشوارتر از آن بود که انتظار داشت. پس از چندین دقیقه حالت گرفتن در برابر دوربین، به طرف ترزا رفت و گفت: «حالا نوبت من است تا از تو عکس بگیرم.

لخت شو.»

سابینا فرمان «لخت شو!» را آنقدر از توماس شنیده بود که در خاطرش حک شده بود. و بدین‌سان، حالا معشوقهٔ توماس فرمان توماس را به همسر توماس داده بود. این دو زن را عبارت جادویی واحدی به‌هم پیوند می‌داد. این شیوهٔ توماس بود که مکالمه‌ای معمولی با یک زن را به‌طور غیرمنتظره به موقعیتی شهوی بدل می‌کرد. به‌جای نوازش، چاپلوسی، التماس، به‌طور مقطع، نامنتظر، نرم امّا نیرومند و پرهیبت، و از دور فرمانی صادر می‌کرد: در چنین لحظاتی هیچ‌گاه به زن مورد خطاب دست نمی‌زد. اغلب این فرمان را برای ترزا هم صادر می‌کرد، و اگرچه آن را آرام بیان می‌کرد، حتی به نجوا بیان می‌کرد، یک فرمان بود، و اجرای این فرمان همیشه ترزا را به هیجان می‌آورد. حال با شنیدن این عبارت میل او به اطاعت حتی تشدید هم شد، زیرا اطاعت از دستور یک غریبه مستلزم دیوانگی خاصی است، جنونی که در این مورد غریب‌تر بود زیرا فرمان نه از جانب یک مرد بلکه از جانب یک زن صادر شده بود.

سابینا دوربین را از او گرفت، و ترزا لباسهایش را کند. عریان و خلع‌سلاح شده، در برابر سابینا ایستاد. عملاً **خلع‌سلاح شده**: محروم از دستگاهی که برای پوشاندن چهره‌اش به‌کار برده، و آن را چون سلاحی به‌سوی سابینا هدف‌گیری کرده بود. حال کاملاً دراختیار معشوقهٔ توماس بود. این تسلیم زیبا ترزا را سرمست کرد. آرزو داشت لحظاتی که عریان در برابر سابینا ایستاده بود هیچ‌گاه پایان نگیرند.

گمانم سابینا هم، تحت تأثیر افسون غریب این موقعیت قرار گرفت: همسر معشوقش به‌طرز غریبی مطیع و لرزان در برابر او ایستاده بود. امّا پس از گرفتن دو سه عکس، گویی ازین افسون ترسید و خواست آن را باطل کند، قاه‌قاه به خنده افتاد.

ترزا هم همین کار را کرد، و هردوی آنها لباس پوشیدند.

[۲۲]

همهٔ جنایات پیشین امپراتوری روسیه زیر پوششی ظریفانه انجام شده بود. بیرون راندن یک میلیون اهالی لیتوانی، کشتار صدها هزار لهستانی، از میان بردن تاتارهای کریمه در خاطرهٔ ما باقی است، اما هیچ سند مصوری وجود ندارد؛ ازین‌رو دیر یا زود این رویدادها را خلط یا محو خواهند کرد. امّا نمی‌توانند با هجوم ۱۹۶۸ به چکسلواکی چنین کاری کنند زیرا عکسها و فیلم‌هایی از آن در آرشیوهای سراسر جهان حفظ می‌شود.

عکاسان و فیلمبرداران چک سخت آگاه بودند که آنها تنها کسانی هستند که می‌توانند تنها کار ممکن را به بهترین وجه انجام دهند: یعنی چهرهٔ خشونت را برای آیندهٔ دور حفظ کنند. ترزا هفت روز متوالی در خیابانها پرسه زد، از سربازان و افسران روسی در وضعیت‌های افشاکننده عکس گرفت. روسها نمی‌دانستند چه‌کاری بکنند. به آنان فرامین دقیقی داده بودند که اگر کسی به آنان شلیک کرد یا سنگ انداخت چه باید بکنند، امّا به آنان نگفته بودند که وقتی کسی دوربینی را به طرف آنان گرفت چه واکنشی باید نشان دهند.

حلقه‌های فیلم را یکی پس از دیگری به پایان می‌برد و نزدیک به نیمی از آنها را، ظاهر نشده، به خبرنگاران خارجی می‌داد (هنوز مرزها باز بود، و خبرنگارانی که از مرز می‌گذشتند هر سندی را غنیمت می‌دانستند.) بسیاری از عکس‌های او در مطبوعات غربی چاپ شد. موضوع عکس‌ها تانک‌ها بودند، مشت‌های تهدید کننده، خانه‌های خراب شده، اجساد پوشیده در پرچم خون‌آلود سرخ و سفید و آبی چک، جوانان موتور سواری که با سرعت زیاد پیرامون تانک‌ها می‌چرخیدند و پرچم‌های چکسلواکی را برچوب‌های بلند تکان می‌دادند، دختران جوانی با دامن‌هایی به طرز باورنکردنی کوتاه که با بوسیدن رهگذران اتفاقی در برابر چشمان گرسنگی کشیدهٔ سربازان روسی آنان را تحریک می‌کردند. همانطور که گفته‌ام، هجوم روس‌ها تنها یک تراژدی نبود؛ کاروانی از نفرت نیز بود که به شعفی

غریب آمیخته بود (که دیگر توضیح‌پذیر نیست).

[۲۳]

حدود پنجاه‌تایی ازین عکس‌ها را با خود به سوئیس برد، عکس‌هایی که با تمام دقت و مهارتی که در خود سراغ داشت چاپ کرده بود. آنها را به مجله‌ای مصور و پرتیراژ عرضه کرد. سردبیر او را با مهربانی پذیرا شد (هنوز همهٔ چک‌ها هاله‌ای از شوربختی به دور سر داشتند و سوئیسی‌های خوب تحت تأثیر آن قرار می‌گرفتند)؛ به‌او صندلی تعارف کرد، عکس‌ها را دید، آنها را تحسین کرد، و توضیح داد که چون مدتی از رویدادها گذشته است، کوچکترین امیدی به چاپ آنها نیست. («نه اینکه خیلی زیبا نباشند!»)

ترزا به اعتراض گفت: «اما در پراگ هنوز تمام نشده است!» و سعی کرد با آلمانی شکسته‌بسته‌اش توضیح دهد که در همین لحظه، حتی به‌رغم حضور ارتش اشغالگر، در کارخانه‌ها شوراهای کارگری تشکیل می‌شود، دانشجویان اعتصاب می‌کنند و خواستار خروج روسها می‌شوند، و همهٔ مردم هر آنچه را می‌اندیشند با صدای بلند بیان می‌کنند. «این واقعاً باورنکردنی است! و اینجا دیگر هیچ کس توجهی ندارد.»

وقتی زنی پرتحرک وارد اتاق شد و صحبت آنها را قطع کرد، سردبیر خوشحال شد. زن پوشه‌ای را به‌دست او داد و گفت: «این هم مقالهٔ پلاژ لختی‌ها.»

سردبیر ظریفانه فکر کرد که فردی چک که از تانکها عکس گرفته است احتمالاً عکس مردمان برهنه در پلاژ را سبک می‌داند. پوشه را بر گوشهٔ دوری از میزش گذاشت و باشتاب به زن گفت: «نمی‌خواهید با یکی از همکاران چک خود آشنا شوید؟ ایشان تعدادی عکسهای خیلی عالی برایمان آورده‌اند.»

زن با ترزا دست داد و عکسهای او را برداشت. گفت: «تا من مال

شما را می‌بینم شما هم نگاهی به عکسهای من بیاندازید.»

ترزا روی پوشه خم شد و عکسها را بیرون کشید.

سردبیر تقریباً با پوزش‌خواهی به ترزا گفت: «البته با عکسهای شما کاملاً فرق دارند.»

ترزا گفت: «اصلاً فرقی ندارند. یکی هستند.»

نه سردبیر حرف او را فهمید و نه عکاس، و حتی برای من هم دشوار است توضیح دهم که از مقایسهٔ پلاژلختی ها با هجوم روسها چه منظوری داشت. همانطور که عکسها را زیر و رو می کرد چند لحظه‌ای بر عکسی درنگ کرد، این عکس خانواده‌ای چهارنفره را نشان می‌داد که دور هم ایستاده بودند: مادری عریان روی بچه‌هایش خم شده بود، پستانهای عظیمش چون پستانهای بزی یا گاوی آویخته بود، و شوهر به همان‌سان در سوی دیگر خم شده بود، آلت و خصیتان او نیز شباهت بسیار به کیسهٔ شیری خیلی کوچک داشت.

سردبیر پرسید: «آنها را نمی‌پسندید، نه؟»

«عکسهای خوبی هستند.»

زن گفت: «از موضوع عکسها یکه خورده است، با یک نگاه به شما می‌توان گفت که هیچ‌گاه به پلاژلختی ها پا نگذاشته‌اید.»

ترزا گفت: «نه.»

سردبیر لبخند زد. «می‌بینید چه آسان می‌توان حدس زد که اهل کجایید؟ کشورهای کمونیست به‌طرز وحشتناکی پای‌بند اخلاقند.»

زن با محبتی مادرانه گفت: «در تن برهنه هیچ چیز بدی نیست. طبیعی است. و هرچه طبیعی باشد زیباست!»

[۲۴]

زن عکاس ترزا را به فنجانی قهوه دعوت کرد و به کافه تریای مجله برد. «آن عکسهای شما جالبند. فوراً متوجه شدم که چه احساس معرکه‌ای نسبت به

اندام زنانه دارید. مقصودم را که می‌فهمید. آن دخترها با آن اطوار تحریک کننده!»

«آنها که رهگذران را در برابر تانکهای روسی می بوسند؟»

«بله. می دانید که شما می توانید یک عکاس مُد درجه یک بشوید؟ باید اول مُدلی برای خودتان دست و پا کنید، کسی مثل خودتان که بخواهد کاری را شروع کند. آن‌وقت می توانید پرونده‌ای از عکسهایتان درست کنید و به آژانس ها نشان بدهید. طبیعتاً مدتی طول خواهد کشید تا برای خودتان اسم و رسمی پیدا کنید. امّا من می توانم همین الآن و همین اینجا کاری برای شما بکنم. می توانم شما را به سردبیر مسئول بخش باغبانی معرفی کنم. او احتمالاً به عکسهایی از کاکتوس و گل‌سرخ و این قبیل چیزها نیاز دارد.»

ترزا با صمیمیت گفت: «از شما خیلی متشکرم»، زیرا آشکار بود که زنی که در برابر او نشسته بود سرشار از خیرخواهی است.

اما آنگاه به خودش گفت، چرا از کاکتوس ها عکس بگیرم؟ تمایلی نداشت همان ماجراهایی را که در ابتدای کار در پراگ از سَر گذرانده بود دوباره در زوریخ تجربه کند: مبارزه برای شغل و زندگی شغلی، مبارزه برای چاپ هر عکس. جاه‌طلبی او هیچ گاه از سرِ هوی و هوس نبود. فقط می‌خواست از دنیای مادرش بگریزد. بله، همه چیز را با وضوح کامل می دید: مهم نبود که هر عکسی را با چه مایه از اشتیاق می گرفت، به سهولت می توانست اشتیاق خود را به هر فعالیت دیگر معطوف کند. عکاسی چیزی نبود جز راهی برای رسیدن به «چیزی والا تر» و در کنار توماس زیستن.

گفت: «شوهر من پزشگ است. می تواند مرا اداره کند. احتیاجی ندارم عکس بگیرم.»

زن عکاس جواب داد: «بعد از آن عکسهای زیبایی که گرفته اید، نمی دانم چطور می توانید این کار را رها کنید.»

بله، عکسهای اشغال هم چیز دیگری بودند. آنها را برای توماس نگرفته بود. آنها را با شور و شوق گرفته بود. امّا نه شور و شوق برای عکاسی. آنها را از سَرِ نفرت تب‌آلود گرفته بود. این موقعیت دیگر هرگز پیش نمی آمد. و

این عکسها، این محصولات شور و شوق او، همانهایی بودند که هیچ کس آنها را نمی‌خواست، چون کهنه شده بودند. فقط کاکتوس ها جاذبهٔ همیشگی داشتند. و کاکتوس ها برای او هیچ جاذبه‌ای نداشتند.

گفت: «شما واقعاً خیلی مهربانید، امّا من ترجیح می دهم در خانه بمانم. نیازی به کار ندارم.»

زن پرسید: «امّا آیا در خانه نشستن شما را ارضاء می کند؟»

ترزا گفت: «بیشتر ارضاء می کند تا از کاکتوس ها عکس بگیرم.»

زن گفت: «حتی اگر از کاکتوس ها عکس بگیرید، زندگی خودتان را می کنید. اگر فقط برای شوهرتان زندگی کنید، دیگر هیچ زندگی فردی ندارید.»

ترزا به‌طور کاملاً ناگهانی احساس رنجیدگی کرد. «زندگی من شوهرم است، نه کاکتوس ها.»

زن عکاس با همان لحن جواب داد: «آنوقت فکر می کنید خوشبخت هستید؟»

ترزا، که هنوز رنجیده بود، گفت: «البته. من خوشبختم!»

زن گفت: «فقط آن دسته از زنها می توانند این حرف را بزنند که خیلی...» دیگر ادامه نداد.

ترزا جمله را برای او تمام کرد: «... محدود باشند. مقصودتان همین بود، مگر نه؟»

زن خونسردی خود را بازیافت و گفت: «محدود نه، مغایر با زمان.»

ترزا با لحنی تفنن‌آمیز گفت: «حق با شماست. این درست همان چیزی است که شوهرم دربارهٔ من می گوید.»

[۲۵]

در خانه تنها بود. توماس تمام روز را در بیمارستان می گذراند. دست کم کارنین را داشت و می توانست او را به گردش ببرد. وقتی به خانه بازمی گشت

به جان کتابهای دستور زبان فرانسه و آلمانی می افتاد. امّا احساس حزن می کرد و نمی توانست حواسش را درست جمع کند. مدام سخنرانی رادیویی دوبچک پس از بازگشت از مسکو به یادش می آمد. باوجود آنکه کلمات سخنرانی را کاملاً فراموش کرده بود، هنوز می توانست صدای لرزان او را بشنود. فکر می کرد که چگونه سربازان خارجی او را، رئیس یک کشور مستقل را، در کشور خودش، دستگیر کرده بودند، او را به مدت چهار روز در کوههای اوکرائین نگاه داشته بودند، به او گفته بودند تیر بارانش می کنند ــ همانطور، که دوازده سال پیش از آن سلف مجارستان اش ایمره ناگی[1] را تیرباران کرده بودند ــ آنگاه او را به مسکو فرستاده بودند، دستور داده بودند حمام بگیرد و ریش بتراشد، لباسهایش را عوض کند و کراوات بزند، رسماً به او اطلاع داده بودند که حکم اعدام او تغییر کرده است، به او دستور داده بودند که باز خود را رئیس حکومت بداند، او را سرِ میزی روبروی برژنف نشانده، و مجبورش کرده بودند نقش بازی کند.

تحقیر شده برگشت، تا خطاب به ملّت تحقیرشده اش سخن بگوید. آنقدر خفّت دیده بود که حتی نمی توانست حرف بزند. ترزا هرگز آن مکث های هولناک در وسط جمله های او را از یاد نمی برد. آیا آنقدر خسته بود؟ بیمار بود؟ به او مواد مخدر داده بودند؟ یا این فقط بر اثر یأس بود؟ اگر قرار باشد هیچ چیز از دوبچک باقی نماند، دست کم آن مکث های طولانی هولناک، آنگاه که گویی نمی توانست نفس بکشد، و در برابر تمامی یک ملت که به رادیوهایشان چسبیده بودند، برای هوای بیشتر له له می زد؛ دست کم آن مکث ها باقی خواهد ماند. آن مکث ها حاوی همهٔ وحشتی بود که بر کشور آنان نازل شده بود.

روز هفتم اشغال بود. ترزا این سخنرانی را در دفتر سردبیری روزنامه ای، که یکشبه به ارگان مقاومت بدل شده بود، شنید. در آن لحظه همهٔ حاضران از دوبچک نفرت داشتند: از خفت او احساس خفت می کردند،

1-Imre Nagy

ضعف او آنان را می آزرد.

حال که به آن روزها فکر می کرد، دیگر نسبت به آن مرد هیچ نفرتی احساس نمی کرد. کلمهٔ «ضعیف» دیگر طنین یک حکم دادگاه را نداشت. هر مردی، حتی مردی با هیکل ورزیدهٔ دوبچک، در مواجهه با قدرتی برتر ضعیف است. همین ضعفی که به نظر تحمل ناپذیر رسیده بود، در آن زمان به نظر آنان اشمئزازآور بود، ناگهان برایش جاذبه پیدا کرد. متوجه شد که خود او هم به خیل ضعفا تعلق دارد، به اردوی ضعیفان، به ملتی ضعیف، که چون ضعیف بودند و در میانه یک جمله برای هوا له له می زدند، باید با آنان احساس همبستگی می کرد.

این ضعف همچون سرگیجه ای او را مجذوب می کرد. احساس می کرد به سوی آن جذب می شود زیرا خود احساس ضعف می کرد. باز بنای حسادت را گذاشت و باز دستانش لرزید. توماس وقتی متوجه آن شد، همان کاری را کرد که معمولاً می کرد: دستهای ترزا را میان دستان خود گرفت و سعی کرد با فشار دادن دستها او را آرام کند. ترزا دستهایش را از میان دستهای او بیرون کشید.

توماس پرسید: «چیزی شده؟»

«طوری نشده.»

«می خواهی برایت چکار کنم؟»

«می خواهم پیر شوی. ده سال پیرتر. بیست سال پیرتر!»

مقصودش ازین حرف این بود: می خواهم ضعیف باشی. همانقدر که من ضعیفم.

[۲۶]

کارنین از نقل مکان به سوئیس چندان خوشحال نبود. کارنین از تغییر متنفر بود. از نظر سگ زمان نمی تواند بر خطی راست تصور شود؛ همچنان و همچنان ادامه نمی یابد، از چیزی به چیز بعدی نمی رسد. زمان مانند عقربه های ساعت

بر دائره‌ای حرکت می کند، هر روز و هر روز می چرخد و می چرخد و مسیری واحد را دنبال می کنند. در پراگ، وقتی توماس و ترزا صندلی تازه‌ای می خریدند یا گلدانی را جابه‌جا می کردند، کارنین با ناراحتی به آن نگاه می کرد. احساس او را از زمان مختل می کرد. مثل آن بود که بخواهند با تغییر دادن شماره‌ها بر صفحهٔ ساعت عقر به های آن را گول بزنند.

کارنین زمان‌سنج زندگی آنان بود. یک روز وقتی از گردش بازگشتند، تلفن زنگ می زد. ترزا گوشی را برداشت.

صدای زنی به گوش رسید که به آلمانی حرف می زد و توماس را می خواست. صدای ناشکیبایی بود، و ترزا در آن طنینی از شماتت تشخیص داد. وقتی ترزا گفت که توماس در خانه نیست و نمی داند کی به خانه برمی گردد، زنی که در آن سوی خط بود زد زیر خنده. آنوقت بدون خداحافظی گوشی را گذاشت.

ترزا می دانست که این تلفن هیچ اهمیتی ندارد. شاید پرستاری از بیمارستان، یک بیمار، یک منشی، یا هرکس دیگر بوده باشد. اما باوجود این عصبانی بود و نمی توانست خودش را با کاری سرگرم کند. در آن هنگام بود که متوجه شد آخرین ذره از نیرویی را که در وطن خود داشت از کف داده است: از تحمّل این اتّفاق مطلقاً بی ارزش کاملاً عاجز بود.

اقامت در کشوری بیگانه به مفهوم راه رفتن بر طنابی کشیده است بدون تور حفاظتی که آدم در کشور خود زیر پا دارد ــ تور خانواده، همکاران، دوستان؛ در آنجا می تواند هر آنچه را می خواهد بگوید راحت به زبانی که از کودکی آموخته است بیان کند. ترزا در پراگ فقط در مورد مسائل عاطفی به توماس وابسته بود؛ اینجا برای همه چیز به او متکی بود. اگر توماس او را اینجا رها می کرد چه بر سرش می آمد؟ آیا محکوم بود که تمام عمرش را در ترس از دست دادن توماس بگذراند؟

به خودش گفت: از همان آغاز، آشنایی آنان مبتنی بر مغلطه ای بوده است. کتاب آنا کارنینا زیر بغل او جواز غلطی بوده است، تصور غلطی به توماس داده است. به‌رغم عشقی که به هم داشتند زندگی را برای یکدیگر به

دوزخی بدل ساخته بودند. این حقیقت که یکدیگر را دوست می داشتند فقط دلیل آن بود که تقصیر با آنان نبوده است، در رفتار یا از لحاظ عاطفی قصوری نکرده‌اند، عیب از ناجوری آنها بوده است، زیرا توماس قوی و او ضعیف بود. او مثل دوبچک بود، که در وسط هر جمله مکثی سی ثانیه‌ای می کرد؛ او مثل کشورش بود، که تپق می زد، آه می کشید و نمی توانست حرف بزند.

امّا وقتی اقویا ضعیف‌تر از آن باشند که ضعفا را بیازارند، ضعفا باید این قوت را داشته باشند که با پای خودشان بروند.

و پس از آنکه این حرف را به‌خود گفت، صورتش را به سرِ پشمالود کارنین فشرد و گفت: «متأسفم، کارنین. مثل این است که دوباره باید جابه‌جا شوی.»

[۲۷]

درهم شکسته در گوشه‌ای از کوپهٔ قطار نشسته بود و چمدان سنگینش بالای سرش بود و کارنین خودش را به پاهای او می چسباند؛ مدام به آشپزی فکر می کرد که، وقتی با مادرش زندگی می کرد و در رستوران هتل پیشخدمت بود، در همان‌جا کار می کرد.

آشپز از هر فرصتی استفاده می کرد تا دستی به پشت ترزا بزند، و هیچ گاه ازین پرسش علنی خسته نمی‌شد که ترزا کی می خواهد تسلیم شود و به بستر او رود. عجیب بود که از میان همهٔ مردم این یکی به ذهن او آمده بود. او همیشه نمونهٔ مجسّم تمام چیزهایی بود که ترزا از آنها متنفر بود. و اکنون تمام فکر او این بود که به آشپز نگاه کند و بگوید: «همیشه می گفتی که مایلی بامن بخوابی. خوب، من اینجا هستم.»

سخت آرزو داشت که دست به کاری وحشتناک بزند، قایق ها را پشت‌سر بسوزاند. می خواست که تباه‌سازی وحشیانهٔ هفت سال گذشتهٔ عمر خود را به انجام برساند. این نوعی سرگیجه بود. تمایلی تحمل‌ناپذیر و مجنونانه به سقوط بود.

شاید بتوانیم سرگیجه را هم سرمستی ضعفا بخوانیم. مردی، آگاه از ضعف خود، تصمیم می گیرد که به‌جای مقاومت در برابر این ضعف، به آن تسلیم شود. از ضعف سرمست است، آرزو دارد که ازین هم ضعیف‌تر شود، می‌خواهد، در برابر همگان، میان میدان اصلی شهر بیفتد، آرزو دارد که پایین‌تر برود، از پایین هم پایین‌تر.

سعی می کرد خودش را مجاب کند که خارج از پراگ اقامت گزیند و حرفهٔ عکاسی خود را رها سازد. به همان شهر کوچکی برگردد که در آن یک‌بار صدای توماس او را اغوا کرده بود.

اما چون به پراگ رسید، متوجه شد که مدتی را باید صرف رسیدگی به امور عملی کند، و هر روز رفتن خود را به تعویق می انداخت.

روز پنجم، ناگهان سَر و کلهٔ توماس پیدا شد. کارنین خود را روی او انداخت، ازین‌رو مدتی طول کشید تا بتوانند هرگونه باب ملاطفتی را بگشایند.

احساس می کردند که در دشتی برف گرفته ایستاده‌اند، از سرما می لرزند.

آنگاه چون عاشقانی که برای نخستین بار یکدیگر را می بوسند به‌جانب یکدیگر رفتند.

توماس پرسید: «اوضاع رو به راه است؟»

جواب داد: «بله.»

«به مجله‌ات سرزدی؟»

«تلفن کردم.»

«خوب؟»

«هنوز خبری نشده، منتظر بوده‌ام.»

«منتظر چی؟»

ترزا جوابی نداد. نمی توانست بگوید که منتظر او بوده است.

[۲۸]

اکنون به لحظه‌ای بازمی گردیم که آن را پیش ازین شناخته‌ایم. توماس بیقرار و غمگین بود و معده‌اش بدجوری درد می کرد. تا دیروقت شب نتوانست بخوابد.

اندکی پس از آن ترزا بیدار شد. (هواپیماهای روسی بر فراز پراگ دور می زدند، و باوجود صدای آنها خوابیدن ناممکن بود.) اولین فکرش این بود که توماس به خاطر او بازگشته است. به خاطر او سرنوشت خود را تغییر داده است. حالا دیگر توماس مسئول او نبود: حالا او مسئول توماس بود.

احساس می کرد که این مسئولیت ظاهراً نیروئی بیشتر از توان او می طلبد.

امّا ناگهان به یاد آورد که روز پیش درست قبل از آنکه توماس در دهانهٔ آپارتمان ظاهر شود، زنگهای کلیسا ساعت شش را اعلام کرده بودند. آن روز هم که برای نخستین بار یکدیگر را دیدند، کار او ساعت شش تمام شده بود. او را دیده بود که آنجا در برابرش روی نیمکتی زرد نشسته است و شنیده بود که زنگها در گلدستهٔ کلیسا ساعت شش را اعلام می کنند.

نه، این خرافات نبود. این حسّ زیبایی بود که او را از غمش شفا می داد و در او اراده‌ای تازه برای زندگی کردن می نهاد. بار دیگر پرندگان بخت بر شانه هایش نشسته بودند. قطرات اشک در چشمانش حلقه زدند، و او به طرز شگفتی شادمان بود که صدای نفس کشیدن او را در کنار خود می شنود.

دماوند

منتشر کرده است:

اندیشه های طالبوف تبریزی		
مقالات تاریخی	فریدون آدمیت	
مردی که همه چیز همه چیز داشت	میگل آنخل آستوریاس	ترجمه لیلی گلستان
عطا ولقای نیما یوشیج	مهدی اخوان ثالث	
حیوان	مینو بهرامی	
آینه های روبرو		
خاطرات هنرپیشه نقش دوم	بهرام بیضایی	
فتحنامهٔ کلات		
خروج اضطراری	اینیاتسیو سیلونه	ترجمهٔ مهدی سحابی
سرود اعتراض	پابلو نرودا	ترجمهٔ فرامرز سلیمانی احمد کریمی حکاک

۳۰۰ ریال