روزنامه شرق

ادبیات

سیب سیاه مرگ؛ گفت‌وگو با علی‌اکبر صادقی — صفحه ۱۰

روایت محمد حمزه از نقاشی‌های جدیدش — صفحه ۱۱

سیزیف و خوشبختی و معرفی چند کتاب تازه — صفحه ۱۲

نگاه

رمان تو کتاب بالینی من است

چنین که به نظر می‌رسد فیلیپ راث به‌جز مصاحبه با میلان کوندرا غرض دیگری نیز داشته است. در سال۱۹۸۵ راث رمانی به اسم «جشن پراگ» می‌نویسد و در آن تا می‌تواند از شخصیت میلان کوندرا و نظراتش درباره ادبیات استفاده می‌کند. آن‌طور که بعدها معلوم شد و این مصاحبه را برای مخاطبان انگلیسی‌زبان دوچندان جذاب‌تر کرد، راث با حوصله از زبان کوندرا حرف می‌کشد تا بهتر بتواند به شخصیت کتابش پروبال بدهد. «جشن پراگ» یکی از رمان‌های مجموعه چند جلدی «ناتان زوکرمن» راث است. ناتان زوکرمن در سفری فرهنگی به چکسلواکی می‌رود تا با این بهانه متن دستنویس رمان نویسنده‌ای را با خود به آمریکا بیاورد که گویا یکی از قربانیان نظامی توتالیتر است. زمان وقوع حوادث این رمان اواسط دهه هفتاد است. زوکرمن در روایتی هذیانی و ازهم‌گسیخته رابطه سیاست و ادبیات را از منظری خاص بررسی می‌کند. زوکرمن به دومدل کاملا متفاوت از رفتار سیاست‌مداران با ادبیات حرف می‌زند. زوکرمن معتقد است که نویسندگان آمریکایی نیز قربانی‌اند. آنها با دیو بی‌اعتنایی و حذفی ابتذال‌آمیز دست‌وپنجه نرم می‌کنند. حال آنکه در اروپای‌شرقی نویسنده در خطر آن است که هر آن به شیادی طراز اول تبدیل شود. در چنین شرایطی نویسنده به شرط مخالف‌خوانی از ارزشی ادبی برخوردار می‌شود. چه وقت نوشتن از قهرمان بازی فاصله می‌گیرد؟ این پرسشی است که در سرتاسر «جشن پراگ» حواس زوکرمن را پرت می‌کند. وجه دیگر جذابیت رمان راث، ارایه تصویری دقیق و طنزآلود از نویسندگانی است که می‌خواهند جلای وطن کنند و برای رسیدن به مقصود از هیچ تلاشی مضایقه نمی‌کنند. اولین چیزی که نظر زوکرمن را جلب می‌کند چاپلوسی و تملق‌گویی است. زوکرمن با منطق عجیبی نسبت ادبیات و سیاست را بازنگری می‌کند. نویسندگی و سیاست هردو با کاربردهای ویژه‌ای از دروغ‌بافی سروکار دارند. نویسنده‌ها و سیاستمداران همراه رقبای یکدیگرند. زیرا هردو دروغ به هم می‌بافند تا آدم‌ها را مجذوب کنند. این است که سانسور ورای تبلیغات رایج نه با حقیقت که رقابت ادبیات و سیاست آغاز می‌شود. در «جشن پراگ» با جماعتی از نویسندگان سرخورده‌ای روبه‌رو هستیم که در نقش قربانی از هفت دولت آزادانه و از سرکوب کسب هویت می‌کنند. کسانی که با آثار میلان کوندرا آشنا باشند مطمئنا خیلی‌زود ردپای او را در رمان راث پیدا می‌کنند. ساختار روایی «جشن پراگ» به نحوی است که مخاطب از آغاز تا پایان رمان فقط یادداشت‌های روزانه زوکرمن را دنبال می‌کند. در فضای پراگ عده زیادی ادای نویسنده‌بودن درمی‌آورند. حال آنکه چیزی نمی‌نویسند. حتی به ادبیات علاقه چندانی ندارند. نفس سرکوب باعث شده تا آنها در عیش مدام به سر ببرند و از خلأ وضعیت ادبی حداکثر سوءاستفاده را کنند. هرکس به زوکرمن می‌رسد خطاب به او این جمله کلیشه‌ای را تکرار می‌کند: «رمان تو، کتاب بالینی من است.» از منظر زوکرمن، ادبیات در هیچ‌کجای جهان به اندازه پراگ آدم‌ها را شاد نکرده است.

دیالوگ‌ها

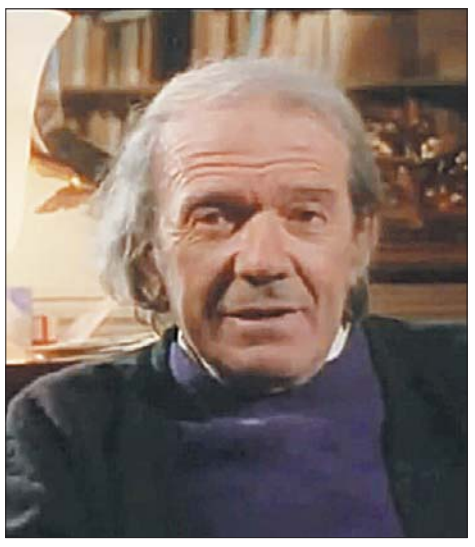
در باب برتری ادبیات انگلیسی- آمریکایی (۴)

نوشتن، ربطی به نویسنده‌شدن ندارد

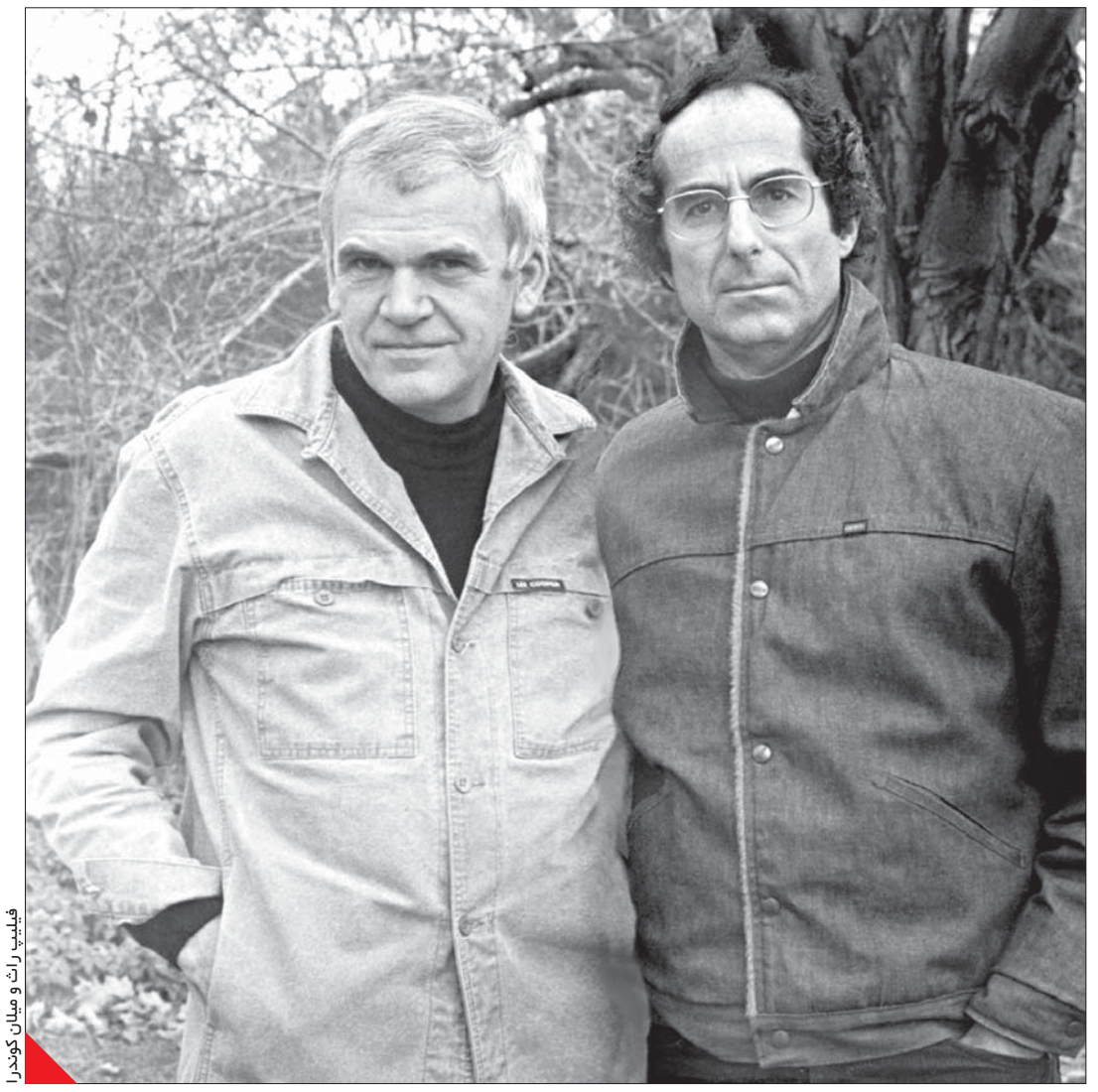
ژیل دلوز-کلیر پارنه . ترجمه پویا رفویی

به چه دلیل ناخدا آخاب در رمان ملویل گناهکار است؟ دلیلش این است که او «موبی دیک»، نهنگ سفید، را بر گزیده است، آن هم به جای آن که از قانون گروهی مردان ماهیگیر پیروی کند، قانونی که مطابق با آن شکارشدن به همه‌ی نهنگ‌ها می‌برازد. در این امر عنصر جنی آخاب، خیانت او، رابطه‌اش با لویاتان مستتر است- با همین انتخاب ابژه است که او به نهنگ- شدن خود گردن می‌نهد. همین مضمون از نمایشنامه «پنتیسیلیه» اثر کلایست سر در می‌آورد: گناه پنتیسیلیه ، برگزیدن آشیل است، حال آن که بنا به حکم قانون آمازون‌ها، آنها حق ندارند دشمن خود را برگزینند: عنصر جنی پنتیسیلیه او را به سگ-شدن هدایت می کند.(کلایست خوف به دل آلمان‌ها می‌انداخت، او را از خودشان نمی‌دانستند، کلایست در گشت‌وگذارهای طولانی‌اش بر پشت اسب، یکی از نویسندگانی بود که برخلاف نظم آلمان‌ها، یادگرفت در خط گریز درخشان دولت‌ها و جنگل‌ها رد به جا بگذارد. درست مثل لنز یا بوخنر، مثل همه ضدگوته‌ها.) لازم است که ما «تابع» ویژه‌ای تعریف کنیم که نه با سلامتی قرین باشد نه با بیماری، که یعنی «تابع امر نابهنجار». امر نابهنجار همیشه در جبهه، در مرز دسته یا کثرت است، بخشی از کثرت است، ولی کاری می کند تا کثرت به کثرتی دیگر گذار کند، کاری می‌کند تا «بشود»،خط- بینی را رد می‌گذارد. در عین حال، «بیگانه» نیز هست: خواه «موبی دیک» خواه «شیء» یا «جوهر» لاوکرافت، یعنی وحشت باشد.

چه‌بسا نوشتن و خط گریز از رابطه‌ای باطنی برخوردار باشند. نوشتن، رد گذاشتن از خط گریزهایی است که تخیلی نیستند، و درواقع هرکدام محض دنبال‌کردنشان نیرویی اعمال می‌کنند، زیرا در واقعیت نوشتن ما را گرفتار آنجا می‌کند، ما را به آنجا می‌کشد.



نوشتن، شدن است، اما دخلی به نویسنده‌شدن ندارد. سروکارش با چیز دیگری‌شدن است. نویسنده‌ها به اقتضای شغلشان، خود را از منظر گذشته، یا آینده، از منظر آتیه شخصی یا پیشینه‌شان داوری می‌کنند («ظرف دوسال، ظرف صدسال مرا درک خواهند کرد»، و الخ). شوندها در نوشتنی جا باز می‌کنند که به عقد نظم- واژه‌های مستقر درنیاید، زیرا نوشتن خود خط‌گریزهای متفاوتی به جا می‌گذارد. می‌شود گفت که نوشتن در نفس خود، مشروط بر آن که نوشتنی رسمی نباشد، لزوما با «اقلیت‌ها»یی ربط پیدا می‌کند، که لزوما آنها خود از قول خودشان چیزی نمی‌نویسند،کس دیگری هم نمی‌نویسدشان، تا اندازه‌ای این احتمال هست که آنها مثل ابژه‌ها به‌نظر برسند، اما درست برعکس، همین که کسی بنویسد، خودبه‌خود گرفتارشان می‌شود. اقلیت حاضر-آماده‌ای وجود ندارد، اقلیت فقط روی خط گریزهایی شکل می گیرد که در عین حال مسیر پیشروی‌ها و یورش‌هایش نیز هست.در نوشتن، زن-شدنی در کار است. «مادام بواری، من هستم» جمله‌ای است از آن حیله‌گری هیستریک. حتی زن‌ها، وقتی شبیه به زن‌ها، شبیه به «تابعی» از آینده زن، خود را به نوشتن مجبور می کنند، هیچ‌توفیقی به دست نمی‌آورند. زن لزوما نویسنده نیست، مگر به شرط اقلیت-شدن نوشته، در این صورت چه فرق می کند مرد باشد یا زن. ویرجینیا وولف «حرف‌زدن مثل زن‌ها» را بر خود حرام کرد؛ به همین خاطر هی بیشتر و بیشتر لم زن- شدن نوشتار دستش می آمد. لارنس و میلر را زن‌ستیزانی قهار می‌شناسند؛ حال آنکه نوشتن آنها را به زن- شدنی مقاومت ناپذیر سوق داد. فقط از طریق همین شوند،که یعنی زن‌ها و مردها به یکسان باید تا می توانند به هردری بزنند، انگلیسی‌ها رمان‌نویسان زن بسیاری را پرورش داده‌اند. در نوشتن، سیاه‌پوست-شدن‌ها، سرخپوست-شدن‌هایی هست که حرف‌زدن به انگلیسی با لهجه سرخ‌پوستی، یا به فرانسه دست‌وپا شکسته ربطی به آن ندارد.در نوشتن حیوان-شدن‌هایی هست که به تقلید از حیوان، به «نواختن» حیوان ربطی ندارد، با آنکه سرشار از پرنده-شدن است، مثل موسیقی موتزارت از پرندگان تقلید نمی‌کند. ناخدا آخاب از وال-شدنی برخوردار است که هیچ نسبتی با تقلید ندارد. لارنس در شعرهای زبانزدش از لاک-پشت‌شدن برخوردار است. حیوان-شدن‌هایی که در ادبیات هست، حرف‌زدن از سگ و گربه را دربر نمی‌گیرد.



فیلیپ راث و میلان کوندرا

مصاحبه فیلیپ راث با میلان کوندرا

تنهای تنها در جزیره بچه‌ها

ترجمه یعقوب چمانی

این مصاحبه، چکیده‌ای است از دوگفت‌وگوی من با میلان کوندرا بعد از خواندن ترجمه «کتاب خنده و فراموشی»- گفت‌وگوی اول مربوط به موقعی است که او برای اولین‌بار به لندن می‌آمد و دیگری مربوط به موقعی است که برای اولین‌بار در ایالات‌متحده بود. او از فرانسه به این سفرها می‌آمد؛ در ۱۹۷۵ او و همسرش مهاجرانی بودند که در «رنه» سکونت می‌کردند؛ جایی که او در دانشگاه تدریس می‌کرد و حالا (۱۹۸۰) در پاریس‌اند. طی این گفت‌وگوها کوندرا، از این شاخه به آن شاخه به فرانسه و اغلب به زبان چک حرف می‌زد و همسرش، ورا تقبل کرد مترجم من و او باشد. پیتر کوسی متن نهایی را از زبان چک به انگلیسی ترجمه کرد.

راث: خیال نمی‌کنی انهدام جهان عن‌قریب فرابرسد؟

کوندرا: جواب مشروط به تلقی تو از کلمه «عن‌قریب» است.

راث: فردا یا پس‌فردا.

کوندرا: این تصور که جهان شتابان رو به نابودی می‌رود، تصوری باستانی است.

راث: پس به این‌ترتیب هیچ‌دلیلی برای نگرانی ما نیست.

کوندرا: برعکس. اگر ترسی طی اعصار در ذهن آدمی جاخوش کرده است، لابد نکته‌ای در آن هست.

راث: به هرروی، به نظرم این دغدغه، پس‌زمینه همه داستان‌هایی است که در آخرین کتابت به وقوع می‌پیوندد، حتی آنهایی که مشخصا از خصیصه‌ای طنزآلود برخوردارند.

کوندرا: اگر وقتی پسربچه‌ای بیش نبودم، یکی به من گفته بود که «روزی ملت تو از جهان محو می‌شود»، خیال می‌کردم حرف پرتی است، یک چنین چیزی در مخیله‌ام هم نمی‌گنجید. آدمیزاد به اینکه فانی است وقوف دارد، ولی برایش مسلم است که ملتش از حیاتی ابدی برخوردار است. ولی بعد از حمله ۱۹۶۸ روسیه، همه چک‌ها بار خاطرشان این شد که ممکن است ملیتشان را از صفحه اروپا پاک کنند، چندان که ظرف پنج‌دهه گذشته ۴۰میلیون اوکراینی بی‌آنکه در جهان آب‌ازآب تکان بخورد، کم‌وبیش از صحنه جهان محو شدند. یا همین‌طور لیتوانیایی‌ها. هیچ می‌دانی لیتوانی در قرن‌هفدهم قدرتمندترین ملت اروپا بود؟ امروزه روس‌ها لیتوانیایی‌ها را عین قبیله‌ای نیمه‌منقرض زیر نگین خود دارند؛ راه را بر ناظران سد کردند تا هیچ‌خبری مبنی‌بر وجود آنها به بیرون درز نکند. نمی‌دانم چه آینده‌ای برای ملتم رقم می‌خورد. مطمئنا روس‌ها به هرکاری دست می‌زنند تا مگر آنها را در تمدن خود مستحیل کنند. کسی نمی‌داند موفق می‌شوند یا نه. ولی احتمالش هست و وقوف یکباره به اینکه چنین احتمالی وجود دارد، کافی است تا تلقی آدم از زندگی را کلا دگرگون کند. این روزها حتی اروپا را شکننده و میرنده می‌بینم.

راث: و با این‌همه، آیا سرنوشت اروپای‌شرقی و اروپای‌غربی دومقوله از اساس متفاوت نیست؟

کوندرا: از منظر تاریخ فرهنگی، اروپای‌شرقی یعنی روسیه‌ای که با تاریخی مخصوص به‌خودش، ریشه در جهانی بیزانسی دارد. بوهم، لهستان و مجارستان، درست مثل اتریش هیچ‌وقت بخشی‌از اروپای‌شرقی به‌حساب نمی‌آمده است. از همان آغاز، در عصر گوتیک، در رنسانس، در عصر اصلاحات دینی- جنبشی که گهواره آن دقیقا در همین ناحیه بود- آنها یک پای ماجراهای تمدن غرب بوده‌اند. آنجا، در اروپای مرکزی بود که فرهنگ مدرن عظیم‌ترین تکانه‌های خود را بروز داد: روانکاوی، ساختارگرایی، موسیقی دوازده‌نتی، موسیقی بلا بارتوک، زیبایی‌شناسی نوین کافکا و موزیل در رمان. الحاق اروپای مرکزی (یا دست‌کم بخش عمده‌ای از آن) به تمدن روسیه منجر به این شد که فرهنگ غرب، مرکز ثقل زنده خود را از دست بدهد. در تاریخ غرب در قرن ما، این مهم‌ترین رویداد است و ما نمی‌توانیم از این احتمال چشمپوشی کنیم که پایان اروپای‌مرکزی، از آغازِ پایان کلیتی موسوم به اروپا خبر می‌دهد.

راث: در بهار پراگ، رمان تو«شوخی» و داستان‌هایت، «عشق‌های خنده‌دار» در تیراژ ۱۵۰۰۰۰نسخه منتشر می‌شد. بعد از حمله روس‌ها از شغل تدریس در آکادمی فیلم برکنار شدی و کتاب‌هایت را از قفسه‌های کتابخانه‌ها برداشتند. هفت‌سال بعد تو و همسرت چند کتاب و چندتکه لباس پرت کردید در صندوق‌عقب ماشین و به فرانسه آمدید، در آنجا تو به یکی از پرمخاطب‌ترین نویسنده‌های خارجی تبدیل شدی. در مقام یک‌مهاجر چه حسی داری؟

کوندرا: در مقام نویسنده، تجربه زیستن در کشورهای مختلف موهبتی است عظیم. آدم فقط وقتی جهان را درمی‌یابد که از جوانب متنوع به آن بنگرد. آخرین کتابم، «کتاب خنده و شوخی» که ثمره اقامت در فرانسه است، فضای جغرافیایی خاصی را بسط می‌دهد: رویدادهایی را که در پراگ به وقوع پیوست، از دریچه چشم اروپایی‌های غرب نشین دیده‌ایم، اینک اتفاقاتی را که در فرانسه روی می‌دهد از دریچه چشم پراگی‌ها می‌بینیم. این یعنی مواجهه دوجهان. از یک‌طرف، با میهنم سروکار داریم که در ظرف فقط نیم قرن دموکراسی، فاشیسم، انقلاب و وحشت استالینیستی را همراه با اضمحلال استالینیسم، اشغالگری آلمان و روسیه، تبعیدهای دسته‌جمعی و مرگ غرب را در قلمرو خود تجربه کرد. این است که زیر بار تاریخ قد خم می‌کند و با بدبینی هولناکی به جهان می‌نگرد. از طرف دیگر، با فرانسه‌ای سروکار داریم که قرن‌های پیاپی مرکز جهان بود و این روزها در فقدان رویدادهای عظیم تاریخی به خود می‌پیچد. هم از این‌رو است که با موضع‌گیری‌های تند ایدئولوژیک گل از گلش می‌شکفد. اینها از توقعات تغزلی آشفته‌حالی صورت‌بخشیدن به کاری کارستان حکایت می‌کند که با این‌همه به وقوع می‌پیوندد و هیچ‌وقت هم به وقوع نخواهد پیوست.

راث: در فرانسه مثل غریبه‌ها زندگی می‌کنی یا از منظر فرهنگی خیال می‌کنی که در خانه هستی؟

کوندرا: من عاشق سینه‌چاک فرهنگ فرانسه‌ام و بس وامدار آنم. خاصه به ادبیات کهن آن. رابله در نظر من از همه نویسنده‌ها عزیزتر است. و همین‌طور دیدرو. «ژاک قضا قدری» او را همان‌قدر دوست دارم که لارنس استرن را. اینها بزرگ‌ترین تجربه‌ورزان همه دوران‌ها در عرصه فرم رمان هستند. و تجربیات آنها، که به قولی گفتنی، فرح‌بخش، لبریز از شادی و شوخی بود، حالا از صحنه ادبیات فرانسه محو شده است و بدون اینها هرچیزی در هنر دلالت خود را از دست می‌دهد. درک دیدرو و استرن از رمان نوعی بازی بزرگ بود. آنها کاشفان فرم رمان‌نویسانه طنز بودند. با شنیدن استدلال تحصیل‌کرده‌ها مبنی بر اینکه رمان در امکان‌پذیری‌اش فرسایش یافته است، دقیقا به عکس این مطلب متمایل‌ام. رمان در سیر تاریخی‌اش بسیاری از امکان‌پذیری‌ها را از دست داده است. مثلا، رگه‌هایی از تحول رمان را که در آثار دیدرو و استرن پنهان است، هیچ‌یک از اخلافشان درنیافته‌اند.

راث: می‌گویند «کتاب خنده و فراموشی» رمان نیست و با این‌همه تو در متن کتاب اعلام می‌کنی که این کتاب رمانی است در فرم واریاسیون‌های موسیقی. پس بالاخره، رمان هست یا نه؟

کوندرا: به اعتبار داوری زیبایی‌شناختی شخص شخیص خودم، واقعا رمان است، ولی خوش ندارم چنین نظری را به هیچ‌کس حقنه کنم. در دل فرم رمان‌نویسانه، آزادی از هفت‌دولت پنهان است. این خطا است که ساختار کلیشه‌ای خاصی را به‌منزله ذات بی‌چون‌وچرای رمان تلقی کنیم.

راث: با این‌همه یک چیزی هست که رمان را رمان می‌کند و برای این آزادی محدوده‌هایی تعیین می‌کند.

کوندرا: رمان قطعه بلندی است به نثری سنتزیافته که مبتنی بر بازی شخصیت‌های ابداع‌شده است. همه محدودیت‌هایش همین‌ها است. مرادم از تعبیر «سنتزیافته» ناظر بر میل رمان‌نویس است به تصاحب موضوع خود از هرگوشه وکنار و در حد اعلای کمال ممکن. مقالات کنایه‌آمیز، روایت رمان‌نویسانه، قطعات خود زندگینامه‌ای، وقایع تاریخی گریززدن به توهمات نیروی سنتزیافته رمان از این استعداد برخوردار است تا همه اینها را در تمامیتی متحد مثل آواهای موسیقی چندصدایی ترکیب کند. لزومی ندارد وحدت کتاب منبعث از «طرح» باشد، بلکه ماحصل «مضمون» است. در کتاب آخر من دومضمون هست: خنده و فراموشی.

راث: خنده را همیشه در راه دست خود نگه داشته‌ای. کتاب‌هایت از طریق طنز یا کنایه به خنده می‌اندازند. دلیل به اندوه دچارآمدن شخصیت‌های آثار تو این است که آنها با جهانی مواجه می‌شوند که طبع طنز خود را از دست داده است.

کوندرا: به ارزش طنز در دوران وحشت استالینیستی وقوف پیدا کردم. در آن زمان بیست سالم بود. همیشه آدمی را که استالینیست نبود، آدمی را که ترس به دل نمی‌انداخت، از طرز خندیدنش تشخیص می‌دادم. طبع طنز نشانه معتبر آشنایی بود. از آن زمان تا به حال، من از جهانی ترسیده‌ام که طبع طنز خود را از دست می‌دهد.

راث: با همه این اوصاف، در «کتاب خنده و فراموشی» مساله دیگری مطرح است. در تمثیلی موجز، خنده فرشتگان را با خنده شیطان مقایسه می‌کنی. شیطان از این‌رو به خنده می‌افتد که جهان خداوند در نظرش بی‌معنی است، فرشتگان از این‌رو شادمانه به خنده می‌افتند که همه‌چیز در جهان خداوند با معنا است.

کوندرا: بله، آدمیزاد از یک جلوه فیزیولوژیک مشابه-یعنی خنده- به منظور بیان دورویکرد متافیزیکی متفاوت بهره می‌گیرد. یک‌نفر کلاهش روی تابوتی می‌افتد که تازه آن را در قبر گذاشته‌اند، تشییع‌جنازه معنایش را از دست می‌دهد و کار به خنده می‌کشد. دودلباخته که دست در دست هم در پرچینی می‌دوند، می‌خندند. خنده آنها هیچ دخلی به شوخی یا طنز ندارد؛ خنده توام با جدیت فرشتگان شادی وجود را ابراز می‌کند. هر دوقسم خنده

کوندرا: به ارزش طنز در دوران وحشت استالینیستی وقوف پیدا کردم. در آن زمان بیست سالم بود. همیشه آدمی را که استالینیست نبود، آدمی را که ترس به دل نمی‌انداخت از طرز خندیدنش تشخیص می‌دادم. طبع طنز نشانه معتبر آشنایی بود. از آن زمان تا به حال من از جهانی ترسیده‌ام که طبع طنز خود را از دست می‌دهد

در زمره لذت‌های زندگی‌اند، اما در عین‌حال دوسر طیف متضمن آخرالزمانی مضاعف نیز هست. از یک‌سو، خنده تعصب‌آمیز فرشتگانی بنیادگرا که سرخوش از توجیه خود از دلالت جهان، آماده‌اند تا هرکسی را که در شادیشان شریک نمی‌شود به‌دار آویزند. و از سوی دیگر خنده دیگری طنین‌انداز است که اعلام می‌دارد همه‌چیز بی‌معنی شده است، حتی تشییع‌جنازه‌ها صرفا پانتومیم‌هایی مضحک‌اند. حیات بشری گرفتار این دوشکاف است: یکی تعصب و دیگری بدبینی مطلق.

راث: تلقی تو از خنده فرشتگان تعبیر تازه‌ای است از «رویکرد تغزلی در قبال حیات» در رمان‌های قبلی‌ات. در یکی از کتاب‌هایت دوران وحشت استالینیستی را به عصر سلطنت جلاد و شاعر تشبیه می‌کنی.

کوندرا: توتالیتاریسم نه‌فقط جهنم، که رویای بهشت نیز هست - رویای دوران طلایی جهانی که در آن هرکس در اتحاد با اراده و ایمان مشترک و منحصر به‌فردی به دور از پنهان‌کاری هماهنگ با دیگران می‌زیست. آندره برتن هم وقتی از خانه شیشه‌ای سخن می‌گفت که دلش می‌خواست در آن سکونت کند، رویای همین بهشت را در سر می‌پروراند. اگر توتالیتاریسم این کهن الگوها را که در اعماق وجود همه ما هستند و در ژرفای همه آیین‌ها ریشه دارند به خدمت نمی‌گرفت، هیچ‌وقت، خاصه در مراحل آغازین به‌وجودآمدن‌اش، در جذب کثیری از آدم‌ها توفیق نمی‌یافت. به مجرد اینکه رویای بهشت پا به عرصه واقعیت می‌نهد، اینجا و آنجا آدم‌هایی سر راهش سبز می‌شوند و بدین‌منوال حکمرانان بهشت به‌ناچار درصدد تاسیس گولاگ‌هایی در طرف دیگر بهشت برمی‌آیند. با گذشت زمان این گولاگ‌ها هی بزرگ و بزرگ‌تر و حتی کامل‌تر می‌شود، حال آنکه بهشت مجاور هی کوچک و کوچک‌تر می‌شود و آب می‌رود.

راث: در کتاب تو شاعر فرانسوی پل الوار، به شورآمده از بهشت و گولاگ می‌زند زیر آواز.

کوندرا: بعد از جنگ، پل الوار از سورئالیسم فاصله گرفت و بزرگ‌ترین نماینده جریانی شد که من اسمش را «شعر توتالیتاریسم» می‌گذارم. او درمدح برادری، صلح، عدالت، فردای بهتر می‌سرود، در مدح رفاقت و در ذم انزوا می‌سرود، در مدح شادی و در ذم اندوه می‌سرود، در مدح معصومیت و در ذم بدبینی می‌سرود. در ۱۹۲۵ که حکمرانان بهشت زاویس کالاندرا، رفیق پراگی الوار را به مرگ با چوبه‌دار محکوم کردند، الوار حس رفاقت شخصی خود را به خاطر ایده‌آل‌های غیرشخصی‌اش سرکوب کرد و در انظار عمومی موافقت خود با اعدام رفیقش را به اطلاع همگان رساند. جلاد می‌کشت، حال آنکه شاعر می‌رود.

و فقط شاعران که نبودند. تمام دوران وحشت استالینیستی، دوران هذیان‌های تغزلی جمعی بود. حالا همه‌اش را به دست فراموشی سپرده‌اند، اما جان کلام همین است. آدم‌ها دوست دارند بگویند: انقلاب زیبا است، اما این فقط وحشت برخاسته از انقلاب است که شر به پا می‌کند. ولی این حرف درست نیست. امر شر همواره در امر زیبا حضور دارد، جهنم پیشاپیش در رویای بهشت استقرار دارد و چنانچه بخواهیم از ذات جهنم سر دربیاوریم، لاجرم باید ذات بهشتی را محک بزنیم که سرمنشاء آن است. محکوم‌کردن گولاگ مثل آب‌خوردن است، اما نفی شعر توتالیتاریسم که از مسیر بهشت به گولاگ ختم می‌شود، مثل همیشه مسیری است صعب. امروزه روز، مردمان تمام جهان با طیب‌خاطر از توسل به گولاگ‌ها سر باز می‌زنند، اما عین سابق خود را به سحر شعر توتالیتاریسم وامی‌نهند و با ضرباهنگ سرودی تغزلی که الوار به شورآمده از پراگ مثل اسرافیل در صور آن می‌دمید، به سمت گولاگ‌های تازه رژه می‌روند، حال آنکه دود جنازه کالاندرا از دودکش کوره جسدسوزی به هوا می‌رود.

راث: یکی از ویژگی‌های نثر تو مواجهه دایمی امر عمومی و امر خصوصی است. اما این به معنای آن نیست که ماجراهای زندگی خصوصی در پس‌زمینه‌ای سیاسی به وقوع بپیوندد یا اینکه رویدادهای سیاسی در زندگی خصوصی رخنه کند. بر عکس، تو پیوسته به ما نشان می‌دهی که رویدادهای سیاسی تابع همان قوانین حاکم بر اتفاقات زندگی خصوصی‌اند، این است که نثر نوعی روانکاوی سیاست به‌حساب می‌آید.

کوندرا: متافیزیک آدمی در حوزه عمومی و خصوصی مشابهت دارد. مضمون دیگر کتاب، یعنی «فراموشی» را تصور کن. مرگ، فقدان نفس، یکی از مسایل مهم زندگی خصوصی بشر است. ولی این نفس چیست؟ مجموعه‌ای است از همه چیزهایی که ما به یاد می‌آوریم. بنابراین، آنچه ما را از مرگ می‌ترساند نه فقدان آینده که فقدان گذشته است. فراموشی صورتی از مرگ است که حتی در بطن حیات نیز حضور دارد. معضل قهرمان زن کتاب من این است که طفره می‌رود تا خاطرات رو به زوال همسر محبوب مرحومش را حفظ کند. اما در عین‌حال فراموشی معضل بزرگ سیاست نیز هست. وقتی قدرت بزرگ درصدد آن برآید تا کشوری کوچک را از آگاهی‌های ملی‌اش محروم کند، به شیوه‌های سازمان‌یافته فراموشکاری متوسل می‌شود. این همان روالی است که همین‌حالا در بوهم برقرار است. هرچیزی که در ادبیات معاصر چک از اندک‌ارزشی برخوردار است، به مدت دوزاده سال است که منتشر نشده است؛ دویست‌نویسنده چک من‌جمله فرانس کافکا ممنوع‌القلم‌اند؛ صدوچهل‌وپنج مورخ چک از کرسی تدریس خود پاکسازی شده‌اند؛ تاریخ را بازنویسی، مجسمه‌های یادبود را منهدم کرده‌اند. ملتی که آگاهی از گذشته‌اش را از دست بدهد، به‌تدریج نفس خود را نیز از دست می‌دهد. و بدین‌منوال، وضعیت سیاسی تجلی‌بخش معضل متافیزیکی و روزمره فراموشی است که بی‌آنکه توجه ما را به خود جلب کند همواره، هرروز با آن روبه‌رو هستیم. سیاست، نقاب از چهره متافیزیک زندگی خصوصی برمی‌دارد، زندگی خصوصی نقاب از چهره متافیزیک سیاست برمی‌دارد.

راث: در ششمین بخش از کتاب واریاسیون‌های تو شخصیت اصلی زن، «تامینا»، از جزیره‌ای سر درمی‌آورد که فقط بچه‌ها در آنجا حضور دارند. در خاتمه بچه‌ها او را لت‌وپار می‌کنند. آیا این رویا است، قصه پریان است، تمثیل است؟

کوندرا: من کجا و تمثیل کجا. نویسنده داستان‌ها را ابداع می‌کند تا تجسمی از فکری باشد. رویدادها، اعم از اینکه واقع‌گرا باشند یا تخیلی، باید وافی به مقصود باشند و غرض آن است که با نیرو و شعر خود مخاطب نابلد را مسحور کنند. این خیالی بود که من همیشه در بند آن بوده‌ام و در یک‌دوره از زندگی‌ام به‌دفعات در خواب‌هایم ادامه می‌یافت: آدم خودش را در جهان کودکانه‌ای بازمی‌یابد که هیچ راه گریزی از آن نیست. و ناگهان بچگی که این‌همه آن را تغزلی می‌کنیم و می‌ستاییمش، تجسمی می‌شود از وحشتی تمام‌عیار. درست مثل یک تله. این قصه‌ای تمثیلی نیست. اما کتاب من نوعی پلی‌فونی است که قصه‌های مختلف هرکدام مشترکا شرح، مصداق و مکمل قصه‌های دیگر است. رویداد بنیادین کتاب، قصه توتالیتاریسمی است که آدم‌ها را از حافظه‌داشتن محروم می‌کند و آنها را به شکل ملتی کودکانه دستاموز می‌سازد. همه توتالیتاریسم‌ها همین کار را می‌کنند. و از کجا که عصر تکنیکی ما از صدر تا ذیل در سودای آینده، در سودای جوانی و کودکی، بی‌اعتنا به گذشته و بی‌اعتماد به تفکر همین کار را نکند. در دل این جامعه جوانسالار سنگدل، آدمی مثل تامینا که از موهبت حافظه و طنز برخوردار است، خیال می‌کند که در جزیره بچه‌ها است.