در سال ۱۹۷۰، رمانی که اثر نویسندهٔ گمنام آلبانیایی [اسماعیل کاداره] بود، در محافل ادبی پاریس توفانی به پا کرد. «ژنرال ارتش شکست خورده» داستان ژنرالی ایتالیایی بود که بعد از جنگ جهانی دوم، به آلبانی بازگشت تا اجساد سربازان ایتالیایی را که در آنجا کشته شده بودند بیابد و برای مراسم تدفین به ایتالیا بازگرداند. این اثر را شاهکار دانستند و نویسنده آن به فرانسه دعوت شد، یعنی به جایی که اندیشه مندان فرانسوی از او به عنوان ندایی اصیل و قدرتمند از آن سوی «پردهٔ آهنین» استقبال کردند. «ژنرال» به دوازده زبان ترجمه شد و الهامبخش دو فیلم: یکی با همین نام، با بازیگری میشل پیکالی و دومی «زندگی و دیگر هیچ» (La Vie et rien d'autre)، فیلم برجستهٔ برنارد تورنر.

پس از آن بیشتر از دوازده رمان و چندین مجموعه از اشعار و مقالات او به فرانسوی، انگلیسی و زبانهای دیگر ترجمه شد. او را یکی از نویسندگان طراز اول جهان دانستند و چندین بار نامزد دریافت جایزهٔ نوبل شد. ناشران فرانسوی آثار او، هم‌اکنون مشغول چاپ مجموعهٔ آثارش در شش جلد، هم به زبان فرانسه و هم به زبان اصلی آن یعنی آلبانیایی هستند. چاپ سه جلد اول آن اخیراً به پایان رسیده است.

اسماعیل کاداره در شهر «گینه کاستر» در آلبانی به دنیا آمد و در آنجا هم بزرگ شد. در دانشگاه «تیرانا» ادبیات خواند و سه سال را در «بنیاد گورکی» در مسکو گذراند تا دوره کارشناسی ارشد را به پایان برساند. «ژنرال» اولین رمان او بود که در بازگشت او به آلبانی در سال ۱۹۶۲ یعنی وقتی که بیست و شش ساله بود منتشر شد.

کاداره قابل قیاس با کافکا و اورول شناخته شده است، اما صدای او ندایی اصیل است که ناگهان جهانی شده و عمیقاً ریشه در خاک سرزمینش دارد. آلبانی بیشتر از چهل سال زیر سلطه دیکتاتوری کمونیستی انورخوجه بود که تیغهٔ تیز شمشیر حکومت استالینی او، به طور استثنایی، بیشتر از هر کشور دیگر اروپای شرقی دوام آورد. کاداره از گونه های مختلف «انواع و صنایع ادبی»، مانند تمثیل، هجو، بعد تاریخی و اساطیر استفاده می‌کرد تا از سانسور بی‌رحمانه و مجازاتهای بسیار سنگین خوجه علیه هر نوع مخالفتی در امان باشد. آثار او تاریخچهٔ وقایع دهه های مخوف حکومت خوجه است، به رغم اینکه اغلب این داستانها در گذشته های دور و در کشورهای گوناگون واقع شده‌اند. وقایع دو رمان بسیار مشهور او، «قصر آرزوها» و «هرم» به ترتیب در دوران امپراتوری عثمانی و مصر باستان اتفاق افتاده‌اند، در حالی که «زمستان بی‌نظیر» و «کنسرت» آشکارا به برکناری خوجه به وسیله روسیه دوران خروشچف و چین بعد از مرگ مائو اشاره دارد.

در سال ۱۹۹۰ کاداره آلبانی را ترک کرد و در پاریس ساکن شد. شش سال بعد، عضو افتخاری فرهنگستان علوم اخلاقی و سیاسی فرانسه (L' Academie des Sciences Morales et Politiques) و در حقیقت جانشین فیلسوف انگلیسی متولد اتریش کارل پوپر که همان سال از دنیا رفته بود، شد.

اکنون وی با همسر و دخترش در «لاتین کوارتر»، در آپارتمانی بزرگ و روشن، مشرف به باغهای لوگزامبورگ

گفتگو با اسماعیل کاداره

هنر داستان نویسی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

زندگی می‌کند و اغلب سفری نیز به آلبانی دارد. این مصاحبه در فوریه و اکتبر ۱۹۹۷ طی مکالمه‌ای تلفنی انجام شده.

می‌گویند کاداره حوصلهٔ برقراری ارتباط با افرادی را که تصور می‌کند ناآگاهند، ندارد؛ اما من او را مهربان و با نزاکت و تا حدی صبور یافتم، حتی با کسی که کشور او و ادبیات آن را ـ که کاداره به شدت به آنها توجه دارد ـ نمی‌شناسد. او بسیار روان ولی با لهجه‌ای متفاوت و با صدایی کاملاً متین به زبان فرانسوی صحبت می‌کرد.

■ شما اولین نویسندهٔ معاصر آلبانیایی هستید که شهرت بین‌المللی یافته‌اید. بیشتر مردم، آلبانی را تاحد یک کشور کوچک با سه ونیم میلیون نفر جمعیت، در حاشیهٔ اروپا می‌شناسند. اجازه می‌خواهم به عنوان اولین سؤال دربارهٔ زبان آلبانیایی بپرسم. دربارهٔ این زبان برای ما صحبت کنید.

□ نیمی از مردم آلبانی در کشور همسایه، یعنی در ناحیه کوزوو و در یوگسلاوی زندگی می‌کنند. در مجموع، ده میلیون نفر در جهان به زبان آلبانیایی ـ که یکی از زبانهای مهم اروپایی است ـ صحبت می‌کنند. این را به سبب غرور ملی خودم نمی‌گویم ـ این یک حقیقت است. اگر بخواهیم از لحاظ زبان‌شناسی بگوییم، شش یا هفت گروه مهم زبان در اروپا وجود دارد: لاتین، آلمانی، اسلاو، بالتیکی (که در لاتویا و استونی صحبت می‌شود) و سه زبان که گروه زبانی ندارند و مستقل هستند: یونانی، ارمنی، و آلبانیایی. بنابراین، زبان آلبانی مهمتر از کشور کوچکی است که این زبان در آن رایج است، چون جای مهمی را در ترسیم نقشهٔ زبان‌شناسی اروپا به خود اختصاص داده است. زبانهای مجاری و فنلاندی، زبانهای هند و اروپایی نیستند.

زبان آلبانیایی به این دلیل که تنها فرزند نسل زبان ایلیریایی باستان [صربی ـ کرواتی باستان] است، زبان مهمی است. در دوران باستان، سه منطقه در جنوب اروپا وجود داشت: یونان، روم و ایلیریا. زبان آلبانیایی تنها بازماندهٔ زبانهای ایلیریایی است. و به همین دلیل همیشه توجه بزرگترین زبان‌شناسان زمان گذشته را به خود جلب می‌کرد. فیلسوف آلمانی *گاتفرید لایب‌نتیز* اولین کسی بود که بررسی عمیقی دربارهٔ زبان آلبانیایی در سال ۱۶۹۵ انجام داد.

■ یعنی کسی که *ولتر* در «کاندید» با تقلید از شخصیت او، «دکتر پن گلاس» را (که می‌گفت: خوبی همه چیز به این است که هم خدا را بخواهی و هم خرما را) خلق کرد؟

□ کاملاً درست است. هنوز در آن زمان آلبانی هویت مستقلی نداشت (آلبانی نیز مثل سایر کشورهای شبه جزیره بالکان، از جمله یونان، بخشی از امپراتوری عثمانی بود) اما این نابغهٔ آلمانی، اهمیت این زبان را تشخیص داد. بعد از او استادان آلمانی دیگری تحقیقات وسیعی دربارهٔ زبان آلبانیایی انجام دادند، برای مثال *فرانتس باپ* که کتاب مفصّلی هم در این زمینه دارد.

■ ادبیات آلبانی چطور؟ سرچشمهٔ آن کجاست؟ آیا *دانته*، شکسپیر یا گوتهٔ آلبانیایی هم داریم؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

□ در اصل سرچشمه های آن در ادبیات شفاهی است. اولین کتاب ادبی در قرن شانزدهم در آلبانی منتشر شد که ترجمه ای از انجیل بود. مذهب کشور در آن زمان کاتولیک بود، بعد از آن نویسندگانی ظهور کردند. بنیانگذار ادبیات آلبانیایی، نویسندهٔ قرن نوزدهم نعیم فرشری است که با وجودی که به عظمت دانته یا شکسپیر نبود، اما بنیانگذار و وجه تمایزی نمادین بود. او برای بیداری شعور ملی آلبانی، شعرهای بلند حماسی را به زیبایی شعر غنایی می سرود. بعد از او گیورگی فیشتا بود. می توانیم بگوییم که این دو، غولهای ادبیات آلبانی هستند- که دانش آموزان آثار آنها را در مدارس می خوانند- بعدها شاعران و نویسندگان دیگری آمدند که شاید آثار بهتری از این دو ارائه کردند ولی نتوانستند جای آنها را در خاطرهٔ این ملت بگیرند.

■ **ترکها در سال ۱۴۵۴ قسطنطنیه و بعد سایر کشورهای شبه جزیرهٔ بالکان و یونان را اشغال کردند. زبان ترکی چه تأثیری بر زبان آلبانیایی گذاشت؟**

□ تأثیر آن جدی نیست؛ جز در کلمات اداری و یا مربوط به آشپزی- کلماتی مثل کباب، کافه و بازار-. اما بر ساختار زبان ما تأثیری نگذاشته است، به این دلیل ساده که آنها دو دستگاه کاملاً متفاوت بودند و یکی از آنها نمی توانست از وسایل یدکی دیگری استفاده کند. زبان ترکی هیچ جا، خارج از ترکیه شناخته شده نبود. زبان ترکی جدید را نویسندگان قرن نوزدهم و بیستم تدوین کرده بودند. در ضمن زبان خشک و اداری ترکی، زبان زنده ای نبود که بتواند بر زبان دیگری در قلمرو امپراتوری عثمانی اثر بگذارد. من چند تن از نویسندگان ترك را ملاقات کرده ام که گفته اند با زبان ترکی مشکل دارند.

■ **از سوی دیگر، تعداد زیادی هم کلمات خارجی به زبان ترکی وارد شده اند - از جمله فارسی، عربی و فرانسوی-. مثلاً پیش از دوران جدید اگر موضوع دربارهٔ الهیات بود، نویسندگان ترکی به زبان فارسی یا عربی می نوشتند.**

□ من نویسنده، زبان آلبانیایی را تنها وسیلهٔ فوق العاده ابراز احساسات می دانم. چون غنی، انعطاف پذیر و قابل تغییر است. همان طور که در آخرین رمانم- «روح»- گفته ام، این زبان کیفیتهایی دارد که فقط در زبان یونانی کلاسیک وجود دارد و شخص را با طرز تفکر دوران باستان مرتبط می کند. برای مثال در زبان آلبانیایی افعالی وجود دارد که مانند زبان یونان باستان می توانند هم به معنای بخشندگی و هم به معنای بد نهادی باشند و این ترجمهٔ تراژدیهای یونانی و به همان اندازه شکسپیر را آسانتر می کند. شکسپیر نزدیکترین نویسنده به تراژدی نویسان یونانی است. وقتی نیچه می گوید که تراژدی یونانی در جوانی خودکشی کرده درست می گوید، چون فقط صدسال زنده بود. اما با یک دید کلی، این از زمان شکسپیر دوام آورده و تا به امروز ادامه پیدا می کند. از طرف دیگر من معتقدم که دورهٔ شعر حماسی به سر آمده است. ولی درباره رمان، باید بگویم که هنوز خیلی جوان است. حتی می شود گفت که در آغاز راه است.

■ **اما عده ای مرگ رمان را چهل سال دیگر پیش بینی کرده اند!**

□ همیشه افرادی که حرفهای بی معنی می زنند وجود دارند! اما در بعد جهانی، اگر رمان، جایگزین این دو نوع ادبی مهم: شعر حماسی- که از بین رفته است-، و تراژدی - که هنوز ادامه دارد- بشود، پس تازه آغاز به کار کرده است و هنوز دو هزار سال زندگی در پیش دارد.

● همیشه شعر می گویم، چون شعر مجبوتان می کند که در بارهٔ زبان کار کنید.

■ **به نظر می رسد که شما در آثار ادبی خود کوشیده اید تراژدی یونانی را با رمان امروزی ترکیب کنید.**

□ درست است. من کوشش کرده ام ترکیبی از تراژدی خوب و ادبیات طنز - که بهترین مثال آن «دون کیشوت»، یکی از بزرگترین آثار ادبی جهان است- بسازم.

■ **تا به حال رمان به انواع ادبی بسیاری تقسیم شده است ...**

□ ... ابداً! برای من این نوع تقسیمات وجود ندارد. قوانین خلق ادبی منحصر به فرد هستند؛ آنها تغییر نمی کنند و برای همه و در همه جا یکسانند. منظورم این است که شما می توانید داستانی بگویید که دربردارنده سه ساعت از زندگی انسان یا سه قرن از آن باشد، این به همان هدف می رسد. هر نویسنده که به روش معمول، اثری معتبر خلق کند، به طور غریزی، تکنیکی که متناسب با خود اوست را نیز خلق می کند. بنابراین همه فرمها یا انواع ادبی فطری هستند.

توجه کنید! من فکر می کنم در تاریخ ادبیات فقط تحول تعیین کننده وجود داشته است: گذر از مرحله شفاهی به مرحلهٔ

نگارش. زمانی طولانی، ادبیات فقط گفته می‌شد، و بعد ناگهان بابلی‌ها و یونانی‌ها نوشتن را به وجود آوردند. این، همه چیز را تغییر داد، چون قبلاً زمانی که یک شاعر شعرش را از حفظ یا به صورت آواز می‌خواند، می‌توانست در هر اجرا، آن را چنان که می‌خواست تغییر دهد و در این کار آزاد بود. به همان ترتیب او، زودگذر و فانی بود، همان طور که شعرش هم در انتقال از نسلی به نسل دیگر تغییر می‌کرد. به محض اینکه یک مطلب نوشته شود، قطعی می‌گردد، نویسنده با خوانده شدن آثارش چیزی به دست می‌آورد ولی در عوض چیز دیگری را از دست می‌دهد، که آزادی اوست. این بزرگترین تحول در تاریخ ادبیات است. پیشرفتهای اندك مثل تقسیم‌بندی فصلها و پاراگرافها و نقطه گذاری تقریباً بی‌اهمیت هستند، اینها جزئیات است.

برای مثال، عده‌ای می‌گویند که ادبیات معاصر بسیار پویاست، چون متأثر از سینما، تلویزیون و سرعت ارتباط است. اما عکس آن هم صحیح است! اگر شما متون یونان باستان را با ادبیات امروز مقایسه کنید، متوجه می‌شوید که را متحمل می‌شود. همهٔ اینها فقط در یک صفحه ونیم! خواننده از فکر زئوس به فکر آگاممنون و از آسمان به زمین منتقل می‌شود. کدام نویسندهٔ امروزی می‌تواند چنین چیزی خلق کند؟ موشکهای بالستیک هم چنین سرعتی ندارند!

■ **با این همه، وقایع ادبی وجود داشتهٔ است مثل مدرنیسم- جویس، *کافکا* ...**

□ کافکا خیلی کلاسیک بود. همین طور هم جویس. وقتی جویس- در «بیداری فینگانها»- واقعاً مدرنیست شد، شکست خورد. او خیلی دور شد و کسی این کتاب را دوست ندارد. حتی *ناباکف* طرفدار بزرگ جویس هم گفت که آن کتاب بی‌ارزش بود. خلاقیتها و ابداعاتی وجود دارند که خوشایند نیستند، چون رگی هست که شخص نمی‌تواند در مصونیت کامل، آن را قطع کند، همان طور که نمی‌تواند ابعاد خاص طبیعت انسانی را از او جدا کند. یک مرد با زنی آشنا می‌شود و آنها عاشق یکدیگر می‌شوند. در این عشق، همه نوع احتمالات و تفاوتها وجود دارد، اما شخص نمی‌تواند آن زن را به هیأت مخلوق دیگری تصور کند. اگر جدایی کامل از حقیقت وجود

● من راحت می‌نویسم، اما همیشه از اینکه شاید خوب ننوشته باشم می‌ترسم.

نویسندگان کلاسیک، در زمینهٔ بسیار وسیعتری فعالیت می‌کردند، روی بوم عریض‌تری نقاشی می‌کردند و بُعد بی‌اندازه بزرگتری داشتند: یک شخصیت بین آسمان و زمین حرکت می‌کرد، از یک رب‌النوع به یک انسان تبدیل می‌شد و دوباره باز می‌گشت، در یک چشم برهم زدن! سرعت عمل و دید نامحدود، در یک صفحه ونیم از جلد دوم «ایلیاد»، در آثار نویسندگان امروزی غیرممکن است. داستان ساده است: آگاممنون کاری کرده که زئوس را ناراحت می‌کند و وی تصمیم به مجازات او می‌گیرد؛ زئوس پیکی را فراخوانده، به او امر می‌کند به زمین پرواز کند و فرماندهٔ ارتش یونانی (آگاممنون) را یافته، رؤیای گمراه کننده‌ای را به او تلقین کند. پیک به «تروا» وارد می‌شود و آگاممنون را خفته می‌یابد. او آن رؤیای گمراه کننده را مانند مایعی در سر او می‌ریزد و نزد زئوس بازمی‌گردد. صبح روز بعد آگاممنون افسرانش را فرامی‌خواند و به آنها می‌گوید که رؤیایی زیبا در سرمی پروراند و آن این است که آنها باید به مردم «تروا» حمله کنند. ولی او شکست سنگینی دارد، این یک نقطهٔ پایان است، شخص به قلمرو نمادها وارد می‌شود.

■ **آیا منظور شما این است که یک تداوم قطعی در خلاقیت انسان وجود دارد؟**

□ دقیقاً، ما تا حدود زیادی با گذشتهٔ نوع بشر به دام افتاده‌ایم؛ در حالی که نیازی به دانستن روان‌شناسی مثلاً کروکودیلها یا زرافه‌ها نداریم. گذشته ممکن است یک فشار و تحمیل باشد، اما هیچ کاری نمی‌توانیم برای آن انجام دهیم. همه این سر و صداها دربارهٔ ابداعات و انواع ادبی جدید بیهوده است. ادبیات «واقعی» وجود دارد و بعد هم بقیهٔ مسائل.

■ **شما دربارهٔ «خلاقیت منفی» هم صحبت کردید. منظورتان چیست؟**

□ برای نویسنده، خلاقیت منفی چیزی است که او «نمی‌نویسد». شما برای شناختن چیزی که نباید بنویسید به استعدادی فوق‌العاده نیاز دارید، و در ناخودآگاه ذهن هر نویسنده‌ای، آثار نانوشتهٔ خیلی بیشتری نسبت به آنها که نوشته

است، وجود دارد. شما دست به یک انتخاب می‌زنید، و این انتخاب مهم است. از طرف دیگر، شخص باید خود را از این کالبدها آزاد کند، آنها را دفن کند، چون آنها شخص را از نوشتن آنچه که باید بنویسد بازمی‌دارد، درست همان طور که صاف کردن یک ویرانه به منظور آماده‌سازی محل برای ساخت بنای جدید ضروری است.

■ **این مرا به یاد *سرل کانلی* می‌اندازد که گفت: «کتابهایی که من ننوشته‌ام خیلی بهتر از آنهایی است که دوستان من خلق کرده‌اند». اما بگذارید دربارهٔ اوایل زندگی شما صحبت کنیم. اوّل دوران کودکی‌تان؛ وقتی که جنگ شروع شد، شما خیلی کوچک بودید، بعد از آن هم همه چیز در آلبانی متحول شد.**

□ دوران کودکی من بسیار غنی بود، زیرا من شاهد وقایع بسیاری بودم. زمانی که پنج ساله بودم جنگ شروع شد. من در گینه کاستر زندگی می‌کردم، شهری بسیار زیبا که چندین ارتش بیگانه از آن عبور کردند، و این منظره‌ای مداوم بود؛ ایتالیاییها، یونانیها و ... بمباران آن به دست آلمانیها، انگلیسیها و ... این شهر مدام دست به دست می‌شد. برای یک بچه خیلی هیجان‌انگیز بود. ما در خانه‌ای بزرگ زندگی می‌کردیم، با چندین اتاق خالی که در آنها بازی می‌کردیم. این یعنی مهمترین بخش دوران کودکی من. خانوادهٔ پدری‌ام معمولی بودند ـ پدرم یک نامه‌رسان دادگاه بود، مردی که نامه‌های قضایی را تحویل می‌داد ـ اما خاندان مادری‌ام خیلی ثروتمند بودند. عجیب اینکه خانوادهٔ مادری من کمونیست بودند، در حالی که پدرم امّل و متعصب بود. ما در خانهٔ خودمان زندگی معمولی‌ای داشتیم، اما وقتی به خانهٔ پدربزرگ مادری‌ام می‌رفتم، فرزند یک خانوادهٔ ثروتمند بودم. پدرم با حکومت کمونیستی مخالف بود، مادرم و خانواده‌اش طرفدار آن بودند. آنها در این باره بحث نمی‌کردند، اما با طعنه و تمسخر یکدیگر را آزار می‌دادند. در مدرسه، من نه با بچه‌هایی که فقیر بودند و طرفدار کمونیسم، رابطه‌ای داشتم و نه با بچه‌های ثروتمند که از حکومت وحشت داشتند. اما هر دو طرف را می‌شناختم. این مرا مستقل می‌کرد، آزاد از مشکلات دوران کودکی.

■ **بعد از گذراندن مدرسه، به پایتخت ـ تیرانا ـ رفتید و ادبیات را در دانشگاه خواندید. سپس به بنیاد گورکی در مسکو رفتید. این در زمان خروشچف بود، وقتی که نوعی آزادی به وجود آمد؛ آب شدن یخها بعد از یخبندان طولانی دوران استالینی. در مسکو چطور به موقعیت ادبی دست یافتید؟**

□ من به بنیاد گورکی فرستاده شدم تا نویسندهٔ رسمی حکومت شوم. آنجا کارخانه‌ای بود برای تربیت نویسندگان اجیرشدهٔ متعصب مکتب سوسیال ـ رئالیسم. آنها سه سال وقت صرف می‌کردند تا هر نوآوری و خلاقیتی که داشتید در شما بکشند. خوشبختانه من قبلاً با چیزی که خوانده بودم، مصونیّت پیدا کرده بودم. در یازده سالگی، «مکبث» را خوانده بودم که مانند یک صاعقه در من نفوذ کرد، و آثار کلاسیک یونانی را؛ که بعد از آنها، هیچ چیز در من تأثیر نداشت. آنچه در «آلسینور» به وقوع می‌پیوست، یا در کنار برج و باروهای «تروا» به نظر من واقعی‌تر از همهٔ رمانهای فلاکتبار مبتذل سوسیال ـ رئالیست بود.

من در بنیاد گورکی به وسیلهٔ تلقین، افکار خود را پنهان کردم که همین تا حدود زیادی مرا نجات داد. مدام به خود می‌گفتم که به هیچ وجه نباید آنچه را که آنها به من تعلیم می‌دهند انجام دهم، مگر اینکه کاملاً ضد آنها را انجام دهم. نویسندگان رسمی آنها، همه بردگان حزب بودند، مگر چند استثنا مانند *کنستانتین پائوستوفسکی*، *چاکوفسکی* و *یفتوشنکو*.

طی اقامتم در بنیاد، رمانی به نام «شهر بی‌هیاهو» نوشتم. وقتی به آلبانی برگشتم، از نشان دادن آن به کسی ناراحت می‌شدم. خلاصهٔ کوتاهی از کتاب را تحت عنوان «روزی در کافه» در مجله‌ای چاپ کردم که بلافاصله ممنوع شد. دیگر امکان پرسش دربارهٔ چاپ آن کتاب هم وجود نداشت. رئیس «سازمان جوانان کمونیست» که اجازهٔ انتشار آن مطلب را داده بود، بعدها به پانزده سال حبس محکوم شد. خوشبختانه این خلاصه وجود دارد؛ وگرنه هیچ کس باور نمی‌کرد که من این رمان را نوشته‌ام. آن رمان، داستان دو سارق ادبی بود که می‌خواستند یک متن را به منظور اینکه ثابت شود که مطابق عقاید مارکسیسم است، تحریف کنند، و از این راه ارتقای شغلی پیدا کنند. این برای اولین بار، مشکل اساسی درون فرهنگ سوسیالیستی، یعنی «تحریف» را مطرح می‌کرد. این رمان در جلد ششم مجموعهٔ آثار من که ناشران فرانسوی من آن را آماده می‌کنند به چاپ خواهد رسید و حتی یک کلمه از آن هم تغییر نخواهد کرد.

■ **اما شما در دوران نوجوانی‌تان مجذوب کمونیسم شدید، این طور نیست؟**

□ یک جنبهٔ ایده‌آلیستی در آن بود؛ شما می‌دیدید که جنبه‌های خاص کمونیسم در تئوری خوب بودند، اما می‌توانستید مشاهده کنید که در عمل وحشتناک بودند. خیلی زود دریافتم که کل آن عمارت بزرگ، باعث سرکوبی و مصیبتبار بود.

■ **در آن بنیاد، به شما اجازه داده می‌شد تا آثار ممنوعه یا آثار نویسندگان ناراضی مثل *پاسترناک*، *آخماتوا*، *تسوتیفنا* و *مندلشتم* را بخوانید؟**

□ من آثار *گوگول* و *پوشکین*؛ چند رمان از *داستایفسکی* به ویژه «خانهٔ ارواح» و «برادران کارامازوف» را خواندم.

■ **وضع در آلبانی چطور بود؟**

□ در آلبانی همهٔ این نویسندگان ممنوع‌القلم بودند. گاهی ترتیبی می‌دادم که یک جلد از آثار آنها را وقتی به خارج سفر می‌کردم پیدا کنم. آثار *اورول* و *کافکا* را خواندم. فکر می‌کنم *کافکا* مهمتر است. «۱۹۸۴» را دوست دارم، اما «قلعهٔ حیوانات» را دوست ندارم، چون تمثیلهای عالم حیوانات خیلی در من اثر نمی‌گذارند. آنچه در کشورهای تحت حکومت

تک حزبی روی داد، بدتر از هرچیزی بوده که ادبیات تا به حال از خود ساخته است.

■ *اورول* در انگلستان بی نظیر بود. در آن زمان که تعداد زیادی از روشنفکران تحت نفوذ عقاید حزبی یا هوادار حزب بودند، او ماهیت حکومت استبدادی را دریافت و آن را افشا کرد.

□ نمی توانم بفهمم که سارتر چطور توانست از اتحاد شوروی دفاع کند. در خلال انقلاب فرهنگی چین، به او گفته شد که هزاران نویسنده، هنرمند و روشنفکر تحت تعقیب قرار گرفته، شکنجه و کشته شدند. و او یک مائویست می شود!

■ دربارهٔ پیروزی پس از مرگ *کامو* چه می گویید، که شهرتش را در سالهای اخیر بازپس گرفت؟ او ثابت کرد که دربارهٔ بسیاری از موضوعات سیاسی محقّ بوده است، در حالی که *سارتر* همیشه اشتباه می کرد. *کامو* علی رغم تمام فشارهایی که بر او اعمال می شد محکم ایستاد. این کار در آن روزگار آسان نبود.

□ من به کامو احترام زیادی می گذارم. او یک اسوه بود. بیشتر روشنفکران غربی که اینجا زندگی می کردند، آزاد و بدون تهدید از طرف دیکتاتوری تک حزبی، از ما انتظار داشتند که شهامت و احتمال خطر زندگیهایمان را بیان کنیم.

■ شما در سال ۱۹۶۰ به آلبانی بازگشتید و رمانی که باعث شهرتتان شد، یعنی «ژنرال ارتش شکست خورده» را منتشر کردید. آیا قصهٔ آن براساس یک رویداد واقعی بود، یعنی یک تنوع ماهرانه؟

□ ارتباط *انورخوجه* با اتحاد شوروی تازه قطع شده بود، با اتهام تجدید نظرطلبی و ایجاد گرایشهایی به سمت غرب از طرف خروشچف... و با جلب توجه غرب، با تظاهر به لیبرالیسم فرهنگی. مخالفت با رمان من از سوی منتقدان رسمی دولت، بعد از انتشار آن بروز کرد. آنها مرا برای خوش بین نبودن، برای عدم ابراز تنفر به ژنرال ایتالیایی، برای تهی بودن از تعصبات ملی و مانند اینها سرزنش کردند.

■ درونمایهٔ رمان دوم شما به نام «هیولا» اضطراب سیاسی است. از آن چطور استقبال شد؟

□ «هیولا» داستان شهری است که در یک صبح زیبا، «اسب تروا» در مقابل آن ظاهر می شود. درون این اسب جایگاه شخصیتهای دوران باستان مثل اولیس است که منتظرند شهر سقوط کند. اما کار عجیب من این است: تروا سقوط نمی کند؛ اسب تا ابد آنجا می ماند و مردم در یک اضطراب دائمی به سر می برند. آنها می گویند: «ما چطور می توانیم زندگی کنیم، این وضع سه هزار سال ادامه داشته و این اسب هنوز اینجاست، او جاویدان است. ما چه می توانیم بکنیم؟» آنها دربارهٔ نقشه ها، تهدیدها و اینکه زندگی غیرعادی است، با هم نجوا می کنند. چون حکومت استبدادی تک حزبی بر پایهٔ این سوء ظن و خیالات پریشان دربارهٔ تهدیدات از خارج، برپا می شود؛ پس به دشمنی، برای اثبات حقانیت این سرکوب نیاز دارد.

■ این رمان که ممنوع شد، پس چطور زندگی خود را تأمین می کردید؟ چون اگر شخصی نویسندهٔ دولتی، یعنی عضو کانون نویسندگان نبود، هیچ کاری نمی توانست بکند.

□ درست است که آنها بارها کتاب مرا چاپ کرده و بعد ممنوع کردند، ولی همین که آثارتان منتشر شوند، از شما به عنوان نویسنده قدردانی شده، عضو کانون نویسندگان می شوید و حقوق ماهیانه دریافت می کنید، که این برای همه یکسان است، چه نابغه چه سارق ادبی. البته این حقوق یک هزارم آن حق تألیفی بود که برای تعداد کتابهایی که فروختم دریافت کردم.

● من معتقدم که دورهٔ شعر حماسی به سر آمده است ولی درباره رمان، باید بگویم که هنوز خیلی جوان است. حتی می شود گفت که در آغاز راه است.

■ در چنان جوّ سرکوبگرانه ای، چطور ترتیب ترجمه و انتشار «ژنرال» را در فرانسه دادید؟

□ در آلبانی مثل همهٔ کشورهای اروپای شرقی، اداره ای مسؤولیت ترجمهٔ تعدادی از کتابها را به چند زبان مهم خارجی به عهده دارد. آنها کتاب مرا به فرانسه ترجمه کردند. تصادفاً خبرنگاری به نام پیر *پاراف* آن را دید و خوشش آمد و نشر آن را به یک ناشر فرانسوی پیشنهاد کرد.

■ بعد از موفقیت بزرگ آن اثر در غرب، آیا با حمایت شهرت بین المللی خود، بیشتر از قبل احساس امنیت می کنید؟

□ بله، اما همچنان هوشیارترم، چون من خطرناک

تشخیص داده شده‌ام.

■ **اجازه بدهید به سراغ عوامل مؤثر بر افکار شما برویم. ابتدا علاقه‌تان به تراژدی نویسان یونانی، به ویژه *آشیلوس* که دربارهٔ او مقالهٔ بلندی نوشته‌اید: «آشیلوس یا بازندهٔ ابدی». چرا او را انتخاب کردید؟**

□ من متوجه شباهتهایی بین تراژدی یونانی و آنچه در کشورهای تحت حکومت تک حزبی می گذرد شدم، به ویژه فضای مملو از جرم و جنایت و جنگ بر سر قدرت. «خانهٔ آتریوس» را در نظر بگیرید، جایی که هر جنایت منجر به جنایت دیگری می شود تا اینکه همه کشته می شوند. در دورهٔ خوجه جنایتهای وحشتناکی به وقوع می پیوست. برای مثال در سال ۱۹۸۱ نخست وزیر محمد شهیو خودکشی کرد ـ که در حقیقت به دستور خوجه کشته شد ـ در مورد من، وضعیت فرق می کرد چون تا حدی به سبب شهرت جهانی‌ام از زندانی شدن در امان بودم؛ اما نه از خنجر آنها، چون می توانستند مرا بکشند و بگویند که در اثر خودکشی یاتصادف اتومبیل مُرد.

■ **اگر اشکالی ندارد، می خواهم کمی هم شریک دزد و رفیق قافله باشم و بگویم که در چنان جامعه ای و همین طور روسیهٔ زمان *استالین*، زنده ماندن مورد تردید قرار می گیرد. ما می توانیم به کسانی اشاره کنیم که اعدام شدند. مثل *مندلشتم*، یا با سیم خفه شدند، مثل *آخماتوا*، یا از نوشتن محروم شدند، مثل *پاسترناک*، که کارش به ترجمهٔ آثار شکسپیر اختصاص یافت، و افرادی شمار دیگر. درسال ۱۹۷۰ یک رمان ششصد صفحه ای نوشتید به نام «زمستان طولانی» که بر اساس اساطیر یا یک رویداد تاریخی نبود، بلکه بر اساس وضعیت سیاسی روز کشورتان بود. به نظر می رسید کتاب شما حمله ای به تجدیدنظرطلبی باشد و در نتیجه، دفاع از خوجه. برای نوشتن آن کتاب چه دلیلی داشتید؟ با وجود اینکه، شما تازه این امکان را یافته بودید که به نوشتن داستانهای تقریباً پر رمز و راز و تمثیلی ـ که قبلاً می نوشتید ـ ادامه دهید.**

□ از سال ۱۹۶۷ تا سال ۱۹۷۰ من تحت نظارت مستقیم شخص دیکتاتور بودم. به خاطر داشته باشید که با کمال تأسف برای روشنفکران خوجه خودش را نویسنده و شاعر می دانست و در نتیجه «دوست» نویسندگان. از آنجا که من سرشناسترین نویسندهٔ کشور بودم، او به من علاقه مند شد. در چنان وضعیتی من سه راه پیش رو داشتم: پیروی از عقاید خودم ـ که به معنای مرگ بود ـ، سکوت کامل ـ که به معنای مردن به شکلی دیگر بود ـ، پرداخت باج یا به عبارتی رشوه، من راه حل سوم را با نوشتن «زمستان طولانی» انتخاب کردم. آلبانی با چین هم پیمان شده بود، اما اختلاف نظرهایی بین دو کشور وجود داشت که بعدها به قطع روابط منجر شد. من مثل دون کیشوت، فکر کردم که کتاب من می تواند با تشویق خوجه، به قطع رابطه با آخرین همپیمان ما سرعت ببخشد. به عبارت دیگر، فکر کردم که ادبیات می تواند کار غیرممکنی انجام دهد: یعنی تغییر دیکتاتور!

■ **تا آنجا که می دانم، آن کتاب تنها کتابی است که در آن به طور مستقیم با اوضاع سیاسی درگیر شده اید. در کتابهای دیگر، از پوششهای مختلفی استفاده کرده اید، مثل اساطیر، تمثیل و فکاهی. من «هرم» و «قصر آرزوها» را در نظر می گیرم که به ترتیب مربوط به دوران مصر باستان و عثمانی هستند. در «هرم» فرعون خئوپس می خواهد هرمی بسازد که از بقیه بزرگتر و دیرپاتر باشد، یعنی اقدامی که هر قربانی و هر ظلم و ستمی را مجاز دانسته و مشروع می نماید. در «قصر آرزوها» کنترل و رده بندی آرزوها، اشتباه از کار درمی آید. آیا خوانندگان آثارتان در آلبانی تلمیحات شما را دربارهٔ «امپراتوری شوراها» و «فرعون خوجه» درك می کنند.**

□ بله مردم آشکارا دیدند که من به امپراتوری کمونیستی اشاره می کنم، به همین دلیل مقامات «قصر آرزوها» را ممنوع کردند.

■ **آیا شما تحت تأثیر نویسندگانی که از همان ترفندها استفاده می کردند قرار دارید، مثل *بولگاکف* در «ارباب و مارگاریتا»، *زامیاتین* در «زد» که الهامبخش *اورول* برای نوشتن «۱۹۸۴» شد، و به همان نسبت *هرابل*، و *کندرا*، یا *کافکا* در «قلعه» و «محاکمه» که نمونه هایی از یک نظام ستمگر و بسته بودند؟**

□ من آنها را خوانده بودم، و از اشتباههای حتمی آنها آگاه بودم. در همان وقت برای اینکه از ترفندهای پیش پا افتاده استفاده نکنم، مضطرب بودم. باید خود را متقاعد می کردم که این ادبیات «واقعی» خواهد بود، با دیدی جهانی. در این مفهوم «قصر آرزوها» یک موفقیت است.

■ **گولاگ های نظام شوراها باعث ایجاد یک ادبیات شاهد غنی در آثار *سولژنیتسین*، *ناتالیا گینزبورگ*، *نادژدا مندلشتم* و افراد دیگر شده اند. آیا گولاگ ها در آلبانی هم بودند؟**

□ بله، اما کمتر، چون کشور کوچکی بود. خوجه هزاران پناهگاه زیرزمینی ضدهسته ای ساخته بود، اما آنها کاملاً بی استفاده بودند، این را خود او هم می دانست ولی هدف اصلی او، ایجاد یک ترس روانی بود.

■ **با وجود نظر بدگمانانه ای که خوجه به شما داشت، چرا شما را نمایندهٔ مجلس کرد؟**

□ این اصلاً معنای خاصی ندارد. فهرست نمایندگان مجلس به دست خود او تنظیم می شد و اگر کسی از قبول نمایندگی خودداری می کرد، سر به نیست می شد. هیچ کس تا آن زمان از قبول آن خودداری نکرد، چون این برابر با انفصال از کلیهٔ شغلها بود. سالی یک بار مجلس فراخوانده می شد و خوجه چیزی را که خود می خواست به آنها دیکته می کرد و هیچ بحث و مجادله ای هم در کار نبود. نمایندگان را هم از بین کارگران، دانشمندان و نویسندگان انتخاب می کرد تا مجلس، نمایندهٔ مردم به نظر بیاید.

■ **بعد از موفقیت آثارتان در غرب، شما می توانستید کشور را ترك کنید. آیا تا به حال با فکر آنجا وسوسه شده اید؟ در کتابتان «بهار آلبانیایی» چاپ ۱۹۹۲ گفته اید که تقریباً مدت مدیدی در**

فرانسه مانده اید.

□ من برای همیشه آنجا را ترک نکردم چون مجازات بستگان، دوستان و حتی آشنایان [کسی که کشور را ترک می کرد] خیلی وحشتناک بود. البته در سال ۱۹۸۳ با هدف اقامت دائم در اینجا به فرانسه آمدم، ولی بعد متوجه شدم که این امکانپذیر نیست. خطر جدایی کامل از کشورم، زبانم و همه آن چیزهایی که دوست داشتم، وجود داشت. دوستان فرانسوی ام به من توصیه کردند که برگردم، و من نیز همان کار را کردم.

■ **رمان غم انگیزی به نام «سایه» که بعدها آن را نوشتید، این «سردرگمی» را بیان می کند: انتخاب بین جلای وطن و آزادی در یک طرف؛ و ظلم و بیدادگری در طرف دیگر. آیا از اینکه در غربت باشید می ترسید؟**

□ خیر. نویسنده همیشه تا حدودی در غربت به سر می برد، هرجایی که باشد؛ چون به گونه ای غریبه و جدا از دیگران است؛ همیشه فاصله ای وجود دارد.

■ **بنابراین چرا بعد از سقوط کمونیسم کشور را ترک کردید؟**

□ من آلبانی را در سال ۱۹۹۰ وقتی که در نوسان بین دمکراسی و دیکتاتوری بود، ترک کردم. فکر کردم رفتن من به برقراری دمکراسی کمک خواهد کرد. گفتم اگر کشور، دیکتاتوری را انتخاب کرد، باز نخواهم گشت و این تهدید، مبارزه برای دمکراسی را برمی انگیخت. زمانی که برای انتشار «قصر آرزوها» به فرانسه آمده بودم، یک بیانیه عمومی صادر کردم و رسانه های گروهی آن را گزارش کردند که نقش تعیین کننده ای در حمایت از دمکراسی ایفا کرد.

■ **مردم می خواستند شما را به عنوان رئیس جمهور انتخاب کنند، مثل *هاول* در چکسلواکی، اما شما امتناع کردید. چرا؟**

□ من لحظه ای در رد کردن آن تردیدنکردم. وضع من با *هاول* فرق می کرد؛ من می خواستم نویسنده و آزاد باقی بمانم.

■ **این کاملاً یک تنگناست: فرد یا باید در برابر دیکتاتوری مقاومت کند و ناراضی باشد ـ همان طور که نویسندگان در چکسلواکی بودند ـ یا باید کشور را ترک کند ـ کاری که نویسندگان آلمانی در زمان به قدرت رسیدن هیتلر انجام دادند، یعنی دسته دسته کشور را ترک کردند ـ.**

نباید ساده لوح بود! اوضاع و احوال هر کشوری متفاوت است. شما نمی توانید آلبانی تحت سلطه خوجه را با چکسلواکی مقایسه کنید. ما یک «دوبچک» نداریم، «بهار پراگ» و مسائلی که بعد از آن پیش آمد. اگر *هاول* در آلبانی بود، بلافاصله کشته می شد. به همین دلیل است که در روسیه تحت سلطه استالین هیچ مخالفی وجود نداشت. هیچ کس نمی توانست کاری انجام دهد. استالینیسم در آلبانی و همین طور در رومانی، تا آخر دوام آورد. وقتی *هاول* در زندان بود، یک ماشین تحریر داشت و این یعنی دسترسی به رسانه های جهانی؛ همه درباره او صحبت می کردند. آنهایی که وضعیت ما را با چکسلواکی مقایسه کنند، هیچ اطلاعی از ظلم و ستم استالینی ندارند.

■ **بنابراین شما واقعاً با معجزه جان سالم به در برده اید.**

□ کاملاً خیر. هر رژیمی با در نظر گرفتن نقش جامعه بین المللی، نیاز به حفظ آبرو دارد، و اگر نویسنده ای معروف باشید، رژیم مجبور است محتاط باشد. خوجه می خواست شاعر، دانشجوی سوربن و نویسنده به حساب بیاید، نه جانی. تنها کاری که نویسنده ای در دوران چنین دیکتاتوری، می توانست انجام دهد این بود که سعی کند ادبیات «حقیقی» خلق کند. شیوه ای که شخص یک عمر به وظیفه اش عمل می کند. توقع چیزی غیر از این، خودخواهانه و خلاف اخلاق است. آلبانیاییها در من نویسنده ای می دیدند که آنها را با جهان مرتبط می کنم. من بر زندگی فرهنگی مان تسلط داشتم و با کار خودم از فرهنگ آلبانیایی محافظت می کردم؛ چون در یک طرف چیزی که من خلق می کردم وجود داشت، و در طرف دیگر آثار بی ارزش کمونیستی. وقتی یکی از کتابهای من منتشر می شد، در عرض پانزده دقیقه همهٔ آن فروخته می شد و همه نسخه های آن خریده می شد. مردم می دانستند که احتمالاً این هم ممنوع خواهد شد، بنابراین قبل از اینکه این اتفاق بیفتد برای خرید آن هجوم می بردند. گاهی اوقات کتاب قبل از پخش آن ممنوع می شد، اما تا آن وقت، هزاران نسخه در گردش بود و مردم آنها را دست به دست کرده بودند.

■ **شما اجباری نداشتید که مثل وضعیتی که در روسیه بود، دستنوشته های خود را برای بررسی به کانون نویسندگان ارائه کنید؟**

□ خیر. در آلبانی هیچ سانسور پیش از انتشاری وجود نداشت، چون همان میزان وحشت و خودسانسوری که وجود داشت کافی بود. این یکی از خصوصیات اخلاقی خوجه بود؛ همان طور که گفتم او خودش را روشنفکر می دانست. بنابراین، ناشران بودند که تصمیم می گرفتند کتابی را چاپ کنند یا نه. وقتی دستنوشته «قصر آرزوها» را به ناشر می دادم، می دانستم که کتاب خطرناکی است. ناشر آنرا خواند و گفت نمی تواند خطر انتشار آن را بپذیرد. به همین دلیل گفتم که مسؤولیت آن را به عهده می گیرم: «اگر آنها برای شما ایجاد مزاحمت کردند، به آنها می گویم که تحت تأثیر شهرت من قرار گرفتید و من با تهدید شما را وادار به این کار کرده ام». در چنین شرایطی بود که آنها همیشهٔ نویسنده را مجازات می کردند، نه ناشر را. این در واقع چیزی بود که اتفاق افتاد. او به مقامات دولتی گفت که با توجه به شهرت من، جرأت نکرده بود دستنوشته مرا رد کند.

■ **پس به نویسندگانی مانند شما اخطار داده می شد؛ اما مردم غرب نمی خواهند باور کنند که وضعیت در کشورهای اروپای شرقی چقدر وحشتناک بود.**

□ در آلبانی همه می دانستند که من نویسندهٔ مخالف رژیم هستم. و این واقعیت که رژیم نمی توانست مرا محکوم کند، به دیگران هم شهامت بخشید. این وظیفه مهم ادبیات است: حفظ مشعل اخلاقی. فرانسه در سال ۱۹۸۸ مرا عضو افتخاری

انستیتوی علوم فرانسه کرد، یعنی یک افتخار خیلی بزرگ. یک روزنامه نگار فرانسوی در رادیو با من مصاحبه کرد و خیلی صریح از من پرسید که آیا در نوشتن آنچه می خواستم، آزاد بودم؟ من پاسخ دادم: «خیر. چون آزادی در کشور ما با آنچه در اینجاست تفاوت دارد». چه چیز دیگری می توانستم بگویم؟ نمی توانستم بی پرده تر از این، علیه رژیم صحبت کنم. آنچه سعی در انجام آن داشتم این بود که به مردم گرفتار در اختناق کشورم، تقویت روحیه ای خاص و غنای فرهنگی ای قابل قیاس با آنچه مردم آزاد جهان از آن برخوردارند، ببخشم.

■ **می توانید توضیح دهید منظورتان از ادبیات «حقیقی» چیست؟**

□ شما خیلی زود و به طور غریزی آن را تشخیص می دهید. هربار کتابی نوشتم، احساس کردم خنجری به قلب دیکتاتوری فرو می برم، در حالی که در آن واحد به مردم هم شهامت می بخشیدم.

■ **با توجه به آنچه در یوگسلاوی اتفاق افتاد، می خواهم از شما دربارهٔ تعصب مذهبی سؤال کنم. نیمی از مردم آلبانی مسلمان هستند، از جمله خانوادهٔ شما. آیا شما تحصیلات مذهبی داشته اید؟ آیا حالا که انجام اعمال مذهبی در آلبانی آزاد شده است، حرکت به سوی بنیادگرایی اسلامی وجود دارد؟**

□ من این طور فکر نمی کنم. خانوادهٔ من اسماً مسلمان بودند، اما اعمال مذهبی انجام نمی دادند. هیچ کدام از افراد اطراف من مذهبی نبودند. افزون بر آن، اعمال مذهبی ای که توسط فرقهٔ اسلامی «بکتاشی» در آلبانی به آن عمل می شد، بسیار ساده بود، حتی ساده تر از آنچه در بوسنی بود.

■ **برای بازگشت به جنبهٔ حرفه ای موضوع، می خواهم بپرسم که چطور وقتتان را بین تیرانا و پاریس تقسیم می کنید؟ و همین طور روزتان را، هرجا که باشید، چطور می گذرانید؟**

□ من بیشتر از تیرانا، در پاریس هستم، چون اینجا بهتر می توانم کار کنم. در تیرانا مسائل سیاسی و همین طور درخواستهای بسیار زیادی وجود دارد. از من خواسته می شود پیشگفتاری اینجا، و مقاله ای آنجا بنویسم... برای هر چیزی پاسخی ندارم.

همین طور برای یک روز: من صبحها دو ساعت می نویسم و بعد دست از کار می کشم. هیچ وقت بیشتر از این نمی توانم بنویسم چون مغزم خسته می شود. من بدون حواس پرتی در کافهٔ خیلی نزدیکی می نشینم و می نویسم. بقیهٔ وقتم با مطالعه، دیدن دوستان و انجام بقیهٔ کارهای معمولی زندگی می گذرد.

■ **نوشتن برای شما ساده است یا سخت؟ وقتی چیزی می نویسید شاد هستید یا مضطرب؟**

□ نوشتن نه کاری خوشایند است، نه ناخوشایند؛ حالتی بین این دو دارد، تقریباً زندگی ثانوی است. من راحت می نویسم، اما همیشه از اینکه شاید خوب ننوشته باشم می ترسم. شما به یک خلق و خوی ثابت نیاز دارید؛ هم شادی و هم ناراحتی برای ادبیات مضر است. وقتی شاد باشید، می خواهید سبک شوید و سر به هوا می شوید، و وقتی ناراحت باشد، دیدتان مضطرب و آشفته می شود. اول باید زنده باشید، زندگی را تجربه کنید و بعد دربارهٔ آن بنویسید.

■ **با ماشین تحریر می نویسید یا با دست؟**

□ مطالبم را با دست می نویسم، بعد همسرم لطف کرده، آنها را تایپ می کند.

■ **خیلی بازنویسی می کنید؟**

□ نه زیاد، در حد بعضی دستکاریهای کوچک، اما نه تغییرات اساسی.

■ **اول کدام به ذهنتان خطور می کند: طرح داستان، شخصیتها یا منظورتان؟**

□ بستگی به کار دارد. برای هر کتابی فرق می کند. روند کار، اسرارآمیز و مبهم است. این حالتها نیست بلکه مخلوطی از همه چیز است. مثلاً «قصر آرزوها» را در نظر بگیرید. و در رمان قبلی «تنگنای شرم» صفحه ای هست که در آن برای اولین بار ایدهٔ کنترل رؤیا معرفی شد. بعدها فکر کردم حیف است که آن را سرسری بگیرم. بنابراین داستان کوتاهی در این زمینه نوشتم، بدون اینکه امیدی به چاپ آن داشته باشم. حال آنکه دو بخش آن در یک مجموعهٔ داستان کوتاه چاپ شد. وقتی دیدم که افراد صاحبنظر به آن توجه نکردند، جسارت پیدا کردم و آن را به شکل یک رمان شرح و بسط دادم. همان طور که می بینید، خاستگاه یک کتاب مبهم است.

■ **آنهایی که آثار شما را به زبان اصلی ـ آلبانیایی ـ خوانده اند به زیبایی نثرتان اذعان کرده اند. آیا آگاهانه به سبک نگارش توجه می کنید؟**

□ در به کارگیری زبان بسیار دقیق و حتی پرتوقع هستم. برای مثال، همیشه شعر می گویم، چون شعر مجبورتان می کند که دربارهٔ زبان کار کنید. در واقع دو نوع غنای زبانی وجود دارد: اولی مشابه ارزش سنگهای قیمتی است، مانند استعاره، تشبیه و کشف و وقوف های جزئی؛ و دومی نیز کلی است: بلاغت فوق العاده، مخلوطی از هر دو نوع است، یعنی وقتی که یک متن زیبا نوشته شده است، و محتوای آن هم غنی است. اما من هیچ تلاش آگاهانه و سبک شناسانه ای نکرده ام.

■ **چه چیزهایی شما را از کار بازمی دارد؟ همینگوی می گفت: تلفن «کارکش» بزرگی است.**

□ در تیرانا هیچ کس جرأت استفاده از تلفن را ندارد، مگر برای منظورهایی که خلاف تشخیص داده نشود، چون تلفنها کنترل می شوند. اما همان طور که گفتم، من فقط دو ساعت در روز می نویسم و در این مدت، تنها بودن مشکل نیست.

■ **آخرین رمان شما «روح»، در فرانسه با استقبال خیلی خوبی مواجه شد و من امیدوارم به زودی به انگلیسی هم ترجمه شود. آیا شما نوشتن رمان جدیدی را شروع کرده اید؟**

□ خیر. عجله ای هست؟ □

■ **منبع:**

فصلنامهٔ ادبی The Paris Reviw ، شماره ۱۴۷ تابستان ۱۹۹۸