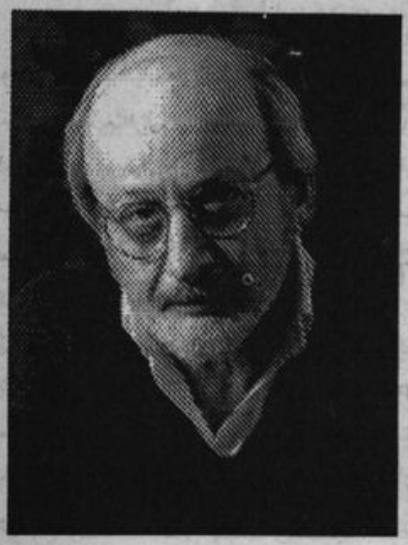
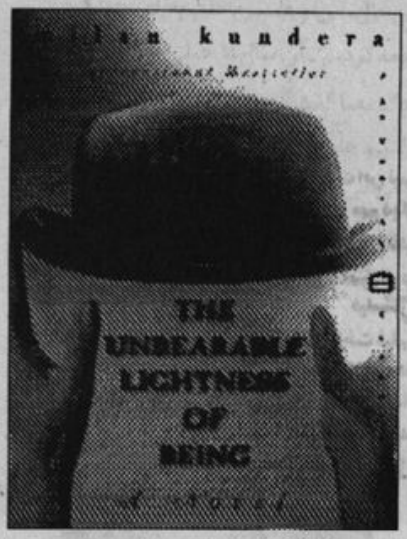
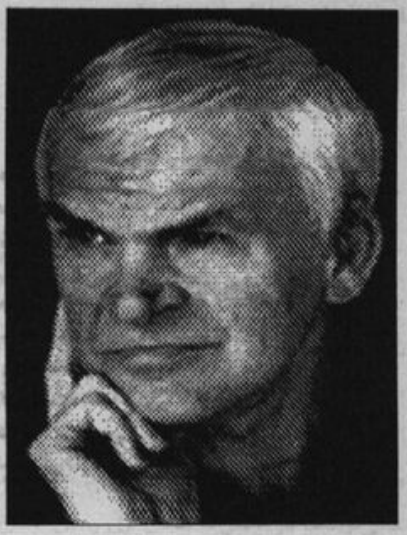
نقدِ لی. اِل. داکتوُر بررمان سبکی تحمل‌ناپذیر هستی[1]
نوشتهٔ میلان کوندرا







چهار شخصیت زیرِ دستِ دو ظالم

ویرجینیا وولف در خاطراتش در سال ۱۹۲۹ نوشت: «از روایت خسته شده‌ام»، و این نشان می‌دهد که چگونه در پیِ حملهٔ رمان‌نویسان به سنّت‌های رمان‌نویسی، رمان در عصرِ ما زنده نگه داشته شد. نویسندگان تصمیم گرفته‌اند رمان‌هایی بدون پیرنگ یا شخصیت یا توهمِ گذشتِ زمان بنویسند. آن‌ها از بازنمایی زندگی واقعی اکراه داشته‌اند، مانند آن‌چه نقاشان نیم‌قرن پیش از آن‌ها انجام می‌دادند. آن‌ها زبانِ خاص خودشان را فشرده کردند، یا ابداع کردند، یا از طریق مونتاژِ محتوای کتاب‌شان به صورت کولاژ، طرز تلقی نسبت به نگارش را به کلّی تغییر دادند.

نوعی از ادبیات داستانی که نویسنده جدی بودنِ محتوای آن را انکار می‌کرد به‌طور قابل توجهی ۱۵ یا ۲۰ سال پیش در ایالات متحده پدیدار شد؛ در این نوع ادبیات داستانی، نویسنده عامدانه افسونِ نمایشیِ متن خود را درهم می‌شکست و اصرار می‌ورزید که خواننده نباید داستانِ او را خیلی جدی بگیرد یا اعتقاد داشته باشد که شخصیت‌های رمانِ او واقعاً وجود دارند. انکار، منفعتِ تئوریکِ نزدیک شدن به هرج و مرج و فقدانِ ساختار در زندگی را داشت. موضوعات این داستان‌ها را نمی‌شد جدی گرفت، و نویسنده به‌واسطهٔ صراحت و رکگویی‌اش تنها شخصیتی بود که خواننده می‌توانست باورش کند. جان‌بارت، به‌عنوان نویسنده‌یی که امکاناتِ این استراتژی ادبی را کاویده به‌یادِ آدم می‌آید. و میلان کوندرا، نویسندهٔ برجستهٔ چک، در کتابِ جدیدش «سبُکیِ تحمل‌ناپذیر هستی»، همچنان این شیوه را مفید می‌یابد.

کوندرا در مورد یکی از شخصیت‌های رمان خود که در کنار پنجره‌یی ایستاده و به دیوار سفیدی در آن سوی حیاط خیره شده، می‌گوید: «و بار دیگر او را همان‌گونه می‌بینیم که در ابتدای رمان بود. این تصویری است که او از آن زاده شد. شخصیت‌های داستانی، مثل آدم‌ها، از زن به‌دنیا نمی‌آیند؛ آن‌ها زادهٔ یک موقعیت هستند، یک جمله، یک استعاره، که درون یک پوستهٔ سخت امکان‌های اساسی بشر را گنجانده‌اند... شخصیت‌های رمان‌های من امکان‌های برآورده نشدهٔ خودِ من هستند. به همین دلیل است که هم به آن‌ها علاقه‌مندم و هم از آن‌ها می‌ترسم... دیگر کافی است. اجازه بدهید برگردیم به توما».

سؤال منطقی این است که آیا این سنّت، آمادگی این را دارد که مورد حمله قرار گیرد؟ آیا برای بازگشتن به توما خیلی دیر نشده؟ آیا باید به ما گفته شود که او از کجا می‌آید بیش از آن‌که به ما گفته شود نوزادها از کجا می‌آیند؟ نویسنده‌یی که خود را بر متن‌اش تحمیل می‌کند در واقع دست به‌خطر می‌زند: نویسنده بهتر است سعی کند به‌اندازهٔ شخصیت‌هایی که با آن‌ها رقابت دارد و داستانی که در حال فروپاشیدنِ آن است، جالب و جذاب باشد وگرنه ممکن است ما نویسنده را آدمی «خودخواه» یابیم. مانند آن کارتون‌هایی که یک دستْ حیوانِ کوچکی را نقاشی و رنگ‌آمیزی می‌کند و آن را به طرفِ مسیریِ هُل می‌دهد تا ماجراهایی برای آن به‌وجود بیاید. حتی در حال حاضر، در زمانهٔ ما، به داستان احترام گذاشته می‌شود. از آن‌جایی که داستان برای‌مان بی‌نهایت ارزشمند است (ارزشمند به اندازهٔ علم و مذهب) احساس می‌کنیم تمام خشونتی که نسبت به آن روا داشته می‌شود در نهایت به نفع آن خواهد بود. ویرجینیا وولف با تجربهٔ خود در زمینهٔ پرهیز از به‌کار بردنِ روایت ـ در «خانمِ دالووی» ـ راهی دیگر برای ساختن داستان یا، شاید، جایگاهی دیگر برای رخ دادنِ آن کشف کرد. اندیشهٔ دائمی همیشه این بوده که قلبِ داستان همگام با قلبِ تپندهٔ زندگی بتپد.

اجازه بدهید به توما برگردیم. کوندرا از او جراحِ موفقی ساخته است. در پراگ، در بهارِ سال ۱۹۶۸، هنگامی که آلکساندر دوبچک سعی دارد دولت کمونیستِ چک را انسانی‌تر کند، توما نامه‌یی به روزنامه‌یی می‌نویسد تا نام خود را به فهرستِ نام افرادی که در یک مناظرهٔ عمومی شرکت دارند، اضافه کند. پس از آن، روس‌ها به پراگ حمله می‌کنند، شخصِ دیگری جای دوبچک را می‌گیرد، مناظرهٔ عمومی برچیده می‌شود، و مقامات مسئول از توما می‌خواهند بیانیه‌یی را مبنی بر پس گرفتنِ حرف‌هایی که در آن نامه زده بوده، امضا کند. اما او می‌داند

که اگر این کار را بکند، و بعدها بخواهد بار دیگر حرفی بزند دولت تکذیب‌نامهٔ او را منتشر خواهد کرد و وجاهتِ نام او در میان هموطنانِ چکاش از بین خواهد رفت. بنابراین از این کار خودداری می‌کند و بابتِ این سازش‌ناپذیری‌اش از او می‌خواهند نامه‌یی را امضا کند که در آن اعتراف می‌کند که عاشق اتحاد جماهیر شوروی است. امکانی آن‌چنان غیرقابل تصور که از شغل پزشکی خود دست می‌کشد و به پنجره‌شویی رو می‌آورد. او امیدوار است حال که پایین‌ترین شغل را دارد دیگر مقامات مسئول به او اهمیتی نخواهند داد و او را به‌حال خود خواهند گذاشت. اما او در ادامه درمی‌یابد که دیگر برای هیچ کس اهمیتی ندارد. وقتی همکارانش در بیمارستان فهمیدند که او می‌خواسته تکذیب‌نامه‌یی را امضا کند تا بتواند سرکار خود باقی بماند، از او رو برگرداندند. حال که او برای حفظِ تشخص خود با تنزل رتبه مواجه شده، دیگر کسی کاری به کار او ندارد.

اولین نکتهٔ درخور ذکر، سرنوشتِ این شخصیت است که تفسیری است در موردِ «رُول»؛ کوندرا دارد می‌گوید که تشکیلات بسیار سستِ پلیس برای نابودی توما مجبور نیست انرژی صرفِ شکنجهٔ او بکند. فقط کافی‌است یک مردِ خوش‌پوشِ خوش‌برخورد [پلیس] را با یک نامه بفرستند تا توما آن را امضا کند. با سررسیدنِ آن مرد [پلیس]، توما هر واکنشی در قبال آن نامه داشته باشد در هر حال زندگی‌اش نابود است.

دومین نکتهٔ درخور ذکر، عقیدهٔ مبتنی بر «به‌پایان رسیدنِ انتخاب معنی‌دار» است. توما یکی از چهار شخصیت اصلی‌یی است که صریح و مستقیم از تصاویر ذهنی کوندرا زاده شده. همهٔ این شخصیت‌ها، هر یک درحد خود، تناقض انتخاب‌هایی رانشان می‌دهند که در واقع انتخاب نیستند. انتخاب یک‌سری از کنش‌ها که در نهایت از کنشِ مقابلِ خود غیرقابل تشخیص‌اند. او سابینا را، که یک نقاش است، به‌عنوان نشان می‌دهد. سابینا در این تردید است که آیا عاشقِ کنونیِ خود، فرانز، را که استاد دانشگاه است، حفظ کند یا نه. فرانز از نظر فیزیکی قوی است. اگر او قدرتِ خود را بر سابینا اعمال می‌کرد و به او دستور می‌داد، سابینا حتی برای پنج دقیقه هم به دوستیِ خود با او ادامه نمی‌داد. اما فرانز آدم آرامی است، و از آن‌جایی که سابینا معتقد است عشقِ فیزیکی باید با خشونت و شدت همراه باشد، فرانز را آدمی کسل‌کننده می‌یابد. به این ترتیب فرانز هرکاری که بکند، سابینا او را ترک خواهد کرد.

کوندرا می‌گوید که سابینا با خیانت و ترک‌خانواده و عشاق و نهایتاً کشور زندگی می‌کند، به‌گونه‌یی که سابینا را محکوم می‌کند به آن‌چه آن را «سبکیِ هستی» می‌خواند، و منظور وی از این عبارت زندگی‌یی است که آن‌چنان فاقدِ تعهد و وفاداری یا مسئولیت اخلاقی در قبال دیگران است که نمی‌تواند به زمین وابستگی و اتصالی داشته باشد. دربرابر، شخصیت‌چهارمِ کوندرا، یعنی ترزا، همسر وفادار توما، از عشقی تزلزل‌ناپذیر در قبالِ شوهرِ زن‌بارهٔ خود رنج می‌برد. کسی که در نهایت مسئول نابودی توما است، چون عدمِ تمایل ترزا به زندگی در تبعید است که موجب می‌شود توما پس از آن‌که توانسته بود با موفقیت در یک بیمارستان در سوئیس مشغول به‌کار شود، به چکسلواکی برگردد و با سرنوشتِ خود روبه‌رو شود. بنابراین، ترزا، نقطهٔ مقابل سابینا در تعهد وفاداری و ریشه داشتن در زمینِ واقعی - طبقِ فیزیک کوندرایی - زیرِ «بار» و «سنگینی» و «سبکی» اخلاقیِ تحمل‌ناپذیر قامت خم می‌کند.

بنابراین در اطاعتِ شخصیت‌های این داستان از کوندرا نوعی الگو وجود دارد. همگی آن‌ها کنش مرکزیِ تخیلِ او را نشان می‌دهند، و این کنشِ مرکزی، به‌وجود آوردنِ یک تناقض و بیانِ دقیق آن است. تناقضی که کوندرا بیش از همه به آن علاقه دارد، تعیین هویتِ بنیادین «متضادها» است، و او با این نکته مدام بازی می‌کند، با شخصیت‌های جزیی علاوه بر شخصیت‌های اصلی، و با مقالات و اظهارنظرهای یک - خطی. برای مثال، او یک مهاجرِ چک در پاریس را به‌ما نشان می‌دهد که مهاجرانِ هموطنِ خود را به دلیلِ نداشتنِ شور و هیجان ضدکمونیستی سرزنش می‌کند، و کوندرا در وجود این شخصیت همان نوع آزاردهندگیِ ذهن را می‌یابد که در وجود حاکمِ پیشینِ چکسلواکی یعنی آنتونی نووتنی، کسی که ۱۴ سال بر چکسلواکی حکمفرمایی کرد. ظرافتِ کار در تصویری است که کوندرا به‌کار می‌گیرد تا بگوید که آن مهاجر و آن حاکمِ پیشین، هر دو انگشتِ اشارهٔ خود را می‌گیرند به طرفِ هر کسی که مخاطب‌شان باشد. کوندرا به‌ما می‌گوید که در واقع چنین افرادی، انگشتِ اشاره‌شان از انگشتِ وسط‌شان درازتر است.

چه شخصی و چه سیاسی، تمام دیدگاه‌ها و مواضع و نظرات در بینشِ کوندرایی، دچار توقف ناگهانی می‌شوند. او سه نفر از گروه چهارنفرهٔ (کوارتت) خود را می‌کُشد و اجازه می‌دهد که چهارمی نیز از کتاب غیب شود، ظاهراً از سبکیِ هستی؛ اما داستان واقعیِ او (که خالصانه به آن می‌پردازد) در واقع عملکرد، ذهنِ خود اوست که تصاویری را برای تاریخ فاجعه‌بارِ کشورش در روزگار خود می‌یابد و ارائه می‌دهد. تناقضِ هویتِ بنیادینِ متضادها نشان‌دهندهٔ دنیای بغرنجی است که در آن انسان‌ها از داشتن یک شرایط مناسب برای انسانیت خود محروم‌اند. نویسنده‌یی که ظاهراً در زندگیِ شخصیت‌های خود دخالت می‌کند و برای‌شان تعیین می‌کند که چگونه رفتار کنند. البته، از دولتی تقلید می‌کند که در زندگیِ شهروندانِ خود دخالت می‌کند و برای‌شان تعیین می‌کند که چگونه رفتار کنند. توما و سابینا و فرانز و ترزا خلق شدند تا زیرِ دستِ دو ظالم مستبد زندگی کنند، استبداد و ظلم چکسلواکی معاصر و استبداد و ظلمِ «نومیدی» کوندرا.

خوانندگانِ رمانِ مشهور این نویسنده یعنی «کتاب خنده و فراموشی»، استفاده ساختاری او از لایت‌موتیف را در این‌جا به‌جا خواهند آورد؛ انباری از عبارات و تخیلات که او در میان‌شان مدام چرخ می‌زند. خوانندگان باز همان لحن طنزآمیز و تفسیرِ استادانهٔ او از خلاء هراس‌آورِ زندگی در اروپای شرقی تحت حکومت کمونیسم را خواهند دید. در این‌جا نیز آشنایی نویسنده با موسیقی وجود دارد، و همین‌طور درگیری ذهنی‌اش با دون ژوانیسم، توجه تقریباً چشم‌چرانه‌اش Voyeuristic به‌بدن و لباس زن، و تصویرِ صریح و سوررئال، نیمکت‌های پارک‌شهر پراگ، به رنگ قرمز، زرد و آبی، که بی‌جهت بر روی رودخانهٔ «ولتاوا» غوطه می‌خورند. کوندرا، مانند گابریل گارسیامارکز، می‌داند که چگونه داستان خود را به پیش ببرد و دوباره آن را در احاطهٔ خود بگیرد و با تأکیدی متفاوت آن را بازگو کند. اما تنر در این‌جا «آزاد»تر است، و پروازهای فراروان‌شناسیِ گارسیامارکز اتفاقی نیستند بلکه از پیش فکر شده‌اند. در نثر کتاب شلوغی و بی‌نظمی کمتری وجود دارد، و خود زندگی هم کمتر حضور دارد. گویی نویسنده تصمیم گرفته بوده که بی‌شمار اسباب و اثاثیهٔ رمان‌ها را، جزییات آن را، بعد از آن نیمکت‌ها، به رودخانهٔ ولتاوا بفرستد. این نوعی ادبیات داستانیِ تجسمی است، نوعی ادبیات داستانیِ کلی‌گرا و بدون حاشیه‌پردازی. کوندرا تمایلی ندارد که به احساس تجربهٔ بشری بپردازد مگر در مواردی که بخواهد ما را برای دریافتِ اندیشه‌هایش آماده کند.

ممکن است به‌همان سهولت که آخرین مرحله در تاریخ زیبایی است اولین مرحله نیز باشد.

یک مضمون تکرارشونده در کتاب این است که ایده‌آلِ «کمالِ اجتماعی» چیزی است که ناگزیر موجب مشکلات بشر خواهد شد، این‌که میلِ دستیابی به آرمان‌شهر، اساسِ گرفتاری‌های جهان است. که نمی‌شود انقلاب و توتالیتر به‌همراه نداشته باشد. این ایده در میان روشنفکران تبعیدیِ اروپای‌شرقی رواج دارد، و شاید تجربهٔ تلخ آن‌ها این حق را به آن‌ها می‌دهد که چنین ایده‌یی داشته باشند. اما تاریخ انقلاب‌ها، به احتمال زیاد، بامیلِ به «خوردن» یا «نفس کشیدن» آغاز می‌شود تا میل به کمال انسان‌ها.

دقیقاً «خودخواهی» یا «طنازی» نیست که رمان «سبُکیِ تحمل‌ناپذیر هستی» را تهدید می‌کند. ذهنی را که کوندرا نشان می‌دهد به راستی رعب‌انگیز است، و موضوع دغدغهٔ خاطرِ این ذهن به‌طور قابل توجهی، اضطراب‌آور و وحشتناک است. اما، باتوجه به این موضوع، چرا در حین خواندن مجبور می‌شویم از خود بپرسیم که «بحران ایمان» او در کجا قرار می‌گیرد، در این دنیا یا در هنر او؟ نشان دادنِ دنیایی که در آن تمام انتخاب‌های انسان در تردید و دودلی غوطه می‌خورد، و، آن‌گونه که ییتس Yates نوشت: «بهترین‌ها فاقدِ عقیدهٔ راسخ هستند، درحالی که بدترین‌ها / مملو از شور و حرارت‌اند». بعضی مواقع تکنیک این رمان را به صورت کنشی ارائه می‌دهد که خودخواهی را بیشتر از نومیدی‌های صادقانه نشان می‌دهد. استادِ کوندرا، حضرتِ کافکا ـ نمی‌توانیم او را به یاد نیاوریم ـ یک‌رمانِ تجسمی بدون حاشیه‌پردازی نوشت که در آن هرگز خود را نشان نداد.

عمل طراحی و طرح‌ریزی دوبارهٔ رمان به مانند یک غریزه، جزو تلاش‌های دائمی رمان‌نویسان سرتاسر دنیاست. خوبی و تهورِ کوندرا در این تلاش عظیم‌اش است که نمی‌خواهد به‌عنوان نویسنده‌یی که تبعید شده و کشورش دچار محرومیت‌های سیاسی است طبقه‌بندی شود. هرچند این‌ها واقعیت‌هایی هستند که به‌واسطهٔ تاریخ چکسلواکی به کوندرا یادآوری می‌شود.او با زیرکی و شوخ‌طبعی و غمی مرتیه‌مانند می‌نویسد تا بگوید که «دنیا به چه مخمصه‌یی تبدیل شده است». و این یعنی که او می‌خواهد نه‌تنها شیوهٔ روایت را دوباره طرح‌ریزی کند بلکه می‌خواهد زبان و تاریخ زندگی، سیاست‌زده را نیز دوباره طرح‌ریزی کند اگر قرار است به‌تجارب خود جنبه‌های تراژیکِ آن را بیفزاید. و این نقطهٔ مقابلِ نویسندهٔ امریکایی است که باید به‌یاد داشته باشد طوری در مورد زندگی بنویسد که گویی هیچ جنبهٔ سیاسی نداشته است. ما می‌توانیم، همراه با میلان کوندرا، امیدوار باشیم که یکی از آن تناقض‌های شکیل او را در انتخاب‌های جداگانه‌مان به‌اجرا درنیاوریم و پی نبریم که هر یک از این انتخاب‌های ما به‌همان پایانِ فرسوده خواهد انجامید. □

دقیقاً «خودخواهی» یا «طنازی» نیست
که رمان «سبُکیِ تحمل‌ناپذیر هستی» را تهدید می‌کند. ذهنی را که
کوندرا نشان می‌دهد به راستی رعب‌انگیز است،
و موضوع دغدغهٔ خاطرِ این ذهن به‌طور قابل توجهی،
اضطراب‌آور و وحشتناک است. اما، باتوجه به این موضوع،
چرا در حین خواندن مجبور می‌شویم
از خود بپرسیم که «بحران ایمان» او در کجا قرار می‌گیرد،
در این دنیا یا در هنر او؟ نشان دادنِ دنیایی
که در آن تمام انتخاب‌های انسان در تردید
و دودلی غوطه می‌خورد، و،
آن‌گونه که ییتس Yates نوشت: «بهترین‌ها فاقدِ عقیدهٔ راسخ
هستند، درحالی که بدترین‌ها / مملو از شور و حرارت‌اند»

و اندیشهٔ کوندرا چیست؟ این پرسش به‌خودِ رمان منتهی می‌شود. کوندرا روان‌شناس خوبی برای مذکرِ فحل آمده است. ایدهٔ او در مورد عشق مبنی بر این‌که حافظهٔ شاعرانهٔ شخص به‌وسیلهٔ کس دیگر اشغال شود، ایدهٔ جالبی است. او کلمهٔ Kitsch (کیچ) را این‌گونه توصیف می‌کند: اول، به‌معنای یک ایده‌آل هنرشناختی که وجودِ مدفوع را انکار می‌کند، و دوم، به‌معنای جزیی‌جدایی‌ناپذیر از قدرتِ سیاسی، و بدین وسیله بر معنای کلمهٔ Kitsch می‌افزاید. او می‌گوید: «هرگاه یک تک جنبش سیاسی قدرت را قبضه می‌کند ما خود را در حیطهٔ کیچ توتالیتر می‌یابیم. هرآن‌چه از کیچ تخطی کند باید برای تمام عمر ممنوع شود... هر نوع ابزارِ فردگرایی... هر نوع شک و تردید... هر نوع طنز.» بنابراین گولاگ[2] یک «گند انبار»[3] است که توسط کیچ توتالیتر استفاده می‌شود برای منهدم کردنِ فضولاتِ خود.»

این یک گرایشِ فلسفیِ جالب است که کوندرا را به ایده‌های حدسی و نظری‌اش سوق می‌دهد. او دارای ذهنی درجه یک است، و مانند برنارد شاو، دارای توانایی پرداختن به هر دو جنبهٔ یک مسأله و هر یک از دو جنبه را در جای خود منطقی جلوه دادن. اما هرازگاهی موضوعی که با شیطنت به آن پرداخته شده معیوب و ناقص به‌نظر می‌رسد، و این ضعفی است برای ایدهٔ ادبی تا نیروی اندیشه ـ این‌که برای ارائهٔ تعریف از یک اردوگاه کار اجباری، برای مثال، در درجهٔ اول و بیشتر از هر چیز به فقدان کاملِ زندگیِ خصوصی اشاره می‌شود؛ ممکن است این‌گونه بحث شود که بیگاری و گشنگی و گورهای دسته‌جمعی[1] مشخصاتِ اولیهٔ آن هستند. یا این ایده که زیبایی شهرِ نیویورک (که از قدم زدنِ سابینا در شهرِ نیویورک حاصل می‌شود)، برعکسِ شهرهای اروپایی، اتفاقی و تصادفی است، یا «زیبایی از روی اشتباه». آخرین مرحله در تاریخ زیبایی»، در واقع ممکن است نیویورک به طور اتفاقی زیبا باشد، اما امریکای شمالی از اروپا جوان‌تر است، و هر گونه یهودکشی‌یی Holocaust مدنظر باشد، «زیبایی از روی اشتباه»

پانوشت‌ها:

۱. The Unbearable Lightness of Being. این رمان در ایران با عنوان «بارهستی» شناخته می‌شود.
۲. gulag (در شوروی سابق) زندان سیاسی، زندان و بیگاری‌گاه سیبری در زمان استالین.
۳. Septic tank (درخانه‌هایی که به فاضلاب شهری وصل نیستند) مخزنی زیرزمینی که در آن فضولات، ادرار و... نگهداری می‌شود تا زمانی که در اثر عمل باکتری‌ها تجزیه و بی‌زیان گردد.