ادبیات در قالب تعارض

اُتو لورنس
ترجمه محمود حدّادی

عناصر ثابت در سیر نویسندگی پتر هانتکه

دهه‌ی شصت برای به صحنه آمدن پتر هانتکه، برای آغاز پیشرفت او در نقش نویسنده، آن هم با صحنه‌پردازی خودش، خود به خود زمانی بسیار مناسب بود، چراکه عطش نوخواهی و نوجویی در این سال‌ها در اروپا به اوج خود رسیده بود. پس پتر هانتکه در نقش یک شورشگر ادبی به صحنه در آمد و در ابتدای کار جسارتش در ساز مخالف زدن با موفقیت بیش از پیش در افکار عمومی همراه بود، خاصه که زمانه از جوانان بیش از هر چیز توقع اعتراض داشت.

ولی مشکل این جا بود که وی دیگر نتوانست خود را از زیر بار این نقش، از این چشم خیره کردن‌های جوان تازه‌کاری که در هر زمینه وعده‌ی در انداختن طرحی نو می‌داد، آزاد کند. وجهه‌ی یک بیتل قُد و نابفرمانِ ادبی دیگر پاره‌ای از وجود او شده بود و انتظار تماشاگران و اهل کتاب را بالا می‌برد و در صحنه‌ی فرهنگی بر فعالیت او نقش و مهر خاص خود را می‌زد. در هر کاری که می‌کرد، خواهی دشنام دهی‌اش به همکاران، برای مثال در پرینستون، یا معرکه‌گیری‌اش با نمایشنامه‌ی فحاشی به تماشاگران، یا به صحنه آمدنش برای طرد عمل‌گرایی کور سیاسی، و یا دست یازیدنش به زبان آزمایی‌های پی در پی آوانگاردیستی، عبور از مرز سنت‌های فرهنگی و اجتماعی همچنان هدف عمده‌ی تفاهم او با خوانندگانش بود، خاصه که در عرصه‌ی هنر، پوپ امتحان خود را پس داده و موفقیتش حتمی بود. از آنجا که هانتکه هم در دست یافتن به این گونه شیوه‌ها ممارستی یافته بود؛ محض رفتن به راهی نو، با سخت‌گیری موضوعاتی جسورانه را به

کار می‌گرفت و در همین موضوعات هم بود که عطش نوجویی نسل او نیروی خود را آزاد می‌کرد و او را هم به سوی کارهایی پر حاصل سوق می‌داد، نیز به سوی یک تاکتیک مطمئن و تاثیرگذار تبلیغاتی. در پناه سنگر اقتداری که به هر چیز نو، بکر و تازه‌گرایش نشان می‌داد، دست به حمله‌ی ادبی می‌زد، و هر آن جاکه گمان به وجود دژهایی محکم می‌برد، بی‌مهابا بر آن هجوم می‌آورد. با شوق پر شر و شور ویرانگری الگوهای ادراکی و رفتاری، عادات فکری و زبانی را ردیابی می‌کرد، تا هر آن شیوه و روش فکری و عقیدتی به ظاهر بدیهی را افشا و رسوا کند.

ولی این استراتژیِ نفی فقط به این دلیل می‌توانست موفق باشد که میدان تاخت و تاز، به ویژه برای ناخشنودی روشنفکران آلمانی و نیز زبان آزمایی‌های مکتب شعر تجسمی، از پیش مشخص شده بود. هانتکه کافی بود روحیه‌ی انکارگری حاکم بر دهه‌ی پنجاه را با شوق رفتن به راه‌های نو در دهه‌ی شصت با هم تلفیق کند، به نقد متین و فهیمِ اجتماعی رگه‌ای از شیوه‌ی پاپ و جوان پسندانه وارد کند و در تبیین آن با سر و ظاهر یک جوان متکی به نفس به عرصه در آید ــ و به عنوان نوعی راهگشای روح زمانه به اعتبار اجتماعی برسد. در تلاش پیوسته‌ی آن که دست کم همیشه یک قدم از دیگران جلوتر باشد، خواستار عبور از هر آن موضع حتی تازه به دست آمده می‌شد، لحنِ کلامِ تغییر دهندگان نظام را به باد انتقاد می‌گرفت، اصول جزمی شده‌ی شعر آزمون‌گرا را مردود می‌شمرد و خود نیز پیوسته از پی سبک و روشی نو در می‌آمد. در این کار با دقت بسیار کانون همگرایی تفکر اقتدارستیز را هدف حمله قرار می‌داد، تا به این ترتیب برای تعارض خود خریدار پیدا کند، تعارض حتی با آن موج پیشرفت خواهیی که خود از دل آن بیرون آمده بود.

اصل تعارض که در سال‌های جوانی او با جنبش‌های دانشجویی ارج اجتماعی بزرگی به دست آورده بود، به او میدان و آزادی کافی داد، تا به شکلی خلاق قید هر آن وابستگی شخصی، پیوندهای خانوادگی و تأثیرات ادبی را از خود دور کند. این میل به پیشرفت که هانتکه با سر و لباس مُد روزی خود، نیز با سکونت گزیدنش در شهرهای مختلف، و در پیش گرفتن شیوه‌های مختلف زندگی، از جمله زندگی زناشویی، سکونت در خانه‌های تیمی، زندگی مجردی و تربیت بچه به تنهایی، به تضمین آن می‌کوشید، او را بدل به یک نمودار دوران، و، نماینده‌ی جست و جو از پی استقلال فردی می‌ساخت، بدل به انسانی که هنجارهای موجود زبان و رفتار را نه فقط می‌شناسد، بلکه در صدد برانداختن آن نیز بر می‌آید.

اصرار او بر ویژگی‌های خودی از پیشاپیش او را در مسیر بریدن با سنت‌ها هدایت می‌کرد. از جانبداری از هر آن مکتب و یا دکترین سیاسی به یک میزان دور بود و در عین حال در پی آن که آن کلیشه‌های احساسی، فکری و الگوهای رفتاریی را معلوم و بر ملا کند که اغلب موضوع تأمل

و تردید قرار نمی‌گیرند، بلکه بدیهی انگاشته می‌شوند و هم از این روست که کسی برای تغییر آن‌ها انگیزه‌ای ندارد. هانتکه چنین الگوهای بی‌انعطاف و کورکورانه را نه تنها در مناسبات کهنه‌ی جامعه، برای مثال ساختارهای حکومتی می‌یافت، حتی رفتار شخصیت‌های مطرح ادبی را هم از آن‌ها خالی نمی‌دید، از جمله الگوهای رفتاری گروه‌های پیشرو، و حتی بیان نامه‌های آن گروه از دانشجویان را که از دید خود گزینه‌ای نو به حساب می‌آمدند. هانتکه متون نویسندگان نوگرا و همکار خود را هم از چنین الگوهای متحجر خالی نمی‌دید. وی که هیچ اندیشه‌ی جزمی، هیچ شخصیت نمونه و تعریف و مفهومی را قبول نداشت، ناچار بود که در ابتدا هرگونه پاسخ از پیش ساخته و پرداخته را نامعتبر بخواند. و تنها در این صورت بود که می‌توانست الگوهایی را معتبر بشمارد که جست و جو از پی پیوندهایی نو و غافل‌گیرکننده را هرگز فروگذار نکند.

در ابتدا تمامی نیروی نویسندگی او صرف نگارش آثار قالب شکنی شد که برخلاف متون فرم‌گرای نویسندگان آزمون گر سرسختانه از پی رسیدن به استقلال فردی و شخصی می‌جست. مثل ژنرالی که همه چیز را به دقت برنامه‌ریزی کرده باشد، صریح و در عین حال با همه‌ی نیرو به جلسات متن خوانی دوستانش (برای نمونه در پرینستون) حمله می‌کرد، نیز به عادت‌های تماشاگران تئاتر، (از جمله در نمایشنامه‌ی فحاشی به تماشاگران) و یا الگوهای پراگماتیکی زبان (از جمله در قطعه‌ی کاسپار) و معیارهای اخلاقی جامعه‌ی پسین سرمایه‌داری، (برای مثال در قصه‌ی «عبور از دریاچه‌ی بودن» و داستان «نسل نامعقولان بر می‌افتد».)

بدین شکل آن روند از پیش تعریف نشده‌ی استقلال یافتن فردی، که هدف و مقصود هانتکه از ادبیات به شمار می‌آمد، یک مقصود سیاسی را فرا راه خود قرار می‌داد: مستقل و فردی احساس کنیم، بیندیشیم و رفتار کنیم ــ چنین منش و شیوه‌ای باید که پس از نظام‌های یکسان‌سازی‌های سال‌های هیتلری و جبهه و جناح بندی‌های جنگ سرد، مانع از بازگشت به یک رژیم دیکتاتوری با ظاهری دموکراتیک می‌گردید. زیرا که تنها به رد القاء اندیشه به ضرب تبلیغ آشکار و یا شکل‌های زیرکانه‌تر عقیده سازی نمی‌پردازد، بلکه آزادی از هر آن قید و قاعده‌ی زبانی را نیز در مد نظر قرار می‌دهد.

آن نیروی شورش گرانه‌ای که هانتکه در تعارض با الگوهای کورکورانه پذیرفته‌ی زندگی، مفاهیم و مقولات منجمد فکری و هرگونه وهم و خیالِ ریشه‌دارِ اجتماعی در خود جمع‌آورده بود، ذوق او را به حمله بیش از پیش می‌کرد. به سهم خود از نظریات بنیادین ویتگن اشتاین و همفکران او پیروی می‌کرد و مانند آنان در قواعد معانی و بیان الگوهای مشخص و تشبیت شده‌ای را می‌یافت. اما به درک این شناخت بسنده نکرد، بلکه بر آنان شورش کرد و ابزار و اسلحه‌ی شورشش این که عادات ارتباطی انسان‌ها را ترسا می‌کرد و یا به طنز در می‌آمیخت، (از

آن جمله در نمایشنامه‌های گفتاری‌اش) یا آن که شیوه‌ی بیانی با مهر و نشان خاص خود بر می‌گزید (از آن جمله در داستان «نامه‌ی کوتاه محض وداعی دراز» یا «ناخشنودی بی‌کم و کاست» و یا سرانجام آن که شیوه‌های دوباره کشف و مرسوم شده‌ی زندگی و نویسندگی را به کار می‌برد (از جمله در داستان‌های «ساعت حس راستین» و یا در «بازگشت آهسته»).

با دستمایه‌ای که جریان اعتراض در سال‌های شصت در اختیارش می‌گذاشت، و با فشار نوخواهی این زمان، هانتکه توانست بدون هیچ زحمتی اجبار و فشار تولید اثر ادبی اصیل را با قانون اقتصادی تنظیم عرضه پیوند بدهد، و به این شیوه ژست نویسنده‌ای مطرح و صاحب نظر را به خود بدهد.

هر آن چه که می‌نوشت، و یا هر آن قضاوتی که می‌کرد، هر باره نو و مبارزه جویانه بود. هرگز با مواضعی ثابت استناد نمی‌کرد، حتی آن هنگامی هم که در میانه‌ی سال‌های هفتاد روش تخریب بی‌وقفه‌اش را کنار گذاشت و به جای آن کوشید میان احساساتی که پیش‌تر تجربه کرده و آزموده‌شان بود، ارتباطی برقرار سازد. در این روش خود را به طرزی طبیعی جایز الخطا می‌دانست و توقع داشت آثارش را با نگاه نقدآمیز بخوانند، نگاهی که آثار ادبی را صرفاً چیزی در حد نوعی غور و بررسی دانست. توقع داشت که خستگی را حق او بدانند و چنین حقی را برای خوانندگان آثارش نیز قایل می‌شد.

اما هر چه که مشهورتر می‌شد، راه و روش برقراری ارتباطی دلخواه با خوانندگانش را از دست می‌داد. چنین بود که پس از فرو خوابیدن شورش‌های دانشجویی که نقد و انتقاد بخشی ذاتی از آن بود، و آن خودمحوری‌های توأم با بیزاری از مناسبات فائق جامعه از رونق و رمق افتاد، ارتباط با خوانندگان خود را نیز از دست داد. هنوز هم امیدوار بود که با تعارضاتی جسورانه در عرصه‌ی نقد ادبی زمان خود سیمایی شاخص باشد. اما پس از سال‌های هشتاد، که تنوع اندیشه و آرمان از ویژگی‌های زمانه شد، دیگر آن هنرنمایی‌های کهنه‌ی او چشم کسی را خیره نمی‌کرد و از این پس نقد و یا تایید او بازتاب خاصی نمی‌یافت. زمان دیگر برای ادا و اصول و توفیق در این کارها مناسب نبود. چراکه در دریایی از رسانه که جوامع مصرف‌گرا در احاطه گرفته بود هر گونه صدا، حتی آن تیزترین فریادهای اعتراض هم غرق می‌شدند. حتی آن ارزش‌ها که دیری است فراموش شده‌اند و به همین سبب هم می‌توانشان دوباره به رخ این زمانه‌ی عاری از سنت کشید، امکان شکوفایی دوباره نمی‌یابند.

هانتکه هم مجبور بود این نکته را بپذیرد، و این زمانی بود که بر آن شد بر همیشگی بودن تجربه‌های آنی و یا پایدار تاکید کند، خاصه در داستان «ساعت درک راستین» و «تکرار». اعتراض او صدایی بود در همهمه‌ی صداها و از این رو توجهی را به خود جلب نکرد. البته در این میان با

انتقاد و اعتراض هدف دیگری را دنبال می‌کرد. اگر که در سال‌های شصت جامعه‌ای شکل گرفته و تثبیت یافته را به باد انتقاد می‌گرفت، در سال‌های هشتاد اینک منتقد جامعه‌ای بود کم یا بیش باز. اما موفقیت تنها شامل آن رویکرد نخستین او شد که جز او پیروانی دیگر هم داشت.

در ماه مه ۱۹۶۶ رمان اول پتر هانتکه، یعنی «دستفروش» تازه در انتشاراتی بزرگ و با سابقه‌ی سورکامپ، که توجهی خاص به چاپ آثار نویسندگان جوان داشت، منتشر شده بود که نویسندگان آلمان زبان عضو گروه ۴۷، گروهی که شاخص‌ترین و مهم‌ترین جرگه برای نویسندگان جوان به شمار می‌رفت، برای قرائت آثار خود و بحث درباره‌ی آن‌ها در پرینستون گرد هم آمدند. هانتکه با کمک و ابتکار ناشر خود به این جمع دعوت شد و در این جلسات از یکی از آثار روایی خود که هنوز در مرحله‌ی طرح بود، گوشه‌هایی را خواند و در پایان مباحث، به ارائه‌ی نظریات خود روی آورد و خلاصه‌ی کلامش حکم محکومیتی کلی برای همه‌ی همکارانش بود. برخلاف قاعده‌ی جا افتاده‌ی میان این گروه، قاعده‌ای که بحث را محدود به متون قرائت شده می‌کرد، او به خود اجازه‌ی کلی گویی داد و سخنانش هم با توجه بسیار و حتی بازتاب فراوان رو به رو شد. هانس مایر در جا کوشید دنباله‌ی این بحث را بگیرد. چنین بود که سخنرانی او رویداد این همایش شد. پیش از همه اریش کوبای در مجله‌ی اشپیگل، شماره‌ی ۱۹ سال ۱۹۶۶ به گزارش این ماجرا پرداخت و چندان نکشید که مجلات دیگر دنباله‌ی کار او را گرفتند: جوانی ظهور کرده بود با موهای مدل قارچی و از سنخی دیگر، که هر آن چه را دیگران می‌نوشتند، «ابلهانه و بی‌مایه» و تاییدی ناخواسته بر «ناتوانی هنری» می‌شمرد. چنین دعاوی‌یی آشکارا ماده‌ی آتش‌زای کافی در اختیار آتش مطبوعاتی‌یی که از آن زمان دیگر خاموش نشده، قرار داده است. و پترهانتکه‌ی تشنه‌ی شهرت پیدا بود از همان ابتدا به همین جنجال چشم امید دوخته بوده است. وی بعدها با یادکردی تمسخر و طنزآمیز از ولع مطرح شدنش در مطبوعات برای مجله‌ی اشپیگل نوشت: «از همان کودکی آرزویم بود که اسمم در مجله‌ی شما بیاید. مطرح شدن در این مجله به چشم من می‌توانست از عمده‌ترین اهداف هر نویسنده‌ای باشد. من به انگیزه‌ی همین هدف هم بود که در پرینستون، در بحث‌های گروه ۴۷ شرکت کردم، و در همان حال که مشغول سخنرانی بودم، با شادی تمام دیدم که آقای اریش کوبای، خبرنگار و نماینده‌ی مجله‌ی شما، دارد از متن سخنان من یادداشت برداری می‌کند. حال بازی را برده بودم. پس یک متلک تندتر هم گفتم، تا محکم کاری کرده باشم و اکنون از گزارش آقای کوبای در می‌یابم که ترفندم گرفته است.» اما ترفند کسب شهرت از راه تحریکی گستاخانه فقط به این خاطر با توفیق قرین شد که بدیهیات نویسندگان را از پیشاپیش دچار ابهام و آشفتگی کرده بود. سخنان انتقادآمیز هانتکه، با همه‌ی آن که بی‌پایه و ناسنجیده بود، انگشت بر یک ناخشنودی گسترده گذاشته بود:

انعطاف‌پذیری در قبال قالب و زبان، یعنی آن چه که بیش از همه نویسندگانی چون هلموت هایسن بوتل، فرانتس مون و یورگن بکر پیوسته رواجش می‌دادند، نتوانسته بود بر واقع‌گرایی ساده و تصویرپرداز که همچنان سبک رایج در میان نویسندگان آن روزگار بود، غلبه پیدا کند. اهل ادب هنوز هم به خود جرأت می‌دادند بخشی از واقعیت را از محیط بیرون بکشند و بپرورند، بدون این که در پیش شرط‌های معرفت ــ و زبان‌شناسانه‌ی یک چنین روشی تأمل کنند. سرزنش هانتکه به همکارانش، و متهم کردن آنان به ناتوانی هنری، خود به خود این کمبود بازنگری و تأمل در شرایط ادراک و بیان هنری را نشانه می‌رفت، چرا که تحت این شرایط هر باره تنها تصویری ثابت از واقعیت متجلی می‌شد، و نه بیشتر. این سخنان هانتکه، پس از فلسفه‌ی تعالی‌گرای کانت، نظریه کلام محور مالارمه و دست بالا پس از دیدگاه ویتگن اشتاین درباره‌ی معانی و بیان به هیچ رو نو نبود، ولی در میانه‌ی دهه‌ی شصت تأثیر عظیم روشنفکرانه داشت، تأثیری قوی‌تر از نیروی مقاومت همه‌ی الگوهای تا آن زمان آشنای زندگی و نویسندگی. و توجهی که حال نقدهای او به خود معطوف می‌کرد و سبب سست شدن پایه‌ی اقتدار برخی از بزرگان شده بود، سنگری برای حملات ادبی وی شد که گویی می‌خواست به شکلی سازمان یافته هر آن سنت بدیهی و عادی شده را ویران کند. حمله‌ی غافلگیرانه‌ی او در پرینستون به او جرأت داد، اعتراض را اصل و پایه‌ی برنامه‌ی زیبایی شناختی خود قرار دهد. ابزار ترویج چنین زیبایی‌شناختی هم، آن همه مقالات بسیاری که می‌نوشت، و سپس چندین داستان و رمان که سلسله‌وار نوشت و انتشار داد. ابتدا با بازنگری در متن سخنرانی خود در پرینستون جنبه‌ی دشنام‌آمیز را نسبت به «ناتوانی هنری» پس گرفت و خود به تحلیل واکنش‌هایی نشست که این سخنرانی او در پی داشت: «من مخالف توصیف نیستم، بلکه توصیف را وسیله‌ای ضروری می‌شمارم، چرا که باریک بینی و تأمل در موضوع را برای ما ممکن می‌سازد، پس من با توصیف موافقم، منتها نه با توصیفی که امروزه در آلمان به عنوان «رئالیسم نو» تبلیغ آن را می‌کنند. پیروان چنین سبک و روش انگاری از یاد می‌برند که مصالح ادبیات زبان است و نه اشیایی که زبان به توصیف آن‌ها می‌پردازد.» هانتکه با این توضیح کار را در عمل به نقد ایدئولوژیک، یا به عبارتی آن عقیده‌ای می‌کشاند که برآیند سبک رئالیسم نو است. و آن این که در درک ساده‌لوحانه‌ی ما از رئالیسم، تا هنگامی که کلمات را شیئی به عنوان شیئی می‌انگاریم، از نگاهمان دور می‌ماند که زبان تا چه پایه و مایه‌ای قابل دستکاری و تحریف است، «قابل تحریف هم برای اهداف اجتماعی و هم فردی.» خاصه برای اجتناب از منابع خطا در زبان، لازم است «زبان حیله‌گر را، که اشیاء معین و مشخص شده را به مانند عین اشیاء متجلی می‌کند، رسوا سازیم.»

برای گریز از قدرت زبان، و برای پرهیز از الگوهای ساده کننده و سطحی ساز توصیف در

زندگی روزمره و نیز تخیلات رنگارنگ در رمان و نمایشنامه، حتماً لازم نبود که از پی شیوه‌های نو و بکر توصیف و بیان برآیی، بلکه کاربست شیوه‌های کهن توصیف نیز مجاز بود، منتها کاربست تخریبی آن. زیرا درست با این روش است که می‌توان قدرت سازندگی زبان را که در همه‌ی حیطه‌های زندگی ما تاثیرگذار است، زیر نگاه بدبینانه، و نقدآمیز گرفت. هانتکه در مقاله‌ای با عنوان «من ساکن برج عاجم» این شیوه‌ی تخریبی خود را برنامه‌ی کاریش اعلام کرده است: «من برای رمانی که هم اکنون در دست دارم، تنها طرح یک تصور را ابزار کار قرار داده‌ام. من هیچ داستانی را اختراع نکرده‌ام، بلکه یک داستان را کشف کرده‌ام. من روال و روند یک رویداد را، که حی و حاضر بود، طرح و الگوی رمان جنایی را، با کلیشه‌های خاصی که در توصیف صحنه‌ی قتل، مرگ، وحشت و ترس، تعقیب و شکنجه دارد، کشف کرده‌ام. وقتی که درباره‌ی این طرح و الگو فکر می‌کردم، در آن شیوه‌ی رفتار، نوع زندگی و عاداتم را در برخورد با یک واقعه به جا می‌آوردم و باز می‌شناختم.»

این ژرفکاوی در طرح و الگو فقط این هدف را داشت که همین طرح و الگو را به عنوان شیوه‌ای خشک و ماشینی شده از احساس و رفتار ما بر ملا و رسوا کند، علاوه بر آن می‌خواست که خود را از قید هر آن روش خود به خودی شده و ماشینی فرهنگی آزاد کند. این شیوه‌ی نیل به آزادی، خاصه از آن جا که از حیث هنری پر بار، و از نظر سیاسی جنجال برانگیز بود، حوزه‌ی کاربرد بسیاری یافت: چه، موضوع تحقیق هر چه بود، سنت‌های ادبی و یا رویدادهای روز و یا حیطه‌ی خصوصی زندگی در مقام الگوهایی عام اما نا به خود آگاه ــ هر باره حاصلی داشت، حاصلی که بیش از همه عبارت بود از روشنگری و انگیزه‌یابی در راه رسیدن به استقلال بیشتر.

نام و آوازه‌ی هانتکه در پایان دهه‌ی ششم پایه در سر سختی او در ربط دادن عمده‌ترین موضوعات فرهنگی زمانه‌ی خود ــ نقد عقیدتی شیوه‌ی بیان با در هم شکستن روش‌های منجمد شده و خشکیده‌ی زندگی بود. شوق او به اعتراض، پیوسته حیطه‌هایی نو می‌یافت. چنین بود که آگاهانه عادات روایت‌گری را در متن‌های روایی نادیده گرفت: برای مثال در «زنبورهای خرمایی» «و یا شیوه‌های سنت شده‌ی کشف قتل را در رمان‌های جنایی به هم زد، از جمله در «دستفروش» و یا کوشید هر گونه حایل میان تماشاگر و بازیگر را در تأثیربردارد، از جمله در «فحاشی به تماشاگران» و یا تربیت سگ وار انسان را با ابزار زبان محکوم کند. از جمله در نمایشنامه‌ی «کاسپار». نیز وهم وجودِ یک چشم اندازِ مطمئنِ دید و دریافت را، از جمله در رمان «ترس دروازه‌بان از پنالتی» نفی کند. در این آثار او نوعی روش توصیف ذهنی زمینه و حق وجود پیدا می‌کرد که بعدها در «نامه‌ی کوتاه برای وداعی دراز» با مطرح ساختن دوباره‌ی شکل رمان تکوینی، رمان تکاملِ یک انسان، بیانی واضح یافت. حتی شرح زندگی مادرش «بدبختی بی‌کم و

کاست» که شیوه‌ی تثبیت یافته‌ی یک زندگی را محکوم می‌کند، چراکه برای زنان طبقات پایین‌تر اجتماع هیچ روزنه‌ای برای سلیقه‌ی شخصی باز نمی‌گذارد، امید پایه‌ریزی نوعی امکان دستیابی به آزادی را زنده نگاه می‌داشت، شده حتی با خودکشی. رمان سه گانه‌ی «بازگشت آهسته به خانه» که در سال‌های ۸۱ ــ ۱۹۷۹ نوشته شد، این مرزبندی که فرد از جمله در «زن چپ دست» ۱۹۷۶، و یا چنان که شخصیت اصلی رمان «ساعت احساس راستین» ۱۹۷۵ به کمک آن‌ها می‌خواهد به خود القاء یقین کند، به طرف نگاهی مثبت به زندگی می‌برد که از سرمشق‌های مقتدر ادبی مانند گوته، شیلر، ریلکه و سزان نقش خورده است. در این مرحله بود که هانتکه در پایان دهه‌ی هفتاد دست به خطر زد و به نوعی اعتراض روی آورد که تا حال به آزمون آن نپرداخته بود: در اتّحادی ناخوشایند و نازیبنده با روحیه‌های محافظه‌کارانه و سازش کار، اینک به مبارزه با بدبینی و ناخشنودی روشنفکران چپ رفت، گوشه‌های ممنوعه‌ی یک پیشرفت باوری را کشف کرد، از جمله در «قصه‌ی کودکان»، حیطه‌های ممنوعه‌ای که درباره‌شان اجازه‌ی اندیشه نداشتی، و به همین خاطر هم راه را تنها برای یک عمل گرایی وقیحانه و خالی از هرگونه وهم باز می‌کرد، و به این ترتیب آن اندک پیروانش را هم که دیگر چندان سر آموزش نداشتند، از دست داد. پس از آن که دیری در مسیر نقد قدم گذارده بود، حال آشکارا می‌پنداشت با وجهه‌ی یک نویسنده‌ی جهان وطن و جهان دیده، بتواند حتی به ابزار و راه نقد هم بدبینی نشان دهد و مسیر مباحث زمانه را به راهی که خود دوست داشت، بکشاند، اما آن ادا و اطوارهای سلطه‌جویانه و استادمآبانه‌ای که هانتکه در آثار خود و برخی موضع‌گیری‌های پراکنده‌اش پیوسته بیش از پیش نشان می‌داد، نه تنها آن آغاز نوآورانه را منکر می‌شدند و نفی می‌کردند و شبهه و وهم را از تصویر این نویسنده در اجتماع کنار می‌زدند، بلکه به شکلی کاملاً مشهود نشان می‌دادند که دیگر برای اعتراض، دستمایه‌ای ندارد و چنته‌اش خالی شده است.

شرایط معنوی و فرهنگی دوره‌ی پسامدرنی که در آن همه چیز، یعنی کهنه و نو به یک میزان حق وجود داشتند و در آن نه تصحیح و نه تکمیل و نه سرمشق سازی، هیچ کدام قدرت امتناع کافی نداشتند، فضا را برای او و اعتراض‌هایش تنگ می‌کرد.

TEXT+KRITIK

Zeitschrift für Literatur · Her ausgegeben von Heinz Ludwig Arnold

24

Peter Handke

Fünfte Auflage: Neufassung