زنی تنها در آغاز فصل گریز

سخن گفتن پیرامون یک رمان کاملاً زنانه و تقریباً فمینیستی برخلاف اصول بی‌طرفانه نقد ادبی، با نگرش منتقد و البته جنسیت او بی‌ارتباط نیست. رویارویی تاریخی و طبیعی دو جنس ناهمگون دستگاه خلقت، ریشه در تفاوتهای ناگزیری دارد که انکار آن ـ چه از طرف دسته‌بندیهای مردستیزانه و چه از سوی گروههای تساوی‌طلبانهٔ فمینیستی ـ به کتمان ویژگیهای فطری و غریزی منجر خواهد شد. بنابراین منتقدی که قرار است دربارهٔ یکی از آثار آلبا دسس پدس بنویسد، نمی‌تواند تلاش خود را در راه یک تحلیل و باز شکافت بی‌طرفانه به ثمر بنشاند. هرچند یکی از انکارناپذیرترین ویژگیهای فن نقد و انتقاد، داشتن نگاهی مستقیم و بی‌واسطه و عاری از هرگونه غرض‌ورزی و موضع‌گیری جانبدارانه است؛ اما آنجا که سخن از تفاوتهای جنسیتی است، پای واکنشهای ناخودآگاه و حتی غریزی هم به میان می‌آید. دگرگونی کنشها و واکنشها هنگام رو به رویی با جنس مخالف و در اشکال افراطی آن، فرورفتن در یک پوشش دفاعی، تنها در مناسبات و روابط اجتماعی زن و مرد مصداق پیدا نمی‌کند. مصداق دیگر این مدعا در یادداشتها و تحلیلهای ادبی‌ای که دربارهٔ آثار پدس ـ به عنوان یک زنانه‌نویس ایتالیایی ـ در نشریات مختلف ادبی به چاپ رسیده، قابل مشاهده است. تحسینهای زنانهٔ برخاسته از نگرش حمایت از همجنس و لحن پرصلابت و متهم‌کنندهٔ مردانه را در این‌گونه بررسیها و نوشته‌ها نمی‌توان نادیده انگاشت. پس یافتن رگه‌هایی از آن جانبداری ناخودآگاه در نوشتار حاضر نیز با تکیه بر همان ذهنیت کهن تاریخی قابل توجیه است.

در میان زنان نویسنده تعداد آنهایی که حس و شهود زنانهٔ خود را هنگام نوشتن به کار می‌گیرند، بسیار اندک است. آلبا دسس پدس (۱۹۹۷-۱۹۱۱) در زمرهٔ همان تعداد اندک است. او نوشتن را بهانهٔ مناسبی می‌داند برای کشف و بیان احساسات درونی خود. ضمیر نیمه‌هوشیار که نهانگاه امنی برای دفن رؤیاها و آرزوهاست، در ذهن زنان، دامنه و گسترهٔ بیشتری را به خود اختصاص داده است. با بازبینی عمیق و دقیق این مخزن سر به مُهر می‌توان آرزوها و نیازهای عقب رانده شده‌ای را بیرون کشید که گرد و غبار قرنها بر آن نشسته است. زدودن غبار از رخ کهنه‌ها و دست‌نخورده‌ها، آنها را به مواد خام اولیه‌ای تبدیل می‌کند که برای پی‌ریزی بنای یک رمان ضروری است. جنگ جهانی دوم و پیامدهای آن، فضای آثار پدس را اندکی مضطرب و «جنگ‌زده» جلوه می‌دهد. اما تأثیر روانی جنگ سبب نشده است تا این نویسنده تنشها و درگیریهای درونی خویش را نادیده بگیرد. جنگهای درونی و درگیریهای ذهنی او با دو دشمن عشق و عقل و توصیف روانکاوانهٔ این جدال، جایی برای پرداختن به جنگهای سیاسی و نظامی باقی نگذاشته است.

عذاب وجدان (۱۹۶۳) محصول دوران پس از جنگ است. جنگ جهانی دوم با تمام ویرانگری به پایان رسیده است و آدمها فرصت و مهلت بیشتری برای درون‌کاوی خود یافته‌اند. قالب مناسب و رسانایی که نویسنده برای این رمان برگزیده است، نیاز آدمهای وارهیده از دغدغهٔ جنگ را برای شناخت دغدغه‌های روحی و ذهنی به خوبی نشان می‌دهد. رمان با یک نامه آغاز می‌شود. نامه‌ای طولانی که فرانچسکای سی و شش ساله برای قدیمی‌ترین و دردآشناترین دوست روزگار نوجوانی و جوانی خود ایزابلا می‌نویسد. فصل‌بندی بدیع این رمان را تاریخ نگارش نامه‌هایی شکل داده است که شخصیتهای محوری رمان برای هم می‌فرستند. درحقیقت هر نامه، سرآغاز یک فصل جداگانه است. کاربرد دیگر این نامه‌ها ـ در ساختار بیرونی اثر ـ علاوه بر فصل‌بندی، بازآفرینی فضای گسترده‌ای برای گفت و گو است. قهرمانهای **عذاب وجدان** هیچ‌گاه رو در روی یکدیگر قرار نمی‌گیرند. بگومگوها و گفت و گوهای آنها پیش از آنکه شفاهی باشد، مکتوب است. آنها از راه دور با یکدیگر مکاتبه و به بیان روشن‌تر مکالمه و مباحثه می‌کنند. نامه‌نگاری یک امتیاز بزرگ دارد و آن اینکه صراحت و صداقت در پای شرم، تعارف و دورویی قربانی نمی‌شود. زمانی که فرانچسکا به عشق ممنوعهٔ خود برای دوستش ایزابلا اعتراف می‌کند، نیازی نیست تا چشم در چشم او از عجز خود در برابر عشق حرف بزند و ناگزیر بخشهای عظیمی از آن را پشت پردهٔ شرم و رودربایستی پنهان کند. افسون نوشتن پرده‌های شرم را می‌درد تا آنجا که فرانچسکا ناگهان خود را با تمام عریانی در مقابل دیدگان سرزنش‌آمیز دوست، تنها و بی‌دفاع می‌یابد.

دیگران نیز همه از این شیوهٔ ارزان و آسان بهره می‌گیرند تا بار عذاب وجدان را از روی دوش خود بردارند. آنها همگی نیازمند اعترافی صادقانه‌اند و چه بهتر که پیش از رفتن به نزد کشیش، پیش یک دوست اعتراف کنند. هنگامی که مکاتبهٔ فرانچسکا و ایزابلا وارد

● **عذاب وجدان**

● **آلبا دسس پدس**

● **انتشارات ققنوس، چاپ اول، ۱۳۸۰**

مراحل حساس‌تری می‌شود، شخصیتهای دیگر رمان نیز قلم به دست می‌گیرند تا در نامه‌هایی که برای هم می‌نویسند چاره‌ای برای عشق درمان‌ناپذیر فرانچسکا بیابند. ایزابلا عهدشکنی می‌کند و اسرار دوست را فاش می‌کند. در خلال نامه‌هایی که برای شوهر فرانچسکا گولیلمو می‌نویسد، به تدریج از چهرهٔ عشقی آلوده به خیانت و تزویر پرده برمی‌دارد. گولیلمو و ایزابلا چاره‌یابی دلسوزانهٔ خود را برای نجات فرانچسکا از گرداب عشقی بی‌سرانجام، به وقت دیگری حواله می‌دهند و از عشق پنهانی و قدیمی خود سخن می‌گویند؛ عشقی که پایه‌های آن بر خیانت به دوست و دروغ به همسر بنا شده است.

لابه‌لای این نامه‌ها و به عبارت بهتر اعتراف‌نامه‌ها، «یادداشت‌های جراردو» گنجانده شده است. این یادداشتها، فصل‌بندی منظم و جذاب رمان را گاهگاهی دچار اختلال می‌کند. در نگاه نخست مخاطب مشتاق و کنجکاو که بی‌قرار خواندن پاسخ یکی از نامه‌هاست، یادداشتهای ظاهراً بی‌ربط جراردو را به سرعت و با بیزاری می‌خواند تا به فصل بعدی (نامهٔ بعدی) برسد؛ فصلی که پاسخ اعتراف‌نامهٔ فصل قبل است. در پایان رمان خواننده به ارتباط تنگاتنگ جراردو با دیگر شخصیتها پی می‌برد، اما این رازگشایی نهایی توجیه کامل و قانع‌کننده‌ای برای حجم زیاد آن یادداشتها نیست. تنها مزیتی که می‌توان برای این دست‌نوشته‌های روزانه برشمرد، نقش پنهان و عمیقی است که در جایگاه تعلیق بازی می‌کنند. یادداشتهای جراردو به منزلهٔ میان‌پرده‌هایی است که تماشاچی را نگران و مشتاق نگاه می‌دارد. طولانی کردن زمان انتظار مخاطب، بر شیرینی و جذابیت ماجرای رمان می‌افزاید.

پدس نوشتن نامه‌های صمیمانه را با نوشتن یادداشتهای روزانه در یک ردیف قرار می‌دهد. ارزش همسان این دو نوع نوشتن در کشف ناشناخته‌های جهان درون و شناساندن آن به یک «آشنا»ی قدیمی است. در **عذاب وجدان** نیز جراردو یادداشتهایش را که گفت‌وگوهای تنهایی او هستند سرانجام به آشناترین و نزدیک‌ترین همراه خود می‌دهد تا آنها را «بخواند». بنابراین نوشتن محرمانه‌ترین چیزها نیز با انگیزهٔ دور و نامرئی نیاز به یک مخاطب آغاز می‌شود.

برای پدس یادداشت روزانه نوشتن نوعی کالبدشکافی روحی است. جراردو روزنامه‌نگار جوانی است که هر روز و هر لحظه به رمان ناتوشتهٔ خود می‌اندیشد و شبها مانند یک گزارشگر وقت‌شناس و منظم وقایع روزانهٔ خود را در دفترش ثبت می‌کند. برای ثبت دقیق و درست احساسها، رفتارها و اتفاقهایی که در روز تجربه کرده است، شب هنگام به خلوت خود می‌خزد و به سرزمین شگفت‌انگیزی پا می‌گذارد که پادشاه آن «خود» اوست. خودش با تمامی اندیشه‌ها و آرزوهایش: «... جواب دادم باید یادداشت‌های مرا بخواند تا بفهمد که عقیده‌ام دربارهٔ خودم چیست...» او با تعجب پرسید: «مگر تو یادداشت‌های روزانه می‌نویسی؟ پس دوست عزیز، تو عاشق خودت هستی. خودت را تماشا می‌کنی و حظ می‌بری! و من خودم را در مقابل صفحات یادداشت‌هایم مثل زنی می‌بینم که دارد خودش را در آینه تماشا می‌کند.»

از دیگر عناصر زیربنایی رمانهای پدس، نوستالژی (nostalgia) است. نوستالژی در آثار این نویسنده در معنای اصلی خود ـ غم دوری از وطن و آرزوی بازگشت به سرزمین مادری ـ به کار نمی‌رود. سرزمینی که زنان آثار پدس در حسرت از دست دادن آن خاطره‌سرایی می‌کنند، دنیای کودکی، نوجوانی و در آخر جوانی است. نخستین نشانهٔ زودرس میانسالی، غبطه خوردن بر ایام جوانی است. غم‌انگیزترین مرحلهٔ سنی برای زنان، همان سالهای آغازین میانسالی است. از یک سو فاصلهٔ خود را با جوانی اندک می‌بینند و از سوی دیگر پیری با بی‌رحمی تمام در انتظار آنهاست.

فرانچسکا در مرز چهل سالگی است. نامه‌های محرمانه‌اش قرار است دربارهٔ عشقها و امیدهای آیندهٔ نزدیک او باشد. اما شرایط سنی، حافظهٔ بلندمدت او را بیدار می‌کند و نامه‌های او مبدل می‌شود به شرح مفصل سرگذشت زندگی‌اش از کودکی تا اکنون. فرانچسکا ـ و درحقیقت پدس ـ با وجود اشتیاق پایان‌ناپذیری که به یادآوری

گذشته و بررسی آن دارد، تلاش می‌کند تا بر این میل و اشتیاق سرپوش بگذارد. او چندین بار تأکید می‌کند که گذشته‌گرایی همسایه و هم‌مرز خودخواهی است. کسی که همیشه در دنیای «خود»ش غوطه‌ور باشد و از تماشای زوایای زندگی خود لذت ببرد آدم خودپسندی است: «برای نوشتن خاطرات، هرکسی اول از همه باید عاشق خودش باشد. و یا کاملاً مطمئن باشد که زندگی‌اش می‌تواند برای دیگران درس عبرت باشد.» (ص ۲۹۹)

فرانچسکا بارها به ناتوانی خود در به یادآوردن گذشته اعتراف می‌کند و عجیب است که فصلهای بسیاری از رمان **عذاب وجدان** را خاطرات او شکل می‌دهد: «گذشته برای من چیزی است مانند انبوهی از هوا، پر از تصاویری که تا می‌خواهم آن‌ها را قاپ بزنم و ثابت نگاه دارم، آب می‌شوند و از بین می‌روند.» (ص ۵۱)

با وجود انکار و ردّ نوستالژی از سوی قهرمان این رمان، پدس نه تنها در **عذاب وجدان** که در دیگر آثار خود نیز با تکیه بر حس گذشته‌گرایی به روایت داستان می‌پردازد. او به عنوان یک نویسندهٔ زن می‌داند که برای ساختن فضای قصه‌ای که شخصیتهای شبه‌واقعی‌اش در آن نفس می‌کشند، ناگزیر است از گذشته کمک بگیرد. شکل‌دهی زمان حال شخصیتها با رجوع به زمان گذشته کامل می‌شود. در یکی از نامه‌ها فرانچسکا تصویری از دوران کودکی خود ارائه می‌دهد که شاید تصویر آشنایی باشد برای همهٔ زنهایی که در زمانهای دور دختربچه بوده‌اند: «بجز آن لحظات زودگذر، سعادت همیشه برای من تصویری بوده است که ناگهان فروریخته و نابود شده است. یک دختربچه رنگ پریده را می‌بینم. دو تاگیس بافته در دوطرف چهره‌ای که به چهرهٔ من شباهت دارد.» (ص ۳۹۰)

یکی از ویژگیهای مشترک زنان پدس، عاشق شدن در فصل میانسالی است. این عشق نابهنگام و دیررس ثمره‌ای ندارد مگر عذاب وجدان. نوع شخصیت تکرارشونده در آثار دسس پدس را می‌توان این گونه تعریف کرد: زنی در آستانهٔ فصل پژمردگی، محروم از عشق شوهر و آرزومند وصل معشوق؛ وصلی که در سایه‌سار ناکامی و تردید، چهره پنهانْ کرده است. ممنوعیت طلاق ریشهٔ نهفتهٔ میل عمیق و ویرانگری است که زنان ایتالیایی آثار پدس را به سوی خیانت و سرانجام گریزی دیوانه‌وار می‌کشاند. روایت پدس از غمها، دلتنگیها، و اضطرابهای عاشقانهٔ فرانچسکا در **عذاب وجدان** و توصیف تظاهر و خیانت شوهرش گولیلمو ـ با لحنی محکوم‌کننده ـ رگه‌های فمینیسم مردستیز را در این رمان پررنگ جلوه می‌دهد. با اینهمه نگرش پدس به عنوان نویسنده‌ای که از حقوق از دست رفتهٔ زنان حمایت می‌کند با آنچه فمینیسم نامیده می‌شود فاصله دارد. شرط نخست این «ایسم» مدرن، دفاع بی‌قید و شرط و همه‌جانبه و حمایت از همهٔ زنان است. فمینیسم، همهٔ زنهای جهان را از هر گروه و طایفه‌ای که باشند زیر چتر گستردهٔ خود می‌گیرد. در سایهٔ اتحادی که میان آنها پدید می‌آید، هرگونه حسادت، کینه‌ورزی و نیرنگ رنگ می‌بازد. اما نگاه پدس در آثارش، به ویژه در **عذاب وجدان** نگاهی خوش‌بینانه نیست. فرانچسکا را نزدیک‌ترین دوستش می‌فریبد. در رمان دیگر این نویسنده، **از طرف او** (۱۹۴۹)، قهرمان زن رمان از سوی هیچ یک از زنهای پیرامون خویش حمایت نمی‌شود. به عبارت دیگر پدس فمینیسم تلخ و غمناکی را در آثار خود تعریف می‌کند که وحشتناک‌ترین بخش آن، نقاب تزویری است که زنان در مواجهه با یکدیگر به چهره می‌زنند؛ زمانی که آنها برای دردهای همدیگر دل نمی‌سوزانند، توقع فداکاری و همدردی بی‌دریغ از مردان، انتظار و توقعی برخاسته از خودخواهی و بلاهت است.

ایزابلا به عنوان یک ناصح دلسوز که دیدگاه مذهبی‌اش در تضاد با بی‌دینی فرانچسکا قرار دارد، راهکارها و توصیه‌هایی ابلهانه ارائه می‌دهد. او شهامت و شجاعت اقرار و اعتراف را ندارد و دوستش را به دروغگویی و ریاکاری خوش آب و رنگی تشویق می‌کند که خودش آن را «شجاعت انکار» می‌نامد: «چرا نمی‌خواهی اقرار کنی که عقل و منطق درست در آن «شجاعتی» نهفته است که با آن بعضی از اعمال خود را انکار می‌کنیم؟» (ص ۹۰) ایزابلا در یکی از نامه‌های مشفقانهٔ خود از دروغهایی حرف می‌زند که تضمین‌کنندهٔ حیات عاطفی زنهاست: «تو داری علیه دروغگویی عصیان می‌کنی. دروغ‌های ناچیزی که زندگی خانوادگی را بس آسان‌تر می‌کند... دروغگویی را هم بلد نیستی. چیزی که بس گرانبها و لازمهٔ زن‌هاست.» (ص ۱۷۷ و ۱۷۸)

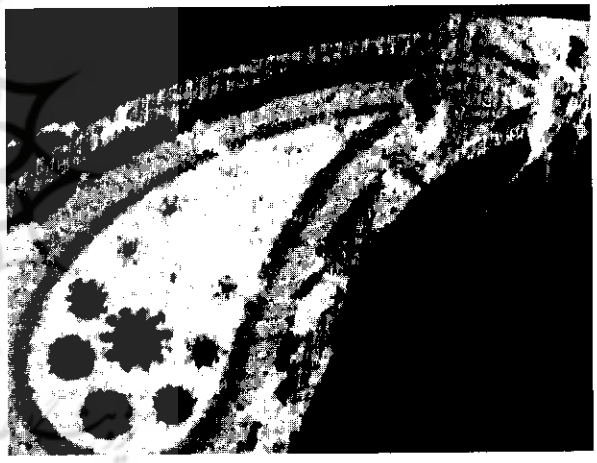
یکی از عناصر زیربنایی رمان **عذاب وجدان** که ساختار بیرونی آن را نیز متأثر کرده است، دوگانگی آشکاری است که میان دیدگاه شخصیتها وجود دارد. این دوگانگی ابعاد گسترده‌ای دارد و از تفاوتهای اعتقادی تا فاصلهٔ جبران‌ناپذیر دو نسل را دربرمی‌گیرد. فرانچسکا بی آنکه در دوران جنگ فعالیت سیاسی داشته باشد، ذهنی وابسته به تفکرات سوسیالیستی دارد. او در برابر تعصبات کاتولیکی گولیلمو و ایزابلا با انکار عقاید دینی، از خود دفاع می‌کند و در این راه از تحقیر ثروت انباشتهٔ دوستان خرده‌بورژوای خود و توهین به مراسم مذهبی‌ای چون اعتراف بهره می‌گیرد. فرانچسکا تکبر مزورانهٔ آدمهای متظاهر به دینداری را برنمی‌تابد و آنها را مشتریان طمعکار بهشت می‌داند. او در پاسخ گولیلمو که او را به لامذهبی و خودپسندی متهم می‌کند می‌گوید: «آیا به نظر شما خودپسندی افرادی مثل شما بیش‌تر نیست که می‌خواهید به جای رفتن به «هیچ» پا به بهشت بگذارید؟» (ص ۳۴۰)

یکی از مراسم آیینی مذهب کاتولیک، اعتراف نزد کشیش است. اعتراف گریزگاه مؤمنانی است که می‌خواهند روح معذب خویش را از کابوسهای کشندهٔ پس از گناه رهایی بخشند. پدس با طنزی گزنده این مراسم را به نقد کشیده است. این نویسنده مخالفتهای خود را با آداب و رسوم ظاهری مذهب، از زبان معترض فرانچسکا بیان می‌کند. سابقهٔ فعالیتهای پارتیزانی پدس، عضویت او در جبههٔ مقاومت و همزمانی آن با گرایشهای ضداستالینی، مهر تأکیدی است بر انتقادهای پرنیش و کنایهٔ او از مذهبی که رفقای هم‌رزمش آن را «تخدیر توده‌ها» نامیده بودند. در **عذاب وجدان** نمونه‌های بسیاری برای به تصویر کشیدن دیدگاه نویسنده نسبت به مراسم اعتراف وجود دارد: «ما وقتی گناه می‌کنیم، مطمئن هستیم که ما را عفو خواهند کرد، چون بدون شک از گناه خود احساس پشیمانی خواهیم کرد... از همان آغاز گناه به خود وعده می‌دهیم که بلافاصله پس از خاتمهٔ آن برویم در کلیسا اعتراف کنیم. آهی می‌کشیم و به خود می‌گوییم «آخر سر» و خوب می‌دانیم که هر هوی و هوسی، یک «آخر سر»ی هم دارد... اگر اصول دین ما برای اعتراف زمان معینی را در نظر گرفته بود، فکر می‌کنم که این قدر مذهبی بودن خود را جدی نمی‌گرفتیم. ولی، به شکر خدا، انتخاب زمان خاص آن «ندامت» به خود ما بستگی دارد و بس.» (ص ۳۳۷)

ایمان قلبی فرانچسکا از راههای دیگری به‌جز مذهب، به خدا می‌رسد. ایمان مذهبی او ریشه در ادبیات دارد. سارتر نیز در کتاب **کلمات** به نقش ادبیات در خداشناسی فیلسوفانهٔ خود اشاره می‌کند: «الهیات من به ادبیات متکی بود» در **عذاب وجدان** این «ایمان ادبی» از سوی سطحی‌گرایان مذهبی انکار می‌شود: «چون من در ایمان مذهبی، امیدی را به دست آورده‌ام که تو بیهوده در ادبیات در جستجوی آن هستی.» (ص ۴۰۱)

مصداق دیگر تقابل شخصیتهای رمان، فاصلهٔ سنی نسبتاً زیاد فرانچسکا و گولیلمو است. آنها به دو نسل متفاوت تعلق دارند. فرانچسکا در زمان جنگ در گروه جوانان بی درد فارغ از مسئولیتهای اجتماعی به عشق و آرزوهای کودکانهٔ خود امیدوار بوده است و گولیلمو به عنوان یکی از رهبران فعال نهضت مقاومت با پشت سرنهادن درگیریهای سیاسی، بازجوییها و حبس، جنگ و مصائب بی‌شمار آن را از نزدیک لمس کرده است. بنابراین در **عذاب وجدان** هم به تضادی که میان دو دیدگاه اعتقادی مختلف وجود دارد پرداخته شده و هم به فاصلهٔ بی‌نهایتی که دو نسل را از هم دور کرده است. البته تفاوت نسلها در رمان دیگر پدس با عنوان **دفترچهٔ ممنوع** به شکل کامل تری به تصویر کشیده شده است.

فرانچسکا نمایندهٔ زنان معترض و عصیانگر ایتالیای پیش از سال ۱۹۸۷ است؛ سالی که در آن سرانجام حق طلاق برای زن و مرد به طور یکسان به رسمیت شناخته می‌شود. ممنوعیت طلاق تا پیش از این تاریخ، زندگی مشترک مرد و زن ایتالیایی را به زندان مخوفی تبدیل کرده بود که رهایی از آن ناممکن بود. زنان، در دام عشق و گرفتار خیانت به فرار می‌اندیشیدند و فرار کوره‌راهی بود که به بیراههٔ عذاب وجدان ختم می‌شد. شاید اگر ردپای کمرنگ زنان آثار پدس را تا ادبیات کلاسیک دنبال کنیم به تصویر مغموم **مادام بواری** فلوبر و



یا حتی **آناکارنینای** تولستوی می‌رسیم.

پدس شهامت و شجاعت انتخاب را در قهرمانان خیالی خود تقویت می‌کند تا بتوانند سرنوشت خود را از راهی که انتخاب کرده‌اند، دنبال کنند. نویسنده مطمئن است که شهود زنانه به عنوان موهبتی خدایی در این مسیر یاریگر و راهنمای آنها خواهد بود: «من هرگز در مقابل مسئله‌ای که راه‌حل نداشته باشد قرار نمی‌گیرم. باید همیشه خودم به انتخاب خودم، آزادانه، به سوی تقدیر خود پیش بروم.» (ص ۹۷)

شهامت و جسارت انتخاب، لحظات زیبایی را به ارمغان می‌آورد که پدس خوشبختی گذرا و ناپایدار آن را «سعادت قاچاقی» یا «سعادت دزدکی» می‌نامد. او معتقد است برای جاودانه کردن این لحظه‌ها و پایدار بودن این سعادت باید بهایی گران پرداخت. بهایی که هر آدم محافظه‌کار و مصلحت‌اندیشی حاضر به پرداخت آن نیست: «هیچ‌کس دلش نمی‌خواهد که برای به دست آوردن سعادت بهایی بپردازد... همگی یک مشت خریدار با احتیاط سعادتی قاچاقی هستند و بس.» (ص ۱۵۹)

مهم‌ترین پیامد خوشبختیهای پنهانی، هراسی مبهم از آینده‌ای نامعلوم است. در اعماق این هراس، شبح هولناک هیولای مرگ پیدا و پنهان می‌شود تا طعم گس سعادت گریزپا را به تلخی مبدل کند. تنها همگام و همراه همیشگی ثانیه‌ها و دقیقه‌های بی‌بازگشت خوشبختی، ترس از دست دادن است. از دست دادن معشوق، از دست رفتن زمان و گم کردن زندگی در هجوم ناغافل مرگ؛ مرگی که بی‌خبر از راه می‌رسد. عشاق هجران‌زدهٔ رمان **عذاب وجدان** در برابر دشمن مرگ بی‌سلاح و بی‌دفاعند: «حتی عشق من نیز موفق نخواهد شد از تو دفاع کند، نه، هیچ‌کس قادر نیست که آن لحظه، لحظه مرگ را به عقب بیندازد.» (ص ۳۶)

بهایی که پدس پرداخت آن را برای رسیدن به سعادت ضروری می‌داند، دل کندن از وابستگیهای ریز و درشت و وداع با گذشته است تا چشم‌انداز آینده فرصت نمود بیابد. فرانچسکا پیش از دست یافتن به شهامت رهایی، با «تردید»ی طاقت‌فرسا دست و پنجه نرم می‌کند. بر دوراهی ماندن و رفتن سرگردان است. برای رفتن باید چمدان کوچکی بردارد. ره سپردن در راههای ناشناخته با کوله‌باری سنگین دشوار است و عشق کوله‌بار او را سنگین کرده است. درست در آخرین فرصت درمی‌یابد که برای رهایی مطلق باید از عشق نیز صرف‌نظر کند. دست و پا زدن فرانچسکا در ورطهٔ تردید در بخشهای پراکندهٔ رمان به طور مکرر، توصیف شده است: «تا این لحظه موفق نشده‌ام به وضوح درک کنم که چرا می‌خواهم این جا را ترک کنم. همان‌طور که نمی‌فهمم چرا معطل برجا مانده‌ام.» (ص ۲۱۱)

سرانجام غیرمنتظرهٔ همهٔ اضطرابها، ترسها وتردیدها، آرامشی است که در دل تسلیم نهفته است. رسیدن به یک یأس شیرین، نوعی بی‌تفاوتی خوشایند و دلپذیر که راز آن پشت واژه‌ای نایاب پنهان شده است: «نمی‌دانم». جاده سنگلاخ سؤالها و دغدغه‌های ماندن و رفتن به سرزمینی وصل می‌شود که در آن نه وحشت از دست دادن هست و نه اشتیاق حریصانهٔ به دست آوردن.

لحظهٔ گریز فرامی‌رسد، اما فرانچسکا ذهن خستهٔ خود را به دست قرصهای آرامبخش می‌سپارد و دلش را به آرزوی دور و ناپیدای پرواز؛ پروازی زمینی که بیشتر به یک سفر معمولی در تعطیلات آخر هفته می‌ماند تا یک فرار پنهانی: «این ملاقات که همیشه مرا ترسانده بود، اکنون برایم بی تفاوت شده بود.» (ص ۳۱۹) «هرچه بیش‌تر می‌خواستم از جا تکان بخورم، بیش‌تر ثابت برجا می‌ماندم، به رخوت فرومی‌رفتم.» (ص ۴۰۷) «شبی پر از جعبه‌های قرص خواب و تو از همان روز صبح داشتی تکرار می‌کردی: نمی‌دانم.» (ص ۳۲۲)

سرانجام فرانچسکا درمی‌یابد که رهایی در تنهایی بی‌نیازی نهفته است که با تحقق یافتن آن، آدمی نه به عشقی پردغدغه و پراضطراب که به همراهی نیاز دارد که تا مخاطب ناگفته‌هایش باشد. زنها خیلی خوب دریافته‌اند که برای بقای زندگی معنوی خود بیش از آنکه به دست و دلبازیهای یک عاشق سینه‌چاک نیاز داشته باشند، محتاج یک همزبانند. مخاطب آشنایی که در حضورش بشود هم عاشق بود و هم تنها؛ برکنار از همهٔ دلهره‌هایی که احساس مالکیت به آن دامن می‌زند. فرانچسکا را در سفرش همان کسی همراهی می‌کند که یادداشتهای شبانه‌اش در لابه‌لای نامه‌های دیگر رمان، اضافه به نظر می‌رسید. جراردو هم تصمیم گرفته است حریم خلوت و امن تنهایی‌اش را با عشقهای سطحی و تهی از احترام شلوغ نکند. فرانچسکا و جراردو در برابر چشمان حیرت‌زده و غافلگیر شدهٔ مخاطب رمان به راه می‌افتند تا تنهایی باشکوهی را در کنار هم تجربه کنند! «هر روز بیش‌تر زیبایی او را درک می‌کنم و بیش می‌فهمم که از او خوشم می‌آید. چون برای اولین بار در عمرم می‌بینم که موفق شده‌ام همزمان، هم تنها نباشم و هم تنها بمانم.» (ص ۵۰۰)