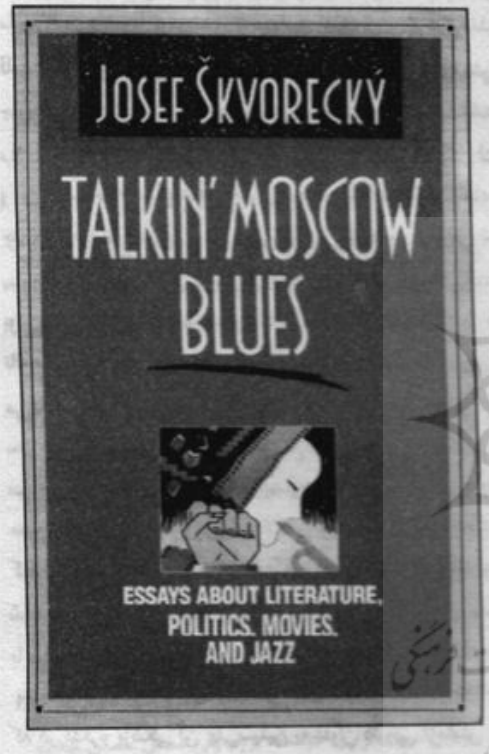
این که چشمم به چشم سربازها نیفتد. پیچیدم توی یک خیابان فرعی، نمی‌دانم چرا ولی خجالت می‌کشیدم.

بعد از آن دکتر اشتراس را فقط یک بار دیگر دیدم. داشتم با ساکسیفون‌ام از یک گذر که به خیابان «ژیدووسکا» منتهی می‌شد با شتاب می‌گذشتم که دویدم به سمت دکتر. با او سلام علیکی کردم و کنارش ایستادم. دکتر بی‌حال و سرد لبخندی زد، و تقریباً خجلت‌زده گفت: «چه‌طوری؟» گفتم: «خوبم». از این که گفته بودم خوبم خجالت می‌کشیدم ولی خب، راست گفته بودم، وقتی دیدم که دکتر با لحنی رسمی با من حرف می‌زند دست و پایم را جمع کردم، هنوز با همان لحن خشک و رسمی آشنا با من حرف می‌زد. هر دو لحظه‌ای درنگ کردیم و نمی‌دانستیم چه بگوییم. دکتر از من پرسید: «اون چی‌یه دستت گرفتی؟» و به کیف بلند ساکسیفون تِنورم اشاره کرد. گفتم: «ساکسیفون». دکتر به من نگاهی کرد: «ساکسیفون؟ ولی -» ولی حرفش را ناتمام گذاشت. به نظرم آمد که خجالت می‌کشد، من هم خیلی خجالت کشیدم چون می‌دانستم چرا جمله‌اش را ناتمام گذاشته است چون می‌دانست که دیگر حق پرسیدن وضعیت سلامتی من را ندارد. حق این که بپرسد مجاری برونشیال من قدرت نواختن ساکسیفون دارند یا نه؛ چون جهود بود، و این یک قضیه آریایی به حساب می‌آمد. و بعد نمی‌دانم چرا از من دور شد و رفت و من می‌دانستم که چه می‌خواست بگوید می‌خواست بگوید که من یک روز باید ساکسیفون را کنار بگذارم چون مجاری برونشیال من توان نواختن ندارند. ماجرا از این قرار بود، این آخرین تشخیص و معاینه طبی دکتر اشتراس در شهر ما بود.

بعدها شنیدم که در «ترزین» حلق‌آویزش کرده‌اند. بی‌دلیل. شاید به یک افسر اس اس سلام نکرده بود. راستش همیشه صدایش ضعیف بود ولی من هنوز می‌توانم صدایش را بشنوم. تا همین امروز که صدای سربازهای تنومند و سردماغ مدت‌هاست در بی‌اعتنایی روزگار، گمشده‌ست و از یادها برفته است. □



گفت‌وگوی جف هنکاک با یوزف اِشک وُرِتسکی

همه چیز برای انصراف از نویسندگی

یوزف اِشک وُرِتسکی اینک در خانه سفیدی در خیابان آرامی در «کبیج تاون» تورنتو زندگی می‌کند این مصاحبه در اتاق پر از کتاب او و در یکی از روزهای سرد فوریه انجام شد نوای آهنگ‌های جاز دههٔ ۴۰ به آرامی در گفت‌وگوی ما جاری بود یوزف سیگار کوبایی‌ای که به عنوان پیشکشی کوچک به او داده بودم می‌کشید و دودش را بیرون می‌داد اما می‌گفت: دودش کمی برایش سنگین است گربهٔ پیری روی راحتی اتاق لمیده بود و یوزف در صندلی میز تحریرش زیر یک «بابلوی نقاشی که او را در حال نواختن ساکسیفون نشان می‌داد نشسته بود همان نقاشی که روی جلد کتاب «فصل تلاطم» هم آمده بود

همینگوی همیشه جمله‌ای می‌گفت که تو هم اغلب تکرارش می‌کنی، این‌که کار نویسنده گفتن حقیقت است. تو رمان نوشته‌ای، داستان کوتاه و فیلمنامه نوشته‌ای، مقاله‌نویس هستی، برنامه‌ساز تلویزیونی و استاد ادبیات امریکایی. آیا بخشی از همین کنش «حقیقت‌گویی» بیان حقیقت به تمامی شیوه‌های ممکن آن است؟

بله، ولی حقیقت ممکن است بسیار پیچیده باشد. حقیقت چیه؟ همینگوی می‌گفت نویسنده باید از حقیقت عواطف خود در برهه و روزگاری که در آن زندگی می‌کند سخن بگوید. شاید این کار را بشود به صدق و راستی هم تعبیر کرد یعنی نویسنده باید درباره احساس خود صادق باشد، و این حقیقت اوست. شاید همین ضعف، مسبب لغزش اولین رمان چاپ شده من یعنی «بزدل‌هاست». در این رمان سعی کردم تا در بیان احساساتی که در خلال وقایع مه ۱۹۴۵ یعنی پایان جنگ تجربه کردم، صادق باشم، یعنی درباره دوره‌ای که چک‌ها به آن می‌گویند دوره انقلاب، من که نمی‌دانم چرا به آن دوره انقلاب می‌گویند، به نظر من که فقط دوره پایان جنگ بود، نوعی طغیان علیه رژیم نازی. این

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دوره در تاریخ اخیر چک موضوع بسیاری از داستان‌ها و رمان‌ها بوده. ولی همهٔ آن‌ها، تا قبل از رمان من، از نقطه نظر «رئالیسم سوسیالیستی» نوشته و روایت می‌شدند. نویسنده وقایعی را که رخ می‌داد به همان شیوه که خود دیده بود برای خواننده ترسیم می‌کرد. ولی من فکر می‌کنم که سعی کردم این اتفاقات را با استفاده از مفاهیم ایدئولوژیک خطی رنگ‌آمیزی کنم و در متن واقعیت جای دهم. برای نمونه، در اثر کلاسیکی به نام «سنگر خاموش» که درباره طغیان و شورش پراگ است، اکثر قهرمان‌های رمان کارگر و تمامی خائنین هم ناگزیر بورژوا هستند. این برخوردی ایدئولوژیک است چون در عمل بورژواهای بسیاری نیز در میان شورشیان بودند؛ به همان تعداد کارگران شاید. سربازان ارتش سرخ در آن رمان‌های مقبول و موجه، همیشه معصوم بودند، قهرمان‌های همیشه عفیف و پاکدامنی که آکاردئون می‌زدند و آواز می‌خواندند. دستشان به هیچ دختری نمی‌خورد، و خب، این حقیقت ندارد. سربازان ارتش سرخ مثل همه سربازهای دیگر بودند آن‌ها از نبردی مهلک جان به‌در برده بودند، دستشان هم به دخترها می‌خورد، به هرحال آدم در جنگ طلاً نمی‌داند فردا زنده هست یا نه. طلاً کسی توجه و احترامی برای رفتار شایسته و صحیح قائل نیست، اتفاقاً آدم‌ها خیلی هم کثیف‌اند چون در متن و بطن جنگ بوده‌اند. خب، اولین ستیز و اختلاف من با نظام حاکم در چک‌اسلواکی، ستیزی هنری بود. من سعی داشتم با قراردادهای هنری خود صادق باشم. منتقدان ادبی ازمنظر حکومت به انتقاد من می‌پرداختند، می‌خواستند که نویسنده‌ها، نویسنده‌های کرایه‌ای و مزدور باشند، افرادی که دستورات آن‌ها را اطاعت کنند و واقعیت را به شکلی که حکومت می‌پسندید، توصیف و روایت کنند. وقتی «بزدل‌ها» توقیف شد من صدها نامه از مردم کشورم دریافت کردم که شهادت می‌دادند خودشان هم دقیقاً چنین اتفاقاتی را از سر گذرانده‌اند و زندگی‌شان دقیقاً مثل قصه‌ای بود که من در رمانم گفته‌ام. پس من به دل آن‌ها نشسته بودم.

آیا ادبیات داستانی هم مثل نوشته‌های غیرادبی می‌تواند با دیکتاتوری مبارزه کند؟

من یقین دارم که یک قصهٔ خوب برای دیکتاتوری خطرناک است. در غیر این‌صورت، خیلی مخالف‌اش نخواهند بود.

چه تهدیدی در داستان نهفته است؟

تهدید داستان علیه رژیم‌های توتالیتر در این است که قصه خوب حقیقت را افشا می‌کند بی‌آن که هیچ نمایش و معرکه ایدئولوژیکی راه بیندازد. تمامی رژیم‌های توتالیتر مایلند نویسندگان را به نویسندگانی مزدور بدل سازند، یعنی به افرادی که موظف به انجام مأموریتی هستند که باید طبق احکامی که آن‌ها یعنی حکومت برای‌شان وضع کرده‌اند، صورت بگیرد. خب، تلقی آن‌ها از نویسنده همین است دیگر. اکثر نویسندگانی که مورد التفات رژیم‌های توتالیترند نویسندگان مزدورند. «گراهام گرین» یک‌بار در جایی گفته که نظام توتالیتر به نویسنده همه چیز می‌دهد تا این که دست از نویسنده بودن بردارد. هیچ کشور غربی (اروپای غربی/م) چنین بذل و بخشش نمی‌کند. این نکته حقیقت دارد. خب، خطر در این است که نویسنده‌ای که نمی‌خواهد زیر بار چنین تعهد و تکلیفی برود، حتماً واقعیت را به شکلی که آن‌ها نمی‌خواهند ترسیم شود، به نمایش می‌گذارد. همواره حقیقت یک واقعیت، برای تمامی انواع ایدئولوژی‌های توتالیتر خطرناک است، چون به قول «انگلس»، ایدئولوژی یک آگاهی کاذب است. آگاهی کاذب چون معتقد است که برداشت مغرض و سوگیرانه آن از واقعیت، خودِ واقعیت است. افرادی هم که چنین گرایش ایدئولوژیکی دارند بر این باور روی می‌آورند که واقعیت، همین است. و این همان کاری است که نویسنده خوب نمی‌تواند انجام دهد، به همین خاطر است که این قدر مخالف نویسندگان‌اند. نکته جالب آن است که در هر رژیم توتالیتر، اولین قربانیان همیشه نویسندگان‌اند.

تو دوست داری کارهایت در دو سطح عمل کنند: یکی قصه‌ای که تعریف می‌کنی و یکی پیامی که انتقال می‌دهی. مسئله اشغال، چه به دست آلمان نازی باشد و چه اتحاد جماهیرشوروی، همیشه درپس داستان تو حضور دارد. آیا این یک استراتژی خودخواسته است؟

فکر نمی‌کنم که این یک استراتژی خودخواسته خودآندیشیده باشد. من در روزگار دیکتاتوری زندگی کرده‌ام خب، به همین خاطر دیکتاتوری همیشه در پس زمینه کار من بوده است. این یک وجه تفاوت میان دموکراسی لیبرال و حکومت توتالیتر است. این جا (کانادا/م) شما می‌توانید زندگی‌تان را بدون آن که طلاً بدانید چیزی مثل سیاست هم وجود دارد، بگذرانید. این‌جا چیزی که به عنوان سیاست دیده می‌شود سیاست داخلی و محلی‌ست. هیچ ایدئولوژی‌ای در کانادا وجود ندارد. هیچ یک از احزاب پیشروی شما، حزب ایدئولوژیک نیست. آن‌ها علائق و دیدگاه‌های خطی را نمایندگی می‌کنند ولی هیچ یک از آن‌ها یک ایدئولوژی دقیق و کاملاً تعریف شده از خود ندارند. در حالی که حکومت‌های توتالیتر بر پایه ایدئولوژی بسیار سرکوبگر و کاملاً از پیش تعریف شده بنا شده‌اند.

دوره در تاریخ اخیر چک موضوع بسیاری از داستان‌ها و رمان‌ها بوده. ولی همهٔ آن‌ها، تا قبل از رمان من، از نقطه نظر «رئالیسم سوسیالیستی» نوشته و روایت می‌شدند. نویسنده وقایعی را که رخ می‌داد به همان شیوه که خود دیده بود برای خواننده ترسیم می‌کرد. ولی من فکر می‌کنم که سعی کردم این اتفاقات را با استفاده از مفاهیم ایدئولوژیک خطی رنگ‌آمیزی کنم و در متن واقعیت جای دهم. برای نمونه، در اثر کلاسیکی به نام مسنگر خاموش، که درباره طغیان و شورش پراگ است. اکثر قهرمان‌های رمان کارگر و تمامی خائنین هم ناگزیر بورژوا هستند. این برخوردی ایدئولوژیک است چون در عمل بورژواهای بسیاری نیز در میان شورشیان بودند؛ به همان تعداد کارگران شاید. سربازان ارتش سرخ در آن رمان‌های مقبول و موجه، همیشه معصوم بودند، قهرمان‌های همیشه عفیف و پاکدامنی که آکاردئون می‌زدند و آواز می‌خواندند. دستشان به هیچ دختری نمی‌خورد، و خب، این حقیقت ندارد. سربازان ارتش سرخ مثل همه سربازهای دیگر بودند آن‌ها از نبردی مهلک جان به‌در برده بودند، دستشان هم به دخترها می‌خورد، به هرحال آدم در جنگ طلاً نمی‌داند فردا زنده هست یا نه. طلاً کسی توجه و احترامی برای رفتار شایسته و صحیح قائل نیست، اتفاقاً آدم‌ها خیلی هم کثیف‌اند چون در متن و بطن جنگ بوده‌اند. خب، اولین ستیز و اختلاف من با نظام حاکم در چک‌اسلواکی، ستیزی هنری بود. من سعی داشتم با قراردادهای هنری خود صادق باشم. منتقدان ادبی ازمنظر حکومت به انتقاد من می‌پرداختند، می‌خواستند که نویسنده‌ها، نویسنده‌های کرایه‌ای و مزدور باشند، افرادی که دستورات آن‌ها را اطاعت کنند و واقعیت را به شکلی که حکومت می‌پسندید، توصیف و روایت کنند. وقتی «بزدل‌ها» توقیف شد من صدها نامه از مردم کشورم دریافت کردم که شهادت می‌دادند خودشان هم دقیقاً چنین اتفاقاتی را از سر گذرانده‌اند و زندگی‌شان دقیقاً مثل قصه‌ای بود که من در رمانم گفته‌ام. پس من به دل آن‌ها نشسته بودم.

آیا ادبیات داستانی هم مثل نوشته‌های غیرادبی می‌تواند با دیکتاتوری مبارزه کند؟

من یقین دارم که یک قصهٔ خوب برای دیکتاتوری خطرناک است. در غیر این‌صورت، خیلی مخالفاش

نخواهند بود.

چه تهدیدی در داستان نهفته است؟

تهدید داستان علیه رژیم‌های توتالیتر در این است که قصه خوب حقیقت را افشا می‌کند بی‌آن که هیچ نمایش و معرکه ایدئولوژیکی راه بیندازد. تمامی رژیم‌های توتالیتر مایلند نویسندگان را به نویسندگانی مزدور بدل سازند، یعنی به افرادی که موظف به انجام مأموریتی هستند که باید طبق احکامی که آن‌ها یعنی حکومت برای‌شان وضع کرده‌اند، صورت بگیرد. خب، تلقی آن‌ها از نویسنده همین است دیگر. اکثر نویسندگانی که مورد التفات رژیم‌های توتالیترند نویسندگان مزدورند. «گراهام گرین» یک‌بار در جایی گفته که نظام توتالیتر به نویسنده همه چیز می‌دهد تا این که دست از نویسنده بودن بردارد ـ هیچ کشور غربی (اروپای غربی/م) چنین بذل و بخشش نمی‌کند. این نکته حقیقت دارد. خب، خطر در این است که نویسنده‌ای که نمی‌خواهد زیر بار چنین تعهد و تکلیفی برود، حتماً واقعیت را به شکلی که آن‌ها نمی‌خواهند ترسیم شود، به نمایش می‌گذارد. همواره حقیقت یک واقعیت، برای تمامی انواع ایدئولوژی‌های توتالیتر خطرناک است. چون به قول «انگلس»، ایدئولوژی یک آگاهی کاذب است. آگاهی کاذب چون معتقد است که برداشت مغرض و سوگیرانه آن از واقعیت، خودِ واقعیت است. افرادی هم که چنین گرایش ایدئولوژیکی دارند بر این باور روی می‌آورند که واقعیت، همین است. و این همان کاری است که نویسنده خوب نمی‌تواند انجام دهد، به همین خاطر است که این قدر مخالف نویسندگان‌اند. نکته جالب آن است که در هر رژیم توتالیتر، اولین قربانیان همیشه نویسندگان‌اند.

تو دوست داری کارهایت در دو سطح عمل کنند: یکی قصه‌ای که تعریف می‌کنی و یکی پیامی که انتقال می‌دهی. مسئله اشغال، چه به دست آلمان نازی باشد و چه اتحاد جماهیرشوروی، همیشه درپس داستان تو حضور دارد. آیا این یک استراتژی خودخواسته است؟

فکر نمی‌کنم که این یک استراتژی خودخواسته خودانديشيده باشد. من در روزگار دیکتاتوری زندگی کرده‌ام خب، به همین خاطر دیکتاتوری همیشه در پس زمینه کار من بوده است. این یک وجه تفاوت میان دموکراسی لیبرال و حکومت توتالیتر است. این جا (کانادا/م) شما می‌توانید زندگی‌تان را بدون آن که طلاً بدانید چیزی مثل سیاست هم وجود دارد، بگذرانید. این‌جا چیزی که به عنوان سیاست دیده می‌شود سیاست داخلی و محلی‌ست. هیچ ایدئولوژی‌ای در کانادا وجود ندارد. هیچ یک از احزاب پیشروی شما، حزب ایدئولوژیک نیست. آن‌ها علائق و دیدگاه‌های خطی را نمایندگی می‌کنند ولی هیچ یک از آن‌ها یک ایدئولوژی دقیق و کاملاً تعریف شده از خود ندارند. در حالی که حکومت‌های توتالیتر بر پایه ایدئولوژی بسیار سرکوبگر و کاملاً از پیش تعریف شده بنا شده‌اند.

آن‌ها با سیاست‌های متجاوزانه خود تمامی زندگی فرد را به خود آلوده می‌کنند. خب، اگر شما در آلمان نازی زندگی کنید نمی‌توانید از سیاست فرار کنید. سیاست در تمامی لحظات در تاروپود زندگی‌تان تنیده شده. این نکته در مورد حکومت‌های کمونیستی هم صادق است. اگر بخواهی یک رمان رئالیستی در مورد چک‌اسلواکی بنویسی، نمی‌توانی فشارهای سیاسی را از کار حذف کنی. نمی‌توانی وجود حزب کمونیست را در نظر نگیری. ولی بدون آن که از «محافظه‌کاران ترقی خواه» و «محافظه‌کاران لیبرال» و «ان دی پی» حرفی به میان بیاوری می‌توانی رمانی راستگو و حقیقت‌نما درباره زندگی در تورنتو بنویسی چون کسی ترا سرکوب نمی‌کند. اگر علاقه‌مند باشید می‌توانید به عضویت حزب درآیید اگر هم علاقه‌مند نباشید می‌توانید راحت بی‌خیال‌اش شوید. اما در یک حکومت توتالیتر شما نمی‌توانید ازین قضیه غافل بمانید چون همیشه خودش را به رخت می‌کشد و یادت می‌اندازد: سانسور، میتینگ‌های اضطراری، بازرسی و پرسش‌نامه و مداخله‌های مستقیم پلیس.

تو از یک شیفته سینما به یک بازیگر سینما بدل شدی، به شدت درگیر موج نوی دهه ۱۹۶۰ سینمای چک شدی؟

من هیچ وقت یک بازیگر حرفه‌ای نبوده‌ام. من توی چند فیلم چک بازی کردم فقط در یک نقش فرعی، محض بازی. همهٔ فیلمسازان جوان اوائل دهه ۶۰، فارغ‌التحصیل آکادمی فیلمسازی و از جمله چند نفر آدمی بودند که شناس دیدن فیلم‌های کلاسیک غربی را داشتند. آن‌ها ایده امضای، هیچکاک را اقتباس کرده و در فیلم‌هایی با قصه‌های خودشان گنجانده بودند. من هیچ وقت واقعاً بازی نکردم. من فقط چند جمله‌ای حرف زدم. ولی به عنوان یک رمان‌نویس من هم درگیر موج نو بودم. موج نو، اول با میلوش فورمن شروع شد که من از رمان جنگ می‌شناختمش بعد رمان من توقیف شد. ما با هم یک فیلمنامه براساس یکی از داستان‌های من Eine Klein Jazz Mu sic نوشتیم. اتفاقاً آن فیلم توسط شخص رئیس جمهوری توقیف شد. توقیف و ممنوعیت انتشار رمان من، مرا خیلی محبوب و مشهور کرده بود؛ این بهترین تبلیغی است که می‌شود برای آدم کرد. بعد از آن هر کسی که توی صنعت فیلمسازی بود می‌آمد سراغ من که نوشته‌ای بدهم از روی آن فیلم بسازد. اتفاقاً پنج فیلم بلند داستانی براساس کتاب‌های من ساخته شد. من تک تک کارگردان‌های مشهور مثل «فورمن» و «منزل» و «خیتیلووا» و «نیمک» و ... را شخصاً از نزدیک می‌شناختم و دیده بودم. چک اسلواکی کشور کوچکی‌ست و صنعت فیلم تماماً در یرگاه متمرکز بود. همین که شروع می‌کردی به کار کردن در استودیوها، همه را می‌دیدی. موج نوی سینمای چک خیلی بهتر از ادبیات مدرن چک بود، هر چند این حرکت راستین و صادقانه رئالیسم واقعی - و نه رئالیسم سوسیالیستی - در حوزه ادبیات با رمان «بزدل‌های من شروع شد. ولی کتاب‌ها باید ترجمه شوند و این یعنی هزینه اضافی بر دوش ناشر. فیلم‌ها برای توزیع جهانی خیلی راحت‌ترند. فقط یک چند تایی زیرنویس احتیاج داری.

آیا تو تاریخ را به مثابه روایتی می‌بینی که پا را از زندگی کاراکترهایت فراتر می‌گذارد؟ مخصوصاً در چک‌اسلواکی کشوری در چهار راه تاریخ اروپا؟

بله، چنین است. همه رمان‌های «طلی» من - البته اگر بشود از چنین عبارتی استفاده کرد - مبتنی‌ست بر وقایع تاریخی مهم، یا در روزگاری می‌گذرد که در آن اتفاقات تاریخی مهمی رخ می‌دهد. «بزدل‌ها» در پایان جنگ می‌گذرد یعنی در برهه تغییر کامل نظام سیاسی. «بازی معجزه» در سال ۱۹۶۸ می‌گذرد، زمانی که «دوبچک» سعی می‌کرد تا کمونیسم را صلاح (رفرم) کند که البته با فاجعه روبه‌رو شد. و «مهندس روح بشر» به نوعی تبیین و تشریح سی سال گذشته زندگی مردمان چک‌اسلواکی در متن اشغال نیروهای نازی و سال ۱۹۶۸ قرار می‌گیرد. این بزنگاه‌های تاریخی و حیاتی تاثیر بسیار عمیقی بر جامعه می‌گذارد، تاثیری بیش از آنی که بر غرب (اروپای غربی) نهاد. در غرب، جنگ جهانی دوم یقیناً همراه با وقوع برخی تحولات بوده است لیکن در طی، نظام سیاسی هیچ تغییر و تحولی از سر نمی‌گذراند. البته هر سیستمی در چنین شرایطی رشد و توسعه می‌یابد. البته، ولی در این مورد هیچ تحول رادیکالی در کار نبود. در حالی که در چک‌اسلواکی گذار میان جمهوری اول - که مثل کانادا یک لیبرال دموکراسی بود - به نازیسم، کابوس‌وار بود. ما از رژیم لیبرال دموکراتیک پا به ستمکارترین و بی‌رحم‌ترین شکل ممکن نظام دیکتاتوری گذاشتیم. جذب چنین تغییری، که طبطلاحاً شبانه هم روی می‌دهد، باید بالاخره بر هر کس تاثیری داشته باشد، چه به لحاظ ذهنی و چه در معنای لفظی خود. مردم را دستگیر کردند، یهودیان را به اتاق گاز فرستادند. این تاثیر تاریخ است.

در سال ۱۹۴۸ یک تغییر سیاسی، از نظام سوسیال دموکراتیک به نوعی استبداد استالینیستی، روی می‌دهد، تحولی که به اردوگاه‌های تمرکز (کار اجباری) و رویکرد موسوم به رویکرد طبقاتی می‌انجامد. این رویکرد طبقاتی پدیده مشکوکی بود چون به لحاظ تئوریک می‌بایست به اولویت کارگران و سرکوب و ستمکشی افراد غیرکارگر می‌انجامید در واقع عمل. اگر به عضویت حزب کمونیست درمی‌آمدی، جان سالم به‌در می‌بردی. البته رویکرد طبقاتی، پدیدهٔ غریبی است. شما به راحتی می‌توانید با عضویت در حزب، کاملاً از شر این رویکرد خلاص شوید. شما حتی لازم نیست به عضویت حزب در بیایید کافی است فعال باشید یا یک عضو یا رفیق همراه. این مشکل کمونیسم است این که در کمونیسم هیچ چیزی مسلم فرض نمی‌شود. کمونیسم غیرقابل پیش‌بینی است. تازه، چه بر سر بچه‌های قشر بورژوازی سرکوب شده می‌آید که پدران‌شان به کارخانه فرستاده می‌شوند و از آن‌ها یک کارگر می‌سازند؟ در «پرسش‌نامه‌ها»، این بچه‌ها طالت خود را به «طبقه کارگر» نسبت می‌دهند. بله، این حقیقت دارد. ولی حالا در پراگ طبقه جدیدی شکل گرفته. تبار طبقاتی فرد حالا سه طبقه‌بندی دارد: کارگر، غیرکارگر، فردی که به شغل کارگری درآمده. «فردی که مشغول کارگری است» یعنی که طلاً و طالتاً یک مغازه‌دارست و به یک کارخانه فرستاده شده. یعنی یک کارگر طیل و واقعی نیست.

آیا نوشتن برایت کار ساده‌ای‌ست؟

خیلی بستگی دارد به چیزی که می‌نویسم یا حال و هوایی که در آن هستم. معمولاً اولین پیش‌نویسم را خیلی سریع می‌نویسم ولی بعد از آن چند سال بر روی آن کار می‌کنم. همیشه سه یا چهار یا پنج پیش‌نویس می‌نویسم همیشه با دست می‌نویسم بعد هم تغییرات را اعمال می‌کنم، کم و زیاد می‌کنم. بعد هم آن را تایپ می‌کنم، بعد این کار را بعضی مواقع دو سه‌بار تکرار می‌کنم. گه‌گاه، البته تا به حال فقط دو سه‌بار شده، رمان کوتاهی نوشته‌ام که طلاً نازی

به بازنویسی نداشته. من «ساکسیفون بلس» را در عرض سه روز نوشتم. سرماخورده بودم و توی خانه مانده بودم، طوری آن را نوشتم که انگار به من الهام شده باشد. سال‌ها بود چنین ایده‌ای در سر داشتم همیشه هم احساس می‌کردم که بالاخره روزی می‌رسد که می‌نویسم‌اش. بعد نشستم و سه روزه نوشتم‌اش. فکر نمی‌کنم در تایپ مجدد متن، چیزی را تغییر داده باشم. ولی خب، آن یک استثنا بود. که در عرصه ادبیات گه‌گداری رخ می‌دهد. «استیونسن»، «دکتر جکیل و مسترهاید» را سه روزه نوشت. در روند کار خلاقه، اتفاقات اسرارآمیزی رخ می‌دهد.

در حال حاضر، کتاب‌های پیچیده‌تری می‌نویسی کتاب‌هایی با فلاش‌بک و خطوط روایی (زمانی) موازی، رمان‌هایی مثل «مهندس روح بشر» و «بازی معجزه». این نوعی حرکت از رمان‌ها و داستان‌های تقویمی و خطی‌ست که در گذشته می‌نوشته‌ای. در عین حال گریزی‌ست از یک توالی روایی به هم پیوسته که در فصل «تلاطم» دیده می‌شد آیا ساختار تحت‌تأثیر گستره زمانی رمان قرار دارد؟

«ساکسیفون بلس» یا «موکه» و یا حتی «فصل تلاطم» گستره زمانی کوتاهی را تحت پوشش روایی خود می‌گیرند. «ساکسیفون بلس» یک شب، «فصل تلاطم» یک سال و «مزدل‌ها» یک هفته، پس احتیاج به ساختار خلاقانه و مبدعانه خطی در کار نبود. بیاد بیاورید که «ساکسیفون بلس» هم خیلی متفاوت بود و هم پر از شاخ و برگ و گریز روایی، چون پر از تداعی‌های آزاد ذهنی بود ولی «بازی معجزه» سال‌های سال را پوشش می‌داد و «مهندس روح بشر» تقریباً سی سال را دربر می‌گرفت. پس چه‌طور می‌شد چنین نظم کرونولوژیک و تقویمی را در یک رمان حاکم کرد؟ تازه به هم پیوسته و متصل هم است. در «مهندس ـ» داستان طلبی در کانادای دهه ۷۰ می‌گذرد، یکی از اتفاقاتی که می‌افتد این است که «دنی» به جوانان کانادایی درس می‌دهد. به دخترهای جوان کانادایی هم درس می‌دهد و به یک‌باره متوجه می‌شود که جوانان در کشورهای مختلف چندان با هم فرق نمی‌کنند. همه دچار همان فوران‌ها و خلجان‌های عاطفی هستند و حتی مثل هم رفتار می‌کنند. و خب، همین مساله او را به یاد روزگار جوانی خودش می‌اندازد، روزگاری که دخترهایی که حالا پنجاه سالی سن دارند هجده سال‌شان بود. خب، کنار هم چیدن فصل‌هایی که در زندگی واقعی با فاصله سی ساله از هم گسسته و منفصل‌اند، منطقی دارد این قضیه، خواننده را آگاهانه به مقایسه وامی‌دارد. ولی دلیل طلی چنین ساختار چند لایه‌ای، این است که رمان‌ها زمان بسیار بلندی را تحت پوشش روایی خود دارند.

آیا «فصل تلاطم» برای تو کتاب خاص و مهمی‌ست؟

از نظر من، کتاب بسیار مهمی‌ست. این همان چیزی‌ست که هر کتابی باید درباره‌اش بنویسد گوهر بسیار مهمی در زندگی تمامی آدم‌ها: روابط عاطفی. البته اتفاقات تاریخی و سیاسی. متأسفانه جزء مسائل ضروری‌ای هستند که ما را از آن‌ها گریزی نیست. ای‌کاش می‌توانستیم از آن‌ها دوری کنیم، ولی نمی‌توانیم. خب، «فصل تلاطم» کتاب کتاب‌های من است، کتابی که شاید نزدیک‌ترین کتاب من به دل و جان من است. چون به اعتباری خالص و بی‌غل و غش است. درباره پسر جوانی است که دنبال دخترهاست. ولی نمی‌تواند دختری را به چنگ بیاورد. و با این حال از پا نمی‌نشیند. شاد و غمگین است. و گه‌گاه چیزی خطرناک از پس زمینه داستان بیرون می‌زند، رگه‌ای که نمی‌توانستم از آن چشم بپوشم یعنی جنگ. ولی خب، زندگی ما همین‌طور بود دیگر. اگر شما هفده هجده ساله‌تان باشد فقط زندگی می‌کنید. به دخترها هم علاقه دارید و محض همین دخترها، شاد و خوشبخت‌اید، و این هم یعنی که شما نازی‌ها را دوست ندارید یا این که خیلی مشتاق نیستید جور دیگری زندگی کنید. ولی این‌طوری بود دیگر.

می‌توانی از علاقه‌ات به جاز بگویی. از «دوره سوئینگ» از الافیتز جرالد، ارکسترها و سازهای موسیقی گمنام؟ همه همزمان در یک دوره بودند؟

خب، این همزمانی، یک تصادف بود. چهارده ساله بودم که نازی‌ها آمدند، جنون «سوئینگ» یک سال قبل‌تر به چک‌اسلواکی رسیده بود. درست مثل جنون «راک»، بچه مدرسه‌ای‌ها، گروه‌های کوچک موسیقی راه انداخته بودند، در هر شهری یک گروه جازی یک گروه «سوئینگی» چیزی بود. تا این که نازی‌ها آمدند. آن‌ها مخالف جاز بودند، چون جاز، امریکایی بود. و چون که آن‌ها خیلی مخالف جاز بودند، این هم مزید علت شد که ما سراغ آهنگ‌های جاز برویم. امادر قدم اول، ما واقعاً از جاز خوش‌مان می‌آمد، همان‌طور که جوان‌های امروز از اسپیدراک یا چیزهای این‌جوری خوششان می‌آید. موسیقی هم معانی و تلویحات سیاسی خودش را داشت. جوان‌ها از جاز خوش‌شان می‌آمد چون جاز با آن‌ها حرف می‌زند. جوان‌ها خیلی عاطفی‌اند. آن‌ها به موسیقی‌ای احتیاج دارند که احساسات‌شان را بیان کند، حالات ذهنی و عواطف‌شان را، و هر نسلی هم موسیقی خاص خودش را پیدا می‌کند. خب، وقتی پدرم جوان بود، آن‌ها یک گروه سازهای برنجی داشتند که موسیقی «مارش» می‌نواختند، قدیم گروه‌های موسیقی محلی هم بود گروه‌های «دالسیمر» نوازان. گروه‌های «ویولن‌نواز» و گروه‌های «بگ پایپ» نواز، خب، هر نسلی چنین گروه‌هایی دارد. اگر موسیقی که حدیث نفس یک نسل است توسط مقامات دولتی سرکوب شود، در میان آن نسل محبوب‌تر می‌شود و مردم از آن بیش‌تر هم لذت می‌برند.

موسیقی درکار تو به عنوان یک منبع الهام، یک سبک زندگی عمل می‌کند، یک استعاره است، یک آیین اجتماعی‌ست. گاهی نوعی پالایش و تهذیب نفس است، و عنصر حیاتی در زندگی آدم‌ها به شمار می‌رود.

من همیشه دلم می‌خواست یک نوازنده جاز باشم. این صادقانه‌ترین آرزوی روزگار جوانی‌ام بود، ولی راستش من استعداد لازم برای نوازنده حرفه‌ای شدن را در خود نداشتم. خوشبختانه این نکته را به موقع فهمیدم. من مشکل تنفسی داشتم، به خاطر ذات‌الریه‌های دوران کودکی‌ام. به همین خاطر واقعاً نمی‌توانستم ساکسیفون بزنم. من درباره همین مسأله نوشتم، اما عشق به این مسأله همیشه در من زنده ماند. در چند کتابم ناخودآگاه سعی کرده‌ام تا احساسات موسیقایی خودم را در قالب واژه‌ها بیان کنم. البته این کوشش چندان آگاهانه نبوده است. بیش‌تر ناخودآگاه بوده. ولی هر وقت به سراغ نوشته‌هایم می‌روم از آن بخش‌هایی که درباره موسیقی‌ست بیشتر لذت می‌برم. فکر می‌کنم خود کار هم این قضیه را نشان می‌دهد.

خب، کتاب‌های تو از هستی ما در جهان معاصر می‌گویند. همین نکته چنان کتاب‌های تو را در سراسر جهان خواسته و محبوب ساخته که به ده دوازده زبان دنیا ترجمه شده‌اند.

درست است. این یعنی که کتاب‌های من اگر مخاطب جهانی دارند پس خیلی هم بد نیستند، هر قطعه داستانی صادق قطعاً جهانی‌ست، چون

موقعیت‌ها و احساسات بنیادین بشر با موقعیت‌ها و عواطف انسان دو هزار سال پیش فرقی نمی‌کند از احساسات مردم امریکا بگیر تا مردم کره‌جنوبی. آدم‌ها، آدم‌اند. گونه‌ای از موجودات‌اند: همه شبیه و همسان. احساسات و عواطف بنیادی بشر، مثل هم‌اند. اگر شما به واریاسیون خطی از موقعیت انسانی در یک موقعیت دست یابید و آن را ترسیم نمایید، قطعاً درک می‌شود. و می‌تواند درست و پراگماتیک باشد. من کتابی درباره «مقبره توتان خامن» فرعون مصر خواندم. آن‌ها تابوت زرین را باز می‌کردند و در درونش یک تابوت سیمین بود و همین‌طور پشت بند آن چهار پنج تابوت دیگر، همه هم زرکوب و مزین به پشم و یاقوت، جواهرات فرعون ، تا این که بالاخره به خود مومیایی می‌رسند. روی سینه مومیایی یک دسته گل صحرایی، گل‌های ساده و معمولی صحرا که حتماً زن جوانِ جسد مومیایی، گل‌ها را روی سینه او گذاشته بوده. این آیین، بی‌زمان است. دختران جوان به شما یک دسته گل هدیه می‌دهند. این نکته نشان می‌دهد که رابطه این دو نفر، یعنی فیون و همسرش، با این که نیمه خدا بوده‌اند، رابطه‌ای معمولی بوده درست مثل رابطه ما. احتمالاً دل دختر را به‌دست آورده بوده، به دختر حرف‌های شیرین و دلپسندی می‌زده مثل همه پسر و دخترهای دنیا در هر عصر و روزگاری. ادبیات خوب که به این جوهره دست پیدا کند به شکلی جهانی قابل فهم است و با آدم‌ها به گفت‌وگو می‌نشیند.

شخصیت «دنی» در بسیاری از کتاب‌های تو چهره می‌نماید. آیا می‌توانیم از او به عنوان یک کاراکتر داستانی حرف بزنیم؟ پرسونای او در گذر سال‌ها از قالب «شاهد» به «حاضر در واقعه» تغییر یافته است. واکنش او به تاریخ چک، تقریباً یک راهنمای ضدفرهنگی به تاریخ چک است. روایت دنی از تاریخ پس از جنگ، به سوژه‌های تاریخ که خودِ خوانندگان قصه باشند، ارائه می‌شود. دنی کیست؟ آیا یک «همزاد» یک پرسونا، نمادی از انسان جدید، و یا یک کاراکتر خودآگاه است؟

مسلماً او یک کاراکتر شبه اتوبیوگرافیک است. نوعی «همزاد» است. اولین کتابی که درباره او نوشتم «بزدل‌ها» بود. وقتی نوشتن این کتاب را آغاز کردم به شکلی شهودی این «من»، این «دنی» را که قطعاً خودِ من است خلق کردم، البته دنی مثل هر کاراکتر ادبی دیگر یک کامپوزیت (یک ترکیب) است. «معماری ترکیبی» فکر می‌کنم که مارک تواین این لفظ را ابداع کرد. دنی بخشی از من، بخشی از آرمان و بخشی از تخیل من است. ولی در متن ادبیات چک، دنی را اغلب با «شوایک» مقایسه می‌کنند، شوایک در عین حال یک چهره ضدفرهنگ هم هست. او یک انسان غیرایدئولوژیک است. هیچ‌وقت به عضویت هیچ ایدئولوژی رسمی‌ای درنمی‌آید. دنبال کارهای خودش می‌رود همان کارهایی که اغلب آدم‌ها انجام می‌دهند. شاید به همین دلیل است که تا بدین حد مورد استقبال خوانندگان - و نه منتقدان دولتی - است. من همیشه از این حرف که دنی بدبین و کلبی‌مسلک است خیلی عصبانی می‌شوم. به نظر من، بدبینی در عمل به وقوع می‌پیوندد در سطح کلمات و عقایدی که فرد بیان می‌کند. این به‌اصطلاح بدبینی در دنی و آدم‌های مشابه او - یک حالت دفاعی برای صیانت نفس است چون اگر که در ادوار مولناک و وحشتناک تاریخ زندگی کند، این دیدگاه به ظاهر بدبینانه و تلخ را با شاخ و برگ دادن و پروراندن زمزمه و پچ‌پچه قتل و کشتار رابط و تسری می‌دهد ولی هیچ‌وقت هیچ‌کسی را نمی‌کشد. آن «رفیقی» که می‌کشد از تغزل و آرمان‌های رفیع و طلیل حرف می‌زند ولی بعد می‌رود و یکی را می‌کشد. حالا به من بگویید کدام یکی بدبین است؟ کسی که درباره آرمان‌های رفیع و ناب حرف می‌زند، یا کسی که چون باید با پیامدها و نتایج این رفتارهای آرمان‌گرایانه پنجه در پنجه شود نوعی پناهگاه ستبر بدبینی برای خود درست می‌کند؟ بله بدبینی دنی، این‌گونه است. فقط یک نقاب محافظ است. دنی نمی‌خواهد از مشاهده اتفاقات، احساساتی شود، نمی‌خواهد از هیچ آرمان ناب و طلیل حرف بزند چون از نتایج چنین حرف‌هایی احساس نفرت می‌کند. پیش می‌آید، دنی فی‌الواقع تابه حال که هیچ کار بدی نکرده است. خب، شاید چند ضربهٔ زده باشد، حالا نماند که به نظر من دخترها بیش‌تر به او لطمه و آسیب زده‌اند، ولی کار دیگری نکرده است. او رشد می‌یابد چون بزرگ‌تر می‌شود، ولی دیدگاه‌های اساسی او تغییر نمی‌کنند. او یک روشنفکر است که اغلب سرو کارش با افراد غیرروشنفکر است. در «یگان زرهی» که متأسفانه تا به حال به انگلیسی ترجمه نشده، او در ارتش است در محاصره سربازها و آدم‌های غیرروشنفکر، شاهد رفتار آن‌هاست و مدام نظرات تلخ و بدبینانه‌ای درباره همه چیز می‌دهد. ولی با این همه از اعماق وجود بسیاری از خوانندگان سخن می‌گوید. حالا در چک، حتی زنانی هستند که نام تعمیدی بچه‌هایشان را به خاطر کاراکتر رمان من، «دنی» می‌گذارند. □

بخشی از گفت‌وگوی بلند جف هنکاک سر دبیر مجله داستان کانادا با اشکورتسکی.