

ⁱ تروما و خاطره در شهر

از استر تا آسترلیتز

گرام گیلوچⁱⁱ و جین کیلیⁱⁱⁱ

مترجم: سپیده برزو

ⁱ این مقاله ترجمه‌ای است از :

Gilloch G and Kilby J. Trauma and memory in the city: from Auster to Austerlitz .2005. Urban Memory: History and amnesia in the modern city. Ed. Mark crinson. London: Routledge.

ⁱⁱ Graeme Gilloch

ⁱⁱⁱ Jane Kilby

هومو فربرⁱ

«منچستر برای همیشه مرا مسحور خود کرد. من نمی‌توانم بروم. نمی‌خواهم بروم. نباید که بروم.»¹

این جملات مبهم را از زبان هنرمندی منزوی به نام ماکس فربرⁱⁱ می‌شنویم که چهارمین و آخرین شخصیت از شخصیت‌های پیچیده‌ی کتاب «مهاجران»ⁱⁱⁱ اثر وینفرد جورج سبالد^{iv} است. تابستان سال ۱۹۶۶ است و راوی، یعنی سبالد، به‌دلیل کرسی تدریسی که در دانشگاه به او پیشنهاد شده، به منچستر می‌رود. او تلاش می‌کند با پرسه‌زدن‌های طولانی و بی‌هدف در فضاهای دل‌گیر و پسا صنعتی منچستر، از ابتذال اتاق هتل خود و یک‌نواختی روز یکشنبه بگریزد. سبالد در میان ساختمان‌های قدیمی دوده‌گرفته و سیاه، کارخانه‌های متروک و انبارها، خیابان‌های دلگیر مخروبه و گستره‌های خالی از سکنه‌ی در انتظار بازسازی پرسه می‌زند.

منچستر اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰، شهری است مملو از فضاهای نیمه‌ویرانه - نیمه‌ساز. در یکی از این پرسه‌زنی‌ها به استودیوی قدیمی فربر می‌رسد که در ساختمانی متروکه، در ساحلی بلااستفاده، نزدیکی پارک ترافورد واقع شده است. آن‌ها با یکدیگر آشنا می‌شوند و طی سه سال، سبالد هر هفته فربر را یا در استدیو یا در استراحتگاهی نزدیک - غذاخوری انگلیسی/آفریقایی عجیبی که «با نام آشنای وادی هالفا»² شناخته می‌شود - ملاقات می‌کند. سبالد مجذوب تکنیک هنری نامتعارف فربر می‌شود. او قلم‌موبه‌دست، رنگ‌های غلیظ را به سرعت روی بوم نقاشی پخش می‌کند، آن‌ها را پاک می‌کند و دوباره از اول رنگ می‌زند.

فربر با زغال چوب، خطوط جنون‌آمیز و چهره‌هایی را ترسیم می‌کند که یا زیر لایه‌هایی از نوشته‌های سرآسیمه پنهان می‌شوند، و یا توسط انگشتان نقاش، بیش از پیش سیاه و تار می‌گردند. تنها تعداد کمی از این آثار تا فردا صبح که همه‌ی آن‌چه کشیده شده با «پارچه‌ی پشمی آمیخته به زغال چوب» پاک می‌شود، باقی می‌مانند.³ کار سیزیف‌وار فربر شکل گرفته از تکرار حالت‌های هیجان‌آمیز و محو ناگهانی آن‌هاست؛ به گونه‌ای که گویی مرزی میان آن فرایند خلق، و این فرایند نابودی نیست.⁴ در نتیجه آن اندک تصاویری هم که باقی می‌مانند، بیشتر به نوشته‌های مصور محو شباهت دارند.

ⁱ *Homo Ferber*

ⁱⁱ *Max Ferber*

ⁱⁱⁱ *The Emigrants*

^{iv} *Winfried Georg Sebald*

او ممکن است بیش از چهل بار چهره‌ای را ترسیم کند، پاک کند و دوباره بکشد. هنگامی که از کار روی اثری دست می‌کشد، نه به این دلیل است که آن را کامل می‌داند، بلکه بیشتر به خاطر خستگی مفرط است؛ و این‌گونه است که هر بیننده‌ای گمان می‌برد که این تابلو محتوی تصاویر رنگ و رو رفته‌ی چهره‌هایی پیشینی است، که بر هم افتاده و اکنون حالتی محو یافته‌اند، اما هم‌چنان در آن بوم مشوش، حضوری محو و شبح‌گون دارند.^۵

اما این‌ها همه برای فربر اهمیت چندانی ندارد. او می‌داند که آن‌چه بر روی کاغذ یا بوم نقاشی شکل می‌بندد، اهمیت کمتری از محصولات جانبی کار او دارد؛ رنگ‌های خیسی که کف زمین پخش شده‌اند و آمیخته با غبار زغال چوبِ طرح‌های بی‌شمار او خشک می‌شوند:

فربر گفت این محصول حقیقی تلاش مستمر او، و گواه روشن ناکامی وی است. او یک بار اشاره کرد که برایش بسیار مهم است که در محیط کارش هیچ‌چیز تغییر نکند. همه‌چیز باید سرجای خود باقی بماند - همان‌طور که وی خواسته - و هیچ‌چیز نباید به آن‌ها افزوده شود؛ به غیر از ریخت‌وپاش‌های نقاشی، و غباری که مدام فرو می‌آید. این آن چیزی است که فربر بیش از هر چیز دیگری دوست دارد.^۶

نقاشی برای فربر تنها بهانه‌ای است برای هدف حقیقی و محبوب او که همان تولید مداوم گرد و غبار است.^۷ سبالد انگلستان را در سال ۱۹۶۹ ترک می‌کند اما یک سال بعد برای گرفتن پست تدریسی که در دانشگاه آنجلیای شرقی به او پیشنهاد شد، باز می‌گردد. اکنون فربر برای وی به خاطره‌ای محو بدل شده است. در نوامبر ۱۹۸۹ سبالد در گالری تیت به اثری با امضای فربر و سپس به ویژه‌نامه‌ای درباره‌ی وی بر می‌خورد.^۸ این نقاشی و جزئیات پراکنده‌ی بیوگرافیک فربر که در ویژه‌نامه چاپ شده - فردریش ماکسیمیلیان فربر که خانواده‌اش بعدها در سال ۱۹۴۱ توسط نازی‌ها کشته شدند، در سال ۱۹۳۹ و در پانزده‌سالگی از مونیخ به انگلستان فرستاده شد - توجه سبالد را به خود جلب کرد و او را به ملاقات با آشنای قدیم خود واداشت.

هنگام بازگشت وی، بازسازی‌هایی که در آستانه‌ی دهه‌ی هفتاد رخ دادند، اکنون در آستانه‌ی انهدام‌اند؛ ساختمان‌هایی از قبیل بنای نیم‌دایره‌ای هولم اکنون در آستانه‌ی تخریب‌اند و یک فضای شهری جدید و پسا - پسا صنعتی در شرف شکل‌گیری است:

ساختمان‌هایی که زمانی به منظور کاهش رکود اقتصادی بنا شده بودند، اکنون خود به ورطه‌ی نابودی کشیده می‌شدند. حتی مناطق به اصطلاح توسعه یافته که در سال‌های اخیر به منظور احیای روح سرمایه‌گذاری، در حاشیه‌ی مرکز شهر و در امتداد کانال کشتی‌رانی ایجاد شده بودند، اکنون نیمه‌متروکه به نظر می‌رسیدند.^۹

حالا دیگر خبری از کافه‌ی وادی هالفا نیست، اما سبالد، فربر را در محل کارش یعنی همان استودیوی قدیمی پیدا می‌کند. «به محض آن‌که به استودیو وارد شدم، انگار که همین دیروز آن‌جا بوده‌ام».^{۱۰}

در عرض سه روز آینده، فربر خاطرات مبهم کودکی و نوجوانی خود در آلمان دهه‌ی سی را بازگو می‌کند؛ و به طرز غریبی خاطرات پنجاهمین سال تولد مادرش را، هفدهم می ۱۹۳۹ و روز غم‌انگیزی که فرودگاه نظامی Oberwiesefeld را ترک می‌کند، با جزئیات دقیق، چنان‌که گویی دیروز اتفاق افتاده است، به یاد می‌آورد. فربر خاطرات دست‌نویس مادرش را به سبالد نشان می‌دهد که با این وجود که تنها دو بار آن را خوانده بود، اندوهی بسیار را بر وی عرضه کرده بود. همین خاطرات است که شاکله‌ی اصلی نیمه‌ی دوم روایت سبالد را شکل می‌دهد، جایی که وی خلاصه‌ای از سرگذشت رقت‌بار مادر فربر - لوئیزا لنزبرگ - در دوران نوجوانی و جوانی‌اش را ارایه می‌کند. اما این برای سبالد کافی نیست؛ وی خود را موظف به بازگشت به جنوب آلمان می‌داند، بلکه بتواند ردپایی از خانواده‌ی درگذشته‌ی فربر بیابد.

برگردیم به سرنوشت ماکس فربر. اواسط دهه‌ی چهل، هنگامی که فربر تحصیلات خود را در کِنت تمام می‌کند، به جای این‌که با عموی خود (لئو) به نیویورک برود، به منچستر می‌آید. برای این کار نیز دلیل ساده‌ای دارد: منچستر شهری بود که فربر هیچ شناختی از آن نداشت، کسی را در آن شهر نمی‌شناخت، هیچ رابطه و پیوندی نداشت، و این [شهر] به او اجازه می‌داد که زندگی جدیدی را آغاز کند؛ زندگی‌ای بدون گذشته، بدون خاطره.^{۱۱} منچستر برای او هیچ معنایی نداشت، و همین امیدی تازه را برای وی به همراه می‌آورد.

اما خیلی زود متوجه اشتباه خود شد. «از بی‌تجربگی بود که فکر می‌کردم می‌توانم در منچستر زندگی جدیدی را آغاز کنم، غافل از آن‌که منچستر تمام آن‌چه را که تلاش می‌کردم فراموش کنم، به یادم آورد».^{۱۲}

فربر تبدیل شد به یک کارگر مهاجر در شهر کارگران مهاجر. او یک مهاجر آلمانی - یهودی بود در شهری که گذشته‌ی صنعتی آن با فرهنگ یهودی و علی‌الخصوص آلمانی - یهودی درآمیخته بود. او تبعیدی دیگری در شهر تبعیدی‌ها بود. به منچستر آمده بود تا زیر دودکش‌ها - همان اصطلاحی که خودش به کار می‌برد^{۱۳} - خدمت کند و بی‌وقفه در شهری کار کند که دورنمای صنعتی دودکش‌های آن تنها صنعتی‌شدن مرگ در اردوگاه‌ها را به یاد می‌آورد. حالا تمام دودکش‌ها از بین رفته‌اند، منظره‌های ابتدایی تولید ناپدید شده‌اند، اما او در میان فضای شهری سوت و کور (خالی از سکنه) می‌ماند؛ در این محیط شهری که فروشایش آن، با یاس و اندوه وی هم‌خوان است. اکنون نزدیک به پنجاه سال است که وی در منچستر زندگی می‌کند، شهری که او را برای همیشه در اختیار خود گرفته و به سرنوشتش تبدیل شده است^{۱۴}؛ به همین دلیل است که نمی‌تواند، نباید، نمی‌خواهد که این شهر را ترک گوید.

فعالیت هنری فربر، تولید و نابودی مستمر تصاویر، امری تفکربرانگیز است که در نظر اول شباهت بسیاری به فرایند ساختن و ویران کردن شهر در طرح‌های بازسازی دارد؛ و از این گونه است که شهر لوح چندلایه‌ای است از شکل‌های پیشینی و کنونی. در شهر نیز همچون نقاشی‌های فربر، شکل‌های پیشین همچون اشباحی محو باقی می‌مانند. غبار زغال چوبی که به خورد انگشتان فربر رفته و نیز کف سالن را پوشانده، همان دود و غبار شهر است که ساختمان‌ها را در بر گرفته و در گوشه و کنار آن‌ها لانه کرده است. هنرمند و شهر هر دو آثار گذر سخت زمان را با خود به همراه دارند.

کنش‌های فربر استعاره‌ای از رابطه‌ی او با شهر است: محیطی که بر خلاف انتظارات و امیدهای فربر، کنش یادآوری را بر می‌انگیزد؛ دقیقاً آن چیزی را که فربر در پی محو آن است، تصاویر برخاسته از تروما را که وی را تا بدین جا کشانده است، به یاد وی می‌آورد. منچستر برای فربر، شهری است بی‌خاطره و در عین حال سرشار از خاطره؛ شهری که وی نمی‌تواند ترکش کند، چرا که هویتش بدین مکان گره خورده است.

در کتاب مهاجران و به‌ویژه در کاراکتر فربر، سبالد به تجسم و شکل‌دهی منظومه‌ای پیچیده و بی‌دوام دست زده است؛ منظومه‌ای برخاسته از خاطرات، فضای شهری، تبعید، فقدان‌های فردی و جمعی؛ مجموعه‌ای از مضامین که برخی از نویسندگان برجسته علی‌الخصوص نویسندگان مهاجر آلمانی - یهودی مانند والتر بنیامین و زیگفريد کراکوئر را به سمت مطالعه‌ی تجربه‌ی زیست در کلان‌شهرها رانده است.¹

مطالعه‌ی مشهور بنیامین در مورد شارل بودلر و مارسل پروست، ارتباطات میان زندگی شهری، خاطره و تروما؛ (البته) تروما نه به معنای تجربه‌ی حوادث فاجعه‌بار، بلکه در معنایی گسترده‌تر و به مثابه شرایط بدیهی زیستن در شهر - چونان یک «شوک» - را برجسته می‌کند.

تجربه‌ی شوک [Schockerlebnis] مفهومی کلیدی و البته پیچیده در نظریات بنیامین است. شوک، ویژگی فلانور است؛ پرسه‌زنی بی‌هدف در شهر که برای وی، گم‌نامی، بیگانگی و فراموشی برخاسته از جمعیت سرگردان، و تحریک مضاعف سیستم حسانی بشر در کلان‌شهر، در پی دارنده‌ی هم‌زمان لذت و رنج است. تجربه‌ی شوک، تجلی بارز تکه‌تکه‌گی تجربه، و نیز تقلیل حافظه است. شوک هم‌چنین تجربه‌ی اصلی رسانه‌های جدید و مشخص فیلم است؛ رسانه‌ای که تعمق برخاسته از فاصله‌ی مبتنی بر هاله را از بین می‌برد، و انسان فیلم‌بین را با یک بی‌واسطگی و پویایی جدید مواجه می‌کند.

تجربه‌ی شوک، از هم‌پاشی مدرنیستی تجربه‌ی سنتی فرهنگی و زیبایی‌شناختی، دسته‌بندی‌ها و اندیشه‌های پیرامون «خویشتن» را همراهی می‌کند. تجربه‌های شوک، چه سینمایی چه کلان‌شهری - که البته این دو در نظر بنیامین و کراکوئر درهم‌آمیخته‌اند - زخمی عمیق در ناخودآگاه انسان به جای می‌گذارند که منشا

¹ Siegfried Kracauer

بسیاری از خاطرات عمیق و ماندگار می‌شود. بنیامین در اثری نیمه‌اتوبیوگرافیک در رابطه با برلین می‌نویسد: «خاطره، بسیاری از تصاویر خود را مدیون تجربه‌ی قربانی شدن خود درونی ما در شوک است.»^{۱۵}

پرسه‌زن در این‌جا تبدیل به فیگوری از به‌یادآوردن می‌شود، کسی که برای وی، فضاهای شهری چونان محرکی برای حافظه، همچون دستگاهی به‌یادآورنده عمل می‌کند. مکان‌ها، عمارت‌ها و نشانه‌هایی که یک شهر را شکل می‌دهند، از گذشته تا امروز تجربیات خود را انباشته کرده و (اکنون) عابران پیاده‌ی پرسه‌زن امروزی را برمی‌انگیزند. شوک فقط محرک فراموشی شهری نیست، بلکه همچنین واکنشی است به لحظات شناخت ناگهانی و غیرمنتظره؛ تکانه‌ای است که از طریق خاطره بر ما عرضه می‌شود.

کراکوئر در مقاله‌ی مهم خود با عنوان "خیابان بدون خاطره"، مفهوم چنین تکانه‌ی آنی را مطرح می‌کند، به گونه‌ای که این مفهوم مجموعه‌ای از اندیشه‌ها را حول بررسی رابطه‌ی خاطره، فراموشی و تغییر چهره‌ی شهر شکل می‌دهد؛ حول چیزی که شاید بتوان آن را دیالکتیک ناپیدایی نامید. کراکوئر پیش از این که سوار قطار شود، تصمیم می‌گیرد به یکی از کافه‌های محبوبش – که گمان می‌رود کمی متفاوت از وادی‌هالفا باشد – در خیابان کورفورستاندام^{۱۱}، اصلی‌ترین خیابان خرید در برلین برود اما با کمال تعجب متوجه می‌شود که ساختمان در جای خود نیست. کراکوئر ناچار به کافه‌ی دیگری می‌رود که به نظر او زیادی پر زرق و برق است. یک سال و شاید اندی بعدتر متوجه ناپدید شدن همین کافه نیز می‌شود؛ درحالی که پلاکاردی روی ساختمان نصب شده که: این ملک اجاره داده می‌شود.

این تجربه‌ی معمول و مکرر تغییرات شهری، وی را به فکر فرو می‌برد:

در هر جای دیگری، گذشته در جای‌جای مکانی که در گذر زمان در آن مقیم بوده نفوذ کرده و با آن پیوندی تنگاتنگ دارد، اما در کورفورستاندام، گذشته محو شده بی‌آنکه اثر چندانی از خود بر جای بگذارد. این خیابان از وقتی آن را شناخته‌ام، پیوسته و به‌سرعت در حال تغییر بوده. حرفه‌های قدیمی توسط مشاغل جدید از میدان به در می‌شوند و بعد از آن کاملاً محو خواهند شد.^{۱۶}

در کورفورستاندام – که ناگفته نماند مرکز مصرف، مد و سرگرمی‌ست – امر جدید هر آن‌چه به گذشته تعلق دارد را در کم‌ترین زمان ممکن ریشه‌کن می‌کند؛ چنان‌که هیچ بقایایی از آن بر جای نمی‌ماند. برای کراکوئر سرنوشت کافه، تجربه‌ی ما از فضاهای شهری مدرن را نشان می‌دهد: "این‌که چگونه تغییرات دائمی، خاطره را می‌زدایند"^{۱۷}؛ چگونه تلاش بی‌پایان برای تازگی و امر نو، به زمانه‌ای تهی و عاری از هرگونه تعین و تفاوت می‌انجامد؛ چگونه گذشته توسط زمان حال به فراموشی سپرده می‌شود و شاید مهم‌تر از

ⁱ Wadi Halfa

ⁱⁱ Kurfurstendamm

همه این که چگونه همچون حمله‌ای ناگهانی دوباره ظاهر می‌شود و به رهگذر امروزی ضربه‌ای سخت وارد می‌کند. این وضعیت هستی و نیستی توامان الواح چندلایه است.

اثری که از گذشته بر امروز به جا می‌ماند، ویژگی‌های معماری و شهر به مثابه وجود بدیهی آن نیست، بلکه خاطره‌ای است که در ذهن کراکوئر از این فضا باقی مانده است. این به طرز کنایه‌آمیزی کنش فراموشی است – از میان رفتن کافه‌های سابق – که همه چیز را به شکلی واضح در ذهن تداعی می‌کند. حذف و نابودی، درک ناگهانی آنچه زمانی وجود داشته را با خود به همراه دارد. این تهی‌بودگی خود به یادآورنده است. ممکن است کورفورستاندام بدون خاطره باشد، اما قطعاً کراکوئر این گونه نیست.

فربر پرسه‌زن نیست، بلکه این سبالد است که اودیسسه‌های شهری، وی را به سمت تماشای فضاهاى شهری متروک منچستر هدایت می‌کنند. برخی از این مناظر درحال نابودشدن‌اند، برخی دیگر در آستانه‌ی ناپدیدى کامل قرار دارند و برخی دیگر "آخرین لحظات عمر خود را" به نگاه خیره‌ی پرسه‌زن عرضه می‌کنند؛^{۱۸} همان که والتر بنیامین از آن با اصطلاح "واپسین نگاه" یاد می‌کند.

چهره‌ی دیگری در اندیشه بنیامین وجود دارد که به هنرمندی پیچیده شبیه است: کسی که صبورانه و وفادارانه منتظر بازگشت نهایی گمشده‌ی سرگردان می‌ماند و روزها و ساعت‌های خود را با کاری پایان‌ناپذیر پر می‌کند: پنلوپه، همسر اودیسسه، بافنده‌ای که شب‌ها ریسمان‌هایی را که در طول روز بافته می‌شکافت.

در اثر "حلقه‌های زحل" (۱۹۹۸) سبالد نیز به این تصویر رجوع می‌کند و دیدار خانه‌ای در ایرلند را روایت می‌کند که محل زندگی خانواده‌ی عجیب و غریب اشبری^{۱۹} است – که این خود نیز نام تفکربرانگیزی است – و روایت می‌کند که چگونه سه دختر این خانواده – کاترین، کلاریسا و کریستین – زندگی خود را با دوختن لباس (در خانه) می‌گذرانند، گرچه مدت زمانی است که در پی به‌دست آوردن درآمدی از دوزندگی نیستند. از تولیدات خود به اندازه‌ای ناراضی بودند که "هرآنچه را که دوخته بودند، در همان روز و یا روزهای دیگر از بین می‌بردند." ۱۹ بنیامین در مقاله‌ی درباره‌ی پروست (نوشته‌شده در سال ۱۹۲۲)، به چهره‌ی پنلوپه ذیل بخشی از مفهوم "خاطره‌ی غیرارادی"^{۲۰} اشاره می‌کند، یادآوری ناگهانی، اتفاقی و سریع گذشته‌ی فراموش شده که بر اثر یک پیشامد، یا مشابهت‌های اتفاقی با موقعیت کنونی، برانگیخته می‌شود:

آنچه که برای نویسنده‌ای که مشغول یادآوری است مهم است، آنی نیست که تجربه کرده، بلکه بافتن خاطره یعنی همان عمل یادآوری پنلوپه است؛ و یا این که چه بسا باید

ⁱ last sight

ⁱⁱ Ashbury

ⁱⁱⁱ *mémoire involontaire*

آن را عمل فراموشی پنلوپه بنامیم؟ آیا به یاد آوردن ناآگاهانه، همان یادآوری غیرارادی پروست، بیش از این که به خاطره نزدیک باشد، به معنای فراموشی نیست؟ آیا این یادآوری ناخودآگاهانه، یادآوری به معنای بافتن، و فراموشی به معنای شکافتن؛ بیش از آن که شبیه به عمل پنلوپه باشد، در تقابل با آن نیست؟ این جا روز، آن چه را که شب ها بافته می شود از هم می شکافد.^{۲۰}

این ساختن خاطره، بافتن و شکافتن مدام ریسمان ها، نه فقط شباهت زیادی به عمل فربر در کشیدن و پاک کردن نقاشی های خود دارد، بلکه به تکنیک ادبی سبالد در روایت داستان نیز نزدیک است. جملات طولانی و سلیس و عبارات متعدد در متون سبالد پیوستگی و یکپارچگی ایجاد می کند، که این در تقابل است با داستان و خاطرات پراکنده و تکه تکه شده اش که به هم وصل شان می کند. این دوگانگی هم چنین ویژگی پروست است که جملات پیچیده اش در تقابل اند با افکار زودگذر او. اما این تضادی ظاهری است: سبالد نوشته های خود را بقایای یک ناکامی مدام تلقی می کند که با قدرت بیانی وی آمیخته شده است. سبالد در زمستان ۱-۱۹۹۰ نوشتن وضعیت فربر را این گونه روایت می کند:

کار دشواری بود؛ در اغلب موارد ساعت ها یا روزهای متوالی دستم به کار نمی رفت و اغلب حاصل کارم را از بین می بردم؛ معذب از وسواس و شکی که هر لحظه بیشتر می شد و قدرت تفکر را فلج می کرد. این شک نه فقط موضوع روایت من را - که احساس می کنم فارغ از هر رویکردی که اتخاذ کنم، نمی توانستم درست به آن بپردازم - بلکه کل مسیر نویسندگی مرا تحت تاثیر قرار می داد. تاکنون هزاران صفحه می مبهم و مغشوش را قلمی کرده ام، و محرز است که بخش های عمده ای از آن حذف یا نابود شده اند و در نهایت آنچه که به عنوان نسخه نهایی بر آن دست گذاشته ام، وصله پینه ای بیش به نظر نمی آید.^{۲۱}

با همین وصله پینه هاست که متن سبالد به موضوع اش وفادار می ماند؛ در همین وصله پینه گی است که نوشته های وی هم تالی متنی گرد و غبارهای گران بهای آثار فربر به شمار می روند.

از دنیای جدید

شانس و احتمال وقوع خاطره، قدم زدن در شهر هم به مثابه یادآوری و هم از یاد بردن، بی ثباتی و شکنندگی خویشتن در فاجعه و فقدان، خواست گمنامی و انزوا؛ نوشتن و پیچیدگی ها و حساسیت هایی که با روایت های تروماتیک بیان می شود؛ این ها همان مشغولیت های سبالد است که در آثار "پل استر"^{۲۱} انعکاسی نیویورکی

^{۲۱} Paul Auster

می‌یابد. هر دو نویسنده بیش از آن که چگونه شهر، خود گستره‌ای از شوک را تشکیل می‌دهد، بر این امر متمرکز می‌شوند که چگونه این تجربه‌های تروماتیک در فضای شهری زیست می‌شوند؛ چگونه بداقبالی به زندگی‌ای خارج از مکان و زمان خویشتن، به زندگی‌ای خارج از قلمرو خویش، در سیطره‌ی ارواح و اشباح بدل می‌شود.

این امر در استر، شکلی داستانی و اتوبیوگرافیک به خود می‌گیرد. تفکرات نیمه‌اتوبیوگرافیک در «حلق انزوا» با مرگ پدر و پس از آن به هم خوردن ازدواج آستن تجلی می‌یابد. هم‌چنین برای شخصیت‌های رمان‌های استر، اندوه شخصی و فقدان، به‌عنوان اصل اساسی عزیمت عمل می‌کند: در «موسیقی شانس»^۱ ناش بعد از این که پدرش فوت می‌کند و همسرش وی را ترک می‌گوید، به قصد فراموشی آلامش، بی‌هدف در خیابان چرخ می‌زند. کتاب «اوهام» با دیوید زیمر آغاز می‌شود که به‌دلیل مرگ همسر و دو پسرش در سانحه‌ی سقوط هواپیما خود را با اعتیاد به الکل نابود می‌کند. آنا بلوم در «کشور آخرین‌ها» به دنبال برادر گم‌شده‌اش – ویلیام – به نیویورک پس‌آخرازمانی می‌رود. در اولین صفحه از «شهر شیشه‌ای» و اولین بخش از کتاب «سه‌گانه‌ی نیویورک» بر ما عیان می‌شود که زن و پسر دانیل کوپین مرده‌اند.

برای کوپین – نویسنده‌ی داستان‌های پلیسی مبتدل – نیویورک به مکان فراموشی و نسیان بدل می‌شود که او را قادر می‌سازد وارد فرایند مکانیکی و ماشینی نوشتن کلمات بر کاغذ شود. کوپین تنها در صورتی می‌تواند بنویسد که «خود را در دنیای بیرون، در خارج از خود غرق کند»؛ و برای این که خاطره‌ی خود را بزدايد و خود را خلاص کند، به پرسه‌زنی در کلان‌شهر روی می‌آورد:

نیویورک فضای پایان‌ناپذیریست؛ هزارتویی که مهم نیست چقدر در آن راه برود یا چه اندازه با محله‌ها و خیابان‌ها آشنا باشد. در نهایت همیشه این احساس را دارد که گم شده‌است... نه فقط در شهر، بلکه حتی در وجود خودش گم می‌شد. هر موقع شروع به قدم‌زدن می‌کرد، احساس می‌کرد که دارد خود را جا می‌گذارد، و با تسلیم شدن به حرکت خیابان‌ها و تقلیل خویشتن به چشمی تماشاکنان، از الزام فکر کردن می‌گریخت؛ و همین بیش از هر چیز به او آرامشی آمیخته با تهی‌بودگی خودخواسته می‌داد.... بی‌هدف راه می‌رفت و مکان‌ها دیگر برایش فرقی نداشتند، دیگر اهمیتی نداشت که کجاست؛ احساس می‌کرد که هیچ‌کجا نیست و در نهایت این آخرین چیزی بود که آرزویش را داشت: هیچ‌کجا نباشد. نیویورک هیچ‌کجایی بود که او به دور خود ساخته بود و آن‌گاه بود که دریافت هرگز نمی‌خواهد آن‌جا را ترک کند.^۲

همان‌گونه که فربر نمی‌تواند منچستر را ترک کند، کوپین نیز نمی‌تواند نیویورک را وداع گوید، درست به همان‌سان که آنا بلوم نیز نمی‌توانست از منظره‌ی شهری کابوس‌وار نیویورک بگریزد.

^۱ *The Music of Chance*

در حالی که کویین تلاش می‌کند همه‌ی خاطرات دردناک گذشته را فراموش کند، روایت بلوم نشان می‌دهد که چگونه آینده‌ای وهم‌آمیز و مصیبت‌وار در پی ویرانی خاطرات بر می‌آید. همان‌گونه که آنا بلوم آرام آرام به مسیر رنج‌بارش پیرامون فضای دیستوپایی شهری روبه‌نابودی و محو شدن در گرد و خاک ادامه می‌دهد، به شاهد معقول آخرین چیزها بدل می‌شود.^{۲۳}

افکار و خاطرات بلوم - از برادر گم‌شده‌اش و کسی که بلوم تنه‌ایش گذاشت و نیز کسی که برای او می‌نویسد - همه‌ی آن چیزی‌ست که می‌خواهد از آن‌ها بگریزد، گرچه همین‌هاست که سرعت او را در شهری که «سرعت» عنصر اساسی آن است، کاهش می‌دهد. همین امر در مورد نوشتن نیز صدق می‌کند. در کشور آخرین چیزها، کلمات با فضای شهری‌ای که زمانی در آن معنایی داشتند، در توده‌ای از غبار فرو می‌روند:

هرکسی مستعد ابتلا به فراموشی‌ست، حتی در مطلوب‌ترین شرایط. و در چنین مکانی که همه‌چیز از جهان فیزیکی ناپدید می‌شود، نیز می‌توان تصور کرد که چگونه همه‌چیز فراموش شود. و البته مشکل تنها این نیست که مردم فراموش می‌کنند، بلکه بیشتر این است که فراموشی در مورد چیزی مشترک اتفاق نمی‌افتد. آنچه برای یکی به‌عنوان خاطره به یاد می‌ماند برای دیگری فراموش می‌شود؛ و همین باعث بروز مشکلات و موانعی حل‌ناشدنی در برابر فهم متقابل می‌شود. برای مثال چگونه شما می‌توانید برای کسی از هواپیما صحبت کنید، در حالی که طرف مقابل شما اصلاً نمی‌داند هواپیما چیست؟ این فرایند آرام اما ناگزیر محو شدن است. کلمات کمی از اشیا پایداترند، اما در نهایت آن‌ها نیز همراه با تصویری که در ذهن ایجاد می‌کرده‌اند، رنگ می‌بازند.

”

بلوم همواره به زبان کهنه روایت می‌کند. از آن‌جا که او شاهد آخرین چیزهاست، به تاریخ‌نگار آن‌ها بدل می‌شود. کلمات او، آخرین کلمات‌اند.

مفهوم «گواهی دادن» در شرایط تروماتیک، و خاطره‌ی فردی را به‌عنوان تاریخ و نه خودزندگی‌نامه‌نوشت روایت کردن، اساس کتاب *خاطره*، بخش دوم از کتاب «اختراع انزوا» است. در این‌جا به‌گونه‌ای پارادوکسیکال، گونه‌ی خاصی از فراموشی، به پیش‌شرط یک یادآوری حقیقی بدل می‌شود:

خاطره، گذشته‌ای محصور در درون ما نیست، بلکه گواه زندگی امروز ماست. اگر انسانی بناست واقعاً در دنیای خارج از خود حضور داشته باشد، باید به جای این‌که به خود فکر کند، به آن‌چه که می‌بیند بیاندیشد. برای این‌که آن‌جا حاضر باشد باید خود را فراموش کند. به‌واسطه‌ی این فراموشی‌ست که خاطره، قدرت می‌گیرد. این راه درست زیستن است؛ بدان‌گونه که هیچ چیز از میان نرود.^{۲۴}

گذر از درون‌گرایی، به سمت حساسیت به دنیای بیرون و توجه به سخن دیگران، ویژگی مشترک سبالد و استر است. برای آن‌ها «خود»، «نویسنده» به روش‌هایی مشابه بی‌ثبات، نامتمرکز و انکار می‌شود: درهم‌پیچیدگی افکار اتوبیوگرافیک، حکایات تاریخی و شرح‌های بیوگرافیک، گذشتن از مرزهای میان تخیل و واقعیت، تغییر ابهام‌آمیز روایت‌ها و راویان به گونه‌ای که مخاطب را همواره با این مسئله روبه‌رو می‌کند که اکنون کیست که سخن می‌گوید؟ مقصود از «من» [اکنون] کیست؟^{۲۶}

در نظر استر، کنش "پرسه‌زن" سوژگی مقید و خودگرا را به چالش می‌کشد، و حساسیت مضاعفی را نسبت به مسالهی شهر و جریان خاطرات ایجاد می‌کند. استر این امر را نه فقط در نیویورک محبوبش، بلکه در آمستردام نیز در می‌یابد:

طی سه روزی که در آمستردام گذراندم، گم شده بود. پلان شهر دایره‌وار است (شماری از دایره‌های متحد‌المركز که توسط کانال‌هایی قطع می‌شوند؛ پل‌های کوچک بسیار که همین‌طور مکرر به هم وصل می‌شوند.) و نمی‌توان یک خیابان را مانند شهرهای دیگر دنبال کرد. برای این‌که به جایی برسی، باید از پیش می‌دانستی که به کجا می‌روی. البته از آن‌جایی که الف در شهر غریبه بود و استفاده کردن از نقشه را دوست نداشت، این اتفاق نیفتاد. سه روز زیر باران و در خیابان‌های دایره‌وار شهر پرسه زد پرسه زد و در مسیرهای مدور شهر قدم زد و گذاشت که آنجا گم شود به ذهنش خطور کرد که شاید در فضاهای مدور جهنم پرسه می‌زند، و این‌که شهر مطابق با دنیای پسین طراحی شده است، چنان‌که در بازنمایی‌های کلاسیک نیز دیده می‌شود. بنابراین به یاد آورد که طرح‌های متنوع از جهنم توسط برخی نویسندگان قرن شانزدهم به‌عنوان نظام خاطره به کار برده شده.... و اگر آمستردام جهنم بود، و اگر جهنم، خاطره بود، او متوجه شد شاید هدفی در این گم شدن باشد. با بریدن از همه‌ی آن‌چه برایش آشنا بود متوجه شد قدم‌هایش در عین حال که او را به هیچ‌کجا نمی‌برد، او را به درون خود او رهنمون می‌کرد. او در درون خود پرسه می‌زد و گم شده بود. این گم‌شدگی به او سعادت و نشاطی می‌بخشید که آن را با پوست و استخوان خود احساس می‌کرد. انگار در آستانه‌ی آگاهی پیشینی پنهان، این گم‌شدگی را با تمام وجود استنشاق می‌کرد و پیروزمندانه می‌گفت: من گم شده‌ام.^{۲۷}

توفیق استر برخاسته از خودگرایی افراطی نیست، بلکه از رسیدن به این آگاهی است که با فروگذاری خویش، به درک دنیای بیرون نائل می‌شویم و با این امر حضور دیگران را در می‌یابیم:

حتی در عمق تنهایی ... او تنها نبود. بلکه هنگامی که حتی از تنهایی شروع به صحبت می‌کرد، از خویشتن فراتر می‌رفت. خاطره، احیای گذشته‌ی فرد نیست بلکه ورود به گذشته‌ی دیگران است، که باید گفت: تاریخ، چنان‌که کسی هم در آن شرکت داشته باشد و هم شاهد آن باشد، هم جزئی از آن و هم جدای از آن باشد.^{۲۸}

و در شهرهای اروپای بعد از جنگ، این تاریخ، به گونه‌ای که فرد هم در آن مشارکت داشته باشد و هم شاهد آن باشد، متعلق به فاجعه‌ی هولوکاست و جهان بعد از هولوکاست است. از همین‌روست که استر از خانه‌ی آنه (Anne) فرانک^۱ سر در می‌آورد؛ چیزی که برای وی متجرب‌کننده است، و البته نه برای ما.

این جاست که با روایت خویشتن به صورت سوم‌شخص می‌نویسد:

در اتاق آن زن ایستاد؛ اتاقی که آنه خاطرات روزانه‌اش را در آن نوشته بود. اتاقی تقریباً خالی با عکس‌های رنگ‌ورو رفته‌ی بازیگران هالیوود که آنه زمانی جمع‌شان کرده بود و اکنون هنوز به دیوار بودند. ناگهان متوجه شد که دارد گریه می‌کند، نه آن‌طور که هنگام احساس غم عمیق هق‌هق می‌کرد، بلکه بدون صدا گریه می‌کرد و سیل اشک از گونه‌هایش جاری بود، انگار که واکنشی باشد به دنیا. بعدها فهمید که در همین زمان بود که کتاب خاطره آغاز شد.^۲

در این زمان استر به شدت با خاطرات آنه فرانک درگیر می‌شود. چه بسا ممکن بود مواجهه‌ی وی با آنه فرانک که برخاسته از چیزی فراتر از یک کنجکاوی صرف بود، و خاطراتی که این مواجهه به همراه می‌آورد، استر را به یک توریست تاریخ بدل کند؛ اما این اتفاق نمی‌افتد و مسیر وی جدای از جستجوی اصلی‌اش نیست؛ جستجوی: کودکی، انزوا، تاریخ تروماتیک، کنش شاهد بودن و پراکسیس نوشتن؛ که همگی در چنین وضعیتی ظاهر می‌شوند.

تصاویر دیگری نیز از شهر آمستردام وجود دارد که یکی از آن‌ها در کتاب سقوط (۱۹۵۶) آلبر کامو دیده می‌شود. در این داستان، راوی، کانال‌های متحدالمرکز آمستردام را به‌عنوان تمثیلی از جهنم ترسیم می‌کند که البته از مسئله‌ی جستجوی موقعیت تاریخی افراد در اروپای بعد از هولوکاست نیز حکایت دارد.

باید گفت که مجراهای آمستردام تنها تمثیلی از جهنم یادآوری نیست، بلکه هم‌چنین یادآوری یک جهنم است؛ چرا که این کانال‌ها دور محله‌ی پیش از جنگ یهودیان قرار دارند، جایی که در دوران جنگ به گونه‌ای سازمان‌یافته نابود شد.

برای شوشانا فلمن^۱ و سایر پژوهشگران هولوکاست، پیدا کردن مسیر خود در میان جهان سیاسی و اخلاقی معاصر مستلزم مواجهه با «تاریخ واقعی» است؛ تاریخی که در مرکز آمستردام و اروپا می‌ایستد. از این منظر اشاره‌ی هندسی / جغرافیایی / ادبی / استعاری به مدور بودن جهنم در دانت، به حذف تاریخی مردم یهود آمستردام ارجاع دارد. همان‌گونه که فلمن نیز اشاره می‌کند، این ارجاع به امر یادآوری جهنم (روی زمین) توسط خواننده‌ی «سقوط» مورد غفلت قرار می‌گیرد، چرا که به گونه‌ای حاشیه‌ای مطرح می‌شود، آن‌هم در

^۱ دختر یهودی آلمانی که خاطرات سال‌های نوجوانی وی در هلند تحت اشغال آلمان، روایتگر بسیاری از مصائبی است که بر امثال وی گذشته است.

^۲ Shoshana Felman

آغاز کتاب و هنگامی که راوی در اولین دیدار، به هم صحبت خود در می‌کده پیشنهاد می‌کند که راه بازگشت به هتلش را به او نشان دهد:

راه بازگشت خوب راحت‌ترین کار این است که تو را تا لنگرگاه همراهی کنم. از آن‌جا، دور و بر محله‌ی یهودی‌ها، خیابان‌های زیبایی با منظره‌ی باشکوه ترامواهای پر از گل می‌بینی هتل تو در یکی از همان خیابان‌هاست. من در محله‌ی یهودی‌ها زندگی می‌کنم، البته آن‌جا محله‌ی یهودی‌ها نامیده می‌شد تا این که برادران هیتلری آن‌جا مستقر شدند. عجب تصفیه‌ای بود! هفتاد و پنج هزار یهودی، یا قتل‌عام و یا تبعید شدند. این یک پاک‌سازی واقعی بود... البته که چنین صبر و پشت‌کاری را تحسین می‌کنم. وقتی کسی از صفات ممتازه محروم است، ناچار است روش‌های منظم خود را به کار گیرد. ۳۰

اتفاقی یا به گونه‌ای از پیش طراحی‌شده، مجراهای آمستردام پرسه‌زدن پیرامون فضاهای مدور را آسان می‌کرد و مانع از رسیدن به مرکز (تاریخ اروپا) می‌شد. ریسکی که البته استر به جان خرید؛ در حالی که می‌توانست به راحتی از خانه‌ی آنه فرانک غافل بماند. فلمن ادعا می‌کند که در نظر کامو و راوی کتاب سقوط:

ممکن است ما بخواهیم مقاطع و مکان‌های خاصی را از مسیر اصلی خود بیرون بگذاریم ... اما هم‌چنان راه بازگشت به خانه از همان منطقه می‌گذرد، از همان جهنم؛ همان جایی که تمام سعی‌مان را می‌کنیم از آنجا دوری کنیم؛ محله‌ی یهودی‌ها. در نهایت سوال این است که ساکن شدن در منطقه‌ی ویران‌شده‌ی یهودی‌های آمستردام (اروپا) چه معنایی می‌تواند داشته باشد. ۳۱

اتاق‌های انتظار

پیدا کردن راه خود در جامعه‌ی اروپای بعد از جنگ چه معنایی دارد؟ این مسئله‌ای است که سبالد در «آسترلیتز» با آن دست به گریبان است. آخرین رمان او داستان این است که برای پیدا کردن راه بازگشت به خانه، باید از جهنم گذشت، جهنم تبعید و فاجعه‌ای که هولوکاست بر جای گذاشت. ژاک آسترلیتز شخصیتی مالیخولیایی است که تلاش می‌کند زندگی گذشته‌اش را بازشناسد.

فربر از بسیاری جهات نمونه‌ی اصلی آسترلیتز است: آسترلیتز نیز یک مهاجر یهود است که علاقه‌ای به دانستن گذشته‌ی خود نداشته و برای فراموش کردن آن خود را در کار غرق کرده است. او هنرمندی نیست که نقاشی‌های خود را پاک کند، بلکه وی تاریخ‌نگار معماری است، و وظیفه‌اش این است که جزییات تاریخ

را از نابودی محافظت کند. از این رو آسترلیتز نویسنده‌ای است که با گذشته سروکار دارد؛ و کار او بایگانی کردن منظره‌ی شهری، ثبت و مستند کردن ویژگی‌های دقیق شهر است؛ چه موقعیت‌های واقعی و چه موقعیت‌های یادبودی.

برخلاف فربر که نمی‌تواند منچستر را ترک کند، آسترلیتز مدام در حال سفر به دور اروپاست؛ با نگاهی دقیق و حساس به جزئیات گذشته، تاریخ و زوایای پنهان و ناگفته‌ی آن را ذره‌ذره می‌جوید؛ جزئیات آن چه را می‌بیند ثبت می‌کند و از همه‌چیز عکس می‌گیرد. هیچ‌چیز از نگاه او دور نمی‌ماند، اما به طرز مبهم و تلخ، از شناخت تاریخ هولوکاست و تاثیر آن بر تاریخ اروپا و البته تاریخ زندگی خود غافل می‌ماند:

اکنون باورش برایم سخت است که من هیچ‌چیز در مورد فتح اروپا توسط آلمان، حکومت خودکامه‌ای که ایجاد کردند و شکنجه‌هایی که از آن‌ها در امان مانده بودم، نمی‌دانستم. تا آن‌جا که به من مربوط می‌شد، دنیا در اواخر قرن نوزدهم به پایان رسیده بود. دیگر جرئت نداشتم جلوتر از این بروم، با وجودی که در حقیقت تمام تاریخ معماری و تمدن دوره‌ی بورژوا که موضوع تحقیقات من بود، به حوادث فاجعه‌باری ختم می‌شد که پیش از این وقوع‌شان محتمل می‌نمود.^{۳۲}

آسترلیتز عمداً از این بخش از تاریخ عبور می‌کرد - من قادر بودم به آسانی چشم و گوشم را به روی آن بیندم - و به توده‌ی جزئیات قرن نوزدهم اجازه می‌داد که هم‌چون "خاطره‌ی جایگزین یا جبرانی" عمل کنند.^{۳۳}

کنش آسترلیتز در موقعیتی از نادانستن، به‌وضوح متمایز است از کنش فربر که در پی گم‌شده‌گی است. آستر ناخواسته به مکان‌های فاجعه‌بار گذشته برمی‌خورد و از مواجهه با آن‌ها اشک می‌ریزد، اما آسترلیتز خود حامل فاجعه است. او در چهارسالگی از پراگ تبعید می‌شود؛ زمانی که مادرش در کیندرترانزپورت^۱ جایی برای وی تدارک می‌بیند. آسترلیتز هیچ خاطره‌ای از کودکی خود و هیچ شناختی از هولوکاست ندارد. در حالی که به‌عنوان کودکی یتیم و با نام دافید الیاس در منطقه‌ی متروک و دل‌گیر بالا^۲ در ولز^۳ بزرگ می‌شود، اما هم‌چنان ناتوان است از دستیابی به گذشته‌اش، و نامطلع از تاریخ شخصی‌اش.

آسترلیتز درباره کودکی و جوانی‌اش چنین می‌گوید:

هیچ‌گاه به‌وضوح ندانسته‌ام که چه کسی هستم. اکنون تنها از نام خود باخبرم که تا پانزده سالگی از آن هم بی‌خبر بودم. البته این باید مرا به جستجوی ریشه‌های گذشته‌ی خود رهنمون می‌کرد. بعدها اما فهمیدم که چرا عاملی مهم‌تر از من، و یا توانا‌تر از من در اندیشیدن، مدبرانه سازوکارهای

^۱ جنبش نجات کودکان یهودی، که عموماً با قطارهای انتقال کودکان، تداعی می‌شود/ Kindertransport

^۲ Bala

^۳ Wales

ذهنم را به گونه‌ای هدایت کرده است که مرا از رازهای خود در امان دارد، و به گونه‌ای روشمند از رسیدن به سرانجامی باز دارد، و مرا به مسائلی هدایت کند که خود پیش روی من قرار می‌دهد. برای من پیدا کردن راهی خارج از محدودیت‌ها راحت نبوده، و حالا هم به آسانی نمی‌توانم سرگذشت خود را نظم دهم."

فراموشی استرلیتز به شکلی پارادوکسیکال وی را به مطالعه‌ی تاریخ معماری اروپا سوق می‌دهد، اما نه چنان شناختی که به فهم نسبت آن با گسترش نازیسم و تاثیر آن بر کودکی وی منجر شود. این فروگذاری عجیب می‌نماید، به‌ویژه که او علاقه‌ی خاصی به معماری ایستگاه‌های راه‌آهن دارد؛ و البته که راه‌آهن را می‌توان نمادی از هولوکاست دانست، که تبعید و نابودی جمعی را در پی داشت. اما او نمی‌تواند گستره‌ی کلی‌تر را بنگرد و نمی‌بیند، نمی‌تواند و نخواهد فهمید که این سالن‌های انتظار ایستگاه‌های راه‌آهن، راه به سوی تبعید و مرگ می‌برده‌اند؛ و این در حالی است که به لحاظ فنی ایستگاه‌های راه‌آهن را با مرگ و جنون مرتبط می‌داند؛ درمی‌یابد که ایستگاه خیابان بروود روی قبرستان بنا شده و ایستگاه خیابان لیوپول نیز جایی قرار دارد که پیش از این دارالمجانین بوده است.

او بدون اطلاع از گذشته‌ی خود نمی‌تواند به معنایی که پشت این نشانه‌ها پنهان شده دست یابد؛ جایی که بنای دنیای مدرن و مفهوم پیشرفت بر نابودی سازمان‌یافته‌ی زندگی بنا شده است. گویی او از گذشته‌ی خود بدون هیچ خاطره و آسیب روحی گذشته است. استرلیتز از تجربه‌ی هولوکاست و تبعیدی که خود از سر گذرانده غافل است، و برای این که بتواند به پروژه‌ی خود بپردازد، می‌بایست خودش، خانواده‌اش و هم‌کیشانش را از یاد ببرد.

اگرچه استرلیتز معنای اصلی راه‌آهن مدرن را متوجه نشد، اما فروید از این امر غافل نمی‌ماند و فراموشی ناشی از تروما را مرتبط با راه‌آهن ارزیابی می‌کند:

گاهی اتفاق می‌افتد که انسان از یک حادثه‌ی وحشتناک مثل تصادف با قطار جان سالم به در می‌برد، اما در هفته‌های آینده بیماری - نشانه‌های فیزیکی و حرکتی سختی ظاهر می‌شوند، که آن‌ها را تنها می‌توان به شوک و یا هر چیزی مرتبط به آن حادثه نسبت داد. اکنون وی دچار "روان‌رنجوری تروماتیک" شده است. این اختلال کاملاً ناآگاهانه به وجود می‌آید، و از همین رو امری جدید است. فاصله‌ی زمانی بین وقوع حادثه و ظهور اولین علائم، "دوران نهفتگی" خوانده می‌شود؛ که شبیه است به آن‌چه در بیماری‌های عفونی اتفاق می‌افتد... این ویژگی است که می‌توان از آن با عنوان زمان نهفتگی یاد کرد."^۸

اگر حادثه‌ی راه‌آهن (قطار) در قرن نوزدهم ما را آماده‌ی مواجهه با معنای مدرن تروما می‌کند، استفاده‌ی نازیسم از راه‌آهن درک ما از حادثه و تروما را به سرحدات نهایی آن رسانده است. در اسناد، این امر ناشی از

کارآمدی شبکه‌ی راه آهن ارزیابی می‌شود - و نه نقایص و از کارافتادگی آن - که موجبات مرگ و ترومای جمعی را فراهم می‌کند. برای استرلیتز کارآمدی شبکه‌ی راه آهن در قالب کیندرترنزپورت، خلاصی از دو جهت جسمی و ذهنی است؛ آن‌هم به قیمتی گزاف:

انگار که بیماری‌ای تا مدت‌ها در بدن من پنهان مانده باشد و حالا خود را نشان دهد. گویی یک نیروی قوی و ویران‌گر در درون من شدت گیرد و تمام سیستم بدنم را فلج کند. رخوتی در سرم ایجاد شده بود که از هم‌پاشیدگی وجود و شخصیتیم را خبر می‌داد و احساس می‌کردم نه خاطره‌ای دارم، نه قدرت فکر کردن و نه حتی دیگر وجود دارم. انگار که تمام زندگی‌ام فقط یک جریان پاک‌سازی و فراموشی، روگرداندن از خودم و عالم هستی بوده است.^{۳۸}

پژوهش‌گران تروما مانند کتی کروث^۱، شوشانا فلمن و دومینیک لاکاپرا^۲ در تلاش برای مفهوم‌پردازی تجربه‌ی هولوکاست و تاثیرات آن، دیدگاه اولیه‌ی فروید در این رابطه را گسترش دادند. و از این منظر است که در مفهوم‌پردازی خاطره‌ی تروماتیک، نهفتگی (ایده‌ی تاخیر) جایگزین سرکوب (ایده‌ی آرزومندی و عقده‌ی ادیپ) می‌شود و در نتیجه:

آسیب را نه می‌توان با خود واقعه - که ممکن است فاجعه‌بار باشد و یا نباشد، و آسیب‌های یک‌سانی بر افراد مختلف بر جای نگذارد - تعریف کرد، و نه می‌توان آن را با تحریف واقعه توضیح داد، که پتانسیل خود را از دگرگونی و تحریف دلالت‌های شخصی منضم به آن به دست می‌آورد. آسیب‌شناسی در ساختار تجربه و یا دریافت شکل می‌یابد: واقعه در هنگام وقوع به‌طور کامل درک نمی‌شود، بلکه با مدت زمانی تاخیر فهم می‌شود.^{۳۹}

همان‌طور که کروث نیز شرح می‌دهد، شناخت تاریخ تروماتیک تابع شناخت آینده است و تنها در رابطه با فضا و زمانی دیگر است که ادراک می‌شود. تاریخ با تاخیر متجلی می‌شود، حال هر چقدر هم که نازی‌ها تلاش کرده باشند آن را از میان ببرند. بقایا همواره بر جای می‌مانند و ویرانه‌ها نیز همیشه یافته خواهند شد.

جالب آن‌که حافظه‌ی استرلیتز با دیداری از ایستگاه راه آهن خیابان لیوپول به جنبش در می‌آید. او که همه‌ی آثارش را از بین برده است، و همچون فربر شک دارد که آیا جوهره‌ی اصلی آن‌چه دیده است را به دست آورده یا نه، به مانند سبالد ناامید از نوشته‌های خویش، به ترس و اضطراب دچار می‌شود؛ خواب شبانه وی را ترک می‌گوید و استرلیتز به‌ناچار در خیابان‌های لندن پرسه می‌زند و در تاریک‌روشنای سحر، سر از ایستگاه لیوپول در می‌آورد. اکنون روایت می‌کند که نشسته در ایستگاه راه آهن «حساسی که در آن لحظه داشت، چنان بود که انگار محکومان به مرگ از تبعید باز می‌گشتند و آرام آرام پیرامون او را در بر می‌گرفتند»^{۳۸}.

^۱ Cathy Caruth

^۲ Dominick LaCapra

در حالی که مرز میان مردگان و زندگان محو می‌شد، رفتگری که با لباس مندرس و به‌زحمت خیابان را تمیز می‌کرد، توجه آسترلیتز را به خود جلب کرد. بی‌دلیل او را دنبال کرد (هنوز نمی‌دانم به چه دلیلی دنبال او رفتم)^{۳۹} و به سمت سالن انتظار سابق بانوان کشیده شد "مکانی که وجود آن در این نقطه‌ی دورافتاده‌ی ایستگاه بر من پنهان مانده بود".^{۴۰} سالن انتظار، بخشی قدیمی از ایستگاه که در پشت داربست‌ها واقع شده بود، بنایی روبه‌نابودی بود، با معماری و طراحی داخلی قدیمی؛ ساختمانی نابه‌نگام که به قول لویی آراگون "دیروز قابل درک نبود و فردا هم شناخته نخواهد شد".^{۴۱} با دیدن این مکان، تکه‌های پراکنده‌ای از خاطرات در ذهنش شناور می‌شوند:

در دورافتاده‌ترین گوشه‌ی ذهن احساس کردم که سالن انتظاری که اکنون در آن ایستاده‌ام تمام ساعات زندگی گذشته‌ی من را، با همه‌ی ترس‌های واخورده و آرزوهای سرکوب‌شده‌ام به همراه دارد.^{۴۲}

و در این حالت بود که آسترلیتز خود را به صورت پسر بچه‌ی پنج‌ساله‌ای به یاد می‌آورد که منتظر است تا دو غریبه او را با خود ببرند؛ غریبه‌هایی که من بعد پدرخوانده و مادرخوانده‌ی وی خواهند بود. این جاست که آسترلیتز به تدریج به یاد می‌آورد، و البته که این تجربه‌ی مشقت‌باری است: چنان که گویی هجوم خاطرات دیوانه‌اش می‌کرد. این وضعیت دوباره و دوباره تکرار می‌شود، و وی باید خود را بازیابی کند تا بتواند خود را بازشناسد. با تکیه بر مهارت خود به‌عنوان یک تاریخ‌نگار است که می‌تواند تکه‌های پراکنده‌ی خاطرات خود را با دنبال کردن زندگی گذشته‌اش در پراگ، کنار هم بگذارد. آن جاست که پرستار سابق خود را ملاقات می‌کند و نیز از سرنوشت مادرش که در ترزنستد^{۴۳} مرده است آگاه می‌شود. گاه امیدوارانه و گاه با ناامیدی، در میان فیلم‌های مستند باقی‌مانده از این اردوگاه شهری جهنمی صورت او را جستجو می‌کند.

آنچه بر "آسترلیتز" می‌گذرد، تعمقی‌ست ژرف بر خاطره و نیاز به آگاهی تاریخی که در توصیف کتاب‌خانه‌ی ملی پاریس به اوج می‌رسد. او که با ناامیدی سرگذشت پدرش را دنبال می‌کند، به این کتاب‌خانه‌ی جدید می‌رود تا جای‌جای شهری که پدرش در آن ناپدید شده را به‌دقت کاویده باشد.

برخلاف کتاب‌خانه‌ی قدیمی خیابان ریشلیو – که طی تحقیقاتی که در گذشته در این مکان انجام داده بود خیلی در آن احساس راحتی می‌کرد – کتاب‌خانه‌ی جدید که در نزدیکی محوطه‌ی فنی ایستگاه "گی‌ر دو آسترلیتز"^{۴۴} ساخته شده، مشخصاً فاقد فضایی دل‌نشین است: "اگر نگوییم دل‌زنده بود، حداقل می‌توان گفت دل‌نشین نیز نبود، انگار که در تضاد با اقتضای یک کتاب‌خوان واقعی بنا شده باشد."^{۴۵}

ⁱ Theresienstadt

ⁱⁱ Gare d' Austerlitz

معماری و منطق کتابخانه به نظر پوچ و بی‌معنی می‌رسید و گویی «آگاهانه برای القای حسی از ناامنی و تحقیر به مراجعه‌کنندگان بیچاره» ساخته شده بود.^{۴۴} از همین‌روست که استرلینز فضای کتابخانه را ناامیدکننده می‌داند:

من که تقریباً تمام عمرم را سرگرم خواندن کتاب بوده‌ام و بخش اعظمی از زندگی‌ام را در کتابخانه‌ی بودلین، موزه‌ی ملی بریتانیا و کتابخانه‌ی خیابان ریشلیو گذرانده‌ام، این کتابخانه‌ی معظم را که طبق آنچه این روزها بسیار گفته می‌شود، دربر دارنده‌ی بخش عظیمی از میراث ادبی ماست، در مسیر جستجوی ردپایی از پدرم که بیش از پنجاه سال پیش در پاریس ناپدید شد، ناکارآمد یافتیم.^{۴۵}

آسترلینز غمگین و معذب از ناکامی خود، به یکی از کارکنان کتابخانه به نام هنری لمون می‌رسد که خود او نیز کتابخانه را مزخرف و اعصاب‌خوردکن می‌داند "گویی رسماً اصرار بر آن است که هر آنچه که هنوز رابطه‌ی زنده با گذشته دارد، از بین برود".^{۴۶} پس از این برخورد اتفاقی و گفت‌وگوی مختصر، کتاب‌دار او را به طبقه‌ی هجدهم می‌برد؛ جایی که می‌تواند از آن‌جا همه‌ی گستره‌ی شهری پاریس را ببیند. اما این تماشاگری، همانند منطق درونی کتابخانه، اضطراب‌آور است:

ما تنها با فاصله‌ی یک پا پشت پانل شیشه‌ای که یک سرش به زمین می‌رسید ایستاده بودیم. به محض این‌که به پایین نگاه کنی نیروی عجیبی از عمق پایین تو را به عقب می‌راند. لمون گفت گاهی وقتی این بالا هستم جریان زمان را حس می‌کنم که اطراف گیج‌گاه و پیشانی‌ام به حرکت در می‌آید، اما شاید این تنها ذهنیت خود من است که طی سال‌های متمادی روی هم انباشته شده و جلوه‌ی بیرونی شهر را در نظرم ایجاد می‌کند... از همین منظر می‌توان به محوطه‌ی فنی وسیعی که میان ایستگاه استرلینز و پل توییاک واقع شده اشاره کرد که اکنون محل سر بر آوردن این کتابخانه معظم است، که البته تا پایان جنگ انباری بود که آلمان‌ها هر آنچه از خانه‌های یهودیان پاریسی غارت کرده بودند را در آن‌جا نگه می‌داشتند.^{۴۷}

جستجوی گذشته برای استرلینز همین‌جا در این کتابخانه به پایان می‌رسد؛ در بلندترین جای این مکان که بسیاری از میراث فرهنگی در آن جمع شده و توسط مورخان هنر و متخصصان، کاتالوگ‌بندی شده و سپس آماده‌ی سفر به شرق برای نمایش در کلکسیون‌های نازی‌ها می‌شدند؛ مجموعه‌ای که در قیاس با کودکان نگون‌بختی که سال‌ها پیش با همین قطار در جهت مخالف، سفر ناخوشایند و نامعلوم خود را آغاز کرده بودند، بیشتر به چشم می‌آید. آسترلینز در نهایت به نتیجه‌ای مطلوب، پناهگاهی امن یا مقصدی خوشایند

نرسید. گذشته - و دانشی که ما براساس آن یا بر فراز آن می‌سازیم - ما را در گرداب خود فرو می‌برد و بینشی که ایجاد می‌کند، همواره ما را پس می‌زند و به یادمان می‌آورد که یادآوری گذشته وظیفه‌ای پرزحمت، ضروری، بی‌پایان و پریچ‌وخم است. خاطره هرگز راهی ساده و مطمئن برای وصول به تاریخ برایمان فراهم نخواهد کرد.

آخر خط

خاطرات می‌توانند خود را به هر چیزی پیوند دهند. آن‌ها اغلب تحت اراده‌ی ما نیستند، محدود و معین نمی‌شوند، نمی‌توان آن‌ها را تجویز، ممنوع و حتی حذف کرد؛ درست در آن لحظه که گویی بر لبه‌ی نابودی قرار گرفته‌اند، خود را با قدرت و عمق بسیار بر ما عرضه می‌دارند. و شاید از همین‌روست که مساله‌ی خاطره‌ی شهری در زمینه‌ی شهرهای پسا صنعتی، این‌گونه مهم می‌نماید. ما وحشت داریم از این که در شهر "آخرین‌ها" زندگی کنیم. اما باید هم‌چنین به یاد داشته باشیم که تنها در همین "واپسین نگاه" است که این آخرین چیزها آشکارا با ما سخن می‌گویند. انبارهای قدیمی پاریس اکنون دیگر وجود ندارد و جای آن‌ها را بنای یادبود جدید و جذابی از فرهنگ و تمدن غرب گرفته است. برای خواننده‌ی سبالد، این عمارت جذاب بیش از هر زمان جای خالی آن‌چه را که جایگزینش شده و اکنون دیگر وجود ندارد، به یاد می‌آورد. خاطرات، فردی یا جمعی، ممکن است مبهم و از شکل افتاده باشند، همانند آنچه در طراحی‌های فربر شاهدش بودیم؛ اما این همه‌ی ماجرا نیست، چرا که در دیالکتیک نابودی، همواره خرابه‌ای، سرنخی، غباری بر جای خواهد ماند. این باقی‌ماندگان، آخرین چیزهایند؛ همان چیزهایی که باید بیش از هر چیز عزیزشان بداریم، چرا که خاطرات از همین عناصر پراکنده تشکیل می‌شوند.

¹ *W. G. Sebald, The Emigrants, London: Harvill, 1997, p. 169.*

² *Ibid., p. 162.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid., p. 180.*

⁵ *Ibid., p. 162.*

⁶ *Ibid., p. 161.*

⁷ *Ibid., p. 162.*

⁸ عنوان احتمالی تابلو (جی. آی. در لباس آبی حاشیه‌دوزی شده) یک شوخی دوگانه است. ابتدا هنگامی که سبالد به هتل اروزا در منچستر می‌رسد، میزبان او - خانم گریسی ایرلام (جی. آی.) - پیراهن بلندی با حاشیه‌دوزی صورتی‌رنگ که به نظر او تا حدی مرموز به نظر می‌رسید، به تن دارد. دوم این که هدف او از رفتن به تیت در سال ۱۹۸۹، دیدن "ونوس خفته" از پل دلوو است که این نیز تضاد جالبی با آن میزبان منچستری دارد.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid., p. 179.*

¹¹ فربر توضیح می‌دهد که: *من نمی‌خواستم کسی یا چیزی مرا یاد گذشته‌ام بیندازد.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid., p. 192.*

¹⁴ *Ibid., p. 169.*

¹⁵ *Walter Benjamin, One Way Street and Other Writings, London: Verso, 1985, p. 343.*

¹⁶ *Siegfried Kracauer, Strassen in Berlin und Anderswo, Berlin: Das Arsenal Verlag, 1987, p. 17.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Walter Benjamin, The Arcades Project, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999, p. 833*

¹⁹ *W.G. Sebald, Rings of Saturn, London: Harvill Press, 1998, p. 212.*

²⁰ *Walter Benjamin, Illuminations, London: Collins, 1973, p. 204.*

²¹ *Sebald, Emigrants, pp. 230-1.*

²² *Ibid., pp. 3-4.*

²³ *Paul Auster, In the Country of Last Things, London: Faber and Faber, 1987, p. 5.*

²⁴ *Ibid., pp. 88-9.*

25 **Paul Auster, *The Invention of Solitude*, London: Faber and Faber, 1982, p. 138.**

²⁶ استر در مورد اختراع انزوا می‌نویسد: من به آن به‌عنوان یک اتوبیوگرافی نگاه نمی‌کنم، بلکه برای تفکر درباره‌ی برخی مسایل خاص است که خود را شخصیت مرکزی این کتاب قرار داده‌ام:

.*Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*, London: Faber and Faber, 1998.

او دلیل خود در استفاده از اول‌شخص مفرد را توضیح می‌دهد: برای این‌که درباره‌ی خودم بنویسم باید با خودم به‌عنوان شخص دیگری رفتار می‌کردم. تنها هنگامی راه خود را یافتم که با سوم‌شخص شروع به نوشتن کردم هنگامی که درباره‌ی خود می‌نویسی و یا می‌اندیشی، تبدیل به شخص دیگری می‌شوی.

(*Ibid.*, p. 277)

استر تنها در داستان‌هایش است که در جایگاه اول‌شخص مفرد قرار می‌گیرد.

²⁷ **Auster, *Invention of Solitude*, pp. 85-7.**

²⁸ همان، ص ۱۳۹. این‌جا استر دیدگاه تودوروف را تایید می‌کند: دیگری، هست که فهم شود چرا که انسان هرگز تنها نیست و بدون ابعاد اجتماعی خود وجودی نخواهد داشت.

What Happens to History: The Renewal of Ethics in Contemporary Thought, London and New York: Routledge, 2001, p. 123.

²⁹ **Auster, *Invention of Solitude*, pp. 82-3.**

³⁰ **Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History, London and New York: Routledge, 1992, p. 188.**

³¹ ***Ibid.*, p. 189.**

³² **W. G. Sebald, *Austerlitz*, London: Penguin Books, 2001, p. 197.**

³³ ***Ibid.*, p. 198.**

³⁴ ***Ibid.*, pp. 60-6.**

³⁵ **Freud cited in Cathy Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1995, p. 4.**

راه آهن نمودی از روان‌شناختی شدن تروماست. راه آهن، حادثه‌ی [قرن مدرن نوزدهم] را به وجود آورد. مسیرها خراب شدند، دیگ‌های بخار منفجر و قطارها از ریل خارج شدند. حادثه‌ی راه‌آهن فقط یک حادثه‌ی جدید نبود. راه‌آهن یک حادثه‌ی حقیقی در معنای مدرنش را تحکیم بخشید. این واژه در کنار معانی دیگر، همیشه معنای چیزی ناخواسته، و اتفاقی را داشته است، اما معنای ویژه‌ی کنونی آن - چیزی ناگهانی، بد، زیان‌بار و مخرب - تقریباً به تمامی از حادثه‌ی راه‌آهن منتج می‌شود.

(Ian Hacking, Rewriting the Soul: Multiple Personality Disorder and the Sciences of Memory, Princeton, NJ: Princeton University Press 1995, p. 185)

³⁶ *Sebald, Austerlitz, p. 174.*

³⁷ *Caruth, Trauma, p. 4.*

³⁸ *Sebald, Austerlitz, p. 188.*

³⁹ *Ibid., p. 189.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Louis Aragon, Paris Peasant, London: Picador, 1987, p. 29.*

⁴² *Sebald, Austerlitz, pp. 192-3.*

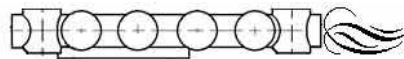
⁴³ *Ibid., p. 386.*

⁴⁴ *Ibid., p. 386.*

⁴⁵ *Ibid., p. 393.*

⁴⁶ *Ibid., p. 398.*

⁴⁷ *Ibid., pp. 400-1.*



www.mindmotor.biz