

سخن مترجم

نوشتنِ خود در شهر

کتاب‌فروشی

شاید عمدی در کار باشد که کتاب‌فروشی‌ها همیشه کمی گم شدن در خودشان دارند. برخلاف کتابخانه‌ها و سیستم رده‌بندی دقیق‌شان، کتاب‌فروشی‌ها به سلیقه خودشان قفسه‌ها را می‌چینند. بعضی‌ها کتاب‌ها را برحسب جغرافیای نویسنده و سنت ادبی‌شان جدا می‌کنند و اگرندانی نویسنده کجایی است باید همه جهان را دنبالش بگردی - یا بدتر از آن سؤال کنی. بعضی کتاب‌فروشی‌ها می‌خواهند دقیق‌تر باشند و قالب را هم به جغرافیا اضافه می‌کنند: رمان روسی، داستان کوتاه ژاپنی، شعر ایرانی. بعضی‌ها تاریخ را هم اضافه می‌کنند و قرن و سال می‌گذارند بالای هر قفسه تا گم شدن‌ها را به حداقل برسانند. شاید بشود این جزئی‌تر شدن را آن قدر ادامه داد تا دیگر هیچ وقت هیچ کس در کتاب‌فروشی گم نشود؛ تا کتاب‌ها را بشود چشم‌بسته پیدا کرد. ولی واقعیت این است که بعضی کتاب‌ها و نویسنده‌ها را هر کاری

کنیم نمی‌توانیم جای مشخصی بگذاریم. آخرش بیرون می‌زنند و فرار می‌کنند. اگر به خودم برگردم^۱ یکی از همین کتاب‌هاست.

والریا لوئیزی در اولین فصل کتابش گم می‌شود. دارد در قبرستان سن‌میکله و نیز دنبال آخرین اثر باقی‌مانده از یکی از نویسندگان محبوبش، جوزف برودسکی، می‌گردد ولی قبرستان نه نقشه دارد و نه تابلویی که نشان دهد بقایای برودسکی در کدام ردیف دفن شده. لوئیزی بدون این‌که به هدفش نزدیک‌تر شود میان اسم‌های دیگر و نویسندگان دیگر می‌گردد و آخرش برحسب اتفاق، و نه از مسیری مشخص، به جایی می‌رسد که می‌خواهد. برای کتابی که مدام به نقشه و مسیر می‌پردازد شاید شروع عجیبی به نظر برسد اما هرچه در کتاب جلوتر می‌رویم بیشتر به این گم شدن و پیدا کردن‌ها عادت می‌کنیم. کم‌کم دست‌مان می‌آید که نقشه و مسیر بعضی جاها کمکی نمی‌کند. بعضی موضوعات را هر کاری کنیم نمی‌توانیم در نقطه مشخصی ثابت نگه داریم. آخرش تکان می‌خورند و فرار می‌کنند و ما هم آخرش به دنبال‌شان گم می‌شویم.

اگر به خودم برگردم به این موضوعات می‌پردازد. برای همین هم نمی‌تواند قالب و موضوع مشخصی داشته باشد. سایت آمازون نسخه انگلیسی کتاب را گذاشته در قفسه راهنمای نوشتن و پژوهش و نسخه اسپانیایی‌اش را گذاشته در قفسه مقالات و مکاتبات. هر دو هم تقریباً درست‌اند. دیگران کتاب را ترکیبی از جستارنویسی و سفرنامه توصیف کرده‌اند ولی اذعان کرده‌اند که کتاب آن قدر از هر دوی این برچسب‌ها فاصله دارد که نشود در موردش نظر قطعی داد. حتی جغرافیا نیز کمک

۱ • این کتاب اولین بار سال ۲۰۱۲ در مکزیک با عنوان *Papeles Falsos* (اصطلاحی ایتالیایی به معنای برگه‌های جعلی) منتشر شد و یک سال بعد در ترجمه انگلیسی عنوان *Sidewalks* (پیداده‌روها) را به خود گرفت.

چندانی به كشف جای کتاب در کتاب‌فروشی نمی‌کند. لوئیزی مکزیکی است و در کتاب از نویسندہ‌های اسپانیایی زبان بسیاری نقل‌قول آورده ولی، همان‌طور که خودش در چند مصاحبه گفته، این کتاب بیشتر پیرو سنت جستارنویسی انگلیسی است تا سنت‌های ادبی آمریکای لاتین.

مقدمه نوشتن برای چنین کتابی آسان نیست. وقتی شنیدم باید مقدمه بنویسم بلافاصله رفتم نزدیک‌ترین کتاب‌فروشی تا دو جلد قبلی مجموعه را بخرم و از رویشان تقلب کنم. اما دو تا مشکل وجود داشت: اول این‌که این کتاب، برخلاف دو اثر قبلی، تجمیع جستارهای جداگانه نویسنده نیست و جستارهایش به هم متصل‌اند. ما انتخاب‌شان نکرده‌ایم که بشود در مقدمه دلیل انتخاب را توضیح داد و اهمیت هر جستار را. مشکل دوم اما بزرگ‌تر بود. در کتاب‌فروشی نتوانستم کتاب‌ها را پیدا کنم. نمی‌دانستم باید کدام قفسه را بگردم. سؤال هم نمی‌خواستم بکنم. برگشتم توی خیابان.

خیابان

«جمعیت برای فلانور (پرسه‌زن حرفه‌ای) حکم هوا برای پرندگان و آب برای ماهی‌ها را دارد. عشق او و شغلش یکی شدن با جمعیت است. برای فلانور، برای تماشاگر پرشور، سکونت در قلب ازدحام جمعیت، در وسط موج‌های آمد و شدشان، در میان امرزودگذر و امر بی‌پایان، لذتی سرشار است. دور بودن از خانه و درعین‌حال همه‌جا را خانه خود حس کردن؛ دیدن جهان، بودن در مرکز جهان و درعین‌حال پنهان ماندن از چشم جهان.»

این‌ها را بودلر در نقاش زندگی مدرن نوشت و جایگاه فلانور را در دنیای ادبیات تثبیت کرد. اما فلانور پیش از آن هم در فرهنگ

شهرنشینی حضور داشت؛ کسی که به ظاهر کاری نمی‌کند و بی‌هدف پرسه می‌زند ولی همواره در حال مشاهده و ثبت شهر و مردمانش است.

والتر بنیامین در نیمهٔ اول قرن بیستم با استفاده از نوشته‌های بودلر فلانور را وارد مباحث آکادمیک کرد. او این شخصیت را از پرسه‌زن خیابانی تبدیل کرد به شاهی بر تأثیرات مخرب مدرنیته و کاپیتالیسم. در پروژهٔ پاساژها بنیامین تصویر فلانوری را رسم می‌کند که خیابان‌های محل پرسه‌اش در گذشته حالا با ساختن پاساژها تبدیل شده به فضای داخلی، سازه‌هایی از فلز و شیشه که مغازه‌های پاریس را دسته‌بندی و مرتب کرده. فلانور اما از این دسته‌بندی خشنود نیست و با پرسه‌های بی‌هدفش در میان این مسیرها به آن اعتراض می‌کند.

بنیامین فلانور را نمونهٔ اعلاي تماشاگر شهرهای مدرن می‌داند؛ کارآگاه و محقق که شهر موضوع تحقیق اوست. فلانور کسی است که در خیابان و میان جمعیت پرسه می‌زند - نمی‌ایستد - و رفت و آمدهای شهر را تماشا می‌کند. در قلب جهان بیرون زندگی می‌کند ولی استقلال و شخصیت خودش را حفظ می‌کند و به این ترتیب می‌تواند در درک شهر مدرن و به تصویر کشیدن آن نقشی کلیدی ایفا کند. اگر بخواهیم به کتاب لوئیزی قالبی بدهیم باید اسمش را بگذاریم نویسندگی فلانور. او هم در نوشته‌هایش مثل فلانور رفتار می‌کند. مدام در حرکت است. مدام در حال تماشای بیرون از خود است و در عین حال هیچ وقت بی‌خود نیست. جهانی درونی و منزوی دارد که در عین حال همیشه ارتباطش را با جهان بیرون حفظ می‌کند. صدای نوشته‌ها همیشه مال خودش است. فرقی نمی‌کند از داخل هواپیما به جهان نگاه کند یا از واگن قطار، روی دوچرخه باشد یا پای پیاده، جلو پنجره‌ای در طبقهٔ هفتم آپارتمان‌ش در نیویورک ایستاده باشد یا زیر درختی نشسته باشد در قبرستان سن میکله در ونیز.

نقطہ شروع همیشه خودش است. از خودش بیرون می آید و در جهان اطراف پرسه می زند. زمان می گذراند و وقتی به خودش برمی گردد می بیند با کسی که شروع کرده فرق دارد. پس دوباره از اول شروع می کند. همین است که جستارهایش پایان ندارند، دایره هایی هستند که دور محوری مشخص می چرخند؛ رابطه نویسنده و شهری که اطرافش را گرفته.

شهر

«می گویند شهر را می شود خواند؛ درست همان طور که کتاب را می خوانیم.» اگر این گونه باشد، آیا می شود شهرها را هم مثل کتاب ها دسته بندی کرد و در قفسه های مشخص گذاشت؟ می شود شهری را آن قدر جزئی تعریف کرد که قفسه ای برای خودش داشته باشد و به این ترتیب راه خود را به آن به سرعت و سهولت پیدا کنیم؟ لوئیزی در مصاحبه ای می گوید ایده اولیه اش این بوده که بتواند کتابی درباره مکزیکوسیتی بنویسد: «می خواستم خودم را در شهر بنویسم. راهم را به شهر با نوشتن باز کنم. ولی اوضاع آن طوری پیش رفت که فکر می کردم. چون آخرش شد کتابی درباره چند شهر و به طور خاص درباره غیرممکن بودن نوشتن از مکزیکوسیتی. در واقع وقتی کتاب را تمام کردم مکزیک را ترک کردم و برای زندگی رفتم نیویورک.»

برای این که بفهمیم منظورش از نوشتن خود در شهر و پیدا کردن راه خود به شهر چیست شاید لازم باشد نگاهی به رابطه تاریخی او با شهر بیندازیم. او، که دختر یک دیپلمات مکزیکی است، در دوران کودکی هیچ وقت مدتی طولانی در یک شهر سکونت نداشته. تا دو سالگی در مکزیک زندگی می کرده ولی بعد پدرش منتقل می شود آمریکا و یک سال آن جا می مانند، بعد چهار سال در کاستاریکا، بعد پنج سال در کره جنوبی و بعد سال های نوجوانی اش در آفریقای جنوبی. در تمام این

مدت در خانه اسپانیایی حرف می‌زده و بیرون خانه به انگلیسی زندگی می‌کرده. به قول خودش «همیشه در آستانه و مرز» بوده و هیچ وقت جای معینی نداشته؛ چه در جغرافیا، چه در زبان.

این جابه‌جایی همیشگی، این همواره در حال حرکت بودن، از نوجوانی به بعد نه به اجبار، که به انتخاب خودش ادامه پیدا می‌کند. اولش تصمیم می‌گیرد دورهٔ دبیرستان به مکزیک برگردد و همین کار را هم می‌کند ولی وقتی موقعیتی برای رفتن به هند و تحصیل در مدرسه‌ای شبانه‌روزی پیش می‌آید، دوباره مکزیک را ترک می‌کند. بعد که به مکزیکوسیتی برمی‌گردد وارد دانشگاه می‌شود و فلسفه می‌خواند ولی نمی‌تواند از دیگر علاقه‌اش، یعنی رقص معاصر، چشم‌پوشد و بعد از پایان دانشگاه به نیویورک نقل مکان می‌کند تا رقص را آن‌جا ادامه دهد. آن‌جا هم می‌فهمد که آن‌قدرها هم استعداد رقص ندارد و وارد دانشگاه کلمبیا می‌شود و از آن‌جا مدرک دکترای ادبیات تطبیقی می‌گیرد.

او حالا در دانشگاه هوفسترا ادبیات و نویسندگی خلاق درس می‌دهد. ازدواج کرده. یک بچه دارد و، حداقل بیرون ادبیات، کمی ساکن‌تر شده است. بالاخره شهری را به‌عنوان خانه انتخاب کرده است.

دوباره کتاب‌فروشی

به کتاب‌فروشی دوم که می‌رسم امیدم بیشتر می‌شود. لازم نیست بین قفسه‌ها بگردم. کتاب‌هایی وسط کتاب‌فروشی کپه شده‌اند و جلد اول مجموعه وسط‌شان است. کتاب را برمی‌دارم و سعی می‌کنم چشمم به هیچ کدام از کتاب‌های اطرافش نیفتد که وسوسه نشوم. ولی بدون دیدن هم می‌توانم حدس بزنم اسم حداقل چندتایی‌شان را لای همین صفحه‌ها خوانده‌ام. برای من، که هم‌سن‌وسال لویزلی‌ام، حجم خوانده‌هایش، حجم سفرهایش، حجم فکرهايش ترسناک است. اما

هیچ وقت این حجم من را پس نمی زند. لوئیزی نقل قول که می کند پُر خواننده هایش را نمی دهد. قرار نیست با ارجاعش به ویتگنشتاین چیزی را ثابت کند یا به نتیجه ای قطعی برسد. ذهنش پراز جمله است و هر بار نویسنده ای به کمکش می آید تا حرفش را بهتر بزند یا سؤالش را عمیق تر طرح کند. حرف و سؤال اصلی اما همیشه برای خود اوست. همین است که باعث می شود کتابش سفرنامه خوبی نباشد. او نمی تواند - یا بهتر بگویم، نمی خواهد- خودش را بگذارد جای خواننده نوعی، جای «همه آدم ها»، و فکر کند کسی که آمده قبرستان سن میکله چه چیزهایی برایش جالب خواهد بود و چه سؤال هایی برایش پیش خواهد آمد. نمی خواهد نقشه را از شما بگیرد و برایتان مسیری بکشد و بگوید: «برو اینجا و اینجا و اینجا و این ها و این ها و این ها را ببین». حتی نمی دانم اگر روزی گذرم به قبرستان سن میکله بیفتد می توانم از فصل اول کتاب راهم را به مزار برودسکی پیدا کنم یا نه؛ تقریباً مطمئنم که نمی توانم. او حتی نمی گوید «این ها را بخوان». کاری که او می کند جذاب تر است. چشمم را باز می کند تا به قبرها و به زمین های خالی شهر جور دیگری نگاه کنم، کتاب ها را رها تر بخوانم، و در هر کدام شان که قدم می زنم آخرش به خودم برگردم ۛ

کاری مفیدتر و سرگرم‌کننده‌تر از این نیست که
بگذاری حواست از چیزی پرت چیز دیگر شود.
نایغه ناشناس / شاید از خوانندگان آثار یل‌ز پاسکال^۱

یک اتاق و نصفی سوغاتی‌های عالم‌مردگان

جوزف برودسکی^۲ (۱۹۴۰-۱۹۹۶)

گشتن دنبال یک قبر خاص یک جورهایی شبیه قرار
گذاشتن با یک غریبه در کافه، لابی هتل یا میدان شهر
است؛ در هر دو نوع خاصی از گشتن و رسیدن وجود دارد:
از دور هر کس شاید همانی باشد که منتظر ماست؛ هر قبر شاید همانی
باشد که دنبالش می‌گردیم. برای این‌که هر کدام‌شان را پیدا کنیم
باید بین آدم‌ها و قبرها بچرخیم، نزدیک‌شان برویم و در صورت‌شان
دقیق شویم.

برای پیدا کردن قبر موردنظر، همان اسم حک شده که دنبالش
می‌گردیم، باید رگ‌وریشه‌های سنگ مرمر را از نزدیک بررسی کنیم؛
برای یافتن چهره آن غریبه باید تصویری را که از صورتش در ذهن داریم
با دماغ‌ها و چانه‌ها و پیشانی‌های حاضر مقایسه کنیم. باید چشم‌های
غریبه‌ها را بخوانیم؛ درست همان‌طور که نوشته‌های روی سنگ قبرها را

می خوانیم تا اسم موردنظرمان را پیدا کنیم. آن آره خودم نقش شده روی فرد مرده یا زنده‌ای که منتظر ماست.

مارسلینو جیانکارلو^۳ (۱۹۰۰-۱۹۷۲)

سن میکله^۴ جزیره‌ای چهارگوش است که با پهنه‌ای آب از ونیز جدا شده و دیواری بلند قبرستانش را در بر گرفته. از هواپیما که به قبرستان نگاه کنی شاید شبیه کتاب گالینگور بزرگی به نظر برسد: یکی از آن دیکشنری‌های سنگین و ضخیم که کلمه‌ها تویشان - مثل اسکلت‌هایی در حال تجزیه - تا ابد آرام می‌گیرند.

بامزه است که جوزف برودسکی شاعر این جا دفن شده؛ رو به شهری که همیشه در آن پیدایش می‌کردند، ولی همیشه فقط داشت از آن رد می‌شد. شاید خودش ترجیح می‌داد مزاری دور از ونیز داشته باشد. خوب که فکرش را بکنید می‌بینید این شهر برایش همیشه «راه دوم» بوده یا، اگر بخواهیم از استعاره‌ای ادبی تر استفاده کنیم، ایتاکایی^۵ که جذایتش در همیشه دور و تخیلی بودنش است. علاوه بر این، برودسکی یک بار در مصاحبه‌ای گفته بود که دلش می‌خواهد در جنگل‌های ماساچوست دفن شود؛ شاید هم درستش این بود که بدنش را به شهر مادری‌اش، سن پترزبورگ، برمی‌گردانند. ولی خب، فکر نمی‌کنم خیال‌پردازی راجع به آخرین خواسته‌های یک مرده فایده چندان‌ی داشته باشد. اگر اراده و زندگی را جدایی‌ناپذیر بدانیم، مرگ و شانس هم همین‌طورند.

پیدا کردن قبر جوزف برودسکی در سن میکله آسان نیست. آن‌جا، برخلاف خیلی از قبرستان‌های اروپا، کانون گردشگری روشن‌فکران مرده نیست و به همین دلیل نه راهنما دارد، نه نقشه دقیق؛ چه برسد به نشانی محل دفن مردگان مشهور قبرستان، مثل چیزی که در ورودی مون پاراناس یا پرلاشس هست. آدم‌های مشهور دیگری هم در سن میکله دفن شده‌اند:

ازرا پاوند^۶، لوچینو ویسکونتی^۷، ایگور استراوینسکی^۸، سرگئی دیابلیف^۹. محل قبر این افراد فقط با تابلویی مشخص شده که آن هم به سختی دیده می شود و درست روبه روی بخش کوچک و مجزایی است که بقایای این افراد در آن دفن شده. اگر از قبل ندانید که در این قبرستان خارجی های مشهور از ونیزی های عادی جدا شده اند ممکن است ساعت ها بین آنتونیونی ها، مارسلینوها و فرانچسکوها پرسه بزنید و نفهمید که هیچ وقت نمی توانید آن جا طنین سرود "یا پژواک پرستش بهار" را بشنوید.

ساعت ها دنبال قبر برودسکی گشته بودم و حتی قبر استراوینسکی را هم پیدا نکرده بودم. دیگر داشتم تسلیم می شدم. می خواستم نیرویم را جمع کنم تا به سمت خروجی قبرستان راه بیفتم که زیر سایه درختی نشستم و سیگاری کشیدم.

انه آگندولفینی^{۱۲} (۱۸۸۳-۱۹۱۷)

جی. کی. چسترتون^{۱۳} در رساله «در باب دویدن به دنبال کلاه خود» می نویسد اگر کسی در مسیر پیاده روی اش در روستا به یک گاو بر بخورد، فقط وقتی می تواند نقاشی اش را بکشد که یک هنرمند واقعی باشد. اما خود او، که بلد نیست پاهای چهارپایان را بکشد، ترجیح می دهد روح گاو را نقاشی کند. من، که نه هنرمندم و نه چسترتون، هیچ کدام این کارها را بلد نیستم. هیچ وقت از آن دست آدم هایی - که بسیار هم بهشان حسادت می کنم - نبوده ام که می توانند خودشان را در پرواز یک پرنده، رفت و آمد مورچه های کارگر یا تعلیق نرم یک عنکبوت از ترشحات بدنش تأمل کنند. من، در کمال تأسف، بی حوصله تر از آنم که بتوانم شاعرانگی ضرب آهنگ ظریف طبیعت را ببینم.

ولی در قبرستان لازم نیست به قلمرو حیوانات و نباتات حساسیت خاصی نشان دهید. کافی است زیر درختان سرو، این عقربه های عظیم

ساعت‌های خورشیدی، بنشینید تا نیروی حیات جاری میان قبرها دربر بگیردتان. شاید صرفاً سکوت آن جاست که باعث می‌شود بال زدن تند حشرات تشدید شود؛ صرفاً آرامش آن جاست که باعث می‌شود خزیدن بی‌حال مارمولک‌ها تندتر شود؛ صرفاً مرگ آن جاست که باعث می‌شود برگ‌های خشک سپیدارها به جنبش بيفتند.

می‌خواستم سیگارم را خاموش کنم و راه بیفتم سمت دروازه‌های قبرستان که ناگهان انفجاری از صدای پرنده آمد. اولش فقط چند تا بودند، بعد چند ده‌تا و بعد چند صدتا - انگار که جیغ کشیدن بین پرنده‌ها مثل خندیدن بین آدم‌ها واگیردار باشد. آنری برگسون^{۱۴} فیلسوف اعتقاد داشت که خنده فقط وقتی ایجاد می‌شود که عامل بروزش یا امری انسانی باشد یا شبیه امر انسانی؛ به اعتقاد او گربه یا چتر نمی‌تواند باعث خنده شود مگر آن‌که ما چهره، شکل یا رفتاری انسانی در آن‌ها ببینیم. شاید همین‌طور باشد. صدای جیغ پرنده‌ها، حداقل از آن فاصله، برای من شبیه خس‌خس خنده آدم‌های پیر یا نیمه‌دیوانه بود. من هم صرفاً به همین دلیل وسط آن سکوت زدم زیر خنده. به هر حال فقط به خاطر همین روحیه خوب ناگهانی و به لطف دسته پرسروصدای مرغ‌های دریایی بود که شکست در پیدا کردن قبر برودسکی را نپذیرفتم. گرچه شاعر را پیدا نکرده بودم، حداقل می‌توانستم بروم مطمئن شوم این صداها واقعاً از دسته‌ای پرنده بوده و نه ونیزی‌های پیری که خنده‌کنان از دروازه مرگ می‌گذرند. تازه، اگر چسترتون با آن همه چاقی، با آن همه وقار، با آن همه هوش، می‌توانست دنبال یک کلاه بدود چرا من ندوم دنبال یک قبر یا چند تا پرنده؟

لیدیا تمپستا^{۱۵} (۱۸۸۹-۱۹۳۲)

جوزف برودسکی می‌نویسد: «اگر فضا وجهی نامتناهی داشته باشد این وجه نه در تکثیر فضا، که در تقلیل آن خودش را نشان می‌دهد. حتی

اگر فقط به این دلیل که تقلیل فضا، در کمال تعجب، همیشه انسجام بیشتری دارد. تقلیل ساختارمندتر است و نام‌های بیشتری دارد: سلول، انبار، گور.» برودسکی می‌گوید در شوروی سابق آپارتمان‌های اشتراکی معمولاً به ازای هر نفر نه متر مربع فضا داشتند. او و والدینش در این تقسیم متراژ خوش اقبال بودند و در سن پترزبورگ با هم چهل متر مربع فضای اشتراکی داشتند: نفری ۱۳/۳ متر. ۲۶/۶ متر برای والدینش، ۱۳/۳ متر برای او؛ یک اتاق و نصفی برای سه نفرشان.

جوزف برودسکی روزی در سال ۱۹۷۲، وقتی سی و دو ساله بود، برای آخرین بار خانه والدینش در پلاک ۲۴ خیابان لیتینی را ترک کرد. به آمریکا تبعید شده بود و بعد از آن هیچ وقت به سن پترزبورگ برنگشت چون تک‌تک درخواست‌هایش برای سرزدن به والدین باید از زیر دست کارمندی دفتری می‌گذشت که سفریهودی مخالف حزب کمونیست را به کشور موجه نمی‌دانست. برودسکی نتوانست در مراسم تدفین مادرش، و بعد پدرش، شرکت کند؛ طبق نامه رسمی مرد پشت شیشه، سفرش «بی‌فایده» می‌بود. پدر و مادرش به فاصله یک سال از هم مردند؛ هر دو نشسته روی صندلی جلو، تنها تلویزیون آپارتمانی که زمانی سه نفری در آن زندگی می‌کردند.

برودسکی بین آن یک اتاق و نصفی در سن پترزبورگ و قبرش در وینز در فضاهای موقت دیگری هم ساکن بوده: اتاق خواب دیگران، اتاق هتل‌ها، آپارتمان‌ها، سلول زندان‌ها، تخت بیمارستان‌های روانی. ولی شاید هر آدمی فقط دو سکونت‌گاه حقیقی داشته باشد: خانه کودکی و قبر. تمام فضاهای دیگری که ساکن‌شان می‌شویم طیفی خاکستری‌اند از آن خانه اول؛ تناوب محوی‌اند از دیوارهایی که آخرش می‌رسند به گور یا گلدان خاکستر مرده: خُردترین جزء از بی‌نهایت تقسیمات فضا که بدن انسان می‌تواند در آن جا شود.

ایگور استراوینسکی (۱۸۸۲-۱۹۷۱)

قبر خارجی‌های مشهور این قبرستان نه تنها در بخشی مجزا از ونیزی‌های عادی قرار گرفته - که نکند یک کرجی‌ران کنار زن استراوینسکی بخوابد - بلکه بین خود خارجی‌ها هم تقسیماتی برقرار است. روشن فکران روسی که زمانی ونیز پاتوقشان بوده یک سمت اند و باقی همه سمتی دیگر. نکتهٔ عجیب و طنزآمیز ماجرا این است که جوزف برودسکی را نه میان روشن فکران مسکوئی و نه میان لنینگرادی‌ها بلکه در بخشی کاملاً مجزا و کنار دشمن بزرگش، ازرا پاوند، می‌توان پیدا کرد. برخلاف بقیه، محل قبر برودسکی را هیچ تابلویی مشخص نکرده: فقط آدم خیری پیدا شده و اسمش را با لاک غلط‌گیرین اسم نویسندهٔ سرود و فلسفی نوشته که جهت هردو مزار را نشان می‌دهد:

بخش پروتستان: ازرا پاوند (+ یوسیف برودسکی) ←

فکر می‌کردم کنار قبر برودسکی حداقل چند تایی طرف‌دار مشتاق بینم که دارند سنگ قبرش را می‌بوسند یا چشم‌زخمی روی آن می‌گذارند. ولی بخش پروتستان خالی بود. البته به جز خانم پیری که انواع و اقسام کیسه‌های خرید را پر کرده و ایستاده بود کنار قبر ازرا پاوند. مستقیم، بدون این که سری تکان دهم، رفتم سمت برودسکی؛ انگار که قلمرویم را مشخص می‌کنم: تو با پاوند، من با برودسکی.

جوزپینا گاواین^{۱۶} (۱۸۲۴-۱۹۱۱)

روی قبر برودسکی تاریخ ۱۹۴۰-۱۹۹۶ و نامش به حروف سیریلیک حک شده بود. چندین شکلات، خودکار و دسته‌گل هم رویش بود؛ بیشتر از همه ولی شکلات. برخلاف رسم معمول قبرستان‌های ایتالیایی، از تصویر چهرهٔ مرحوم روی سنگ قبر خبری نبود. برودسکی در نقش آب^{۱۷}، کتابش در مورد ونیز، نوشته: «آینه‌های اتاق‌های هتل، که اشیایی ذاتاً

راکدند، با دیدن چهره‌های فراوان بیش از پیش کدر می‌شوند. چیزی که بازمی‌تابانند دیگر هویت شما نیست، ناشناسی تان است.» ناشناسی به شکلی کم‌وبیش تناقض‌آمیز یکی از شاخصه‌های غیاب است: ناشناسی یعنی غیاب شاخصه. چهره نوزاد تقریباً هیچ حالت مشخصی در خود ندارد و به تدریج جزئیاتی پیدا می‌کند که قابل شناسایی‌اش می‌کنند. چهره هرچه سنش بالاتر می‌رود، وضوح و جزئیات بیشتری پیدا می‌کند و همزمان خودش را بیشتر و بیشتر در معرض نگاه غریبه‌ها قرار می‌دهد یا، به قول برودسکی، بیشتر و بیشتر جلوآینه هتل‌های مختلف قرار می‌گیرد؛ آینه‌هایی که آن قدر تصویر بازتاب داده‌اند که دیگر همه‌شان فقط یک عکس را برمی‌گردانند: تصویری میچاله، مثل تختی به هم ریخته. به این ترتیب است که چهره کم‌کم وضوحی را که در طول زمان به دست آورده از دست می‌دهد. انگار بعد از این همه دیده شدن از دریچه چشم غریبه‌ها بخواهد برگردد به آن اصل شکل نگرفته‌اش. این اتفاق خوبی است چون تراکم جزئیاتی که چهره با گذر زمان به دست می‌آورد (و اگر این‌گونه نبود تبدیل می‌شدند به تراکمی هیولوار از هویت: در درهم‌کشیدگی دردناک چهره، در اخمی خصومت‌آمیز، در ابرویی نگران) با از دست رفتن هویت از آن سو به تعادل می‌رسند. در آغاز و در پایان، وقتی آدمی زنده است، چهره‌اش به ناشناسی میل می‌کند. پس طبیعی است که مرده دیگر اصلاً چهره‌ای نداشته باشد. به هر حال چهره مرده‌ها باید شبیه آن گلبرگ‌های سفید و بی‌نامی باشد که به شاخه چسبیده‌اند و پاوند در شعر «در ایستگاه مترو» چهره غریبه‌ها را به آن‌ها تشبیه کرده.

روی سنگ قبر برودسکی چهره‌ای نبود. همان بهتر که مهر قطعی هویت آن‌جا نیست؛ خاکستری صاف و مات سنگ صادقانه‌تر است. بازتابی از ناشناسی یک هتل‌نشین اعلا؛ مرد هتل‌های بسیار، آینه‌های بسیار،

چهره‌های بسیار. بهتر است کنار قبرش بایستیم و سعی کنیم عکسی از او را روی نیمکتی در بروکلین به یاد بیاوریم یا به صدای ضبط شده‌اش فکر کنیم؛ صدایی پر قدرت و درعین حال شکسته، مثل کسی که ساعت‌های زیادی در تنهایی گذرانده و از شک مدام به ایمان رسیده.

لوچینو ویسکونتی (۱۹۰۶-۱۹۷۶)

اغلب اوقات نتیجه اولین دیداری که مدت‌ها انتظارش را کشیده‌ایم سرخوردگی است. این در ملاقات با مرده‌ها هم صدق می‌کند، با این تفاوت که دیگر لازم نیست سرخوردگی مان را پنهان کنیم: از این زاویه آدم مرده همیشه از آدم زنده مهربان‌تر است. اگر وقتی روبه‌روی مرده ایستاده‌ایم بفهمیم که آن‌جا هیچ کاری نداریم و جذابیت ماجرا در جست‌وجو بوده و نه در پیدا کردن قبر-راسکین^{۱۸} که نباشی سنگ‌های و نیز چه حرفی برای گفتن به تو دارند؟ - می‌توانیم بعد از چند دقیقه دور شویم و مرحوم هم سرزنش مان نمی‌کند. حتی اگر مذهب تلاش کرده باشد شکل‌های عجیب و غریبی از آداب و رفتار مناسب مراسم تشییع و گورستان‌ها به ما بقبولاند، جلو مرده‌ها نیازی به رعایت ادب نیست. سکوت، دعا، حرکت آهسته با سری افتاده، دستان گره خورده روی شکم؛ کسی که دو متر زیر خاک خوابیده کاری به این آداب و رسوم ندارد. به همین دلیل هم حضور ظاهراً مزاحم آن خانم مسن، که آن موقع فکر می‌کردم غرق تفکر کنار قبر پاوند ایستاده، بسیار به‌جا و درست از آب درآمد. زن کم‌کم خودش را کشید سمت سایه درختی که زیرش من و برودسکی در سکوتی معذب فرو رفته بودیم و شروع کرد به خارااندن پاهایش؛ یک جوری که انگار شپش دارد. خارااندنش که تمام شد، آمد نزدیک‌تر و جلو سنگ برودسکی ایستاد. رفتم کنار. با آرامش کامل، درست مثل کسی که دارد کارهای روزمره خانه‌اش را انجام می‌دهد،

شروع کرد به دزدیدن شکلات‌های شاعر. همه‌شان را که جمع کرد خودکارها و مدادها را هم برداشت. چشم در چشم من خنده‌ای کوتاه و ناگهانی سرداد. بعد، انگار که نخواهد بی‌ادبی کند، یک شاخه گل روی سنگ قبر گذاشت که حدس می‌زنم از روی قبرپاوند بلند کرده بود. دوباره خم شد پاهایش را خاراند، کیسه‌های سنگین از سوغاتی‌های عالم مردگانش را برداشت و بخش پروتستان را ترک کرد. دیدم که بین قبرها محو شد؛ درست مثل آن شعر دبلیو. اچ. آودن^{۱۹} که برودسکی همیشه نقلش می‌کرد: «در سکوت و به سرعت تمام» ۞