گفت‌وگویی با یان کات
کارگردانان، دراماتورژها و جنگ در لهستان*

مصاحبه‌گران: روستوم بهراچا، جنیس پاران، لارنس شایر
مترجم: رضا سرور

Jan Kott

(گفت و گوی زیر گزیده‌ای است از مصاحبه‌ای که با یان کات، مؤلف کتاب‌های "شکسپیر معاصر ما" و "تناول خدایان" و ... انجام شده است.)

۱ - بروک، استره‌لر و تئاتر بورگ

□ **یان، شما درباره همکاری خود با پیتر بروک و جورجو استره‌لر مطلبی ننوشته‌اید که به شکلی تأییدی بر این موضوع باشد، آیا می‌توان گفت که شما به عنوان دراماتورژ با آن‌ها کار کرده‌اید؟ شما در چه زمانی برای اولین بار درباره‌ی "شاه لیر" با پیتر بروک شروع به گفتگو کردید؟**

■ پیتر بروک در سال ۱۹۵۷، با نمایش "تیتوس آندرانیکوس" به ورشو آمد. من تحت تأثیر این نمایش قرار گرفتم، این نمایش افکار مرا تأیید می‌کرد که آن شکسپیر خشونت بار و رنسانسی، معاصر ما بود. بعد از دیدن نمایش او، من بروک را به بخش قدیمی شهر ورشو بردم. ما به مدت سه یا چهار ساعت گفتگوی آرامی داشتیم، این اولین و تنها ملاقات ما بدون مزاحمت زنگ‌های تلفن بود. این شروع صحبت‌های ما درباره "شاه لیر" بود. بعد از آن پیتر مرا به آپارتمان‌اش در لندن دعوت کرد و من به مدت دو هفته مهمان او بودم. او قبل از به صحنه بردن نمایش، ترجمه‌ی فرانسوی مقاله‌ی مرا درباره "شاه لیر" خوانده بود. به یاد می‌آوردم که وقتی ما درباره‌ی نمایش بحث می‌کردیم او همیشه با دست‌هایش مشغول کار روی طرح صحنه بود. برای پیتر، اجرای یک نمایش پیش از هر چیز، طراحی شدن صحنه بود.

□ **آیا بعد از آن هم درمورد نمایش‌های دیگر با بروک ملاقات کردید؟**

■ نه خیلی زیاد. شاه لیر اولین و آخرین فرصتی بود که من به طریقی در یکی از نمایش‌های او دخالت داشتم. اما شما باید بدانید که پیتر بروک پذیرای همه گونه تأثیری هست. او به شدت التقاطی و آمیزه گراست، همیشه در پی نوعی الهام است. کلام مکتوب و همینطور نقاشی و سایر آثار هنری برای او عین الهام هستند. من نمی‌توانم بگویم که دراماتورژ او بودم. دراماتورژ پیتر بودن غیر ممکن است. شما فقط در خواب می‌توانید دراماتورژ باشید. او در عین آن که پذیرای هر تأثیری هست آدم کاملاً مستقلی است.

یکی از بزرگ‌ترین موفقیت‌های بروک در شاه لیر، از هم پاشیدگی موجود در پلاتوی صحنه بود. در پایان اجرا، سطح صحنه، مثل بعد از وقوع زلزله، ویران شده بود.

□ **این مسئله برآمده از یکی از ایده‌های شما درباره‌ی نمایشنامه بود؟**

■ این ایده من بود که باید نوعی از هم پاشیدگی فیزیکی وجود داشته باشد و می‌شد آن را با سکوهایی کوتاه و بلند روی صحنه نشان داد. | یادداشت ویراستار: این گفتگو با بروک در کتاب "شکسپیر معاصر ما" نوشته‌ی یان کات، در فصل "دفتر یادداشت یک شکسپیر شناس" شرح داده شده است، کات می‌گوید یک بار بروک را وادار کردم تا نشان دهد که چگونه تمام شخصیت‌های این نمایش به تدریج به پایین تنزل پیدا می‌کنند. من می‌خواستم پرده‌های ابتدایی این نمایش روی صفحه‌ی بزرگی که بالای صحنه قرار می‌گرفت اجرا شود تا از هم پاشیدگی و تنزل، همان طور که بود، از نظر فیزیکی و مادی،

آشکارا به نمایش گذارده شوند. بروک نیازی به این استعاره های ساده لوحانه نداشت.]

□ **آیا ایده ی بروک کاملاً متفاوت با ایده ی شما نبود؟**

■ نه، اما پیتر با صحنه به مثابه صحنه کار می کرد که این بخشی از بزرگی او است. یک نتیجه ی تقریباً کیمیاگرانه ی تجربه اش، نمایش های پاریسی اش در "بوف دو نور" هستند، در آنجا تماشاخانه ای وجود دارد که مثل بازمانده یا اسکلت یک تماشاخانه است. شما صحنه ای دارید که قسمتی از آن تخریب شده است. رگه ها و چارچوب اصلی را زیر سطح آن می توان دید. او در اجراهای پاریسی اش از "باغ آلبالو" و "کارمن"، از ساختمان بدنه ی تماشاخانه - بقایای تماشاخانه- به عنوان بخشی از صحنه استفاده کرد.

□ **تا آن جا که من می دانم او در اجرای خود از "تیمون آتنی" هم همین کار را کرد.**

■ او از بالکن های تماشاخانه و درهای عمومی به عنوان عناصر صحنه ای استفاده می کند و به شکلی استادانه صحنه آرایی را، بیشتر از آنچه اصطلاحاً "تئاتر محیطی" می نامند، نمایان می سازد، زیرا او ساختمانِ پایه ای تماشاخانه را به عنوان محیط تئاتری به کار می برد. صحنه به مثابه استعاره ای برای بازی ها به کار گرفته می شود، همان طور که در تئاتر یونان باستان و در (تئاتر) گلوب نیز بود آنگاه که عناصر صحنه ای مبدل به کاخ یا جنگل می شدند. در نمایش کارمن، لازم نبود بروک صحنه را بدهد رنگ کنند، به عنوان مثال، نبرد گاوبازی در پشت یکی از درها قرار گرفته بود، این شیوه ی کاری از شاه لیر شروع شد که در آنجا پلاتوی صحنه به شکلی عریان ارائه می شد.

"باغ آلبالو" به کارگردانی پیتر بروک، در تئاتر بوف دو نور (Bouffes Du Nord) مارس ۱۹۸۱

□ **در "رویای شب نیمه تابستان" نیز بروک از صحنه به مثابه صحنه استفاده کرد.**

■ بله، اگر خاطرتان باشد در آخرین پرده، جایگاه و فضای تماشاگران کاملاً روشن می شود. این نوعی دیگر از رابطه ی میان صحنه و تماشاگر را بنا می نهد. تماشاگرانی که زیر نور هستند بخشی از جهان صحنه شدند. هنگامی که بازیگران، کمدی "پیراموس و تیزبی" را تماشا می کنند، تماشاگران کمدی بزرگ تری را، در ارتباطی موازی با صحنه، تماشا می کنند. این ساختاری کاملاً استادانه از تئاتر در تئاتر بود.

□ **چه چیزی را بیشتر در بروک می پسندید؟**

■ بزرگ ترین تفاوت او با سایر کارگردانان در این است که او با متن کار می کند. او می خواهد متن بزرگی را اجرا کند، نه این که خودش آن را خلق کند. (البته در کارش استثناء هم وجود دارد.) **هگل** یک جمله عالی دارد، او می گوید: «شما مجبورید با سرنوشت خود روبرو شوید، منتها شما ناچارید با سرنوشت خود مانند دوست یا دشمن خود روبرو شوید.» در مورد پیتر، متون بزرگ هم دوستان او هستند هم دشمنان اش. او با متن می جنگد اما به نفع متن نیز می جنگد. (او در حالی که شکسپیر اجرا می کند در برابر آن مقاومت می کند.)

یک بار وقتی به عنوان دراماتورژ در وین کار می کردم، در یک سخنرانی گفتم: «ما باید آثار کلاسیک را به

* این مقاله ترجمه ای است از:
Rustom Bharucha, janice Paran, and Laurence Shyer, "Directors, Dramaturgs, and War in Poland", 1983.
که از کتاب:
What is DRAMATURGY?
Edited by Bert Cardullo, NH: American University Studies, 2005, pp. 223-233.
برگرفته شده است.

۱. یان کات (Jan Kott)، منتقد و نظریه پرداز لهستانی تئاتر که شهرت جهانی دارد، در سال ۱۹۱۴ در ورشو به دنیا آمد. او از سال ۱۹۶۶ به زندگی در ایالات متحده پرداخت و در دانشگاه ییل و برکلی تدریس کرد. کات شاعر، مترجم و منتقد ادبی و تئاتری و یکی از برجسته ترین محققین مکتب تئاتر لهستان است. او در سال ۲۰۰۱ میلادی درگذشت.

شکلی اجرا کنیم که گویی به آن ها تجاوز می کنیم، منتها تجاوزی همراه با عشق.» این رابطه ای است که بنای آن هم براساس خشونت و هم بر اساس احترام است. این رابطه ای است که در آن انسان هم دوست است و هم دشمن.

□ **آیا شما مقالات دیگری هم درباره شکسپیر نوشته اید که روی بروک تأثیر گذاشته باشد؟**

■ آن فصلی که من درباره ی رویای شب نیمه تابستان نوشته ام، مخصوصاً تأکیدی که بر دیدار شهوانی میان **تایتانیا و باتوم** است بر نمایش بروک تأثیر گذاشت. این فصل، الهام بخش بسیاری از نمایش ها بوده است، اما احتمالاً من در مورد آن چه در آنجا گفته ام دچار اشتباه شده ام.

نهایتاً بیش از هر ملاقاتی با کارگردانان، این کتابم بوده که بر نمایش ها تأثیر گذاشته است. استثناهایی هم وجود دارد، من دو سه بار در لهستان، روی نمایش هایی کار کرده ام که کارگردانان آن ها از دوستانم بوده اند. اما من آدمی حرفه ای نبوده ام، و اگر نیروی حیات بخشی داشته ام - یک روح روشن گرانه - در تأثیر گذاردن، دوباره شکل دادن یا بر دوباره خلق کردنِ تصورات تئاتریِ کارگردانان، طراحان و بازیگران مؤثر بوده است.

□ **شما همچنین با جورجو استره لر در مورد "توفان"، پیش از اجرای نمایش اش در میلان، بحث هایی داشتید.**

■ بله، این اولین باری بود که من در خارج از کشور به عنوان دراماتورژ و بدون دریافت پولی، در دو جلسه ی ده روزه کار کردم. استره لر یک نابغه است، اما آدمی است که کاملاً با بروک فرق دارد. بروک مانند گربه بزرگی است که همیشه به شما نگاه می کند، حرفی نمی زند، اما در حال دریافت مطالب شماست. شما واقعاً با بروک مکالمه ای ندارید، او همیشه از شما سؤال می کند اما جواب سؤال شما را نمی دهد.

جورجو کاملاً فرق دارد، او از من خواهش کرد بروم و با او صحبت کنم، اما بعد تقریباً تمام مدت فقط خودش صحبت کرد. او سؤالی را می پرسید و فوراً خودش جواب اش را می داد.

بزرگ ترین تجربه من با جورجو در رم بود، درست قبل از آن که کارکردن با هم را شروع کنیم. او با نمایشی از **گولدونی** به آنجا آمد، قبل از اجرا، چند ساعتی را در بعد از ظهر با بازیگران اش به تمرین پرداخت. او حدوداً چهل یا پنجاه نفر از دوستان و منتقدان را برای دیدن تمرین دعوت کرد و در حالی که پشت به بازیگران و رو به حضار داشت به تمرین خاتمه داد. این اولین باری بود که من کارگردانی را در حال تمرین می دیدم چنان که گویی او نیز یک اجراگر است.

استره لر آدم شگفت آوری است، ولی کار کردن با او مشکل است. او نمی توانست زودتر از ساعت یک صبح شروع به کار کند، و این ساعت برای من کمی دیر بود. همچنین با هم کار کردن برای او همیشه حالت آیین و جشن را دارد. او ده تا پانزده نفر همکار و دستیار کارگردان دارد و همسرش نیز کمک می کند. همه چیز باید یک "شو" باشد.

از دیدگاه جورجو، بهشت هنوز وجود دارد، دست کم به عنوان یک وعده، تقریباً برای او غیر ممکن است که چیزی را تراژیک، بدبینانه و یا مأیوسانه بسازد. در حالی که خوانش من از توفان پایان تلخی داشت، جورجو هر کاری را که می توانست انجام داد تا پایان نمایش را عوض کند تا امیدی را برای **پراسپرو**، تماشاگران، خودش و ما... حفظ کند.

□ **آیا با او در این زمینه بحث کردید؟**

■ بله، اما انگار داشتم با دیوار حرف می زدم. او با پروسپرو هم ذات پنداری می کرد و ناکامی پروسپرو

برای او مانند یک شکست شخصی بود. در اجرای استره‌لر، وقتی پراسپرو عصای خود را به دور می افکند، یک کارگرِ صحنه، از جایگاه ارکستر، آن را به او پس می داد.
گاهی من تنها کسی بودم که می‌توانست به او "نه!" بگوید. اگر او به حرف من گوش نمی‌داد لااقل کمی او را قانع می کردم و او نیز متقابلاً کمی مرا قانع می کرد زیرا دانش تئاتری او بسیار زیاد است.

یکی از ایده‌های من برای اجرای او از توفان این بود که **کالیبان** باید زیبا، جوان و جذاب باشد. آن‌ها می گویند که او کثیف است چون سیاه پوست و برده است. اما او می توانست جذاب و مسحورکننده باشد. من معتقد بودم که آن نقش باید توسط بازیگر سیاهی اجرا گردد که جوان و زیبا باشد. نهایتاً فکر می کنم حق با جورجو بود، او عقیده داشت در تئاتر نقش یک "انسان بدوی" باید توسط بازیگر سفید پوستی ارائه شود که نقش یک کاکا سیاه را بازی می کند. او انتخاب اش این بود که بازیگر سفید پوستی را داشته باشد که نقش کالیبان سیاه را بازی کند و این بسیار خوب و موثر واقع شد.

□ **آیا شما شاه‌لیر استره‌لر را دیدید؟**

■ بله، نمایش او، که پس از خواندن مقاله‌ی من آن را به اجرا درآورد، بسیار به کتاب من وفادار بود: اجرایی کاملاً خشن! و یک هنرپیشه زن، **اکتاویا پیکولو**، هر دو نقش کردلیا و دلقک را اجرا کرد.

صحنه‌ای از اجرای "شاه‌لیر" اثر ویلیام شکسپیر، ۱۹۷۳، ـ نوگرافی
Ezio Frigerio

استره‌لر شمی عالی و همچنین دانشی وسیع درباره کمدیا دلارته، تئاتر رنسانس، لهجه‌ها و نورپردازی دارد. احتمالاً او یکی از بزرگ‌ترین هنرمندان نورپردازی در تئاتر مدرن است. یک بار برای تعویض نور نمایش توفان، او به همراه مسئول نور، میراندا و فردیناندو، ۵-۴ ساعت روی صحنه بود. یکی از شگفت‌انگیزترین شب‌هایی را که من در تئاتر گذرانده‌ام آن شبی بود که من شاهد نورپردازی او برای طلوع خورشید، یا در واقع آغاز جهان، بودم و این در حالی بود که دو بازیگر جوان مرد و زن، روی صحنه لباس هایی به رنگ بدن به تن داشتند، آن چنان که آدم و حوا به نظر می‌آمدند. تقریباً مانند توهم یا خلسه بود، و این استفاده‌ای است زیبا که استره‌لر برای خوشایند خودش به کار می برد.

□ **در سال ۱۹۷۶ شما به عنوان دراماتورژ مهمان، در تئاتر بورگ (Burg Theater) وین بودید. آنجا چه می کردید؟**

■ این داستان زیبایی است که می توانست کافکا آن را نوشته باشد. اول از همه این که من آلمانی بلد نیستم و (رؤسای) تئاتر بورگ، در همان زمانی که با من مصاحبه کردند، این را می دانستند. آیا آن‌ها باور داشتند که من آن زبان را طی اقامت چند ماهه‌ام در وین یاد می گیرم؟ به هر حال آن‌ها مرا استخدام کردند و حقوق خوبی را برای اقامت شش ماهه‌ام

پرداخت کردند. آن‌ها به من یک دفتر درجه یک دادند که درهای اتوماتیک داشت و کسی نمی‌توانست بدون فشار دادن دگمه‌ای از سوی من، به آن وارد یا از آن خارج شود. دفتر من سه یا چهار خط تلفن، آشپزخانه، حمام و نیز پنجره‌ای داشت که من می‌توانستم از آن داخل (سالن) تئاتر را ببینم.

در آشپزخانه ذخیره‌ای از کنیاک و ودکا داشتم. آن‌ها دوبار در روز برای من قهوه می‌آوردند. من متعجب بودم که پس از گذشت دو- سه هفته، هیچ کس سراغ مرا نمی‌گرفت: نه کارگردانان، نه کارمندان و نه بازیگران. من گاهی تقاضای جلساتی را می‌کردم ولی تقریباً تنها بودم. هر روز صبح ساعت ده، برایم یک کپه روزنامه آلمانی می‌آوردند، بنابراین بعد از چند هفته خودم را با این موقعیت وفق دادم. من همه چیز داشتم: حقوق، تلفن، روزنامه‌های آلمانی و قهوه وینی.

پس از پنج یا شش هفته، وقتی شنیدم که کسی در اتاق را می‌زند شگفت‌زده شدم. دسته گلی فرستاده شده بود، اما دسته گل برای من نبود، کارت همراه با آن خطاب به شخصی بود که قبل از من در سمت دراماتورژ تئاتر بورگ قرار داشت. وقتی به دفتر اصلی تئاتر زنگ زدم به من گفتند او در طبقه بالایی است. وقتی من از این موضوع باخبر شدم تصمیم گرفتم سری به او بزنم و کاشف به عمل آمد که او نیز مثل من دفتری دارد، البته شاید با یک تلفن کمتر و آشپزخانه‌ای کوچکتر.

وقتی درباره وضعیت‌ام، این که کسی به من سر نمی‌زند و سایر قضایا به او چیزهایی گفتم، او به من گفت: «تو باید خوشحال باشی، چون که شمار روزنامه‌های آلمانی تازه منتشره را دریافت می‌کنید در حالی که این روزنامه‌ها وقتی به من می‌رسند که یک هفته از تاریخ انتشار شان گذشته است.»

چند ماه پس از این ملاقات، وقتی قرار بود وین را ترک کنم، برای این که ادای احترامی به شخص ماقبل خویش کرده باشم، دوباره سری به او زدم و او گفت: «خوب است که شما بروید و نفر قبل از مرا هم ببینید، او در طبقه سوم است.» بنابراین به دیدن او رفتم. مرد بسیار پیری بود با ریشی بلند، که در دفتر زیبایی نشسته بود. از دیدن من شگفت‌زده شد. من اولین نفری بودم که تقریباً پس از یک سال او را می‌دید. او می‌گفت که روزنامه‌های آلمانی را وقتی دریافت می‌کند که یک ماه از انتشار شان گذشته است! و او فقط یک تلفن داشت، گرچه کسی به او زنگی نمی‌زد.

بنابراین ما سه نسل از دراماتورژها در تئاتر بورگ بودیم که هر کدام در طبقه خودمان بودیم.

□ آیا تئاتر بورگ در آغاز از شما دعوت نکرد که در آنجا چیزهایی را تغییر دهید؟ و یا نوآوری‌هایی را پیشنهاد کنید؟

باغ آلمانو به کارگردانی جورجیو استرهلر، پیکولو تئاتر میلان، ۱۹۷۵

■ بله، آن‌ها این کار را کردند ولی تا وقتی که من در آنجا بودم علاقه‌ای برای تغییرات از خود نشان نمی‌دادند. وقتی پیشنهاد تغییراتی را می‌دادم، آن‌ها می‌گفتند : «غیر ممکن است.» نه تماشاگران می‌توانستند عوض شوند، نه بازیگران و نه هیچ کس دیگر. به هر حال، اقامت در وین دلپذیر بود و شیرقهوه‌ی شلاگ (Schlag) بسیار عالی بود.

۲- لهستان قبل و بعد از سیزدهم دسامبر

□ آیا شما در لهستان به عنوان دراماتورژ کار می‌کردید؟

■ بله، من چند سال به‌عنوان مشاور ادبی در تئاترهای مختلف کار کرده‌ام و همچنین در آن زمان مرتباً گزارش‌ها و نقدهایی را می‌نوشتم. فکر می‌کنم چیزی بین یک سوم تا نیمی از عمرم را در تئاترها گذرانده‌ام، چه روی صحنه و چه در خارج از آن. من خودم تقریباً هرگز وسوسه نشده‌ام نمایشنامه بنویسم یا کارگردانی کنم، گرچه وقتی که در سانفراسیسکو بودم سه یا چهار بار کارگردانی کرده‌ام. "میزانتروپ"یک نمایش خاص و موفقیت‌آمیزی بود که آن را در لهستان تجربه کردم. من یک اقتباس"به نثر" از این نمایشنامه نوشتم تا با لباس‌های امروزی اجرا شود. این نمایش صدها بار اجرا شد و حتی به زبان‌های صرب - کرواتی هم ترجمه شد. پوستر آن بسیار مسرت‌بخش بود، روی آن نوشته شده بود: "میزانتروپ - مولیر - کات"

"در انتظار گودو" نوشته ساموئل بکت اثر کنستانس گراپو (Constance Grappo) - ۱۹۹۵

□ شما از کارهای فعلی گروتوفسکی چه می‌فهمید؟ او یکی از بزرگ‌ترین ژرفانگران (visionary) تئاتر مدرن است، و حالا او تمرین‌ها و کارگاه‌هایی را اداره می‌کند که مانند کارهای اولیه‌اش جدی و موشکافانه نیست اما در عوض مربوط به مسئله ارتباط است و بسیار عرفانی به نظر می‌رسد.

■ گروتوفسکی به‌خوبی فهمید که تصاویر آخرالزمان (Apocalypsis Cum Figuris) حد نهایی موفقیت او در کارهایش بوده و بهترین راه برای او این بود که کار کردن به آن شیوه را متوقف سازد و کار دیگری، که کاملاً متفاوت باشد، انجام دهد. در عوض او توجه خود را معطوف کرد به خلق تجربیاتی فراتئاتری(Para Theatrical) در آیین‌های ملاقات، جفت‌یابی و ....، من نتوانستم کارهای او را کاملاً جدی بگیرم، کارهای او از نظر من مثل آن است که آدم‌های بزرگ، بازی‌های پیش‌آهنگ‌ها را انجام دهند: در جنگل پیاده‌روی کنند، آتش درست کنند و کارهایی از این قبیل. به هر حال این کار خیلی به نفع لهستان بود و بسیاری از شرکت‌کنندگان حاضر بودند به خاطر گذراندن یک شب با گروتوفسکی یا با رب‌النوع‌های آیینی لهستان و یا دختران نه چندان آیینی، در لهستان ارز گرانبها خرج کنند. کارهای عرفانی همیشه دارای دو جنبه هستند.

□ به نظر می‌رسد که تئاتر امروز فاقد آن ضرورت‌ها و سرزندگی‌ای است که نسل قبل داشت.

■ بله، مسائل فرق کرده‌اند. لهستان طی ده یا پانزده سال آغازین پس از جنگ، وضعیت خاصی داشت. فیلم‌های کمی وارد می‌شد چرا که احتیاج به ارز زیادی داشتند، تئاتر نسبتاً ارزان بود. قیمت بلیط تئاتر، کمتر از قیمت یک پاکت سیگار بود. تئاتر بیشتر از هر وقت دیگر، چه قبل و چه بعد از آن دوره، بخش مهمی

از زندگانی ما بود و همیشه در دوران سرکوب سیاسی، فرصت های خاصی را به دست می داد. چیزی در طبیعت تئاتر وجود دارد که آن را به عرصه ی سیاسی مرتبط می سازد، و این حتی در مورد نمایشنامه هایی مانند "در انتظار گودو" که سیاسی نیستند صادق است. به خصوص این نمایش که پر معنا و کاملاً متناسب بود با آن شرایط، شرایطی که "در انتظار کمونیسم" بود. همچنین در آن دوره در ورشو، روشنفکران سیاسی و هنریِ فعالی بودند که تئاتر برای آن ها انعکاسی از شرایط روزگار بود. واقعاً اهمیتی نداشت که چه روی صحنه است، تماشاگران در آن به جستجوی ارتباط هایی با زندگی خود بودند.

□ شما از معدود منتقدان تئاتر و ادبیات نمایشی هستید که از ارتباط دادن متن ها و اجراها با حوادث بسیار شخصی زندگی تان واهمه ای ندارید. مثلاً شما در ارتباط با تجارب شخص خود، مخالفت ها و امتناع کردن "تا سرحد مرگ" برناردین ها را در "چشم در برابر چشم" مورد بحث قرار دادید. می توانید آن ماجرا را تعریف کنید؟

■ ماجرا مربوط به پس از شورش ورشو، و در هفته های آخر مبارزه چریک ها در لهستان بود. موقعیت بسیار بد بود و همه چیز داشت ویران می شد. هنگی که من در آن بودم تلاش می کرد برای فرار از دست ارتش آلمان، از رودخانه ویستولا بگذرد و ما روی کمک مجارستانی ها حساب می کردیم. ما راه نجات خود را در توافق با سربازان مجارستانی می دیدیم که متحد آلمان ها بودند. آن ها در ازای یک سکه بیست دلاری(طلا) آمریکایی، به ما اسلحه دادند. ما پول آمریکایی زیادی در اختیار داشتیم، چون آمریکایی ها با چتر نجات، سکه های طلا که با کمربند بسته بندی شده بود را به زمین انداخته بودند. تنها با یکی از این سکه ها می توانستید یک ماه زندگی کنید. این پول زیادی بود. به هر حال، هنگ ما مسلسل های سبک را از مجارستانی ها خرید و آن ها به ما گفتند که مسیر عبور ما از رودخانه را ایمن می سازند. من نمی دانم بعداً چه اتفاقی رخ می داد اگر اشتباهی پیش می آمد یا تغییراتی در نقشه های مرکز فرماندهی آلمان ها رخ می داد و یا اگر ما لو می رفتیم، بهرحال وقتی به رودخانه رسیدیم به جای دیدن مجارستانی ها با ارتش اس.اس روبرو شدیم. ما کاملاً محاصره شده بودیم و چهار شبانه روز جنگ کردیم. هنگ ما شامل صد و هشتاد نفر و چهار مسلسل بود. جنگ سنگین و نفس گیری بود و ما از فرط استیصال سعی کردیم فرار کنیم. در تمام آن مدت ما چیزی برای خوردن و آشامیدن نداشتیم و حدود دوازده نفر تلفات دادیم. عاقبت در شب پنجم موفق به فرار شدیم. حدود بیست تا بیست و پنج کیلومتر پیاده روی کردیم و بالأخره در جایی اردو زدیم. فرمانده، پست نگهبانی شب را بر عهده من گذاشت. اوضاع بسیار سخت بود و همگی به طور وحشتناکی خسته شده بودیم، روزها بدون هیچ وقفه ای جنگیده بودیم و من در همان دم دمای صبح به خواب عمیقی فرو رفته بودم، یک افسر مرا در

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

خواب غافلگیر کرد. در زمان جنگ، خوابیدن سر پست نگهبانی جرم بسیار بزرگی بود. روز بعد دادگاه نظامی تشکیل شد و من فوراً به تیرباران محکوم شدم. دادگاه ساعت شش صبح تشکیل شده بود و قرار بود ساعت یک تیرباران شوم. به یاد می آورم پس از اعلام حکم من برگشتم تا بخوابم. من هنوز آن قدر خسته بودم که مانند یک کنده چوب به خواب رفتم. نزدیک ظهر، فرمانده ام به دیدنم آمد و گفت: «یان عزیزم، متأسفم، همه ما شدیداً متأسفیم، اما چکار می توانم بکنم؟ چاره دیگری نیست. خب، یک رسم نظامی قدیمی هست که بنا به آن اگر قرار باشد که تیرباران بشوی می توانی آخرین تقاضای خودت را از ما بکنی: یک بطر ودکا، یک دختر و یا یک کشیش. یان عزیزم، از آن جایی که همه ی ما تو رو دوست داریم، برای تو استثنا قائل می شویم. تو می توانی هر سه مورد را داشته باشی.» من هنوز چنان خسته بودم که فقط یک آرزو داشتم و آن این بود که تا فرارسیدن زمان اعدام به من اجازه دهند که بخوابم. نه ودکا می خواستم، نه دختر و نه کشیش، خب، شاید امکان داشت که قبل از تیرباران شدن آن ها را داشته باشم. هیچ کس نمی توانست تصور کند که من این قدر خون سرد باشم. نیم ساعت بعد پزشک ها به داخل (سلول) فرستاده شدند. آن ها فهمیدند که من تب بسیار بالایی دارم. در واقع مبتلا به تیفوس شده بودم. وقتی آن ها متوجه شدند که من مریض هستم در موقعیت شرم آوری گرفتار شدند. شما نمی توانید یک آدم مریض را محکوم به مرگ کنید، این بر خلاف آیین دادرسی است. آدم باید سالم باشد تا بتوان او را اعدام کرد. بعدها محاکمه جدیدی برگزار شد و آن ها مرا عفو کردند. در حقیقت از آنجا که آن ها شرمنده بودند که قبلاً مرا محکوم کرده بودند، با اهدای عالی ترین افتخارات نظامی مرا به بیمارستان برگردانند.

□ **این ماجرا شبیه نمایشنامه "شاهزاده هامبورگ" است، آیا احساس نمی کنید که حوادثی از این قبیل بر دیدگاه شما در تئاتر تأثیر گذاشته باشد؟**

■ بله، فکر می کنم در این مورد تا اندازه ای با سایر همکارانم تفاوت هایی داشته باشم و دقیقاً مانند یک منتقد نباشم، بیشتر مثل یک معلم هستم. از نظر من تفاوت زیادی میان کتاب و زندگی، میان ادبیات نمایشی با نقد یا تجربیات بنیادی انسانی (مانند جنگیدن، غذا خوردن، خوابیدن، عشق بازی کردن، مسافرت رفتن و غیره) وجود ندارد. آن ها از یکدیگر جدا نیستند بلکه یکی هستند. آن ها باعث غنایی دو جانبه می شوند، کتاب ها، تجربه انسانی را غنی می سازد و تجربه انسانی، کتاب ها را. زندگی من شاید برای یک محقق آمریکایی غیر معمول به نظر آید - من یک چریک بودم، در گیر حزب، جنبش زیر زمینی و غیره - ولی برای یک لهستانی، که هم نسل من است، این تجربیات کاملاً عادی و معمولی است. به علت پیشینه ام، من فکر می کنم ادراکی از "جهان خشن" و تجربیات تراژیک در نمایش دارم، گرچه گاهی این موارد خود را در جزیی ترین حوادث آشکار می سازند. به هر حال من فکر می کنم برای بسیاری از محققان چنین ارتباطی میان زندگی با ادبیات یا نمایش وجود ندارد. صحنه عاشقانه ای را که روی صحنه می بینند و یا در کتابی می خوانند همان صحنه های عشقی خودشان در بستر نیست، برای آن ها این صحنه ها اصلاً مانند آن دنیای دیگر نیست. شاید آن ها می هراسند که اجازه دهند تجربیات شان بر شخصیت های دراماتیک نوری بتاباند.

مثلاً داستان **کرسیدا** در ارتباط با مسئله ی مهمی در زندگی من است. داستان کرسیدا همان داستان **ژولیت** است. هر یک از آن ها می توانند تنها یک شب، اولین شب خود را، با مردی که دوستش دارند بگذرانند، و این درست پیش از آن است که از هم جدایشان کنند، پیش از آن که دنیا در جدایی آن ها از هم مداخله کند. برای فهم رفتار کرسیدا و ارتباط آن با رفتار احتمالی او در "زندگی واقعی" لازم است تا از زاویه دید او به قضیه نگاه کنیم: اگر دنیا چنان اهریمنی ساخته شده که یک دختر، در زندگی اش تنها بتواند یک شب را با پسری که دوست دارد هم بستر شود، و آن هم پیش از آن که از هم جدا شوند، آنگاه فقط دو راه حل وجود دارد: یکی تراژیک است یعنی خودکشی، و این راه حلی است که ژولیت بر می گزیند، و دومی فاحشه شدن است، و این راه حل کرسیدا است. می بینیم که راه حل دیگری وجود ندارد و این در صورتی است که واقعاً درک کنیم که چه بر سر یک دختر جوان خواهد آمد وقتی بعد از اولین شب عشق بازی اش، معشوق خویش را از دست داده است.

یک بار من در ورشو، دوره ای را به گروهی از چریک های جوان تعلیم می دادم. آن ها وابسته به حزب کمونیست و از ارتش مردمی بودند. آن ها کارهای خیلی خطرناکی، مثل حملات تروریستی علیه گشتاپو انجام می دادند، کار آن ها بسیار شجاعانه بود. در میان شاگردان من یک زوج جوان بودند: دختر شاعر بود و پسر باهوش و زیبا. در آن زمانی که من آن ها را می شناختم تنها یک بار با هم هم بستر شده بودند و در همان هفته پسر کشته شد. چند هفته بعد، آن دختر جوان و زیبا، که آن همه معصوم بود، شروع به هرزه گردی کرد. بعداً وقتی که "تروئیلوس و کرسیدا" را خواندم به خاطر آن دختر، آن متن را درک کردم.

□ **درباره موقعیت کنونی لهستان چه فکر می کنید؟**

■ آخرین باری که در لهستان بودم دسامبر ۱۹۸۱ بود. اولین باری بود که کنگره ی فرهنگ مستقل توسط "اتحادیه ی همبستگی" حمایت می شد. در روز سوم کنگره، در کشور کودتا شد و کنگره منحل گشت و بسیاری از شرکت کنندگان دستگیر شده و به اردوگاه های جداگانه افتادند. من یک هفته بعد لهستان را ترک کردم.

وقتی از لهستان به اینجا باز گشتم از من پرسیدند که اوضاع در ورشو چگونه است. به نظر من شرایط روز به روز بدتر می شود و تا سال ها نومیدکننده خواهد بود. البته این چیزها در لهستان دور تسلسل و فراز و نشیب دارد، همراه با نوزایی امید در هر هشت یا ده سال. اکنون به نظر می رسد تاریخ بر سرعت خویش می افزاید و شاید دلیل تازه ای برای امیدوار بودن در پنج یا شش سال آینده داشته باشیم، ولی فعلاً دلایل کمی داریم که چنین فکر کنیم. وضعیت فعلی، برنامه هایم را به کلی تغییر داده است. امیدوار بودم که برای نوسازی دوره ی آموزشی ام به لهستان برگردم. من در دوران سرکوب از دانشگاه ورشو اخراج شدم و دوباره توسط رییس جدید دانشکده، که تحت حمایت اتحادیه همبستگی بود، به پست خود باز گشتم. حالا همان رییس جدید، خود اخراج شده است و دوباره همه چیز عوض شده است و دوره ی جدیدی از سرکوب آغاز گشته است. درست مثل یک ساز و کاری عظیم.■

۱۹۸۳