تادئوش کانتور

Tadeusz Kantor

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سیر و سفر تادئوش کانتور *

یان کوُسوویچ (۱)
مترجم: مژگان غفاری شیروان

Tadeusz Kantor

پاسخ دادن به این پرسش که تادئوش کانتور (Tadeusz Kantor – ۱۹۹۰-۱۹۱۵) حقیقتاً چه کسی است و اینکه آثار تجسمی و یا تئاتر او، کدام یک به واقع در زندگی هنری وی نقش برجسته تری داشته اند، کار چندان ساده ای نیست. باید توجه کرد که وی تا اواسط دهه ی ۱۹۳۰، زمان دانشجویی در دانشگاه هنرهای زیبای کراکو (Krakow)، به طور همزمان در هر دو رشته فعالیت می کرد. موفقیت جهانی گروه تئاتر وی، کریکوت ۲ (Cricot2)، در سال ۱۹۵۵ نیز، از قبل هویت و شهرتی که وی برای خود به عنوان یک هنرمند تجسمی تا آن زمان کسب کرده بود، به دست آمد. نکته ی دیگر این است که رشد هنری کانتور از یک روند خطی پیروی نمی کند؛ خلاقیت او، نوعی جمع آوری و انتخاب از میان چیزهایی متناقض و متضاد (contradictions and antinomies) است؛ او به طور همزمان، مستعد پذیرش گرایش های گذرا و نیز تمایلات ماندگار در هنر مدرن بود؛ در حالی که به شدت به نوشته های نظری خود نیز پای بندی نشان می داد. [...]

کانتور از سال ۱۹۳۴ تا ۱۹۳۹ در دانشگاه هنرهای زیبای کراکو تحصیل کرد. کراکو، شهری است با پیشینه ای از دوران گوتیک و رنسانس، که بعد از تجزیه ی لهستان در قرن نوزدهم، به پایتخت فرهنگی آن کشور تبدیل شد. دو نمود قابل توجه در عالم هنری کراکو عبارت بودند از: " کریکوت " ، گروه تئاتر ی که هنرمندان تجسمی آوانگارد پایه گذاری کردند و نیز یادمان های نئورمانتیک ها و سمبولیست های سال های آغازین قرن. کانتور، در طول دوران تحصیل در دانشکده، تحت نظر کارول فریچ (Karol Frycz) آموزش دید. وی طراح صحنه ای مشهور و محققی توانا در زمینه ی تئاتر اروپا و تئاتر شرقی (موضوعی که در آن دوران، به ندرت به آن می پرداختند) بود.

« پیش از جنگ جهانی دوم، علاقه مند به ساخت گرایی (constructivism) و باوهاوس (Bauhaus) بودم. جنبش هایی که در آن زمان، ریشه ی آوانگارد لهستانی را که توسط **ولادیسلاف اِسچمینسکی** [۲] و **کاتاژینا کوبرو** [۳] راهبری می شد، در آنها می دیدم. اما ندای درونی من، مرا وادار به شک کردن به اصول زیبایی شناختی این جنبش ها کرد. من بر پایه ی روش سمبولیست ها آموزش دیده بودم و در میان آثار آنها رشد کرده بودم ».

(به نقل از کانتور در : Borowski , 1982 , p . 20)

این ستیزه میان سبک های مختلف هنری، در اجراهای نخستین گروه تئاتر تجربی کانتور، یعنی تئاتر یوفمریک (Euphemeric Theatre)(گروه تئاتر عروسکی که کانتور در سال ۱۹۳۸ تشکیل داده بود) به چشم می خورد. وی با آن گروه، نمایشنامه ی مرگ تین تجل ها (Death of Tintagiles) نوشته ی **موریس مترلینگ** [۴] را به اجرا درآورد. این اجرا، به شدت تحت تأثیر سبک باوهاوس **اسکار شلمار** [۵] و **لاسلو موهولی-نادیا** [۶] بود. در همان زمان، کانتور مجذوب سمبولیست های لهستانی، **یاتسک مالچفسکی** [۷] و **ویتولد ووینکیه ویچ** [۸] و نیز شاعر- نقاشان

نئورمانتیکی چون **استانیسلاو ویسپیانسکی** [۹] شد. وی هم چنین، به اجراهای **لئون شیلر**[۱۰] از نمایشنامه های رمانتیک لهستانی نیز بسیار علاقه مند شده بود.

پس از آن جنگ آغاز شد و:

«[...] انزوای مطلق. دسترسی به اطلاعات مرتبط با دیگر فرهنگ های اروپایی غیر ممکن شده بود. گذشته ی هنری، جذابیت های آن، بیانیه هایش و نیز عقاید مربوط به آن، به ناگاه چنان دور از دسترس به نظر می رسیدند که گویی افسانه و اسطوره شده بودند. واقعیت چنان در کانون توجه قرار گرفته بود که تمامی مدل های زیبایی شناسی پیشین را محو کرده بود و تعاریف تازه ای طلب می کرد. تمامی اشکال زندگی هنری [توسط آلمانی ها] قدغن و مشمول مجازات مرگ بود. نوعی وحشت مطلق و توصیف ناپذیر، دنیای ما را پاکسازی کرده بود. تحت چنین شرایطی بود که گروهی از جوانان که بیشتر شان نقاش بودند، دور هم جمع شدند [...] و بحث های بنیادی و افراط گرای تندروانه ای را به راه انداختند. جوّی که در آن، من تئاتر زیرزمینی خود را سر و صورت دادم، از این قرار بود».

(به نقل از کانتور در : Borowski , 1982 ,pp . 20-1)

کانتور، "ویله پوله"، ویله پوله"، ۱۹۸۰

مهمترین نمایش اجرا شده توسط تئاتر زیرزمینی اجرایی بود در سال ۱۹۴۴، از نمایشنامه ی سمبولیستی ویسپیانسکی با نام بازگشت اودیسئوس (The Returnof Odysseus). **اودیسئوس** کانتور، با قطار به کراکو می آید: قهرمان اسطوره ای در یک ایستگاه کثیف و بسیار شلوغ ظاهر می شود و وارد اتاق انتظاری می شود که تحت نظارت دائمی نازی هاست. نمایش در محلی به اجرا درمی آمد که قسمت هایی از آن، در اثر جنگ، تخریب شده بود. در این اجرا، کانتور اصول زیبایی شناسی خود را تغییر نداد، بلکه از آنها به روشی جدید استفاده کرد. در این اجرا، قطعاتی از واقعیت به قلمرو هنر افکنده شد - قطعاتی فرسوده و منزجرکننده: یک تابلوی چوبی کهنه و پوسیده، چرخ ارابه ای پوشیده از گل ولای و لجن، بسته های خاک گرفته، یک یونیفورم سربازی و ...

«تمامی اعضای گروه، هر چیزی که داشتند و یا می توانستند پیدا کنند، در اختیار کار قرار می دادند. هیچ مفهوم پیشینی در این زمینه که محل اجرا چگونه باید به نظر برسد، وجود نداشت. [...] وقتی که فضای اجرا، پر از اشیاء مختلف شد، دیگر متن نمایش اهمیت خود را از دست داد. چیزی که مهم بود، شکل دادن به آن محیط یا زیستگاه (environment) و عمل یافتن، انتخاب کردن و به اجرا آوردن آن اشیاء بود. در آن زمان، ما نه به این کارها برچسب ضدهنر (anti-art) می زدیم، نه برای توصیف آن اشیاء از اصطلاح حاضر - آماده (ready-made) استفاده می کردیم. این حرکت ما، چیزی نبود، جز طغیانی که انعکاس دهنده ی بیزاری روزافزون از روش های ساخت گرایانه (Constructivist forms)

* این مقاله، ترجمه ای است از مقاله ی (Tadeusz Kantor's Journey) نوشته ی Jan Klossowicz که در فصل ۱۶ از کتاب Re:Direction (A Theoretical and Practical Guide), Edited by Rebecca Schneider and Gabrielle Cody, Routledge, 2001, pp. 140-146. آمده است. (مقاله برای اولین بار در مجله ی TDR، شماره ی مربوط به فصل پاییز سال ۱۹۸۶ چاپ شده است.)

۱- Jan Klossowicz، منتقد تئاتر و از اعضای Polish Centre of the International Theatre Institute در ورشو است.

۲- Tadeusz Strzeminski (1893-1952) نظریه پرداز هنری و نقاش لهستانی. پیشرو آوانگارد ساخت گرایانه در دهه های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰.

۳- Katarzyna Kobro (1898 1951) مجسمه ساز روسی لهستانی تبار که یکی از بزرگ ترین مجسمه سازان زن لهستانی است.

۴- Maurice Maeterlinck (1862-1949) نمایشنامه نویس سمبولیست بلژیکی که در نمایشنامه هایش به فضا و نماد اهمیت بسیار می داد.

۵- Oskar Schlemmer (1888-1944) نقاش، مجسمه ساز، نظریه پرداز هنر و طراح صحنه ی آلمانی. از معلمین مدرسه ی باوهاوس که در کارگاه تئاتر آن مدرسه استاد فرم بود. فرم های مکانیکی و هندسی از مهم ترین نظریات و آثارش هستند.

۶- Laszlo Moholy Nagy (1895 1946) نقاش، طراح و عکاس مجار و از اساتید مدرسه ی باوهاوس که به شدت تحت تأثیر ساخت گرایی بود.

۷- Jacek Malczewski (1854-1929) یکی از مشهورترین نقاشان سمبولیست لهستانی.

۸- Witold Wojtkiewicz (1879 1909) یکی از مهم ترین نقاشان جنبش "لهستان جوان".

۹- Stanislaw Wyspianski (1869 1907) شاعر، نمایش نامه نویس و نقاش لهستانی. وی پایه گذار درام مدرن لهستانی خوانده می شود.

۱۰- Leon Schiller (1887 1954) یرژی تیمیتسکی (Jerzy Timecki) وی را شاگرد و پیرو لهستانی ادوارد گوردون کریگ معرفی می کند. شیلر مهترین کارگردان لهستانی در فاصله ی بین دو جنگ جهانی بود. وی برای چندین سال، رییس دپارتمان کارگردانی در "مدرسه ی ملی درام" ورشو بود و شاگردان، پیروان و مقلدین بسیاری داشت. تأثیرات او، حتی در دهه های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ نیز بسیار مشهود است. «[...] شیلر در طول جنگ، در اشوتس به اسارت در آمد، اما بین سال های ۱۹۴۵ تا ۱۹۴۹ دوباره به مدام بر حسته ی خود در میان دیگر کارگردانان لهستانی دست یافت؛ تا اینکه وقتی رئالیسم سوسیالیستی تنها سبک مورد قبول اجرای تئاتر معرفی شد، شیلر محبوبیت خود را از دست داد

و همین طور بسته های مشخص و صریح ارزش های زیبایی شناختی بسته بندی و خاص آنها بود. ما در آن زمان، هنوز با آثار هنری **دوشان**[11] آشنا نبودیم».

(به نقل از کانتور در : Borowski , 1982 , p . 23)

کانتور، پس از پایان جنگ، در سال ۱۹۴۵، همراه تعدادی دیگر از هنرمندان تجسمی، گروه کراکو (Krakow Group) را که پیش از جنگ فعال بود، دوباره به راه انداخت. در سال ۱۹۴۷ او به پاریس رفت و در آنجا با سبک های جدیدی هم چون سورآلیسم (surrealism) و اکسپرسیونیسم انتزاعی (abstract expressionism) آشنا شد، سبک هایی که در آن زمان، هنوز در لهستان چندان شناخته شده نبودند. به محض بازگشتش به کراکو، کانتور به همراه دوستان خود در گروه کراکو، نمایشگاهی از هنر مدرن لهستانی ترتیب داد. پس از آن، وی به سمت استادی دانشگاه هنرهای زیبا منصوب شد، اما پس از وضع قوانین سخت گیرانه ی رئالیسم سوسیالیستی[12] (socialist realism)، آشکارا از مشارکت در فضای فرهنگی رسمی و دولتی امتناع کرد. تا اینکه مقام استادی وی در سال ۱۹۴۹ لغو شد. از آن زمان تا ۱۹۵۶، به نمایش گذاشتن نقاشی های کانتور، تنها به شکل زیرزمینی و مخفیانه امکان پذیر بود و او از طریق طراحی صحنه برای تئاتر، امرار معاش می کرد.

"کلاس مرده"، کریکوت ۲، ۱۹۷۵

بعد از سال ۱۹۵۶، در طول دوران استالین زدایی[13] (de-Stalinization) - معروف به دوران یخ زدایی (Thaw)- کانتور یک بار دیگر به خارج از کشور سفر کرد و هنگامی که به وطن بازگشت، مجاز به مشارکت در جریان اصلی (mainstream) فعالیت های فرهنگی کراکو شد.[...] عملکرد تئاتری کانتور در طول این دوران، تلاشی بود برای نقض کامل رئالیسم سوسیالیستی و قواعد آن و نیز طرح اصول زیبایی شناختی خودش در تئاتر حرفه ای؛ اما تلاش هایش به نتیجه ای نرسید و در اوایل دهه ی ۱۹۶۰، دوباره تئاتر تحت نظارت دولت را رها کرد. وی در همان دوران و کمی پیش از آن، از سال ۱۹۵۵، تئاتر کریکوت ۲ را در یک مکان غیرمعمول (به جای مکان های معمول و رسمی تئاتر)، در زیرزمین قصری در کراکو به راه انداخت. کریکوت ۲، ادامه دهنده ی سنت کریکوت بود؛ یعنی گروه تئاتری متشکل از هنرمندان نقاش که پیش از جنگ فعال بود. به غیر از کانتور، هیچ یک از دیگر اعضای گروه کریکوت ۲، تجربه حرفه ای چندانی در زمینه ی تئاتر نداشتند.

نخستین اجرای تئاتر کریکوت ۲ در سال ۱۹۵۶، نمایشی بود با نام ماهی مرکب (The Cuttlefish) نوشته ی **استانیسلاو ویتکیه ویچ**[14]. کریکوت ۲، در این نمایش، با تکمیل و به اجرا درآوردن تئوری کانتور در مورد تئاتر خودگردان (Autonomous Theatre)، اولین مرحله ی رشد و تکامل

۱۱ Marcel Duchamp (1887 / 1968)، نقاش فرانسوی، خالق حاضر - آماده ها (معرفی اشیای پیش پا افتاده به عنوان نوعی اثر هنری).

۱۲ "رئالیسم سوسیالیستی" در سال ۱۹۳۴، با اعلام مجمع نویسندگان شوروی مبنی بر اینکه این سبک برای هر نوع نوشته ای مناسب است، و وضع گردید. چیزی که در این سبک از هنرمند انتظار می رود، بازنمایی عینی تاریخی و صادقانه ی واقعیت با یک نمود انقلابی است. ...علاوه بر این، لازم است که صدق و تمامیت تاریخی بازنمود هنری، با وظیفه ی ایجاد تغییرات ایدئولوژیکی و آموزش کارگران به آن شکلی که مورد نظر ایدئولوژی سوسیالیستی است، ترکیب گردد.
(Brockett and Findlay, 1973 pp. 411-2)
"رئالیسم سوسیالیستی" در تئاتر، به معنای سانسور شدید بود هم در مورد نمایشنامه ها و هم در مورد اجراها و نیز به معنی استفاده از یک سبک اجرایی شدیدا ناتورالیستی.

۱۳ - پس از مرگ **استالین** و به حکومت رسیدن **خروشچف**، در تاریخ شوروی و بلوک شرق دورانی آغاز شد که استالین زدایی (یا یخ زدایی) نام گرفت. این دوران به حدود سال های پایان دهه ی ۱۹۵۰ و آغاز دهه ی ۱۹۶۰ گفته می شود که پس از دوران سخت گیرانه ی استالین، سرکوب و سانسور به حداقل خود رسید و با سیاست همزیستی مسالمت آمیز خروشچف، اصطلاحا از تنش های میان آمریکا و شوروی در اثر جنگ سرد، کمی یخ زدایی شد.

۱۴ Stanislaw Ignacy Witkiewicz (Witkacy) (1885-1939) نقاش، تصویرساز، عکاس، رمان نویس، درام نویس، فیلسوف، نظریه پرداز و منتقد تئاتر لهستان؛ عضو اولین گروه هنرمندان اوانگارد لهستانی.

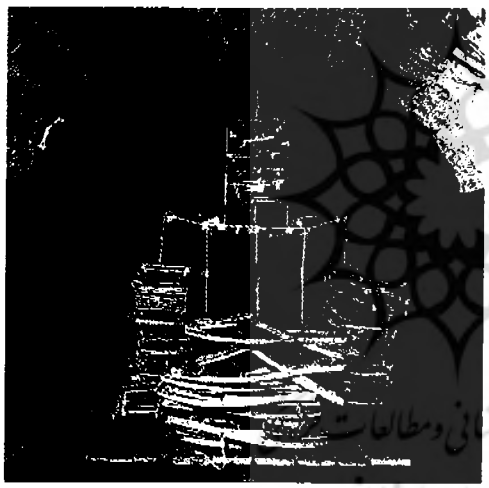
خویش را پشت سر گذاشت. (see: Kantor , 1986 , p .115)

[...] در حین تمرین هر پروژه برای اجرا، کانتور به نوشتن مقالات، یادداشت ها و بیانیه های خود می پرداخت.

« این یادداشت برداری اجتناب ناپذیر است؛ زیرا هر هنرمند متعهدی که در حال از سر گذراندن یک جریان رشد و تکامل باشد، به طور پیوسته در حال تجربه ی مراحل مختلف آن است، و مجبور است برای هر یک از آنها، نامی مقرر دارد. به عبارت دیگر، ایده های جدید جوانه می زنند و مفاهیم کهنه منسوخ می شوند، یا نیاز به اصلاح و تغییر شکل پیدا می کنند. هر چند که روش های اجرا دگر گون می شوند، اصول فکری یک فرد و روش های اندیشیدن وی، همان که بود، باقی می ماند؛ خصوصاً در مورد تئاتر ».

(به نقل از کانتور در : Borowski , 1982 , p . 20)

در سال ۱۹۶۱، با اجرای کانتور از نمایشنامه ی ویتکیه ویچ به نام در خانه ی ییلاقی کوچک(In a Small Country House) دومین مرحله ی تکامل کریکوت ۲ آغاز شد. کانتور این مرحله را با استفاده از واژه ی informe فرانسوی(به معنای بی شکل یا فاقد شکل معین)، Informel Theatre (تئاتر شکل گریز) نامید. (see: Kantor, 1986, p .123) او می خواست به خلق هنری برپایه ی واقعیت پایین‌ترین رتبه (reality of the lowest rank) (به معنای فی البداهه گی و تخریب اتفاقی) بپردازد.



ماشین تخریب در نمایش "دیوانه و راهبه" کریکوت ۲ ، ۱۹۶۳

« سالن پر از چهارپایه، بسته و نیمکت هایی است که به طور نامنظم در اطراف پخش شده اند.[...] یک کمد دیواری قدیمی در حال پوسیدن بر دیوار به چشم می خورد.[...] از پشت درهای کمد، صدای پارس کردن و زوزه ی سگ به گوش می رسد. ناگهان درهای کمد باز می شوند و تعداد زیادی کیسه ی بزرگ، بیرون می ریزد. هیچ کس نمی تواند به راحتی بازیگرانی را که به همراه کیسه ها از پشت درهای کمد بیرون افتاده اند، از کیسه ها تشخیص دهد. از آن لحظه به بعد، کنش نمایشی، در فضایی انباشته از کیسه ، چهارپایه و بازیگران آغاز می شود و آنها، همه با هم، دستمایه ی اجرا (matter of the performance) را تشکیل می دهند».

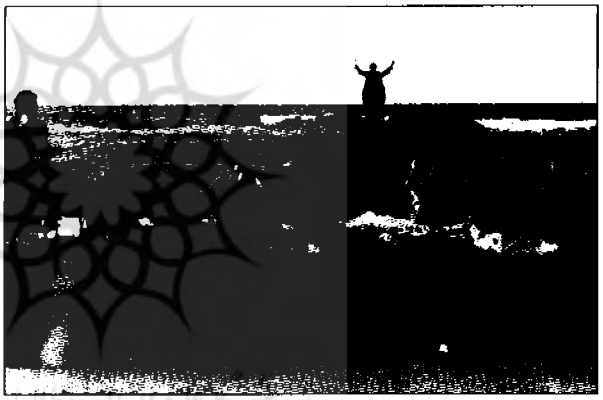
(به نقل از کانتور در : Borowski , 1982 , p . 59)

مدتی بعد، کانتور، خود را از تئاتر شکل گریز جدا کرد و توجه خود را بر اشیاء واقعی و غیرتجریدی (concrete objects) (از جمله شیء محبوبش: چتر) متمرکز نمود؛ سپس به جمع مینی مالیست ها (minimalist) پیوست. نقاشی های جدید او، چیزی جز اعلامیه (announcement) نبودند، بنابراین عملاً هیچ چیز هنری در آنها، به

"کلاس مرده" و نوشته‌های مرتبط با آن جنبه‌ای متافیزیکی از تئاتر کانتور را آشکار می سازند و در عین حال بر دستیز مداوم کانتور علیه توهم واقعیت به نام اجرا و در حکم یک قطعه‌ی هنری مستقل، تأکید می کنند

شکل مادی احساس نمی شد. در سال ۱۹۶۳، وی در کراکو، نمایشگاهی ترتیب داد و در آن، تنها یادداشت ها، قطعاتی از نقاشی هایش و بعضی از اشیایی را که یافته بود، به نمایش گذاشت. مفهوم چنین رویکردی به کار هنری، در بیانیه ی (manifesto) سال ۱۹۶۳ کانتور، با نام تئاتر صفر (The Zero Theatre) یا تئاتر ابطال (The Theatre of Nullification)، به طور کامل شرح داده شده است.

در اجرای سال ۱۹۶۳ کانتور از نمایشنامه ی ویتکیه ویچ با نام دیوانه و راهبه (The Madman and the Nun)، تمام صحنه با صندلی های تاشو پر شده بود و در نتیجه، بازیگران در گوشه ای از صحنه فشرده شده بودند. کانتور قصد داشت تمام امکانات حرکت بر روی صحنه را از بین ببرد: او قصد داشت که "هنر" را به طور کلی، از کار خود حذف نماید. در طول این دوران، چیزی که درآثار وی بسیار به چشم می خورد، بسته بندی اشیاء و افراد بود. بسته ها، کیسه ها، چمدان ها و آدم های بسته بندی شده، جای نقاشی های او را گرفتند و در سال ۱۹۶۵، در ورشو، نمایشگاهی از این گونه آثار خود، با نام بسته بندی های زنده (Living Emballages) به راه انداخت.



کانتور، "هپنینگ با چشم انداز دریا" ۱۹۶۷

در همان سال، کانتور به آمریکا رفت. در آنجا با آفرینندگان **هپنینگ** [۱۵] **ملاقات** کرد و پس از آن اعلام کرد که او، خود، از زمان جنگ جهانی دوم، بدون اینکه از این نام برای اجراهایش استفاده کند، در واقع هپنینگ اجرا می کرده است. وی پس از بازگشت از آمریکا، هپنینگ های بسیاری را در لهستان و خارج از لهستان به اجرا درآورد. [...] هپنینگ با چشم انداز دریا (Panoramic Sea Happening) که در سال ۱۹۶۷ در ساحل بالتیک در لهستان به اجرا درآمد، در واقع کنسرتی بود که توسط کانتور "رهبری می شد" و شدیداً به مشارکت تماشاگران وابسته بود. در انتهای این هپنینگ، تعداد زیادی ماهی مرده بر سر و روی تماشاگران که در سالنی شناور بر آب دریا، نشسته بودند، ریخته شد.

اما اجرای هپنینگ ها نیز، آخرین مرحله از جست و جوی کانتور برای "واقعیت" نبود. او در سال ۱۹۶۷، نمایشنامه ی دیگری از ویتکیه ویچ، به نام مرغ مرداب (باقرقره) (The Water-Hen) را به اجرا درآورد. وی این قطعه ی نمایشی را یک تئاتر- هپنینگ نامید؛ اما آن اجرا، بیشتر به یک تفسیر تئاتری (theatrical interpretation) از نمایشنامه نزدیک بود تا به چیزی که عموماً "هپنینگ" شناخته می شود. بالاخره کانتور از دلبستگی خود به قالب هپنینگ دست کشید؛ زیرا هپنینگ، جسمانیت و مادیت (physicality) خود را به وی تحمیل کرده

۱۵ - Happening، این اصطلاح برای نخستین بار، در سال ۱۹۵۸، توسط نویسنده و هنرمند بدعت گذار، آلان کاپرو (Alan Kaprow) برنوع خاص قطعات تئاتری بی کلام و چندمنظوره اش نهاده شد.

بود؛ اما او بیشتر علاقه مند به تجربه ی حرکت به سوی هنر بود تا عبور از مرزهای آن.
در اجرای نمایش "مرغ مرداب(باقرقره)"، کانتور به بازیگران خود آزادی کامل برای حرکت داده بود، البته به شرطی که اجازه ی مداخله و مشارکت به تماشاگران در اجرا ندهند. مایه ی محوری (central motif) اجرا، یک سفر بود. بازیگران، آواره گانی همیشگی بودند - ولگردانی که در حال حرکت، تمام مایملک شان را با خود حمل می کنند و دائم آنها را بسته بندی و دوباره باز می کنند. [...] آنچه بر فعالیت های گسترده ی کانتور به عنوان یک هنرمند تجسمی از اواخر دهه ی ۱۹۶۰ تا اواسط دهه ی ۱۹۷۰ سلطه داشت، ایده ی بسط دادن یا تکثیر کردن چیزها، برای دست یابی به ماورای آنها بود. مثلاً، پرتره ی مادرش (His Mother's Portrait) (1975) بیشتر یک اثر روان شناسانه یا معنوی بود تا اثری تجسمی. در طول همین دوران بود که وی کار بر روی نمایش کلاس مرده (The Dead Class) را آغاز کرد. نمایشی که برای نخستین بار در سال ۱۹۷۵ در کراکو به اجرا درآمد. همزمان با اجرای آن نمایش، او بیانیه ی مشهورش، تئاتر مرگ (The Theatre of Death) را نیز منتشر نمود. (see: Kantor, 1986, p.137).
"کلاس مرده" و نوشته های مرتبط با آن، جنبه ای متافیزیکی از تئاتر کانتور را آشکار می سازند و در عین حال بر ستیز مداوم کانتور علیه توهم واقعیت به نام اجرا و در حکم یک قطعه ی هنری مستقل، تأکید می کنند. هر چند که در "کلاس مرده" قطعاتی از متن تامور برانویچ (Tumor Brainowicz) اثر ویتکیه ویچ نیز مورد استفاده قرار گرفته بود، ولی کلاس مرده، اساساً آفرینشی بود توسط خود کانتور، با الهام از داستان کوتاهی از برونو شولتس[۱۶] با نام بازنشسته (The Pensioner). محور داستان شولتس، پیرمردی بود که در اواخر زندگی خود، تصمیم می گیرد به مدرسه بازگردد و مدرسه را دوباره از کلاس اول شروع کند. تغییری که کانتور در این داستان ایجاد کرد، این بود که پیرمردان او، از قلمرو مرگ، به مدرسه برمی گشتند. کانتور ایده ی استفاده از عروسک ها و آدمک ها (Dummies) را نیز از شولتس گرفت. در داستان، پیرمرد، همزاد دوران جوانی خویش را بر دوش می کشید: یک پیکره ی مومی از کودکی در یونیفورم مدرسه. برای شولتس و نیز برای کانتور، آدمک ها نمادی از آفرینش هنرمندانه و نمادی از واقعیت تنزل یافته و نمادی از یک تقلید نازل و سرهم بندی شده از زندگی است. پیکره های مومی ساخته شده از روی انسان، پیش از آن، در نمایش "مرغ مرداب(باقرقره)" نیز به کار رفته بودند، اما در "کلاس مرده" و ویله پوله، ویله پوله (Wielopole, Wielopole) این آدمک ها معنایی دیگر یافته بودند. در یکی از این دو نمایش، عروسک ها، تجسم وقایع گذشته، و در دیگری، تجسمی از فرد، در زندگی پس از مرگش بودند. کانتور، "کلاس مرده" را نه یک نمایش، بلکه یک نشست (یا جلسه ی احضار ارواح) (Seance) می نامید.
اجرای "ویله پوله، ویله پوله" در سال ۱۹۸۰، بر پایه ی هیچ متن ادبی نبود. در آن، کانتور - مانند

"کلاس مرده"
کریکوت۲، ۱۹۷۵

۱۶- Bruno Schulz (1892-1942)، رمان نویس و نقاش یهودی لهستانی که عموماً به عنوان یکی از بزرگ ترین نثرنویسان قرن بیستم لهستان شناخته می شود.

پیرمرد" کلاس مرده" - به زمان مرگ دایی مادرش در دوران کودکی خود بازمی گردد؛ اما در بطن این نمایش، به وقایع تاریخ لهستان درفاصله ی دو جنگ جهانی، اشاره می کند. کانتور در حین کار بر روی "ویله پوله، ویله پوله" ، در مقاله ای که تنها به صورت دست نویس باقی مانده است، تأکید کرده بود که قصد دارد با این اجرا، اشک به چشمان تماشاگر بیاورد؛ و این قصد، از طریق قاعده ای کلی که خودش تدوین کرده بود به نام فن معماری عواطف (architectonics of affection) یا ساخت بندی احساسی (emotional construct)، به معنای دست کاری آگاهانه در واکنش های تماشاگران (conscious manipulation of audience's reactions) صورت خارجی به خود گرفت. اجرای "ویله پوله، ویله پوله" که درطول آن تماشاگران به واسطه ی از سر گذراندن احساساتی بسیار شدید، بیش از اندازه افسرده و غمگین می شدند، می تواند به عنوان یک قطعه ی موسیقی مورد بحث قرار گیرد؛ قطعه ای موسیقی، که نه براساس هارمونی و هماهنگی، بلکه برپایه ی تقابل و تضاد ساخته شده است.

کانتور، "ویله پوله، ویله پوله"، ۱۹۸۰

"بگذار هنرمندان از صفحه ی روزگار محو شوند" (Let the Artists Die) (اجرا ی کانتور در سال ۱۹۸۵) که برای نخستین بار در یک کارخانه ی متروک در نورنبرگ به اجرا درآمد، آوارگی های غم انگیز هنرمندی به نام **فیت اشتاس**[۱۷] در میان دو شهر نورنبرگ و کراکو را با تاریخ لهستان که به شکل ژنرال **یوزف پیوسوتسکی**[۱۸] جسمیت یافته، مرتبط کرده است. حکایت خود کانتور، که خود را در شکلی جدید عرضه می نماید. او در این کار، دیگر از آدمک ها به عنوان همزاد بازیگران استفاده نکرد، بلکه خودش را در قالب سه شخصیت متفاوت نمایش داد: یک پسربچه ی ۶ ساله (من- در زمانی که شش ساله بودم)، نویسنده ی نمایش (من- بازیگر اصلی) و خودش در آینده (من- در حال مرگ). چیزی که برای کانتور جذاب است، فقدان وجود ترتیب زمانی پیوسته در زندگی است که چندپاره کردن یک شخص را در چندین پیکر متفاوت از دوره های مختلف زندگی ممکن می سازد. (مانند خود کانتور در "بگذار هنرمندان از صفحه ی روزگار محو شوند")

عنصر متعادل کننده ی این تئاتر هستی شناسانه، روان شناسانه و متافیزیکی، طنز سیاه(black humor) کانتور است. وی معتقد است که شوخ طبعی (humor) تنها پاسخ انسانی پسندیده به چرخش های غیرقابل پیش بینی تقدیر، و به رنج و مرگ است. قابل توجه است که کلاً گروتسک به مدتی طولانی، یکی از شیوه های محبوب در هنر آوانگارد لهستان بوده است. اجراهای کانتور شباهت هایی دارند به مضحکه های تراژیکی (tragic-farces) که در نمایش های ابتدایی، در غرفه های ویژه ی نمایش در بازار مرکزی شهرها به اجرا درمی آیند؛ در آن نمایش های ابتدایی هم، وقایع تاریخی با پرده هایی

۱۷- Veit Stoss (1445-1533)، یک مجسمه ساز آلمانی که بخش اعظم زندگی سراسر خلاقانه ی خویش را در کراکو گذراند؛ در زمان پیری، به زادگاه خود نورنبرگ بازگشت، ولی در انجا او را به زندان افکندند و شکنجه کردند. مهم ترین آثار وی عبارتند از لوح محراب کلیسای "سنت ماری" در کراکو و تاج گلی عظیم از رزهای کنده کاری شده در کلیسای "سنت اورتنس" در نورنبرگ.

۱۸ Jozef Pilsudski (1867-1935)، بعضی او را قهرمان ملی لهستان مدرن می دانند. ژنرالی که از سال ۱۹۱۸، تا زمان مرگش در سال ۱۹۳۲، بر لهستان حکومت کرد. او در سال ۱۹۰۵ شاخه ی نظامی حزب سوسیالیست لهستان را تشکیل داد و خواستار استقلال لهستان از روسیه ی تزاری گشت. پس از انقلاب روسیه، وقتی که لهستان به استقلال دست یافت، **پیوسوتسکی** به حکومت رسید. او بعضی اوقات، نخست وزیر بود و گاهی نیز، یک دیکتاتور نظامی. پیوسوتسکی شدیداً ضدروس بود و با به کار گرفتن نیروی نظامی، مرزهای شرقی لهستان را به سر حدات سال ۱۷۷۲ ان کشور بازگرداند. پیوسوتسکی براساس قرارداد ۱۹۲۱، می توانست میلیون ها نفر جمعیت او کراین و روسیه ی سفید را به جمعیت لهستان الحاق کند؛ اما استقلال لهستان با تجاوزات آلمان و اتحاد جماهیر شوروی در سال ۱۹۳۹ خاتمه یافت.

چیزی که برای کانتور
جذاب است، فقدان وجود
ترتیب زمانی پیوسته
در زندگی است که
چندپاره کردن یک شخص را
در چندین پیکر متفاوت
از دوره های مختلف زندگی
ممکن می سازد

از نمایش‌های کمدیا دل‌آرته مخلوط می‌شوند و مباحث متافیزیکی با نوعی شوخ طبعی دادائیستی به نمایش در می‌آیند.

آخرین مطلبی که لازم است در اینجا مورد توجه قرار گیرد، حضور کانتور در طول اجرای آثارش است- حضوری که موجب تفاسیر ضد و نقیض بی‌شماری گشته است. کانتور، از نمایش "مرغ مرداب(باقرقره)" به بعد، در تمام اجراهای خود، فعالانه شرکت داشته است. او با لباس های شخصی خود، بر صحنه ظاهر می شود، اما رنگ لباس هایش همواره مطابق با ترکیب بندی های بصری کارش است. او در اطراف صحنه حرکت می کند و به اشکال مختلف واکنش نشان می دهد، اما هرگز چیزی نمی گوید. در اکثر اوقات نیز، کاری به جز مشاهده ی بازیگران و تماشاگران کارش انجام نمی دهد.

این شخص کیست؟ نقش او چیست؟ بازیگران آگاهند که ممکن است او در بازی آنها دخالت کند، دستورات صحنه را تغییر دهد، ریتم های آنها را اصلاح کند و یا صدای موسیقی را کم یا زیاد کند؛ اما تماشاگران برای کشف اینکه آیا کانتور واقعاً هم چنان که یک رهبر ارکستر، نوازندگان خود را رهبری می کند، به راهبری اجراهای خویش می پردازد یا نه، در نوعی سردرگمی به سر می برند. کانتور بیش از آنکه به رهبری اجرا بپردازد، نقش راهبر را بازی می کند. او آن طور که خالق یک هپنینگ، به خلق کنش های جدید در برابر تماشاگران می پردازد، به این کار دست نمی‌زند. او می گوید که دلیل حضورش بر صحنه، این است که نیاز دارد بررسی کند آیا اصول زیبایی شناختیش که در دل قطعه ی نمایشی جای داده شده است، به روشنی آشکار می شوند یا خیر؟

"بگذار هنرمندان از صحنه ی روزگار محو شوند" ۱۹۸۵

خود کانتور، تعبیری قابل درک از نقش خود ارائه کرده است. او می گوید که برای کنترل کنش های متقابل بین توهم و واقعیت که در طول اجرا اتفاق می افتد، بر روی صحنه است. او با حضور خود، برای شکستن توهمی که هنوز وجود دارد، به بازی با واقعیت می پردازد.

« زمانی که یک بازیگر از توهم خلاص می شود- یعنی وقتی که تماشاگر به این اعتقاد می رسد که بازیگر به یک تماشاگر تبدیل شده است- درست در همین زمان، توهم به طور خودکار دوباره زاده می شود. وقتی که من می بینم یک بازیگر در ایفای نقش خود افراط می کند، یعنی وقتی که او سطح واقعیت عینی (plane of concrete reality) [...] را ترک می کند، من بلند می شوم و نزدیک او می ایستم. این [برای شکستن توهم] کافی است زیرا من یک تماشاگر هستم و نه یک بازیگر(۱۹) ».

۱۹ - این نقل قول و نیز نقل قول بعدی از زبان کانتور، هر دو برگرفته از ترجمه ی منتشر نشده ای از کوسویچ (نویسنده ی مقاله) از سخنرانی کانتور با نام "راه من به سوی تئاتر مرگ" است. یک ترجمه ی انگلیسی دیگر از همان سخنرانی، پیش از این با مشخصات زیر به چاپ رسیده است:
" My Way towards the Theatre of Death" : in International Theatre Yearbook, Warsaw: Theatre Critics Association,1977

کانتور خود را یک تماشاگر می بیند، زیرا حضور او در اجرا، از دیدگاه قراردادهای سنتی تئاتری، غیر مجاز است.

« من فردی خارج از اجرا (private person) هستم. من نویسنده ی متن هستم؛ اما آنچه که مرا خشنود می سازد، نقش عامل فتنه انگیز [۲۰] (provocateur) است. یعنی، کارگردان باید پنهان باشد، لازم نیست که روی صحنه بیاید؛ اما من آنجا می ایستم [...] زیرا انجام این کارِ خلافِ عرف برای من جذاب است. [...] زیرا من با ظهورم بر صحنه، توهم را از بین می برم؛ انگار که بگویم: من آن را نمی پسندم».

اما این عبارات، قادر نیستند که حضور کانتور را به طور کامل شرح دهند.

کانتور در معرفی خود به عنوان "من- بازیگر اصلی" در " بگذار هنرمندان از صفحه ی روزگار محو شوند" ، فاش می کند [... که او] می خواهد تئاتری خلق کند که تنها از آن خودش باشد - درست به همان شکلی که یک نقاش، تنها مؤلف نقاشی های خود است. [...] او عضو هیچ گروهی نیست (هرچند که در اجراهای پی در پی، از یک گروه بازیگران ثابت استفاده می کند): علاقه ای به آموزش بازیگر ندارد؛ همان طور که هیچ علاقه ای هم به مردم شناسی (anthropology) تئاتر، خصلت آیینی آن، و یا کارکرد اجتماعی آن ندارد. او تنها به تئاتر به عنوان یک اجرا یا نمایش تماشایی (spectacle) یا آینه ای از پویشِ درونیِ (inner process) یک هنرمند (خودش، کانتور) علاقه مند است. تئاتر، سیر و سفر شخصی اوست که او در آن به عنوان یک انسان و نیز به عنوان یک هنرمند شرکت دارد و از میان صحنه های مختلف زندگی و رشد و تکامل هنری، به سوی مرزهای ناشناخته و غیرممکن عبور می کند. اما، همان طور که خود کانتور اظهار می کند، واقعیت این سیر و سفر، که در سال ۱۹۸۵، تجسم بخشیدن به آن را از طریق رشته ای طراحی تجربه کرد، در تئاتر او هنوز [۲۱] صورت خارجی به خود نگرفته است.

[کانتور در سال ۱۹۹۰ به جهان مرگ شتافت] ■

منابع و مآخذ:

-Borowski, Wieslaw (1982), Tadeusz kantor, Warsaw: Wydawnictwo Art, i Filmowe?

-Bridgewater, William, and Elizabeth J. Sherwood, eds. (1950), The Columbia Encyclopedia, 2nd edn., New York : Columbia University Press.

-Brockett, Oscar G., and Robert R. Findlay (1973) Century of Innovation, Englewood Cliff, NY : Prentice-Hall.

-Kantor, Tadeusz (1986), The writings of Tadeusz Kantor : 1956-1985, trans. Michal Kobialka, TDR 30,3 : 115-76.

-Tymicki, Jerzy (1986), New Dignity : the Polish theatre 1970-1985, TDR 30,3: 13-46.

۲۰ این لغت در اصل به معنای مأمور مخفی ای است که افراد مظنون را به شرکت در اعمال خلاف قانون تحریک می کند.

۲۱ این مقاله ۴ سال پیش از مرگ کانتور نوشته شده است.