جولیو چه‌زاره

کارگردان: رافائللو سانتزیو

در خانهٔ کاستللوچی‌ها، تئاتر به‌طور طبیعی از زمین درمی‌آید مثل نقاشی از زیر مداد یک کودک. کلودیا و برادرش رومئو با چیدن چهره‌های عجیبی که در روستای رمانی (Romagne) می‌دیدند شروع به کار کردند: بیابانگردی که تنها در کوهستان زندگی می‌کرد، گدایی که با شش سگ خود می‌خوابید، دیوانه‌ای لال که منظور خود را با فریادهایش بیان می‌کرد و پوست خربزه بر سرش می‌گذاشت: «شخصیت‌ها مستقیماً از داخل حکایت‌ها به‌سوی ما می‌آمدند.» کالسکه‌های کولی‌ها و سیرک‌های کوچک سیار، تخیل آنها را به دوردست‌ها می‌برد. هنگامی که برای اولین‌بار تئاتری سیار در روستای آنها توقف کرد، کلودیا چهارساله بود. با ذهن متمرکز و چشم‌های بسته صحنه را به‌طور کامل دوباره می‌بیند: «اشخاص از سایه خارج می‌شوند، زندگی بازسازی و نمایش داده می‌شود.»

کلودیا خواست بازسازی کند و نمایش بدهد. دیگر نه بازی‌کردن بازی‌ها بلکه بازی‌کردن نقش‌ها. نمایش‌های او مثل بازی‌ها شروع می‌شوند، نمایش‌هایی که با برادرش رومئو، که دو سال کوچک‌تر از اوست، فکرش را کرده‌اند. بچه‌ها هنوز خواندن بلد نیستند که علاقه‌مند می‌شوند تصاویر کتاب‌ها را به‌صورت «تابلوهای زنده» بازسازی کنند. آنها یک تئاتر خودجوش و بدون الگو، اجرا می‌کنند که در آن حرف‌های موجوداتی را که به‌طور روزمره می‌بینند وارد می‌کنند: حیوانات طویله، سبزه‌زارها و جنگل‌ها و همینطور روستاییانی که برای خرید خواربار پیش پدرشان می‌آیند. آنها داستان‌های خاص خود را ابداع می‌کنند که بر محور مبارزه میان نیروهای متخاصم می‌چرخد و همیشه در پایان یکی بر دیگری غلبه می‌کند.

رومئو شش ساله است که خانواده به چزنا (Cesena) در بیست کیلومتری روستایشان نقل‌مکان کرد. کلودیا در آنجا وارد کالج شد و هر هفته صفحات موسیقی روز را از آنجا با خود می‌آورد: «ما هر روز در آنجا حرکات موزون انجام می‌دهیم، نوعی حرکات موزون نمادین و تقریباً میمیک که چیزهایی را با حرکات نقل می‌کند.» رومئو مدرسه کشاورزی را ترک می‌کند و به دبیرستان هنر می‌رود. آنها از خود می‌پرسند: «چگونه می‌توان واقعیت را در نقاشی و در مجسمه بازآفرینی کرد؟» و امتیاز فرم بر محتوا را نتیجه‌گیری می‌کنند. کیاراگیدی، که در آینده زن رومئو خواهد شد، و بیست نوجوان کم‌تر از پانزده سال به کاستللوچی‌ها می‌پیوندند. هر روز شنبه گروه در یک انبار قدیمی، که زمستان‌ها مثل یخچال سرد است، جمع می‌شوند و بازی می‌کنند.

«تئاتر و بونچی» شهر چزنا برایشان رپرتواری فراهم آورد. آنگاه آنها شروع به خواندن شکسپیر و آثار تئوریک گروتوفسکی کردند. آنها هفده سال بیش‌تر نداشتند و با وسواس تمام تمرین می‌کردند. «تئاتر خودجوش» مثل «بدیهه‌سازی» به هیجانشان می‌آورد. آنگاه آلان کاپرو (Alan Kaprow) را کشف کردند و

توجهشان به نمایشگران Happenings جلب شد. هنرهای تجسمی برایشان جذابیت بیش‌تری یافت. در اواخر دهه ۷۰ شروع به نشان‌دادن تئاترشان کردند. به هرآنچه تجربی نبود بی‌اعتنا بودند و برای جست‌وجوی کارهای تجربی به فلورانس و رم سفر کردند.

در آن زمان، تئاتر در زیرزمین‌های پایتخت نضج می‌گرفت. در ۱۹۸۰ گروه کاستللوچی‌ها (که فقط شش نفر بودند) به این «سردابه‌های فرهنگ» منتقل شدند و یکی از نوآوری‌های خود را به نام «علامت» برای تماشاگران رومی نمایش دادند. نمایش غریبی که با شکست مواجه شد. در عکس‌العمل به این شکست نام رافائل سانتزیو را برای گروه خود انتخاب کردند و در مخالفت با هنر «بازآفرینی خالص» که باب روز بود به برداشت از کلاسیک‌ترین کلاسیک‌های ایتالیایی پرداختند.

وقتی به خانه برگشتند، تبدیل شده بودند به «سوسیتا رافائللو سانتزیو» (Societas Raffaello Sanzio) که کلمه «سوسیتا» را از لاتین گرفته بودند، از زبانی که کلودیا از حرف‌زدن به آن بازنمی‌ایستاد. علی‌رغم مشکلات اقتصادی تصمیم گرفتند فقط به‌خاطر تئاتر زندگی کنند و هر مانعی فقط آنها را جری‌تر و شجاع‌تر کند. پیش از آنکه دوباره به رم برگردند، نوشتند. خیلی نوشتند. طی این سال‌های کارآموزی، به‌عنوان کارگردان مؤلف فیلم‌ها و نمایش‌هایی تولید کردند که دکورها، صدابرداری و گفتار کامل از خودشان بود و در موج پست ـ مدرن جزو پیشگامان بودند. حتی زبانی به نام ژانرالیسیما (Generalissima) طراحی کردند که از هشتصد کلمه تشکیل شده بود.

نخستین کاری که خودشان به‌عنوان «یک کار پخته» قبول دارند سانتاسوفیا (زیر عنوان تئاتر خمر) است که در ۱۹۸۵ به صحنه آوردند. شخصیت اصلی آن پل پوت (رهبر خمرهای سرخ) است که در تمام مدت نمایش خوابیده می‌ماند و دیگری امپراتور بیزانس لئون سوم... این یک اعلانیه، یک تفکر درباره «آیکونوکلاستی» (Iconoclastic) است که نوعی وابستگی به گذشته‌های دور و به سنت است: «برای اینکه هر تئاتری روی آیکونوکلاستی [تکریم به تصاویر مقدس] پایه‌گذاری شده که به خودی خود یک نیروی تئاتری است که ما می‌خواهیم به مرحله عمل و اجرا برسانیم. نمایشنامه نتیجهٔ نظریه‌های ما نیست بلکه از آنها اشباع شده است. و نظریه‌های ما یک تئاتر از درجه صفر و با صحنه خالی را منظور می‌دارند در حالی که از نظر صحنه‌پردازی این صحنه بسیار پر است.» آنها به قصه جانوران (فابل) برمی‌گردند و کودکی تئاتر آنها را به تئاتر کودکی هدایت می‌کند که از بحث درباره آن و عملی‌کردنش بازنمی‌ایستند تا آنجا که در عرض دو ماه مکان‌های خود را با سیصد حیوان پر می‌کنند تا فابل‌های ازوپ (Esope) را به بچه‌مدرسه‌ها نمایش دهند.

هملت، با عنوان دوم «شدت بیرونی‌بودن مرگ یک حیوان نرم‌تن» مرحله جدیدی را نشان می‌دهد. تا آن زمان آثار نوشته‌شده را رد می‌کرد و می‌گفت:

«کلمات گرایش به‌زندانی‌و محدودکردن مفاهیم و حسیات دارند.»

و آنها را کلاً مسؤول «خسران ارتباط تئاتری» می‌شناخت. چگونه باید ادامه داد؟ به سؤال «بودن یا نبودن؟» هملت پاسخ می‌دهد «بودن و نبودن» این یک «خودگرا»ی تنها در صحنه است که به‌نظر می‌رسد که با بی‌حالی، همچون یک مکانیسم فاقد شخصیت و حالت انسانی، عمل می‌کند. «با شیوه‌ای شبیه به حیوان».

«کار ما آرامش‌بخش نیست. نه له و نه علیه روشنفکران است. کار ما مبتنی بر عناصری تئاتری است برای اینکه پیش از آنکه فرهنگی باشد هیجان‌انگیز باشد.»