# در کرملین هنوز شعله‌ای می‌سوزد

## (پاره‌ای از دستاوردهای تئاتر دهه‌ی ۹۰ آلمان)

فرانتز ویله[1] / برگردان امید صادقی[2]

# A Flame Still Burns in Kremlin (Some of the Achievments of German Theater During the 90s)

By: Franz Wille | Translated by: Omid Sadeghi

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سرانجام تمام شد، دهه‌ی ۱۹۹۰ که با اتحاد دوباره‌ی ملی[3] آغاز شده بود و با جنگ‌های استقلال‌طلبانه[4] پایان یافت؛ دهه‌ای که در آن شرق[5] امیدوار بود همه‌چیز به خوبی غرب شود و غرب امیدوار بود آب از آب تکان نخورد. سال‌هایی که صدر اعظم[6] با کیسه‌ی پرپول حکومت می‌کرد و صحنه‌ها یکی پس از دیگری به اقتضای سیاست‌های اقتصادی برچیده می‌شدند، سرانجام تمام شد.

این در حالی بود که همه چیز با شور و امیدواری و با وعده‌های شیرین آغاز شده بود. در عین ناباوری همگانی، جمهوری دموکراتیک آلمان با یک مگا هپنینگ (mega-happening) به تاریخ پیوست. درست همان شهری که تنها جوشش توده‌اش رژه‌ی ماه می (may) بود که از ملال و سردی دوق اریش هنکر[7] را کور

می‌کرد، با یک بداهه‌ی جمعی، رنج جنگ سرد را قی کرد. دیوار ریخت و غرب بی‌دفاع و غافل‌گیر تسلیم اتحاد ملی شد. در غرب که هیچ‌کس هنوز هم نمی‌خواست شریک شادی باشد، از سهمیه‌ی سوخت بنزین موتورهای بدسوز تریبوی[7] شرقی چنان غرق دود شد که دم برنیاورد.

برای ذهن‌های تا این زمان خلاق، واقعه سخت کوبنده بود. تئاتر مرجع دهه‌ی ۷۰ و ۸۰ غرب - از کلاوس پی‌مان[8] و دیتر دورن (Dieter Dorn) گرفته تا یورگن فلیم FlimmJ rgen و پیتر اشتاین (Peter Stein) در این‌باره حرفی برای گفتن نداشت. و در شرق باز هم هاینر مولر[9] بود که جان واقعه را فهمید. کشوری یک‌شبه از بین رفته بود. چهار دهه زندگی، سرگذشت، تجربه، عقیده و تصویر دشمن به یک ضربه بر باد رفته بود. «در تلویزیون هم‌میهنانم را می‌بینم/ با دست و پا[10] علیه حقیقتی بیعت می‌کنند که ۴۰ سال مایملک من بود/ کدام گور، مرا از جوانی‌ام پناه می‌دهد؟» این ابیات را هاینر مولر در ۱۹۸۹ نوشت و کمتر از پنج سال بعد، بیماری او را در هم شکست. آخرین جمله‌ی «کوارتت» (Quartett)، آخرین نمایش‌نامه‌اش، این بود: «سرطان، معشوق من».

## ۱. عزیمتگاه؛ هملت مولر، ایوانف زادک[11]

هملت مولر که پس از ۶ ماه تمرین در مارس ۱۹۹۰ بر صحنه آمد، نمایش عصر بود؛ صورت‌حساب و وصیت‌نامه. پرسش‌های بی‌پاسخی که مولر ۴۰ سال خود را در DDR[12] با ایشان فرسوده بود و تناقض‌هایی که نیمه‌ی سوسیالیستی آلمان را از هم پاشیده بودند، روی هم انباشته می‌شدند. اجرا ۸ ساعت طول می‌کشید و سنگینی آن را اولریش موهه (Ulrich Mhe) در نقش هملت بر دوش داشت. هاینر مولر توسط پخش صدا از یک ضبط صوت، استالین را پدر هملت می‌کند. برادرزن هملت یورگ گودزوهن (Gudzuhn) یک تکنوکرات محافظه‌کار است و مادرش داگمارمانزل (Dagmar Manzel) و معشوقش اوفلیا. ماگریتا برویخ (Margerita Broich) نیازمند و ناامید روی رمپ صحنه ژست می‌گیرد. این هملت می‌داند که رستگاری در کار نیست. او رنج کشیده در لباس سیاه و گشاد یک روشنفکر نحیف و غمگین، با بیانی صریح و فارغ از احساسات شخصی سخن می‌گوید. «بودن یا نبودن» او واگویه‌ای مالیخولیایی نیست بلکه یک خودآگاهی قاطع است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

او می‌داند که لباس برای شانه‌هایش گشاد است و شکست ناگزیر را تأیید می‌کند. برای احساسات و به‌ویژه عشق، جایی وجود ندارد. بعداً او در ماشین هملت[۱۳] با کلاه باولر (Bowler) مثل یک کمدی صامت غمگین روی صحنه، ساید استپ (sidesteps) می‌رقصد.

هم‌زمان در آغاز دهه، در حالی که هاینر مولر با داستانی درمی‌پیچید که آن را فاجعه‌ی عمر خود می‌پنداشت، پیتر زادک در وین بار دیگر اثری از چخوف را روی صحنه آورد؛ آن هم با چندین ماه تمرین و فقط با بهترین بازیگران تیم‌کره‌ی خودش. یک پروژه‌ی مجلل، چنان که فقط از عهده‌ی یک تئاتر ایالتی مرفه آلمانی‌زبان برمی‌آید. نیکولای آلکسی‌یویچ ایوانف ملاک، فقیر شده، زنش که دیگر دوستش نمی‌دارد، به بیماری مرگباری دچار است و زندگی ملال‌آور در خانه برایش حکم عذاب را پیدا کرده است. علاوه بر این‌ها، او که رفته‌رفته پا به سن می‌گذارد، آماج ملال ویژه‌ی روشنفکری دل‌زده‌ی قرن نوزدهمی روسی شده است. انگیزه‌های کار و تحول دوران جوانی به مرور زمان در ودکا و مه حل شده‌اند و تنها چیزی که هرگز از یاد نمی‌رود، عشق ناکام است.

ایوانف به عقیده‌ی اطرافیان، آدم بدی است. بد در اجرای زادک همین اطرافیان‌اند. «وق‌وق صاحاب»های هم‌زیست غریبه: مارتین شواب (Martin schwab) یکی یک‌دانه‌ی الکلی، هانس میشل رهبرگ (Hans Michael Rehberg) عاشق زندگی و دشمن زنده‌ها، ایگناز کرشنر (Ignaz Kirchner) پزشک اخلاقی تلخ و بیمار عاطفی که لذتش در زندگی توهین به احساسات دیگران است، آن‌ماری‌دورینگر (Anne-marie Dringer) دلال محبت که از مال دنیا عاشق گنجه‌ی پولش است؛ همچنین آنه بننتس (anne Bennents) عروس اغواگر و انگلا وینکر (Angela Winkler) زن رو به موت ایوانف با احساسات عمیق که تب عشق و جنون مالیخولیایش خانه را برای هر مردی تنگ می‌کند. و در میانه، گرت فوس (Gert Voss) بدنام جذاب و نقش منفی محبوب تماشاچیان وینی که ایوانفش را

پیروزمندانه به نمایش شکست گذاشت: روشن‌ضمیر و خودآگاه، بیگانه با آنچه پیرامون او، با او و بر او می‌گذشت. مرگ او خستگی بود. بی‌جان از صندلی افتاد و با او هملت دیگری مرد. یک نیمه روشنفکر ناتوان از عمل دیگر، یک تماشاگر زندگی.

ایونف زادک برابر نهاد غربی اجرای مولر از شکسپیر بود، با زیست ـ جهان عاطفی متفاوت شخصیت‌ها؛ و درعین حال در بیان موقعیت تاریخی و اجتماعی به همان پایه توانا؛ دو طرح تمام‌نمای سقوط اجتماعی در آغاز دهه؛ دو خال حکم آخر بازی.

## ۲. ورنر شواب (Werner Schwab) طنز و اخلاق ـ بخش نخست

طنز نام کشف جدیدی بود که در غرب میان همگان پذیرفته شد و بیش از سایر عوامل تئاتری، مورد توجه نویسندگان قرار گرفت. آغازگر این راه ورنر شواب بود، اولین شاعر پست‌مدرن میهنی‌با زبانی تازه. در آثار او شخصیت‌های نمایش‌نامه‌های انتقادی با گره‌های کلیشه‌ای دست به گریبان‌اند، آن هم به طور بسیار سطحی ؛ اخلاقیات متظاهر، پدران سخت‌گیر. ممانعت‌های اجتماعی یوغی بود که از هروات (Horvath) تا فلیسر (Flieser) از فاسبیندر (Fassbinder) تا کروتز (Kroetz) همه آن را بر دوش می‌کشیدند. موضوع تکراری و پرداخت زمخت که آن هم فقط معطوف به رختخواب بود یا تابوت و عذاب بی‌پایان و بی‌رستگاری میان این دو. درعین حال، برای زدودن رنگ غم و تأسف برای این که حتی مرگ هم تراژیک نباشد، تولیدات جدید به مارک تجاری **شواب** مزین شدند.

مواد اولیه‌ی زبان این محصول، مشکلات پایه‌ای و ترکیب‌سازی اتریشی - آلمانی جنوبی‌ای بود، چیزی که جامعه‌شناسان آن را نوعی بیماری رو به رشد می‌دانستند؛ شیوه‌ی بیان کسانی که به زبان فخیم معیار تسلط نداشتند اما به آن علاقه‌مند بودند. نتیجه‌اش شترگاوپلنگی بود در کت و شلوار دستور زبان. تتابع اضافات و توالی مصادر در لفاف اصطلاحات و امثال نادر، درقالب جملات موقوف‌المعانی. نتیجه‌ی ویرانگر این

جنون زبانی این است که گوینده همه‌چیز و درنهایت چتی خود را به صورت سوم شخص مفرد بازمی‌شناسد. شاید شواب اتریشی سنجیده و آگاهانه به این بازی تن داد، چرا که در K. U. K[۱۴] آن دوره، زبان آرمانی، زبانی کارمندی بود که ایجاز، عینیت و شمول گسترده‌ی مصادیق را اقتضا می‌کرد. بدین‌ترتیب شواب قهوه‌ی **فاعل** را به سلامتی دریدا، فوکو و قیصر فرانس ژوزف[۱۵] سر کشید.

هم‌زمان با نوآوری های زبانی شواب، دیگرانی از قماش توماس یونیگگ (Thomas Jonigk) و ویلفرد هاپل (Wilfried Happel) اجاق کمدی را می‌دمیدند. کار همگی - و بیش از همه شواب - بازسازی ساخته‌های توماس برنهارد[۱۶] بود، روح وارهولی[۱۷] کمپبل دوز[۱۸] در قالب سری‌دوزی تئاتری. در این راستا، هر تصوری از روان‌شناسی که از حد سوق‌دهنده‌های طبیعی فراتر می‌رفت، از اعتبار افتاد. واحدهای کامل رفتاری از جنس آنچه تئوری‌های تئاتر «کاراکتر» می‌نامند، به‌ویژه هر چیز که هنوز بوی اخلاق می‌داد، از رواج افتاد.

تفاوت میان به دردبخور و دورانداختنی - ازاین نظر که امکان بهتر یا بدترکردن چیزی را دارند - فقط در سایه‌ی امکان تغییر، معنا دارد، یعنی وقتی «فاعل قادر به عملی» در کار باشد، یا دست کم کسانی که خیال کنند عملشان چیزی را در مناسبات موجود تغییر می‌دهد. وقتی این اقناع حاکم باشد که واقعیات موجود مقدرند، هر استدلال اخلاقی‌ای به هواداری از تغییر، تجملی و دور از واقعیت است؛ حتی اگر این اقناع همگانی تنها سلب مسئولیتی از سر کاهلی باشد. آلمان نهایتاً در دهه‌ی دوم صدارت عظمای کوهل، تسلیم این رخوت شد: باوری که دست آخر، خود کوهل را هم فریفت. این یقین که از بخت‌یاری بر مسند سیاست نشسته او را در انتخابات ۱۹۹۸ به خاکستر نشاند.

طراوت ساختگی میراث متون انتقادی، نمایش‌نامه‌های شاد - غمگین شواب و اخلاقش، فارس‌ها و کمدی‌های شیوه‌پردازانه همگی ریشخند غیرمتعهدانه‌ی دستاوردهای سال ۶۸ بود[۱۹]. مرده‌ریگ خوش‌بینی نقادانه، ترسی مضطر از دنیایی بهتر نشدنی را از پی می‌کشید. سرانجام شواب بی‌پرده با اوصافی تسلابخش از مرگ چنین نوشت: «مرگ زیبا شدن در زیبایی‌است. در مرگ ماری ادل (Mariedl) حسابی ورم می‌کند. یک مقدمه‌ی جانانه برای عشق جا افتاده. مردن».

## ۳. میراث رابرت ویلسون (Robert Wilson) رقص، بدن و خودارجاعی پست‌مدرن

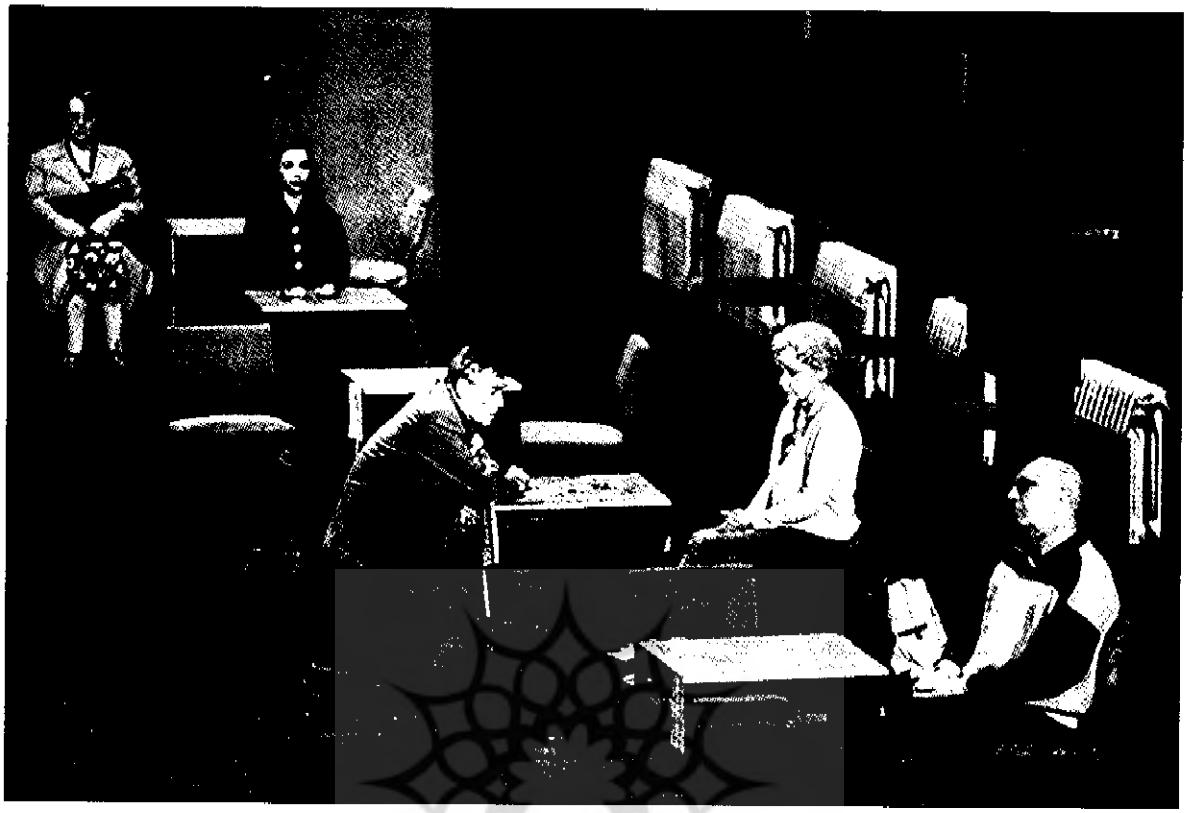
طنز، به عنوان ترفند دوری از واقعیت ناگزیر، پذیرفت که از چیزی که نمی‌توانست کتمانش کند با زبان ویژه‌ی خود سخن گوید. اما نفی، صورت بنیادی‌تری هم دارد؛ سخن نگفتن.

این میل که ابتدا در حاشیه‌ی اشتغالات تولیدی‌های تئاتری ایجاد شده بود، در طول دهه‌ی ۹۰ بیشتر و بیشتر در مرکز ثقل قرار گرفت. علاقه به اجرای هرچیز که قطعه‌ی نمایشی نبود: رقص، پرفورمنس، live art.

درحالی که پینا باوش (Pina Bausch) در خانه‌ی خود، و پرتال (Wuppertal) با کارهای جزئی و حاشیه‌ای شهرت جهانی گروهش را در اجراهای مهمان جشن می‌گرفت، دست راینهیلد هافمن (Reinhild Hoffman) از صحنه‌ی بوخوم کوتاه می‌شد و هانس کرسنیک (Hans Kresnik) بر کرئوگرافی اصول‌گرایانه‌اش پافشاری می‌کرد؛ صحنه‌ای دیگر در T. A. T فرانکفورت، هبل برلین و چند جشنواره و تولیدی نیمه‌خصوصی برپا بود که آرام‌آرام قلمرو انحصاری خود را خلق می‌کرد. گشاده‌دستانه فروگذاشتن معنا و صرف‌نظر از معناداری سنتی تئاتر روایی، وجه مشترک طیفی بود که از میراث رابرت ویلسون، یان فابر (Jan Fabre)، رومئو کاستلوچی (Romeo Castellucci) تا اجراکنندگان پرفورمنس و رقص- تئاتر پست‌مدرن مثل اشتفان پوچر (Stefan Pucher) و گوب اسکواد (Gob Squade) را دربر می‌گرفت: نه عملی، نه داستانی، نه شخصیتی که بازیگر/رقصنده خود را در قالب آن عرضه کند. و بدین ترتیب پایان عصر عرضه‌ی توهم معنا [ی دنیا] در قالب بازنمایی صحنه‌ای فرا رسید.

تولیدکنندگان این‌گونه تئاترها به جای پیروی از الگوهای معهود در نظام ارزشی خود، بازیگر را بازیگر، رقصنده را بدن و اجراکننده (performer) را انسان انگاشتند. آن‌ها به دنبال «تصویر پیکر» و مشاهده‌ی «خود» بودند. ایشان ماده‌ی خام کار خود را نزد خود، درون خود یافتند و ارتباط با بیرون را تنها به اعتبار کیفیت تجلی بیرون در درون، معنادار خواندند و به دور روان‌شناسی، مثل یک دشنام، خط قرمز کشیدند. حتی ساشا والتز (Sasha Waltz) که با kosmonauten Allee der و Na zemije به سنت تئاتر روایی بازگشته بود، بر اولویت بدن صحه گذاشت؛ «من خودم را با تئاتر پست‌مدرن منطبق کردم. تلاشم جست‌وجویی انتزاعی در بدن بود. [...] در ابتدا نه روان‌شناسی در کار بود نه قصه‌ای که بر اساس آن عمل کنیم. این بدن‌ها بودند که قصه را شکل و گسترش دادند».

تعبیر دیگر این سخن گفته‌ی هانس تیس له‌مان[۲۰]، سر برزنگاه آخر قرن است که در ۱۹۹۹ تئوری پست‌دراماتیک را چنین صورت‌بندی می‌کند: «فرآیند دراماتیک، میان بدن‌ها جریان می‌یابد؛ فرآیند پست‌دراماتیک بر بدن‌ها».



صحنه اینک به ساز نظریه‌های پست‌مدرن می‌رقصید که در دهه‌ی ۷۰ و ۸۰ به راه افتاده بودند و در دهه‌ی ۹۰ به گوش تئاتر هم می‌رسیدند. ضمن این که این جریان تئاتری - گو این که هرگز چنین اعترافی نمی‌کند- پیوندهای تئوریک فراوانی با برشت ناامید و مولر دارد.

برشت هم توهم صحنه‌ی واقعیت‌نما را شکست تا از این راه روابط حاکم را تغییرپذیر نشان دهد. به این ترتیب، واقع‌نمایی او واقعیت را بازنمایی نمی‌کرد. صحنه‌ی او به واقعیت اشاره می‌کرد، بدون این که به آن تبدیل شود. مولر هم در D .D .R به تغییرپذیری امیدوار بود و به دلایلی که می‌دانیم از این سودا دست کشید. پس تفاوت فاصله‌گذاری و پست‌دراماتیک، واگذاردن تصور آرمان‌شهری تغییر اجتماعی و ناگزیر، چرخش کفه‌ی «خودارجاع» بر «معطوف به جامعه» بود که له‌مان به درستی آن را تاکید می‌کند: «واکنش نسبت به خود، به جای واکنش نسبت به جامعه».

این تغییر مستقیماً از استعاره‌سازی‌های کمابیش آشنای پساساختارگرایانه مایه می‌گرفت. حمله به سنت حسنه‌ی سوژه‌ی‌شناسای فعال، مرگ مؤلف، نقد گفتارمحوری (Logozentrismus) و ... استدلال‌های بودریار خلال تمام مشکلات بود؛ وقتی هر واقعیت غیرنمایشی، معماری رسانه‌ای از آب درآمده باشد، دیگر واقعیت اجتماعی‌ای وجود ندارد که چیزی به آن رجوع کند. ماییم و نمایش سرخوش علم‌واره.[۳۱]

برای کسانی که به هر دلیل با بودریار موافق نیستند، برای نمونه آن‌هایی که به تصور وجود واقعیت خارجی معتاد شده‌اند، این پرسش مطرح می‌شود که آیا بازگشت تئاتر به ماده‌ی سازنده‌اش [بدن]، عوارض بیماری تئاتری نیست که راه دست‌یابی به دنیای خارج را گم کرده و به همین دلیل حالا مثل خوره به جان خودش افتاده است؟ و با این حساب آیا عمده‌ی این ژست و رقص‌ها در غرب چیزی جز وجه درونی‌شده‌ی نهضت فراگیر زیبایی اندام دهه‌ی ۹۰ بوده است؟

برای پاسخ به این سؤال باید روشن شود که آیا بدن را - که همه دارند اما هرکس مال خودش را دارد- یک دارایی شخصی و درعین‌حال

یک تصور عمومی فرض کرده‌ایم و در نتیجه، «تصویر پیکر» تأثر آن را از جهان نشان می‌دهد؟ یا چنین نیست که اگر چنین نباشد، تمرکز بر بدن یا شعفی نارسیستی است یا بطالت تکرار مکررات در شکل تخلیه‌ی انرژی تئاتری. گرترود اشتاین[۲۳] است در آینه : یک بدن، یک بدن است یک بدن است یک بدن است.

نله هرتلینگ (Nele Hertling) و ماریا ماگدالنا شویگرمان (Maria Magdalena Schiegermann) دو کارگردان تئاتر هبل (Hebbel) و رهبران اصلی این جریان در دهه‌ی ۹۰ در پایان دهه با صورتی جدید و اعلان برائت از آنچه طی ۱۰ سال با تمام قدرت بر آن پافشاری می‌کردند، دستاورد جدید خود را "theater Design" نامیدند. هانس تیس له‌مان در خاتمه‌ی کتابش پی‌نوشتی تعیین‌کننده دارد. او پس از ۴۶۵ صفحه انکار توان تئاتر معاصر در بازنمایی واقعیت اجتماعی، در صفحه‌ی ۴۶۶، فصل «تئاتر و اجتماع» می‌نویسد: «اگر لحظه‌ای در برابر این وسوسه تسلیم شویم که تئاتر پست‌دراماتیک تعبیری از ساختارهای اجتماعی باشد، نتیجه تصویری بسیار تاریک خواهد بود. نمی‌شود ندیده گرفت یا خود را به نفهمیدن زد که اجتماع، نمودار شدن پیچیدگی‌ها و نزاع‌های بنیادی‌اش و نموداری بنیادهای وجودی خود را برنمی‌تابد». به نظر له‌مان اجتماع طاقت دراماتیزه کردن پرسش‌های جوهری و شک در پایه‌های آسیب‌دیده و آسیب‌پذیر خود را ندارد: «تئاتر پست‌دراماتیک، تئاتر دوران درزگرفتن ناسازگاری‌هاست». بدین‌ترتیب تئاتر پست‌دراماتیک، خود تبدیل به آینه‌ای از اجتماع می‌شود که تصویر نفرینی دنیا را بازمی‌نمایاند. طرفه این که نظریه‌پرداز سقوط روایت در تئاتر نو، مانیفست را تمام نکرده، ارتباط روایی را از نو فرامی‌خواند! - حتا صاحبان بی‌لگام‌ترین اندیشه‌ها، ترجیح می‌دهند در دنیای روابط منظم زندگی کنند.

## ۴. دنیای تئاتری جدید کریستف شلینگن زیف (Christoph Schlingensief)

اگر بپرسید آیا تئاتر هنوز هم دنیا را نشان می‌دهد یا نه، کریستف شلینگن زیف نهایتاً در جوابتان لبخندی خسته خواهد زد. او مدت‌هاست که بر این باور است که دنیا دست بالا می‌تواند خودش را نشان دهد؛ اگر اصلا خودی در کار باشد و نه نمایشی از خود. در دهه‌ی ۹۰ وقتی event produktion به اوج شکوفایی می‌رسید، او نمایش‌هایی در روبنای واقعیت دنیای روزمره اجرا کرد که هدف آن‌ها به تردید انداختن مخاطب بود از واقعیت داشتن دنیای واقعی. این که آیا واقعیت فقط یک صحنه‌پردازی خام‌دستانه نیست؟

در یک بعد از ظهر گرم بهاری سال ۲۰۰۰، تعدادی کانتینر مسکونی جلوی اپرای شهر وین قرار گرفتند که با شعارها و پارچه نوشته‌های خارجی‌ستیز عFP[۲۳] به زیبایی تزیین شده بودند. و در آن‌ها دو آخرین پناهنده مانند شرکت‌کنندگان مسابقه‌ی Big Brother[۲۴] منتظر تلفن بودند که به اقامتگاه پذیرفته شوند. در نگاه نخست، همه‌چیز واقعیت بی‌آزار می‌نمود و تنها دخالت شلینگن زیف با تناقض‌گویی‌هایش یک‌دستی آن را می‌شکست. آن‌قدر متناقض که هیچ‌وقت قابل باور نباشد؛ حتی اگر حقیقت را بگوید.

چند روز پیش‌تر، عده‌ای سیاست‌مدار از گروه‌های مخالف هایدر[۲۵] در اقدامی برگرفته از نیروی ایمان به اهداف نیک‌خواهانه با دیدن پارچه‌نوشته‌ها و شعارهای مذموم به خشم آمده و کانتینرها را فتح کرده بودند. لابد برای بیرون ریختن بازیگران بی‌ذوق شعارنویس. وقتی فاتحان درون کانتینر به پناه‌جویان وحشت‌زده برخوردند، نکته کامل و مراد حاصل شد که حتی ضدفاشیست‌های خطاناپذیر هم اشتباه می‌کنند. اما مرز زیبایی‌شناسی و واقعیت زمانی در هم شکست که مقامات و مسئولان شهری با پخش اعلامیه‌هایی تمام حادثه را بخشی از برنامه‌ای هنری قلمداد کردند. پس از یک هفته، هر کس نمی‌دانست شلینگن زیف گردهم‌آیی را به داخل کانتینرها کشانده یا کانتینرها را سر راه تظاهرکنندگان قرار داده یا پناه‌جویان واقعا بازیگر بودند یا عFP به سیرک سیار بدل شده بود، خلع سلاح، تسلیم کلک کهنه‌ی شلینگن زیف شده بود؛ گذر از کنایه‌ی قابل‌شناسایی و در هم نوشتن مرز واقعیت و کنایه. او عمداً نقش چوپان دروغ‌گو را بازی می‌کند تا ما به دروغ بودن دروغ‌هایش شک کنیم.

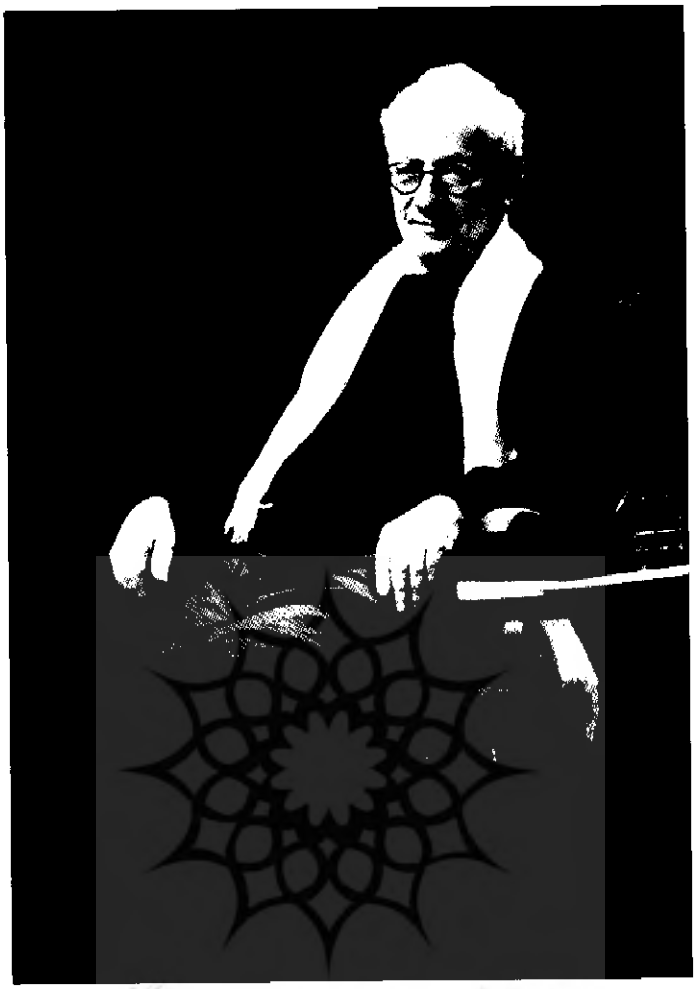
## ۵. آینار شلیف (Einar Schleef) از آرمان‌شهر به تراژدی و بر عکس

طنز و Design theater گونه‌هایی درخور آلمان شرقی (DDR) آن سال‌ها با تجربه‌ی تاریخ تراژیکش نبودند. کشوری که بخش بزرگ خودآگاهی اخلاقی‌اش را مدیون جنگ علیه فاشیسم بود و به تجربه می‌دید چطور ضدفاشیسم لازم‌الاجرا در مقاومت خودنهانی به استبداد دیوان‌سالارانه تبدیل شده بود. این فلسفه‌ی تاریخ آخرالزمانی را هاینر مولر پیش‌تر در راه و لوکولامسکر چهار Wolokolamsker۴ و kentauren[۲۶] نشان داده بود: کابوس یک افسر امنیتی که به یکی از سربازانش فرمان عبور از چراغ قرمز داد، چرا که هر کشور پویایی به‌یک دشمن نیاز دارد. وقتی دشمن سرباز را زیر گرفت، افسر با دیدن «قربانی جبهه‌ی دیالکتیک» به رفقا گفت: «من ماءمورم و معذور. من و ماشین

تحریرم با هم بزرگ شدیم». دراین تصویر شیزوفرنی بنیادی یک شهروند DDR نشان داده می‌شود؛ نیت صادقانه آرمان‌شهر معناباخته‌ی سوسیالیستی و انسان ـ کشور زنده‌ای که میان این دو گیر کرده. وضعیت ناسازگاری میان اصول هم‌ارزش که انسان را گرفتار و سپس خرد می‌کند، تراژدی نام دارد. DDR هم استخوان‌های آینار شلیف را خرد کرد، نه فقط در معنای استعاری بلکه همچنین در واقعیت. در نوجوانی او از قطاری که درهایش قفل نداشت و باید از رده خارج می‌شد، بیرون پرت شد. یک‌سال بعد، وقتی از یک بیمارستان روستایی مرخص می‌شد، زندگی‌ای انتظارش را می‌کشید که خود در زندگی‌نامه‌اش افیون، فاوست، پارسیفال آن را مصائب[۲۷] آلمانی نامید. آینار شلیف متولد ۱۹۴۴ در سانگر هاوزن ( sangerhausen ) در کودکی پدر و مادرش او را جدی نگرفتند؛ در نوجوانی مدرسه او را نفهمید؛ در جوانی برلینر آنسامبل او را نپذیرفت؛ در ۱۹۷۶ به آلمان غربی سفر کرد و در آن‌جا هم نادیده گرفته شد و مورد تحقیر قرار گرفت. درعین‌حال، او هرگز نتوانست دل‌تنگی و عشق غمناکش را به مادرش، زادگاهش و کشورش فراموش کند. دو پاره‌ی رمان گرترود و دو نمایش‌نامه‌ی ترومپت‌های مرده ۱و۲ از این عشق-نفرت حکایت می‌کنند.

اجراهای او تماشاچیان را به دوگونه واکنش وامی‌دارد: یا شعف و پذیرش یا طرد قهرآمیز. شلیف در۱۹۹۳ نمایش‌نامه‌ی **غربی ها در وایمار** نوشته‌ی هخ هوتس (Hochhuth) را بر صحنه آورد. تحلیلی موشکافانه و رنگارنگ از ورود فاتحانه‌ی غربی‌ها به سرزمین جدید آلمان به شکل یک خودزنی مرگ‌بار. مردانی لخت که چکمه‌ی سنگینی به پا و تبری آخته در دست دارند و تا مرز از پا افتادن با هم مبارزه می‌کنند. هرجا که الفاظ هخ هوتس معنایی نمی‌رساند، شلیف از شیلر کمک می‌گیرد. کارل و فرانس، دو مرد به هیئت ادم ابوالبشر تا از حال رفتن روی صحنه به هم می‌پیچند. آن‌ها صحنه‌ی عریان و خشن برادرکشی تلخی را به نمایش می‌گذارد.

در سال ۱۹۹۶، شلیف پونتیلا[۲۸] را در برلینر آنسامبل بر صحنه آورد. روی دادگاه نمایش را به آلمان برد و برتری روشنگرانه‌ی مائی خدمتکار را از دستور کار نمایش حذف کرد. شلیف خود نقش ارباب را برعهده گرفت، دیکتاتور متلون و الکلی که فروپاشی و سقوط را رهبری



می‌کرد. برخلاف اندیشه‌ی برتری روشنفکرانه‌ی فرودست[۵] (Knecht) که باید در آینده‌ی نزدیک در قالب قدرت سیاسی او ظهور کند، (برتولت برشت) کارگردان/ بازیگر نمایش شلیف، وزنه‌ی جذابیت را در کفه‌ی ارباب می‌گذارد. شلیف در لباس فراک، بسیار موقر خطاب و رهبری می‌کند. به بیان دقیق‌تر، با صدایی شفاف و رسا، بی‌وقفه و خلل حریف را به رگبار کلمه می‌بندد؛ با حرکات دست‌ها و بدن و با ریتمی مداوم و دقیق مانند یک رهبر ارکستر. یک رهبر بزرگ فرمان می‌راند، هر مقاومتی بی‌فایده است. این یونتیلا ـ مست یا هشیار ـ به سوی هدفش می‌تازد. مانند الگوی فقیدش، بزرگ‌ترین رهبر فروپاشی قرن. راه‌حل شلیف برای معمای برشت، تغییر زاویه‌ی دید است؛ به جای نگاه طنزآمیز، خوش‌بینانه، استعلایی و روشن‌گرانه به فرج بعد از شدت (جنگ و هیتلر) ۴۹-۱۹۴۸، شلیف داستان را به سال‌های میانه‌ی ۱۹۴۰ می‌برد؛ سال‌های شکل‌گیری اجتناب‌ناپذیر تراژدی.

در **افیون**، **فاوست** و **پارسیفال** شلیف تجربیاتش را در قالب یک تئوری شکل می‌دهد که نبچه پدر معنوی آن است. زایش تراژدی و ذم کبر انسان از روشنگری گذشته و سکولارشده‌اش روح پروژه‌ی انتقادی شلیف است و نقطه‌ی آغاز آن بازگرداندن «یک کار کردن، یک شکل داشتن و به یک زبان ـ به زبان نویسنده ـ سخن گفتن» و بازگرداندن هم‌سرایان به صحنه. توده‌ی هم‌صدا نه تنها آرمان از دست رفته و تجویز ضروری اوست (هشیاری ضروری، ضروری برای نجات هنر در معرض نابودی تئاتر و تئاتر موزیکال) بلکه همچنین [توده‌ی هم‌صدا] دروازه‌ی آرمان‌شهر سیاسی» او نیز است. شلیف همچنین از «بازگرداندن زن به مرکز مناقشه» سخن می‌گوید و منادها Mnaden را یاد آوری

می‌کند. زنان خادم دیونیزوس که در تخدیر و جنون، هرکس را سر راه خود، سد راه لشگر تمدن‌ستیز خدای خود می‌یافتند، می‌دریدند. آرمان‌شهر بازسازی جماعت شلیف را الفرید یلینک (Elfriede Jelinek) با قطعه‌ی ورزش به مبارزه طلبید، چرا که او عمیقاً از «رفتار توده‌وار» منزجر بود و جذبه‌ی ورزش، مصداق بارز این رفتار بود. ورزش به تعبیر یلینک «تشکیلات نفی هویت فردی» است، «مجموعه‌ی نابستانی شقاوت». رزمایش تمرینی جنگ، «ورزشکاران سربازان‌اند». قطعه‌ی ورزش نقد فردیت نیست، برعکس، سؤالش این است که چه وقت و چرا فردیت ازتکاپو بازمی‌ماند؟

امید شلیف و ترس یلینک در سال ۱۹۹۸ در بورگ تئاتر (Burg theater) وین در یک ماراتن نفس‌گیر تئاتری رو در روی هم قرار گرفتند. شکافی که این دو صحنه‌ی متناقض از آن پرده برمی‌داشتند، خبر از دوپارگی روزمره‌ی جامعه‌ی دموکراتیک توده‌واری می‌داد که بالاترین ارزش را برای فردیت قائل بود. نتیجه این‌که جامعه‌ی دیونیزوسی شلیف، نه جذاب که حتی دوستانه هم نبود. برعکس، وقتی پانزده مرد یا زن به سرعت به سوی تماشاچیان هجوم می‌آوردند و در نیم‌متری پرتگاه سکو خود را نگه می‌داشتند و به سوی تماشاچیان لگد می‌پراندند، و وقتی همه گویی از یک دهان کلمات را به سوی تماشاچیان پرتاب می‌کردند، نفس در سینه‌ی «ردیف جلونشین‌ها» بند می‌آمد. زنان و مردان شلیف، انجام دهنده‌ی اراده‌ی کارگردان بودند: این همه همسانی، این همه توده‌وارگی خیلی زود خطرناک می‌شود. آرمان‌شهر شلیف یک کابوس آلمانی بود (بنگرید به غربی‌ها در وایمار و پونتیلا)، کابوسی که هیچ‌کس آن را به صراحت شلیف نشان نداد.

## ۶. میراث مولر؛ آرتورو اویی یا با برشت علیه اسطوره‌ی برشت

این را نباید به حساب حادثه گذاشت که هم‌زمان با اجرای شلیف از پونتیلا، متن دیگری از برشت به کارگردانی هاینر مولر با خوانشی تماما علیه اسطوره‌ی روشنگرانه و خوش‌بینانه‌ی او درحال اجرا بود. از عبرت روزگار هر دو در برلینر آنسامبل، هر دو بر علیه میراث برشت، هر دو از مکتب راست‌کیش شاگردان حقیقی‌اش.

برشت خود پیش‌تر اذعان کرده بود «چیزی که ما این‌جا نشان می‌دهیم را تمام قاره می‌دانند، جریان این گانگستربازی را همه بلدند». رویکرد **صعود اجتناب‌پذیر آرتورو اویی** روی‌هم‌رفته، چیز خسته‌کننده‌ای است. انتظار دارید تئاتر دوباره حکایت تمثیلی ساده‌ی برشت را برای تماشاچیان عزیز خرفهم کند که چطور آقای اویی سردسته‌ی قلچماق‌های شیکاگو و آن آقا (هیتلر) نصف دنیا را فتح کردند؟ و بعد جابه‌جا انگشت بیداری تکان دهید که کجاها می‌شد جلوی قضیه را گرفت؟ درسال ۱۹۴۱ در تبعید فنلاند، برشت با نمایش‌نامه‌اش می‌خواست «کیفیت دستپاپی هیتلر به قدرت را برای دنیای سرمایه‌داری، در استعاره‌ای که برایش ملموس باشد» تشریح کند. دراین فاصله، دنیا هیتلر را بدون خدمات کمک آموزشی، به اجبار شناخته بود. برشت در DDR اجرای این متن را مدت‌ها سبک سنگین کرده بود. در میان منتقدان، آدورنو نخستین کسی نبود که به او تذکر می‌داد، اجرای پارودی هیتلر، تنها فاجعه‌ی تاریخی را مختصر می‌گیرد. در ۱۹۹۵، درحالی که دیری بود که آماج سیاست جغرافیای خود را تغییر داده بود، وارثان برشت و جویندگان جام مقدسش[۳۲] در فضای تعهد آلمان شرقی به این نتیجه رسیدند که صعود اویی در بستر سرمایه‌داری-گانگستری شیکاگو در درجه‌ی اول، نقدی است بر دشمنی طبقاتی معلول سرمایه. دست‌کم نظر هاینر مولر این بود. او در گفت‌وگویی که در سال ۱۹۹۵ در یک دفترچه‌ی اجرا[۳۳] به چاپ رسید گفت که فاشیسم یکی از نتایج سیاست اقتصادی‌مبتنی بر بازار است، اما درعین‌حال وی از ناتوانی‌ها و محدودیت‌های متن در انتقال این اطلاعات آگاه بود: «همه می‌دانیم آدولف هیتلر چه دژخیمی بود اما به تماشا گذاشتن کیفیت به قدرت رسیدنش برای صدمین‌بار دیگر جذابیتی ندارد».

مولر در اتوبیوگرافی‌اش ـ جنگ بدون کشتار ـ می‌نویسد: «سپس به جاهای بد ماجرا می‌رسیم، مثلاً وقتی ژیولا به رما می‌گوید «پاهای من ناقص‌اند، نه؟ درست مانند عقل تو؛ حالا با پاهای بلندت برو و بچسب به دیوار». این‌ها پاره‌های بزرگ برشت‌اند؛ بزرگ اما بد. تروریسم در مقابل تروریسم. میان این دو شباهت انکارناپذیری هست و این مرهم به اندازه‌ی همان زخم کشنده است. برشت روشنگر خوبی نیست».

وتکه (Wuttke) به نقش اویی در نمایش مولر یک عامی کثیف بود، با پیشانی خیس عرق، موی به سر چسبیده و لباسی که بر تنش گریه می‌کرد اما مسلح به اعتماد به نفس بی‌قید و شرط کودکی روان‌پریش که به اعتبار گفته‌ی مادرش باورکرده بود که از همه‌ی دنیا بزرگ‌تر است. حرفی‌که در نهان به آن شک می کرد ولی در عمل همیشه باورش داشت. وتکه یکدست و بدون جهش، عدم اطمینان کودک عصبی را تبدیل به طغیان کودک پیر می‌کرد.

آخرین چیزی که وتکه کم داشت، مهم‌ترین چیز بود: درس بازیگری.[۳۴] به کار گرفتن برنهارد مینتی (Bernhard Minetti) گرامی‌ترین مربی پرورش صدای تئاترهای آلمانی به عنوان مربی بیان [ برای‌استعاره‌ی هیتلر]، کم ایده‌ی پرخطری نبود. از آن گذشته، استاد

پیر از همان نخستین اجرا، بسیار شکننده به نظر می‌رسید. بنابراین، مینتی عاقلانه‌ترین کار ممکن را انجام داد: بین جماعتی که ایستاده حرف می‌زدند، نشست و سکوت کرد. پس از لحظه‌ای سکوت و پذیرش احترام تماشاچیان، درس شروع شد. ابتدا ظواهر. مینتی به شاگردش یاد داد که روی پنجه و سربالا راه برود. وتکه با حرف‌شنوی فرمان می‌برد و روی صحنه با غرور- مثل خروس روی لجن - قدم برمی‌داشت. صدای خنده‌ی لژنشین‌ها. مینتی ـ بازیگر بزرگ - کمی گردن کشید، چشمانش را نیم میلی‌متر بیش‌تر دراند و نگاهی به شاگرد کرد که همه، انفجار خشم ویرانگرش را یقین کردند. اما پس از تعلیقی کشنده، سر تکان داد و بزرگ‌وارانه بر مضحکه‌ی شاگرد صحه گذاشت: اویی، مرغ پرکنده از دولت اوتوریته‌ی مینتی بر صحنه به مقام اشرافیت ارتقا یافت.

درس دوم: هنر خطابه. وتکه با لکنت و ناتوان شروع کرد به خواندن خطابه‌ی عوام‌فریبانه‌ی مارک آنتونی: «پس بروتوس، مرد شریفی است» و مینتی شروع کرد به تصحیحش. مرد نودساله با تمرکز روی عرشه نشسته بود و سکان را به دست داشت.[۳۳] بعد شروع کرد به غریدن، مثل شیر، چنان که اگر برشت آن‌جا بود می‌گفت «ساختمان می‌لرزد». وتکه از او تاسی کرد. با استعداد فوق‌العاده و تمایز غیرقابل تشخیص، صدای مینتی را تقلید می‌کرد و فریاد می‌زد تا صدای او هم صحنه را لرزاند. مینتی به تایید سر تکان داد، پرده افتاد، وتکه در برابر سالنی که تشویقش می‌کردند تنها ماند. او همچنان حرف‌های نامفهومی با صدای مینتی بلغور می‌کرد و سالن از تشویق باز نمی‌ایستاد.

اما وتکه هنوز برگ سرش را بازی نکرده بود: رو به تماشاچیان ـ دکه‌داران محترم ـ سنجیده و آگاهانه از صدایی به صدای دیگر پرده می‌گرداند: از مینتی به هیتلر. ابتدا روی پنجه، بعد گردن و سر و نهایتاً حتی در چشمانش برق تعصب درخشیدن گرفت. هیتلر سخن می‌گفت و تئاتر یک‌صدا تشویق می‌کرد. همه‌ی تماشاچیان این حقیقت کهنه را گوش‌زد می‌کرد که در سیاست و بر صحنه، **چه گفتن** مهم نیست، بلکه **چگونه** گفتنش مهم است. به استناد این لحظه، برشت در برلینر آنسامبل یک روشنگر نیست، عوام‌فریبی خطرناک است که از اغوای تماشاچیان لذت می‌برد.

## ۷. فرانک کاستورف (Frank Castorf) و فولکس بوهنه؛[۳۴] روابط متناقض

«خلاصی از استالین مقدر نیست، مگر از راه تکرار او [به عنوان دست‌مایه‌ی هنری]، لذا هنر جدید روسی، استالین را به عنوان پدیده‌ای زیبایی‌شناختی از آن خود کرد تا او را تکرار کند و از طلسم او رهایی یابد». این قطعه به نقل از مقاله‌ی «مجموعه آثار استالین» نوشته‌ی بوریس گروی (Buris Groy) در یکی از نخستین دفترچه‌های اجرای فولکس بوهنه در سال ۱۹۹۲ منتشر شد. فرانک کاستورف بارها نشان داد که عشق- نفرتش به شرق او را به پرداختن به استالینیسمی که در اوست وامی‌دارد. حتا در اجرای فیلم شده‌ی Damonen[۳۵] در سال ۲۰۰۰، شاتوف، شخصیت پان اسلاویست خداجو به هیچ عنوان مانند یک دیوانه نیست؛ چنان که از نگاه عقل‌گرایانه‌ی غربی باید باشد. در همان مقاله گروی می‌نویسد: «این هنر اجازه می‌داد به استالین با نگاهی بدون کینه اما از بالا بنگریم [و بتوانیم بگوییم] هر گله بز گری هم دارد!».

آشنایان امر از کیفیت کارنامه‌ی هشت‌ساله‌ی این هنر بی‌اطلاع نیستند. تئاتری که هیچ‌وقت از مخالف‌خوانی خالی نیست، لزوما سنجیده عمل نمی‌کند و همیشه اغتشاش می‌آفریند؛ خود را به عنوان صحنه‌ی شرق معرفی کرده و سه کارگردان ثابت غربی دارد. هانس کرسنیک (Hans Kresnik) آن را تنها جایی می‌داند که اتحاد شرق و غرب نتیجه داده است. کاستورف در جواب می‌گوید: «من اصلاً دلم نمی‌خواست دوباره متحد شویم»؛ زهی تناقض. افسردگی درخشنده‌ترین شاخصه‌ی تئاتر فولکس بوهنه در برلین شرقی دهه‌ی ۹۰ است. به‌هرحال کاچی به ز هیچ‌چی.

رنگ طنز و گاه هجو کاستورف در شرق ـ حداقل اگر آدم با استالین درونش روراست باشد ـ چیزی غیر از معادل غربی‌اش بود. در آن نگاه شماتت‌بار و برائت‌طلبانه‌ی طنز، به تلاشی اغلب پرتب و تاب و گاه درمانده اما خستگی‌ناپذیر تبدیل می‌شد که می‌خواست سرش را به هر قیمت بیرون باتلاق نگه دارد. ازسال ۱۹۹۲، فرانک کاستورف در فولکس بوهنه تئاتری را پایه گذاشت که فقط نمایش‌نامه را اجرا نمی‌کرد بلکه به این بهانه خودش را به نمایش می‌گذاشت. به این معنا که ـ اگرچه کاستورف باید از نظارت دل خونی داشته باشد ـ تئاتر او فقط شخصیت‌های نمایش را نظارت نمی‌کرد بلکه خودش را هم نظارت می‌کرد و همچنین خود را در معرض نظارت قرار می‌داد. در این رابطه، رفتار بازیگران نه شباهتی به حس گرفتن داشت و نه به سبک برشت، با شخصیت مانند دسته جارویی که کنارش ایستاده باشند برخورد می‌کردند. قضیه بیشتر شبیه این بود که بازیگر پیش از اجرا به آرشیو لباس دویده، لباس‌های انتخاب کرده‌اش را روی صحنه آورده باشد و حالا بخواهد آن را جلوی آینه‌ی تماشاچیان بر تن کند. لباس را از درون و بیرون وامی‌رسد، جلوی نور می‌گیرد و بر سر می‌کشد و در طول اجرا حداقل دو بار درش می‌آورد. بازیگران کاستورف با متون ناهمسان و ناهمگون درگیر می‌شوند، اغلب بلاتکلیف و پرتناقض اما جست‌وجوگر و

سرشار از غریزه‌ی بازی. با لباس‌های یکسره کارگری، مثل بچه‌های یک پاتوق محلی.
در این شیوه، ترس و اطمینان به هم می‌آمیزند و بازیگران از یک اوج حسی بریده شده، به اوج حسی دیگر پرت می‌شوند. اجرای آن‌ها با پافشاری سرسختانه بر اغراق از سویی و اشفتگی‌زبانی ازسوی دیگر، بین کاریکاتور و عملیات روان‌درمانی متردد است. در رپرتوار تیک‌ها، پرش‌ها، برون‌افکنی‌های عصبی و گاهی حتی هیاهوی محض، آن‌چه یکسان می‌ماند این است که بازیگر همین حضور حاضر است که بی‌وقفه از خودش به نقشش و از نقشش به خودش رفت و آمد می‌کند و مرتباً تاکید می‌کند تئاتر بازی کردن، «بازی کردن» در تئاتر است. لذا در این قسم اجراها چیزی را درمی‌یابیم که همیشه منتظر دیدنش هستیم: محضر هستی عامل را. در عین تمام ضعف‌ها، این تئاتر کرامتی دارد که انتقاد منتقدان و دعوی متذکران سکه‌اش را نمی‌شکند.

پرچم نیمه‌افراشته‌ی اجراهای کاستورف و بازیگرانش به عنوان کمدی حتی وقتی تماشاچی به خودشان به‌جای اجراشان بخندند، حلقه‌ی پیوند شرق و غرب است. آن‌ها تئاتر شرق را برای تماشاچی غربی عرضه می‌کنند، گو این‌که تماشاچی غربی آن را ناگزیر به شیوه‌ای دیگر می‌فهمد چرا که از سویی مسئله‌ی استالین برای غربی‌ها شکل دیگری دارد و از سوی دیگر، تصویر دنیا و دشمن، پس از اتحاد، نزد هیچ‌کس به قدر آن‌ها درهم نریخته است. به این ترتیب، تئاتر فولکس بوهنه برای جهانگردان برلین قابل مصرف و برای ساکنان آن بی‌ضرر است.

اما خطری که در کمین همه‌ی پولدار و مشهورشده‌ها است، طبعاً در انتهای دهه‌ی ۹۰ فولکس بوهنه و سرپرستانش را هم تهدید می‌کند و بالاخره روزی هم دامنشان را می‌گیرد: مهارت و چیره‌دستی‌ای که یک دهه‌ی پیش موجب شکست شاو بوهنه[۳۶] شد و آن را به نهیلیسم خنثای داخل سالن تبدیل کرد. اما تا روزی که در فولکس بوهنه و در درون کاستورف یک استالین حقیقی زنده باشد، امیدی همچنان زنده است.

## ۸. نقد فرهنگی شادان، کریستف مارتالر (Christoph Marthaler)

پدا کردن مخرج مشترکی که ۵۰ سال روشنفکری پس از جنگ از آدورنو، هایدگر، گهلن[۳۷] و گراس[۳۸] تا چپ‌های قدیمی و بوتو شتراوس را یک کاسه کند، کار پیچیده‌ای نیست. حرف حساب ما چه بوده؟ هر یک به سهم خود علیه این همه بازار، این همه اقتصاد، این همه خردورزی همیشه و هرجایی، علیه شتاب روزافزون زمان و علیه فقدان تمرکز و از خود بیگانگی اعتراض داریم. چیزی که عرصه را بر ما تنگ می‌کند شاید ناهم‌کوکی ما با ضرب‌آهنگ دنیا باشد چون ما اهل سازگاری نیستیم و به نظر همه‌ی ما تقصیر از بقیه است. هرچه نباشد ما نخبگان جامعه‌ایم، حتی اگر فرقمان با بقیه این باشد که ما روزمان را هشیارتر خواب می‌مانیم. بیش‌تر کسانی که در این روزگار هنوز هم به تئاتر می‌روند در نهان خاطر معتقدند که دنیای مدرن کمی زیاده مدرن شده ولی اگر هنوز هم به جای پک زدن‌های عصبی به سیگارهای کوچک، سیگار برگ را ترجیح می‌دهید، کریستف مارتالر حریف شماست.

نقد فرهنگی همیشه می‌داند که قدیم بهتر بود. از سویی، اشراف و از سویی حسرت می‌آفریند. هاینر مولر نقد فرهنگی را تبدیل به جنگی آخرالزمانی کرد و خود از بالای تپه‌ی روشنفکری با لیوان ویسکی بدون یخش به تماشایش ایستاد. دیگرانی هم که این آخرالزمان [فرهنگی] را لبیک گفتند ـ فرانک پاتریک اشتکل (Frank Patrik Steckel) در بوخوم یا آندره‌آ برت (Andrea Breth) در شاو بوهنه‌ی برلین ـ آن‌قدر بر عزم نمایش زوال پافشاری کردند که دیگر کسی به تماشای تئاتر نیامد؛ یا این‌که برای خوش‌آیند تماشاچیان روی صحنه برای فردیت مدنی جشن خداحافظی گرفتند و همگی نفرینشان را بدرقه‌ی راه کسانی کردند که در انتظار نابودی تئاتر، دوربین به دست گرفته بودند. اما همه‌ی منتقدان دو آتشه‌ی فرهنگی دیر یا زود ـ ناگزیر ـ پذیرفتند که این مسیر، راهی به دهی نیست.

به این ترتیب، نوبت به کریستف مارتالر و طراح صحنه‌اش آنا ویبروک (Anna Viebrock) رسید. آن‌ها ساعت‌های خوابیده یا اساساً بی‌عقربه و شعارهای امیدبخش پیش‌رفت که حروفشان یکی‌یکی بر زمین می‌ریزد را به دیوارها می‌آویزند. صحنه‌هایشان پر است از صدای آمدن آسانسورهایی که درشان هیچ‌وقت باز نمی‌شود، تابلوهای خوش‌آمدگویی‌ای که راه جایی را نشان نمی‌دهند، پله‌هایی که به آسمان خالی می‌روند یا درهای گردانی که دور خود می‌گردند و اجازه‌ی خروج از اتاق را نمی‌دهند. فضاهای آنا ویبروک پر از ایده‌های کلوستور فوبیک (بیماری ترس از فضای‌بسته) و اتاق‌های بسته‌ی انتظار برای هیچ است. آن‌ها **نشانه‌های عصر** را به کمک اشیای از رده خارج زباله‌دان‌ها و گاراژها به نمایش می‌گذارند، اشیایی که هنوز روی صحنه، بوی تازگی و زندگی می‌دهند اما نشانی از فایده‌مندی و کارآمدی ندارند.

کریستف مارتالر بر چنین صحنه‌ای قطعات مکانیک انسانی بی‌نقص خود را کارگردانی می‌کند، قطعاتی که در بی‌معنایی مرتب و مسلسل تکرار می‌شوند؛ شاه‌کارهایی واقعی از مجموع پیچیدگی‌های دشوار و تکرارهای ظریف موسیقایی و حرکتی که بازیگرانش در اوج پرداختگی و غایت بیهودگی به اجرا می‌گذارند. افعال روشن‌ضمیرانه‌ی این مجرمان حرفه‌ای، ریشخند بی‌آزار اما تهدیدآمیز تأکید بر پیشرفت است، درعین رعایت کمال احترام کسانی که باید آن را تحمل کنند و احساس همدردی درونی برای تمام بازندگان مدرنیسم. [عناصر این تئاتر عبارت‌اند از] شک بنیادی در برابر پیشرفت‌باوری خوش‌بینانه‌ی غربی، آمیخته با بدبینی عمیق نسبت به تاریخ آلمان و طرفداری صادقانه از خطرناک‌ترین دشمن هر نظام کارآمد: تنبلی، نقص و جایزالخطا بودن انسانی.

کریستف مارتالر و آنا ویبروک در انجام کاری موفق شدند که کسی دیگر به عملی بودنش امیدوار نبود: ارائه‌ی برهان قاطع برای این‌که نقد فرهنگی هنوز هم می‌تواند برحق باشد؛ حتا اگر بی‌نتیجه باشد. از برلین شرقی تا وین و هامبورگ و زوریخ، تماشاچیان و منتقدان در برابرشان تعظیم می‌کنند؛ «برای این ساعات خوش متشکریم».

## ۹. ترازنامه‌ی موقت؛ بحران تئاتر و اخلاق- بخش دو

آرمان‌شهر نیچه‌ای شلیف، تمایل او به کر و توده، پیاده کردن واقعیت این زمانی و نقد فرهنگی فرح‌بخش مارتالر و تلاش آنارشیستی کاستورف و بازیگرانش برای نجات خود از تاریخی که در ایشان است؛ هر یک واکنش‌های نقادانه‌ای به زمان حال و ایدئولوژی بودند که برخلاف نقد دهه‌ی ۷۰ و ۸۰ بر اساس احکام و بیانیه‌های اخلاقی عمل نمی‌کردند و متجاهلانه از کنار بهانه‌جویی‌های عقل می‌گذشتند. نه به دلیل بی‌تفاوتی نسبت به اخلاق، بلکه چون به تجربه دانسته بودند که اخلاق و عقل در پایان این سده دیگر از بدیل‌های سودجویانه‌ی ایدئولوژیکشان تفکیک‌پذیر نیستند و تئاتری که علیه ابزاری کردن آرمان‌های روشنگرانه می‌جنگد، اگر بخواهد عقلانی عمل کند، خودش را تکذیب می‌کند.

در دهه‌ی ۹۰ صحبت از بحران تئاتر بود، چرا که موج کوبنده‌ی تئاتر دهه‌ی ۶۰ و ۷۰ از اوج افتاده و اصول معنی‌سازش پوک شده بود.

با بررسی آثار این سه کارگردان می‌شود فهمید که اوج تئاتر دهه‌ی ۹۰ همین بحران است. تئاتری که پاسخ پرسش‌هایی که هملت مولر و ایوانف زادک در آغاز دهه طرح کرده بودند، یافته است؛ نه بیرون شدی در کار است، نه منظر رهایی‌بخشی. تنها چیزی که هست ایستادگی قهرآلود و عمل‌گرایی هوشیارانه‌ای است که واقعیت را در اوج تناقضاتش درمی‌یابد. پیش‌تر می‌گفتند هر که با تناقضات درافتاد، برافتاد.[۳۹] اما در دهه‌ی ۹۰ هر که می‌خواهد تاب آورد، باید به تناقضات بیاویزد. نام دیگر این طرز فکر پراگماتیسم است.

## ۱۰. هملت زادک یا سیاست اخلاق ندارد

ما این‌جا هستیم. آلمانی‌ها در آغاز دهه بی‌دست و پا مشغول درگیری ناگزیر با خود شدند؛ در پایان دهه، مشغول نخستین جنگشان پس از هیتلر[۴۰]. دوباره مشغول پیش بردن سیاست با ابزار نظامی و هنوز هم مدعی این‌که از موضع اخلاق عمل می‌کنند. توجیه وزیر دفاع شارپینگ (Scharping) و وزیر امورخارجه فیشر (Fischer) که با مصادره به مطلوب کوزوو را به آشویتز دیگری تشبیه می کردند، هنوز در گوش ماست. در این مورد، اخلاق آشکارا به تناقض می‌رسید. می‌کشیم برای‌این‌که جلوی کشتار را بگیریم. در این مورد یک سؤال بسیار پرسیدنی است، این‌که آیا بدون دخالت ما تعداد کشتگان کم‌تر نبود؟ یک مثال مکتبی برای توضیح مسئولیت اخلاقی. هر کس نمی‌تواند به مسئله پاسخ گوید، دو انتخاب دارد؛ یا حساب سیاست را از اخلاق جدا کند یا سیاست دیگری در پیش گیرد. اگر دومی قابل اجرا نباشد می‌ماند همان اولی.

هملت پیتر زادک، سال ۱۹۹۹ ـ مانند هر هملت دیگری ـ فروپاشی یک کشور را نشان می‌دهد. تفاوتش با هملت‌های دیگر، نگاه متمرکزش بر بدکار (نقش منفی) داستان است. آنگلا وینکلر (Angela Winkler) در نقش شاهزاده‌ی دانمارکی، خوبی بی‌قید و شرط است؛ انسانی دوب‌شده در اخلاق. او نمی‌خواهد باور کند که پدرش قربانی یک جنایت شده و بی‌محابا و بدون عاقبت‌اندیشی کشف حقیقت را دنبال می‌کند و دستاوردش نهایتاًهفت نفر زهرچشیده، شمشیرخورده و به دشنه دریده و کشوری بی‌دفاع است در هجوم دشمن. اصلاً ضرورت نداشت که زادک، کلادیوس را با بازی اتو سندر (Otto Sander) به غولی تحسین‌برانگیز بدل کند. نتیجه درهرحال به قدر کافی واضح بود؛ بدون اخلاقیات، هملت روزگار همه از جمله دانمارک آشکارا بهتر می‌بود. زادک نشان می‌دهد ـ درگفت‌وگوهایش می‌گوید که چنین عمدی درکار نبوده ـ که پیروی‌از اخلاق در سیاست به چه فاجعه‌ای می‌انجامد. آن‌چه با انتزاع اخلاق از سیاست بر باد می‌رود، معصومیت است و آن‌چه به دست می‌آید امکان عمل (البته به همراه امکان خطا. اما گاهی منفعل ماندن خود بزرگ‌ترین خطاست). باری ما این‌جا هستیم.

## ۱۱. همه‌چیز از سر؟ توماس استرمایر (Thomas Ostermeier)سرپرستی شاو بوهنه را به‌عهده می‌گیرد

بر دو صحنه‌ی افسانه‌ای برلین، برلینرآنسامبل و شاو بوهنه در آغاز قرن، کلاوس پی‌مان و توماس استرمایر مدیریت هنری را برعهده گرفتند. رقابت به صورت لفظی و با تاکید بر سیاست آغاز شد. پی‌مان وظیفه‌ی خود را «مهار قدرتمندان» عنوان کرد. استرمایر و گروهش برای «ماموریت»شان برنامه ریختند: «ما باید از نو شروع کنیم» و راه‌حل‌های‌شان را از غلاف درآوردند: سرنیزه‌ی روشنگری، تغییر مناسبات، سیاسی‌سازی دوباره، آفرینش خودآگاهی، مرگ بر سرمایه‌داری نئولیبرال. در حالی که پی‌مان با معوق گذاشتن اعلامیه‌اش مشغول پرکردن صندلی‌های تئاترش شد، استرمایر مصرانه بر مواضعش پا می‌فشرد.

استرمایر دانش‌آموخته‌ی کارگردانی تئاتر از مدرسه‌ی ارنست بوش (Ernst Busch) در برلین شرقی‌سابق، شایستگی خود را طی دو سال رهبری سالن نودونه صندلی «باراک(Baracke)» نشان داد. او نمایش‌هایی از جمله شاین اند فیکن (Ficken Shoppen)، دیسکوپیگز (Pigs Disco) فویرگزیشت Feuergesicht... را به سنت رئالیسم اجتماعی دهه‌ی ۸۰ به اجرا درآورد. پرداخت خوب و روان‌شناسی عمیق شخصیت‌های این آثار، آن‌ها را ازکلیشه‌های آشنای این سنخ جدا و بسیار باورپذیر نشان می‌دهد، سنت مدرسه‌ی ارنست بوش به تمام معنا، ترکیب برشت و استانیسلاوسکی، حس و تکنیک که برای نمایش‌های واقع‌گرایانه‌ی روایی قالب ریخته شده است. این شیوه در اصل بازگشت فردیت بر صحنه بود، فردیت قادر به رفتار، گرچه بدون قدرت اجتماعی و سخت تحت فشار اخلاقی؛ بدون شانس بقا اما نه طنز، نه هجو، نه عبث. پس دوباره یک منجی پیدا شده که می‌خواهد دنیا را تغییر دهد. دنیای خوب مثل قدیم، دنیای روایت‌پرداز داستانمند را. همین خودش احترام‌انگیز است، حتی اگر خیلی ساده‌لوحانه جلوه کند. انگار تمام این سال‌ها از ۱۹۶۸ تا امروز اصلا نبوده، انگار پست‌مدرن بودن کابوسی گذشته و بی‌دنباله بوده، انگار دهه‌ی نودی‌ها (و حتی بخشی از هشتادی‌ها) وجود هم نداشته‌اند.

باید ببینیم دنیا در سال‌های آتی، ایشان را چگونه قضاوت خواهد کرد. اما آخرین پرسش از منجیان دنیا: نمی‌خواهید کمی تاریخ تئاتر بخوانید؟

## پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله سرفصل مستقلی است به‌قلم Franz Wille از کتاب ***Theatergeschichte in einem Band*** نوشته‌ی Simhandl Peter انتشارات Henschel در سال ۲۰۰۱.

۲. دکتر فرانتز ویله (Franz Wille) متولد ۱۹۶۰ در مونیخ. از ۱۹۸۲ تا ۱۹۸۶ دراماتورژ تئاتر آزاد فولکس بوهنه (Volks Bühne) به مدیریت کورت هوبنر (Kurt Hbner) بود و از ۱۹۹۰ سردبیر مجله‌ی تئاتر امروز (Theater heute) و عضو هیئت داوری جشنواره‌ی تئاتر برلین.

۳. جنگ‌های استقلال‌طلبانه در یوگوسلاوی سابق.

۴. در تمام این مقاله منظور از شرق، آلمان شرقی سابق، جمهوری دموکراتیک آلمان است و در مقابل، غرب یعنی آلمان غربی.

۵. Helmut Kohl سیاستمدار بنام آلمانی از حزب دموکرات مسیحی که سال‌ها بر مسند صدارت تکیه داشت.

۶. Erich Honeker سیاستمدار کمونیست آلمان شرقی

۷. نام نوعی موتور تولید شرق

۸. Claus Peymann کارگردان آلمانی. رئیس وقت برلینر آنسامبل

۹. Heiner Miller شاعر، نویسنده و تئوریسین تئاتر آلمان

۱۰. پس از فرو ریختن دیوار، گروه زیادی از ساکنان آلمان و برلین شرقی به غرب هجوم آوردند.

۱۱. Peter Zadek کارگردان آلمانی

۱۲. Demokratische Deutsche Republik جمهوری دموکراتیک آلمان (آلمان شرقی)

۱۳. Hamlet maschine (1978) نمایش‌نامه‌ای از هاینر مولر. در ایران از این متن با نام‌های «هملت ماشینی» و «ماشین هملت‌ساز» نیز یاد شده.

۱۴. Kaiserlich und Königlich Monarchie حکومت پادشاهی قیصری اتریش - مجارستان

۱۵. Kaizer Franz Joseph پادشاه اتریش- مجارستان

۱۶. Thomas Bernhard نویسنده‌ی اتریشی، یکی از مهم‌ترین نویسندگان آلمانی‌زبان نیمه‌ی دوم سده‌ی بیستم.

۱۷. andy warhol گرافیست و فیلم‌ساز آمریکایی پیش‌رو pop art

۱۸. campbell dose یکی از کارهای وارهول. تصویر تکراری چندین قوطی سوپ آماده کمپبل در کنار هم.

۱۸. شورش‌ها و اعتراض‌های سیاسی دانشجویی

۲۱. Hans-thies Lehmann نویسنده‌ی کتاب تئاتر پست‌دراماتیک. این کتاب با برگردان نادعلی همدانی توسط نشر فطره به چاپ رسیده است.

۲۱. Pseudowissenschaft علم - دروغ

۲۲. gertrude stein نویسنده‌ی آمریکایی که با تکرار متوالی کلمات سعی داشت کوبیسم را از نقاشی به ادبیات وارد کند.

۲۳. sterreichss Freiheitliche Partei حزب آزادی‌بخش اتریش، حزب راستگرای ناسیونالیست و بیگانه‌ستیز اتریش.

۲۴. مسابقه‌ای تلویزیونی به این ترتیب که شرکت‌کنندگان به مدت چند هفته در یک مکان بسته - تحت نظارت همیشگی و همه‌جایی دوربین‌ها و بینندگان تلویزیونی - با هم زندگی می‌کنند. هر هفته یکی از ایشان به حکم رای مخفی اکثریت از مسابقه حذف می‌شود و بینندگان هم در این رای‌گیری شرکت می‌کنند. آخرین شرکت‌کننده‌ی باقی‌مانده برنده‌ی جایزه خواهد بود.

۲۵. Heider سیاستمدار راست افراطی اتریشی، رهبر F.P.ö

۲۶. Kentaur آدم - اسب. در اساطیر یونانی انسانی با پایین‌تنه و پای اسب.

۲۷. Passion نام خاص برای مصائب مسیح

۲۸. Puntila ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی نوشته‌ی برشت.

۲۹. لفظ Knecht به معنای خدمتکار یا نوکر (در متن برشت) همان لفظ فرودست در فلسفه‌ی تاریخ هگل است. نویسنده آن را در این جمله با ایهام به مفهوم زیرمتن دیالکتیک هگلی به کار برده است.

۳۰. Gral نام جامی گران‌بها و اسرارآمیز است که پر از خون مسیح بود و در افسانه‌های سده‌های‌میانه، شوالیه‌های بسیاری خود را برای یافتن آن به خطر می‌افکندند.

۳۲. هیتلر خطابه‌هایش را در برابر آینه تمرین می‌کرد. درس بازیگری اشاره به این رفتار او دارد.
۳۳. Schiffbauerdammtheater تئاتر خیابان کشتی‌سازان، نام مکان برلینر آنسامبل است. مراعات نظیر نویسنده در کلمات عرشه و کشتی با نام این مکان در زبان اصلی معنی دارد.
۳۴. Volksbhne نام یکی از صحنه‌های تئاتر برلین شرقی.
۳۵. تسخیرشدگان اثر داستایفسکی
۳۶. Schaubhne یکی از صحنه‌های مهم برلین
۳۷. Gehlen یکی از کارگردان‌های شاو بوهنه
۳۸. Gunter Grass برنده‌ی نوبل ادبی
۳۹. اشاره به ترانه‌ی معروف سیاسی wer sich mit Gefahr begibt;kommt darin um هر کس خطر کرد در خطر هلاک شد.
۴۰. شرکت در جنگ کوزوو به فرمان و رهبری ناتو.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی