تئاتر مؤلف ژاینا

■نصرالله قادری

●تئاتر تنها از طریق ساختارهای ریشه‌ای خود می‌تواند عملکردها و قواعد قدیمی خود را بشکند. تئاتر جدید باید تئاتری پویا باشد و برای کشف حقیقت به دنیا بنگرد.

●در میان تمام نمایش‌های ژاینا، در «دانته» فضا روشن‌تر و وسیع‌تر است. یک بار دیگر این فضا در جبهه تماشاگر آغاز می‌شود. صحنه نهایی، به مدد نمایش فیلم، توهم فضای خارج را خلق می‌کند.

۱

هنر، ارزش‌ها را به منصه ظهور می‌رساند. اگر این ارزش‌ها با دیدگاه‌ها و احساسات هنرمند یکسان و مشابه باشند، هنر از آنها پشتیبانی و حمایت می‌کند. اگر نویسنده یا خالق اثر هنری، آگاهانه یا ناآگاهانه، مانع از تأثیر بیشتر آنها شود و بخواهد نابودشان کند یا ارزش‌های دیگری جانشین کند، هنر این ارزش‌ها را به ویرانی می‌کشاند یا متزلزل می‌کند. در قرن بیستم، مرز میان هنر سنتی و پیشرو راهمین دیدگاه نسبت به ارزش‌ها، تعریف و معین می‌کرد.

«یوزف ژاینا»[1] هنرمندی پیشتاز است، او به دفعات به هنرهای مختلف روآورد. اما هنر او ارزش‌های سنتی را هم محترم می‌شمارد. اگر دستاوردهای او تا این حد خیره کننده‌اند، از آن روست که به ارزش‌های واقعی رومی‌آورد و موفقیتهای مورد نظر خود را با اتکای به آنها و نیز آن دسته از ارزش‌هایی که در آن موارد خاص بسیار مربوط جلوه می‌کنند، می‌آفریند. ارزش‌های هنر «ژاینا» سنتی نیز هستند و آنها را می‌توان به کل زندگی نوع بشر، به آزادی و غرور انسانی و به فردیت انسان، تعمیم داد. انساندوستی که رگه‌های آن در تمام آثار ژاینا حضور دارد، سنگ بنای فرهنگ اروپا در چند قرن اخیر بوده است.

۲

«تادیوش کانتور» و «یوزف ژاینا» شاگردان «آندرزی پروناشکو» هستند. ژاینا ابتدا با «کریستینا اسکوشانکا» و «یرزی کرازوفسکی» در «تئاتر لودووی» در «نوواهوتا» به کار پرداخت. نخستین کارهای او از سورئالیسم مایه می‌گرفتند، خاصه طراحی قابل توجهی که برای موش‌ها و آدمها، اثر اشتاین‌بک ارایه کرد. این طراحی، کار بسیار ساده‌ای بود: ژاینا کنده‌های گره‌وار و پیچ خورده درخت را از بالای صحنه‌ای تهی که کف شیب‌دار یک پهلو داشت، معلق کرده بود تا حالتی از بدشگونی و شر و بدی را، با تاب خوردن کنده‌های درخت بر فراز سر بازیگران روی صحنه، خلق کند.»[2] ژاینا در تئاتر فرصت تازه‌ای برای خلق فرمی تازه پیدا کرد. و در مقاله «رسالت جدید طراحی صحنه»[3] که به سال ۱۹۶۲ منتشر شد و به دفعات تجدید چاپ گردید، به این نکته اشاره می‌کند که: تئاتر تنها از طریق ساختارهای ریشه‌ای خود می‌تواند عملکردها و قواعد قدیمی خود را بشکند. تئاتر جدید باید تئاتری پویا باشد و برای کشف حقیقت به دنیا بنگرد. این تئاتری است که باید بدون توسل به اصول کهنه زیبایی شناسی، به تخیل بیننده شکل بدهد. در عین حال چنین تئاتری را نمی‌توان صرفاً بر مبنای محتوی تجزیه و تحلیل کرد. خود ژاینا آن را «نگاه از چند منظر مختلف در آن واحد» نام می‌نهد و معتقد است که این تئاتر می‌کوشد فرد را از درون نشان دهد و با استفاده از نمایش کنش‌های متضاد، که به ظاهر غریب می‌نماید، پوچی‌ها و پیچیدگی‌های زندگی را به نمایش می‌گذارد. «ژاینا اثر وهم آمیز صحنه را عمداً و از سر آگاهی خنثی می‌کند. او اجرای برنامه ضد زیبایی شناسی و ستایش از زشتی‌ها را پیشه خود قرار داده است. صحنه را با پارچه‌های ژنده می‌پوشاند تا کنایه‌ای از آشفتگی و کراهت تنفرآور جهان بیافریند. ... علت اصلی بینش ضد زیبایی شناسی ژاینا در گذشته‌ای ریشه دارد که هنرمند را مقید کرده است چنین نظری نسبت به جهان داشته باشد. گذشته اومالامال از رنج و عذاب بود، عذابی که نطفه آن رد اردوگاه کار اجباری آشویتسی بسته شد، ژاینا در ایام جوانی در این اردوگاه به بند کشیده شده بود.»[4] سالهای سال است که تئاتر دستمایه اصلی ژاینساست. او در سال ۱۹۶۳ به عنوان کارگردان تئاتر «لودووی» در «نوواهوتا»، جانشین «کریستینا اسکوشانکا» و «یرزی کرازوفسکی» شد. در همین سال از طراحی صحنه ونقاشی به مدیریت تئاتر برگزیده شد. از این پس آزادی عملی را بدست آورد تا نظرگاه‌ها و تئوری‌های خود را آزادانه ارائه دهد. در سال ۱۹۷۱ به نمایشنامه نویسی روآورد و نمایشنامه‌هایی نوشت که خود در آنها بازی می‌کرد. تجربه‌های طراحی صحنه بر تابلوهای نقاشی او هم اثر نهاده است. سرآغاز فعالیت‌های نقاشی و طراحی و نیز تئاتری ژاینا در اوایل دهه ۱۹۵۰ بود. ولی خیلی زود دوره دلمشغولی دوباره نسبت به مواد و امکانات مختلف آنها آغاز شد. انواع مواد اولیه، مصالح ساختمانی، پارچه، انواع چسب، مواد طبیعی و صنعتی، مواد پیش ساخته و اجزای مختلف اشیا به دستمایه‌های کار او بدل شد. بوم و رنگهای روغنی کاربرد خود را از دست داد. ژاینا تسلیم علاقه مشترک بوده است. ولی تجاربش برای عینیت بخشیدن به اهدافش، برای رساندن مفاهیمی والاتر، به کار گرفته شده است. ژاینا از اواسط دهه ۱۹۵۰ با جسارت تمام مواد عجیب و غریبی را به کار می‌گرفت. ورق فلزی، پلاستیک، بوم، بخشهایی از هر چیز، خرت و پرت، نردبام، عروسک‌های بزرگ، چرخ و تیوب، وان حمام،لوله، کیسه، جعبه، که یا تقلیدی بودند از چیزی یا به صحنه حالت تجریدی خاصی می‌دادند. این اقدام نه تنها دست او را در بیان هنری بازتر می‌گذاشت، بلکه موجد افکاری بسیار بدیع در عرصه آشکار سازی ماهیت دقیق هر چیز و ضدیت با «فتیشیسم»[5] آنها در اواخر دهه ۱۹۶۰ و اوایل دهه ۱۹۷۰ بود.

طراحی ژاینا برای نمایش مکبث اثر شکسپیر موفقیتی کم‌نظیر بدست آورد. در طراحی او مکبث به عنوان یک جنایتکار و مردی که مسئول کشتار عام بود مجسم می‌شد. طراحی او رنج و عذاب انسان این روزگار و عصاره مفهوم کلی تراژدی شکسپیر را به تماشاگر یادآور می‌شد.

۳

هر دو جنبه کارهای تئاتری ژاینا چه سنتی، چه پیشتاز که در ادوار مختلف خلاقیت‌های او، با شدت و ضعف وجود دارد ـ نتیجه درک او از موقعیت تمدن اروپا و نتیجه مستقیم تجربه خود اوست. ژاینا انهدام پایه‌های تمدن را به چشم دیده است، شاهد فروپاشی آرمانهای اخلاقی آن بوده و حتی مرگ خویش را جلوی چشم آورده است. او به نحو معجزه آسایی جان سالم به در برد. فقط معدودی از هنرمندان چنین تجربه‌ای را از سر گذرانده‌اند.

پس از آن چه باید کرد؟ اقدام درست و سنجیده کدام است؟ در عرصه هنر چه باید کرد؟ چه راهی را باید برگزید؟ یک نکته مسلم است: ظواهر فرم و عدم قطعیت قواعد را باید تصویر کرد، معانی دروغین ارزشها را باید نابود کرد. باید از حقیقت حرف زد. باید علیه سنتها بود، این پیشتاز بودن است. امّا اگر احساس ارزش مطلق زندگی انسان. هنوز زنده باشد باید همه چیز را دوباره ساخت.

ژاینا هنر را آگاهانه برگزیده است. در نظر او هنر بهترین وسیله برای عینیت بخشیدن به فردگرایی است. در عین حال او هنر را جهانی می‌داند، که بنا به ماهیت خود، علیه ذهنی‌گرایی است. به قول خود او، ارزشهای واقعی هنر ارزشهایی‌اند که به آسانی محو نمی‌شوند و در هر کجا صادق‌اند. جون انسان همیشه و همه جاهست. اهمیت کارهای ژاینا هنگامی مکشوف می‌شود که آنها را در پرتو این ارزشها ارزیابی کنیم. ژاینا این اعتقاد خود را آرام‌آرام عیان می‌کند. هر چند از اوایل دهه ۱۹۵۰ در آثار او می‌شد نشانه‌های این اعتقادات را دید. شاید به همین دلیل است که اولین صحنه پردازیهای او از نظر فرم کار مشابه همدیگر بودند.

در اواسط دهه ۱۹۶۰ ژاینا اندیشه‌های خود را منسجم و متشکل می‌کند. اما در آثار او، به ویژه آثار تئاتری او ـ تا زمان ارائه «ریپلیکا»[6] ارائه افکار نقش مهمی داشت؛ این افکار مخالف فرمهای پوچ هنری، فرهنگی و فولکلوریک بود. آنها را شعارهایی در ضرورت خلق هنری تازه همراهی می‌کرد.

ژاینا همتای دیگر هنرمندان پیشتاز، معتقد بود که هنر نباید بر پایه سنت استوار شود، بلکه باید معاصر تمدن دوره خود باشد و به تحولات تکنولوژیک و اجتماعی آن پاسخ گوید. کلمات پوچ و بی‌معنا باید با کنش و تصویر جایگزین شود. هنر که مقدر است در جهان اشیای کاربردی، فرهنگ عامه، محصولات شبه هنری باقی بماند، باید استقلال خود را به تایید برساند. پس از آن که سلسله مراتب سنتی و نظام ارتباط مردمی فروپاشیده شد، ارزشها هم متفرق شدند. لاجرم هنر فقط به خود می‌تواند متکی باشد.

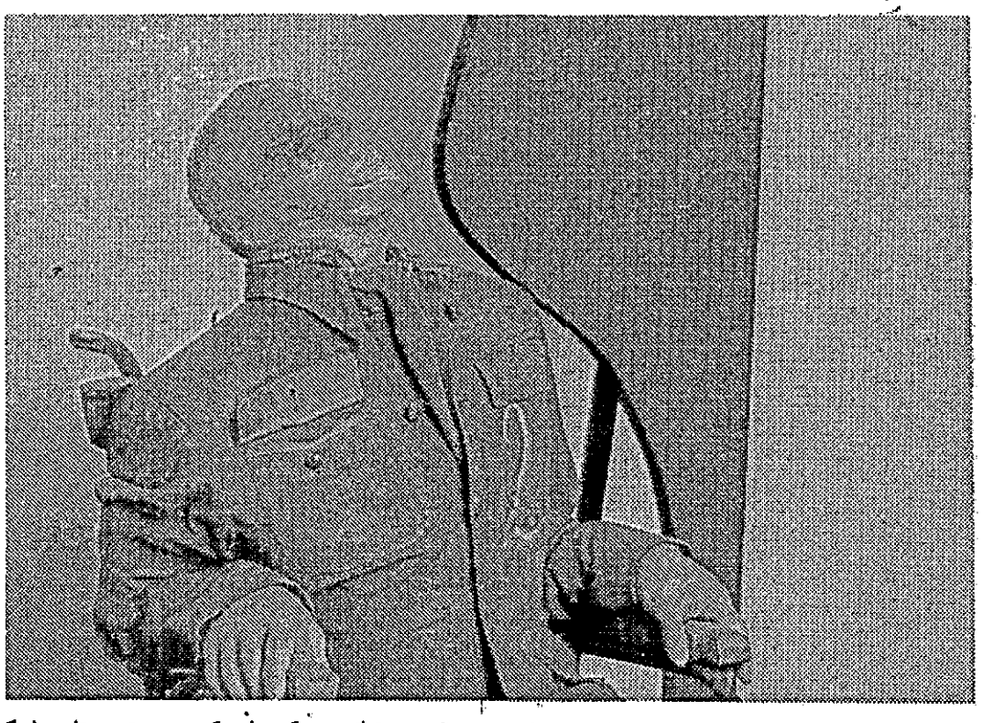
۴

تمدن قرن نوزدهم، ماحصل انقلاب علمی ـ صنعتی در رسالت و عملکرد همه چیز تغییری بنیادی به دنبال آورد. پیشتر هر چیز مرتبتی داشت و در ساختاری منظم صاحب جایگاهی خاص بود. عملکردهای کاربردی با جنبه‌های زیبایی شناختی متوازن می‌شد. اشیایی هم بود که ویژگی خاص خود را داشت و برخی دارای خصلتهای بارز و تماشایی بودند.

ژاینا در دهه ۱۹۷۰ بارها به جنگ تحریف ارزشی اشیا رفت. به زعم او هر چیز بت شده و خصلتهای لازم، رجایی حدفاصل بشریت و واقعیت، را به خود پذیرفته است. تعلق خاطر به اشیا حتی جای تفکر بشر در مورد طبیعت را گرفته است.

اشیای استاندارد ما را از هر سو محاصره کرده است. رفتار انسانی شکل پراگماتیستی یافته و فضای معنوی و روحانی حضور انسان به خطر افتاده است. انسان معاصر باید بیش از سازندگی به فکر نجات باشد.

زاویه دید ژاینا در زمینه رسالت جدید اشیا در تمدن جدید، یکی از اصلی‌ترین دلایلی بود که سبب شد او شیوه‌ها و ابتکارات متنوعی وارد هنر، به ویژه دنیای نمایش کند. ژاینا در مسیر هنری خود از



«آکروپلیس/۱۹۶۲»[7] و «Revizor/1963»، تا «ریپلیکا/۱۹۷۱» و «مایاکوفسکی/۱۹۷۸»[8]، در عرصه‌های متفاوتی این تقابل را نشان داده است. برای ژاینا شروع «مبارزه با بتها»[9] به معنای نمایش دادن آنها به صورت چیزی بوده که می‌خواسته خودش باشد. بنابراین اشیا متحرک سازی شدند و انسان به شیئی با شیئیت خاص بدل شد.

در تئاتر، تضاد بین فرد و شئی با تجارب انتزاعی بازیگران بیان می‌شود. آنها با واکنشها و حتی اداهای دوپهلو و مبهم ابراز می‌شوند. گاه به شکل ترس از لباس، که فرد را به شئی بدل می‌گرداند، تجلی می‌کند. اشیای دیگری که از بیرون، بازیگران را احاطه کرده‌اند، نیات وکنشهای ایشان را نابود کرده‌اند. در نمایش‌های چند قسمتی ژاینا، کنش‌ها به صورت توده‌ای درآمده سرعت درهم شکسته، عمداً کُند یا حتی حذف شده است. ساختار نمایش تحت سلطه زندگی اشیای بتگونه قرار گرفته است.

کوششهای ژاینا برای توصیف اندیشه‌های تازه در تئاتر، ژاینا را به سوی نوع خاصی از تئاتر که ویژه خود اوست رهنمون شد. این تئاتر را می‌توان تئاتر مؤلف نامید. برخورد تازه ژاینا با اشیا، تحلیلهای تازه‌اش، تئاتری کردن فضای نمایش و غیره، به ژاینا امکان داده است اصول عقاید خود را تشریح کند.

۵

در قرن بیستم درک جهانی از فضا به کلی دگرگون شده است. در برابر انسان عصر، جهانهای بزرگ و کوچک ظاهر می‌شود، سرزمینهای دور دست نزدیک می‌آید، او مکانهای تازه و ناشناخته‌ای کشف کرده است. فضا، چون ماده و عینیت، مقوله‌ای اساسی در هنر به حساب می‌آید. فضا چنان دستمایه‌ای است که بی‌آن نمی‌توان کاری صورت داد. افزون بر آن، فضا خود ارزشها و مفاهیم اساسی خویش را می‌سازد. فضایی که در اثر وصف می‌شود، راه و رسم درونی احساس آن را از سوی هنرمند معین می‌کند و ریشه‌دارترین پوشش ظاهری شخصیت انسان را می‌سازد.

درک فضا با احساس آزادی و تصور نامتناهی، رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. مقوله جوهر، که معمولاً در عرصه هنر فقط با نوعی بازی عینی به منصه ظهور می‌رسد، کمک می‌کند که دیدگاه هنرمند نسبت به زندگی، فراچنگ آید. از سوی دیگر در فرمول بندی ارزیابی هنرمند از واقعیت، اشیاء و کیفیت حواس مفید می‌افتد. در دستاوردهای هنری یوزف ژاینا، از بیش از بیست سال قبل به این سو، جوهر و عینیت به سیاقی بسیار پیچیده با فضا در کار تأثیر متقابل‌اند. این تأثیرات در تئاتر با نقاشی تفاوت دارند.

در اولین کارهای صحنه پردازی ژاینا، می‌توان عزم به ساختن فضایی کامل و جهانشمول را مشاهده کرد که در آن بتوان هر درام انسانی‌یی علیرغم زمان وقوع، را به نمایش گذاشت. در اواخر دهه ۱۹۵۰، صحنه‌های او عموماً تهی بودند و صرفاً عرصه‌ای برای عرضه نمایش به حساب می‌آمدند.

ژاینا با بکار بردن عنصری ساده و قد کشیدن آن در اندازه‌ای غیر طبیعی، طراحی شایان تحسینی برای نمایش «*وحوای پیشبینیان*»[10] در «نوواهوتا» ارایه داد. نردبان بزرگ و بلندی را روی صحنه تهی قرار داده بود. «کوزاد» قهرمان نمایش، در حالی که با یزدان و مردم جدال می‌کند، از پله‌های نردبان بالا می‌رود تا تنها از فراز بلندیهای شادمانی و غرور، بر زمین سخت زیر پای خود سنگ فرو اندازد.»[11]

امّا هر چه پیشتر آمد صحنه‌ها پُر و پُرتر می‌شد، فرمهایی از اینجا و آنجا آویزان، اشیایی مجسمه گون، چیزهایی با سرشت دگرگون شونده و نیز نمادین، صحنه را پر می‌کرد. در واقع این اشیا، پس زمینه‌ای تجسمی برای کنشی بودند که جلوی آنها رخ می‌داد. با گذشت سالها، این اشیای آویزان استقلالی معنایی پیدا کرد. در حیطه طراحی صحنه در لهستان، گرایش قومی و سنتی جایگاه ویژه‌ای دارد. این گرایش از هنر قدیمی روستایی و عوام سرچشمه می‌گیرد. امّا ژاینا آگاهانه از این گرایش می‌گریزد و به سوی تئاتر پیشتاز که همخوان تمدن جدید است روی می‌کند.

ژاینا در اوایل دهه ۱۹۶۰، اشکال نمادگرایانه‌ای را که بالای صحنه آویزان می‌کرد، به حرکت درآورد. این اشیاء تهدیدی برای فضا به حساب می‌آمد، از بالا به آن فشار می‌آورد و صحنه به تماشاگر نزدیک‌تر می‌شد. در نمایشهایی که ژاینا در اواسط دهه ۱۹۶۰ کارگردانی کرد، از جمله در «بازپرس/۱۹۶۳»[12]، «قلعه/۱۹۶۶»[13]، «بایتا/۱۹۶۷»[14] ـ این وضع به نقطه اوج خود می‌رسد و عملاً دیوارهایی روی صحنه حضور دارد که زندگی خصوصی پشت آن شکل می‌گیرد. در همین دوره است که عناصر و دستمایه‌های مورد استفاده او در واقع شکل نقاشی متحرک به خود می‌گیرد، عروسکی می‌شوند. آدمها که به طور ارگانیک با اشیاء پیوند خورده‌اند، دیگر آدم نیستند، بلکه فقط نقش‌اند. در یکی از نمایشهای او اشیای آویزان یا افتاده بر کف صحنه، عملاً شریک بازیگرند.

معنای شیء روی صحنه کاملاً سمبلیک بود. ژاینا در آغاز برای افاده معنای سمبلیک شیء و فضاروی صحنه به گستردگی نقاشی نمی‌توانست عمل کند. در عرصه نقاشی، رابطه میان شیء و فضا بارزتر بود.

در مجموعه تابلوهای موسوم به «اوبرازی ـ دراماتی ـ ۱۹۶۴ ـ ۱۹۵۷»[15]، فضاهای گرد و کوچک عموماً در مرکز، به شکل فضاهای خالی جلوه‌گر می‌شد، گویی اهمیتی خاص داشت که جا می‌افتاد.

فضا را چیزی کاملاً غریبه با آن به تصرف در می‌آورد، حول دایره‌های کوچک آن، چیزهای متفاوت و غنی‌یی از نظر بصری دیده می‌شدند. این تابلوها با کارهای صحنه آرایی ژاینا در همان دوران، هماهنگی بسیار عیانی را به نمایش می‌گذارد.

ژاینا در سال ۱۹۶۹، «خاطره‌ها»[16] را با عناصر نسبتاً ساده‌ای می‌سازد، از جمله با عکسهایی از آشوویتسی، سایه روشنهای چهره آدمها، مجسمه‌ها، شماره‌های زندانیان، مجموعه‌ای از سه پایه و انبوهی دمپایی. او آگاهانه فضایی بسته خلق می‌کند و ناظری برای آن می‌گذارد. «خاطره‌ها» را می‌شود پیامد روشن فرایندهای تجزیه و تحلیل شده و در عین حال پایان یک مرحله تحقیق نامید. موفقیت آن ناشی از توازن ظریف میان فضای بسته و جوهر پویاست. تنها انسان زنده در آن در مرکز قرار دارد و کاملاً تنهاست او فقط به مدد قوه تخیل خود می‌تواند متحرک سازی کند، درست همتای بازیگر تئاتر که تنهاست تا با فضا و اشیای روی صحنه نبرد کند.

«ریپلیکا۲»[17] که چند سال بعد خلق شد، راه‌حل این وضعیت، یا تداوم صحیح آن بود. این نمایش از نظر ایجاد توازن میان ماده و فضا، مشابه «خاطره‌ها»، اما به نوعی متفاوت با آن، است. فضای محیط بسته را خود تماشاگران می‌سازند. فضای دیگری نیست. بازیگران در کنشهای خود در پیوند، اشیاء، عروسکها و دیگران، ارگانیزم کاملی در این اثر پدید می‌آورند. فضا و جوهر آن را آدمهای زنده شکل می‌دهند.

ژاینا «ریپلیکا»های اولیه خود را در تئاتر استودیوی ورشو، همراه با نمایشهای دیگری خلق کرد. ژاینا در این آثار فضای کنش را گسترده کرد، حتی به ردیف اول صندلیهای تماشاگران، پل زد. این نمایشها سرشار از پویایی بود، حرکت مستمر از صحنه به سوی تماشاگر را می‌شد به عنوان کوششی در جهت نجات بقایای فضا تعبیر کرد.

چند ماه پس از گشایش «ریپلیکا» در ورشو، ژاینا «دانته/۱۹۷۴»[18] را به روی صحنه برد. این نمایش را باید مهم‌ترین کوشش او در گشایش فضا نام نهاد.

در میان تمام نمایشهای ژاینا، در «دانته» فضا روشن‌تر و وسیع‌تر است. یک بار دیگر این فضا در جبهه تماشاگر آغاز می‌شود. صحنه نهایی، به مدد نمایش فیلم، توهم فضای خارج را خلق می‌کند. اشیاء و کنش تجسمی، موضوع مباحث مختلف و بارزی هستند. بعد از «ریپلیکا»، «دانته» دومین اثری است که در آن هماهنگی میان جوهر و فضا شایع می‌شود.

در آخرین نمایشهای ژاینا در «استودیو تئاتر»[19]، «سروانتس/۱۹۷۶»[20] و «مایاکوفسکی/۱۹۷۸»[21]، برخلاف نمایشهای سالهای قبل، در فضا دست درازی نشده است.

این سالها شاهد تحولات بدیعی در آثار ژاینا بود. او در این سال، روی مجموعه‌ای نقاشی ـ طراحی کار کرد و حتی پوستر نمایش «مایاکوفسکی» را خود کشید که مملو از سایه روشنهای چهره‌های انسانی بود. در تابلوهای متعلق به همین دوره، جز فضا و جوهر انسانی، چیز دیگری نیست. شخصیت‌ها حتی ویژگی‌های متمایزکننده از دیگران را هم از دست می‌دادند و گویی همه یک نفر بودند. فرد به نشانه بدل شده بود. ظاهراً فقط در جمعیت است، که معنای فردیت متجلی می‌شود.

●هنرمند براساس نیازش به هنری جهانشمول و دفاع از برخی از ارزشهای جاودانه بشری، اصول مورد نظر خود را بسته به روابطی خاص که در ذهن دارد، به کار می‌بندد.

●ژاینا یکی از اصلی‌ترین بنیانگذاران قالب جدیدی از تئاتر است، که در واقع ماحصل تمام کارهای اصلاح طلبان از ابتدای قرن و ثمره اهدافی است که گروههای مختلف مدعی آغاز آن بوده‌اند.

این اخطار ژاینا ـ نتیجه نهایی راه‌حل فعلی رابطه میان مقولات اصلی هنر ـ بخشی از اصول اعتقادات فعلی او را تشکیل می‌دهد. این نتیجه‌گیری در طول سالها تغییر کرد و برگزینشها و تصمیم گیریهای مجرد هنری وابسته بود؛ همان پرسش کماکان به قوت خود باقی است. پرسشی که غرور و ارزش وجود فردی را مورد سوال قرار می‌دهد. طی دهه آخر فعالیت هنری ژاینا، این سوال کلی به سوالی مجرد و انتزاعی بدل شد. در چنین شرایطی، فرد چگونه باید از خود دفاع کند، انسان به چه بدل می‌شود؟

ژاینا برحسب عادت از تعلق خاطرش به قواعد و مفاهیم زیبایی شناسی سنتی، به ویژه در مورد زیبایی و قالب صحبت می‌کند. به اعتقاد او آنها ارزشهایی دروغین‌اند، ناشی از شکست اخلاقی تمدن. هنرمند بر اساس نیازش به هنری جهانشمول و دفاع از برخی از ارزشهای جاودانه بشری، اصول مورد نظر خود را، بسته به روابطی خاص که در ذهن دارد، به کاری می‌بندد. ژاینا یکی از اصلی‌ترین بنیانگذاران قالب جدیدی از تئاتر است، که در واقع ماحصل تمام کارهای اصلاح طلبان از ابتدای قرن و ثمره اهدافی است که گروههای مختلف مدعی آغاز آن بوده‌اند. تئاتری با روایت تجسمی، نوع اصیلی از تئاتر است. براساس اصول «تئاتر ارگانیک» ژاینا، دستمایه اصلی از تقابل اشیاء و بازیگران برمی‌خیزد و به نمایش یک دستی خاصی می‌دهد. در تئاتر ژاینا، بازی هر بازیگر با شیء نمونه‌ای است و طی نمایش رسالت آن دو دگرگون می‌شود. شیء جان می‌گیرد و فرد به شیء بدل می‌گردد.

۶

بهترین فرمول‌بندی در مبانی اعتقادی ژاینا را در آثار تئاتری او می‌توان پیدا کرد. «ریپلیکا۱»، «دانته»، «سروانتس»، و «ریپلیکا۲» که به قول خود او در رد پرخاشگری، نیاز به از سر گیری کنشهای فعالانه است و امید بستن به این کنشها، برای ادامه بقا ضروری است. امّا از ساختار آن ـ که در حقیقت خود از لایه‌های متعدد ساخته شده ـ طرح قصه‌های دیگری هم سر بلند می‌کنند. در «ریپلیکا» همتای «دانته» ژاینابه سپری شدن زمان، تحولات اشیاء در آنها، توسعه و انهدام آنها، علاقه نشان می‌دهد. در واقع «ریپلیکا» سه پایان دارد، که یکی پس از دیگری می‌آید. در پایان آخر، ژاینا با نشان دادن تصویر زندانیان، موفق می‌شود محیط مرده‌ای خلق کند. او از این بقایای به جا مانده، اثر هنری می‌آفریند. همه چیز نسبی است. ـ شدن، بقا، مرگ، حتی نیستی نسبی است. آنها اشکال زندگی‌اند که جانشین هم می‌شوند.

ژاینا در سالهای آخر کار خود، پیش از پیش به زمان علاقمند شد؛ سعی کرد تداومی از ارزشهای اساسی انسانی تثبیت کند. هنرمند دلیل مطلقی از تداوم نیافته است ـ لاجرم به تأیید فاصله دست می‌زند. از دید انسانی، چنین چیزهایی چون اندیشه، هنر و فعالیت خلاقه، ماندگارترین ارزشهایند. آنان در زندگی حضور دارند، حضوری گسترده‌تر از هنر. آن را فقط به مدد فردیت بشری می‌توان در قالب یک چیز دیگر متحد کرد.

۷

اندیشه‌های نهفته در «خاطره‌ها»، «ریپلیکا»، «دانته»، «سیلوتی‌ای سینی»، «سروانتس»، به لطف اجراهای مختلف و سفرهای متعدد، در سراسر جهان با استقبال زیادی روبرو شدند. هیچ هنرمند تئاتر لهستان، با این همه گرمی مورد استقبال قرار نگرفته است. درکشورهای مختلف، منتقدان و مردم، برمبنای اصول فرهنگی خود، معناهای تازه‌ای در این آثار یافته‌اند. مقالات متعددی در مورد آثار ژاینا نوشته شده است. برای نمونه به واکنشهای منتقدان مختلفی از کشورهای مختلف نسبت به «ریپلیکا» اشاره می‌کنم:

«سوررآلیسمی خیره کننده است. این نمایش به اوج قلل هنری دست می‌یابد.» ـ *ر.تمکین نشریه اروپا، فرانسه، ۱۹۷۳*ـ[۲۳]

«اوج استقلال از تئاتر سنتی» ـ *ژ.دومور، نوول اویزر واتوار، فرانسه، ۱۹۷۳*ـ[۲۴]

«چه وقت و کجا کسی توانسته بود به این نحو جذاب وتکان دهنده، دردهای نوع بشر را نشان می‌دهد.» ـ *هـ اشمیت، نوی رورژایستونگ، آلمان، ۱۹۷۴*ـ[۲۵]

«ریپلیکا فقط یک نمایش نیست. هنری است با اهمیت انقلابی واقعی» ـ *ا.ف. ترماژوکسی، آمریکا، ۱۹۷۵*ـ[۲۶]

«تفسیر موضوع و مفهوم بعضی آثار، هزاران کلمه می‌خواهد. امّا ریپلیکا به تحلیل زبانی نیاز ندارد.» ... *ا. زیسپر، آمریکا، ۱۹۷۵*ـ[۲۷]

«ریپلیکا یک تجربه تئاتری عمیق و فراموش ناشدنی است.» ـ *و. باربر، لانگ آیلندپرس، آمریکا، ۱۹۷۵*ـ[۲۸]

«نمایش چنان تأثیری بر تماشاگر دارد که او را سنگکوب می‌کند. در این نمایش از دید سنتی تئاتری اثری دیده نمی‌شود. بر مبنای اصول تئاتر سنتی، عملاً اتفاقی نمی‌افتد.» ـ *م. رابل، مکزیک، ۱۹۷۵*ـ[۲۹]

«ریپلیکا یکی از بزرگ‌ترین دستاوردهای تئاتر امروز است.» ـ *هـ.م. دومورا، مکزیک، ۱۹۷۵*ـ[۳۰]

«تمام شاهان، روسای جمهوری و نخست وزیران جهان باید ریپلیکارا ببینند.» ـ *ب. دلاتینه، نیویورک تایمز، ۱۹۷۶*ـ[۳۱]

اظهار نظرهای مشابه را تا چندین و چند صفحه دیگر می‌توان ادامه داد. امّا به همین بسنده می‌کنیم.

۸

فعالیتهای هنری ژاینا به کارگردانی، طراحی صحنه، نقاشی یا امور هنری محدود نبود. او بعد از فراغت از تحصیل، در آکادمی هنرهای زیبا کراکائو به تدریس پرداخت. او از سال ۱۹۷۲ مدرس آکادمی هنرهای زیبا در ورشو بوده است. در فاصله ۱۹۷۲ تا ۱۹۷۸ مدیر مطالعات صحنه پردازی بود که از آن تعدادی از بهترین طراحان صحنه لهستان و کشورهای دیگر فارغ التحصیل شدند. ژاینا سالها مدیریت تئاتر را به عهده داشت. در دوران مدیریت او در تئاتر «لودوس» در «نواهوتا»، آنجا به یکی از جذاب‌ترین تئاترهای لهستان بدل شد. ژاینا بعدها به مدیریت استودیو تئاتر در ورشو رسید.

ژاینا در سال ۱۹۸۱ از مدیریت استودیو تئاتر استعفا کرد، و بار دیگر به کارگردانی، برداشتهای تازه از کارهای قبلی و ارائه نمایشگاههای جدید دست زد. او در مهم‌ترین جشنواره‌های جهان حضور داشت و چهره‌ای صاحب نام به شمار می‌آمد. به سال ۱۹۷۱ در جشنواره هنری پراگ، مدال طلای جشنواره را به خود اختصاص داد. در سال ۱۹۷۵ یکی از تئاترهای آمریکا به نام او نامگذاری شد. در بینال سائوپولو در سال ۱۹۸۹، منتقدان او را یکی از پنج هنرمند بزرگ جهان نامیدند. در سال ۱۹۹۱ در جزایر کاتاری جشنواره‌ای از آثار او بر پا شد. ژاینا شخصیت خاصی دارد که بر آثارش اثر نهاده است. او خطیبی خستگی ناپذیر است که از هنر و آزادی حرف می‌زند، او متفکری علاقمند به مسائل اساسی هنر و اخلاقیات است.

او در هر فرصتی ـ سمینار، سمپوزیوم، سخنرانی، گفت وگو با مردم، مصاحبه با خبرنگاران و منتقدان ـ از نظراتش می‌گوید و دیدگاههای خود را که به اندازه هنرش جذاب است مطرح می‌سازد. موضوعات حرفهای او عموماً هنر، فعالیت بشری، ارزش هنر، هدف فردیت و مسئولیت اخلاقی هر فرد نسبت به خود و دیگران است. *

* * *

* به سال ۱۹۹۲ در ورشو به مناسبت حضور در کنفرانس جهانی منتقدین مجموعه‌ای از کارهای ژاینا منجمله «دانته» را دیدم. مقاله حاضر حاصل آن حضور و برداشت آزادی از مقاله «ژاینای هفتاد ساله» زیبگنیف تا رانیتکو» از کاتالوگ "SZ: Ajna 70 lat" از انتشارات Centrum sztuki studio warszawa 1992 می‌باشد.

●پانوشتها:

1. Jozef szajna.

۲. *تئاتر در لهستان/ رومن شیدلوفسکی ـ ترجمه‌ی: ح. نوائی/ دنیای دانش ـ چاپ اوّل، بهار ۱۳۵۳ـ ص ۱۵۰.*

3. On new functions of scenography.

۴. *تئاتر در لهستان/ ص ۱۵۱ـ ۱۵۰.*

5. Fetishism.

6. Repkika / 1971.

7. Akropokis / 1962.

8. Majakowski / 1978.

9. The fight with fetishes.

10. Dziady.

۱۰. *حوای پیشینیان اثر «میتسکیه ویچ» با برداشت جدید «استانیسلاو ویسپیانسکی»*

۱۱. *تئاتر در لهستان / ص ۱۵۰.*

12. Revizor / 1963.

13. The castle / 1966.

14. Banya / 1967.

15. Obrazy – dramaty / 1957 – 1964.

16. Reminiscencje / 1969.

17. Replika / IV

18. Dante / 1974.

19. Studio Theatre

20. Cer vantes / 1978.

21. Majakowski / 1978.

22. Sylwetyicienie

23. R. Temkine, 1973, "Europa" / france.

24. G.Dumur, 1973, "Nouvel observateur", Germany.

25. H.Schmidt, 1974, "neue ruhr zetung", usA.

26. A.F.Tomaszewski, 1975, "Ameryka", usA.

27. A.Zipser, 1975, "Port Jefferson record", usA.

28. W.Barber, 1975,"Long Island press", usA.

29. M.Rabell, 1975, mexico.

30. J.M.demora, 1975, "El heraldode mexico", mexico.

31. B.Diatiner, 1976, "The newyork times", usA.