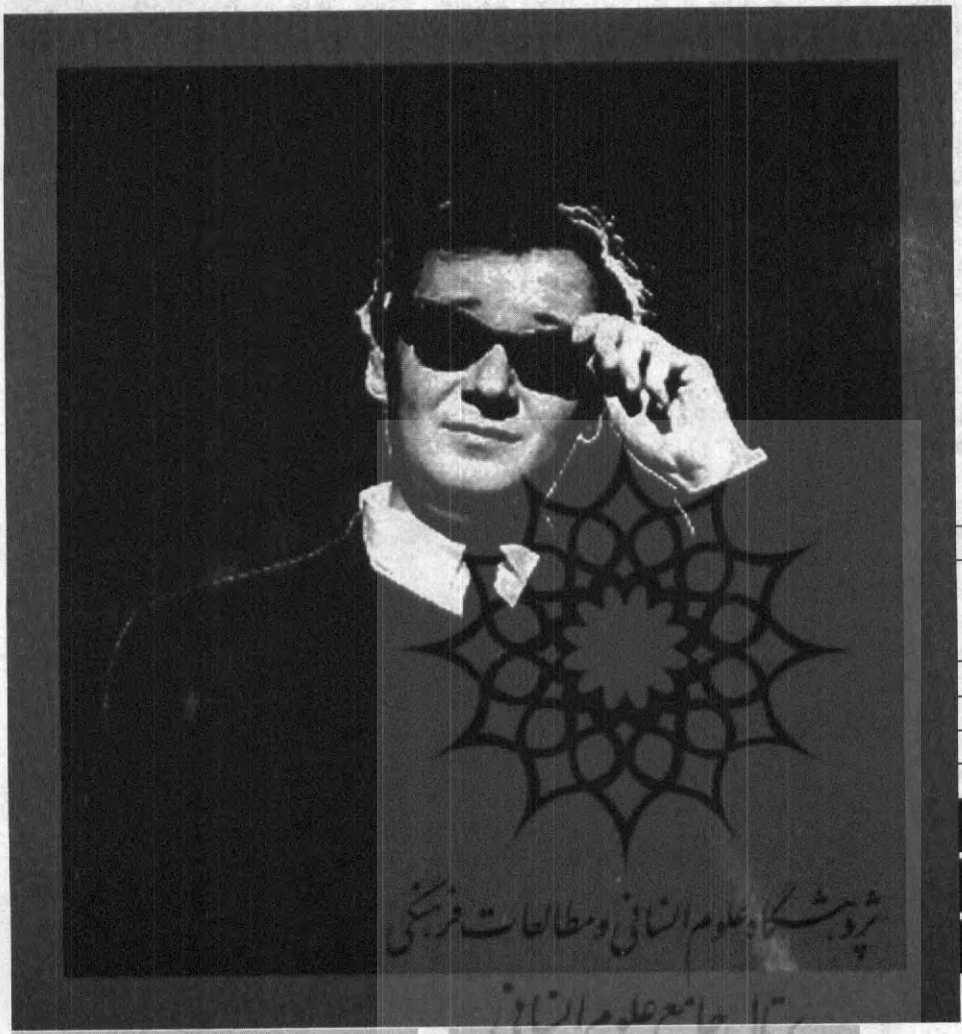


لابراتوار گروتفسکی پس از بیست سال:

تئوری و عمل

نویسنده: رابرت فیندلی[1]
استاد دانشگاه کانزاس
برگردان: مسعود نجفی

اصل مقاله را آقای مسعود دلخواه در اختیار مترجم قرار داده است که از ایشان سپاسگزاریم.

این مقاله را فیندلی در سال ۱۹۸۰ م. و پس از کسب تجربیات شخصی‌اش در لابراتوار نوشته است. این مقاله از آن جهت شایان توجه است که حاوی نکات بدیع و روشنگر درباره کارهای دوره اول و دوم گروتفسکی است.

در دهه ناآرام ۱۹۶۰م. گروههای تئاتر تجربی اهمیت فراوان یافت. گروههایی که اکنون بیشتر آنها از هم پاشیده، یا به دلایل مبهمی از صحنه تئاتر دور شده‌اند. برای مثال در آمریکا گروه Open Theatre (به کارگردانی جوزف چایکین[2]) در سال ۱۹۷۴ م. منحل شد.

دلایل آن تا اندازه‌ای تغییر زمانه و روشهای خلاق گروهها، برای بداهه‌سازیها و تغییر شکل کار بازیگران بود- که تقریباً در موفقیت همه گروههای تئاتر تجربی مؤثر بود- و دیگر پیش پا افتاده و معمولی به نظر می‌رسید.

گروه «Living Theatre» (به کارگردانی جولین بک[3] و جودیت مالینا[4]) که با اوضاع و احوال انقلابی دهه ۱۹۶۰ م. عمیقاً درگیر شد و امروز به دور از ریشه‌های آمریکایی‌اش، در رم- در آرامش نسبی- به سر می‌برد. با این حال «Performance Group» (به کارگردانی ریچارد شکنر[5]) این روزها در نیویورک کار می‌کند؛ روزهایی که اجراهای بسیار اصیلی را (از این گروه) مثل «دیونیسوس»

در گذشته‌های دور به خاطر می‌آورند (۱۹۶۹.م) در آن دوره یکی از پرآوازه‌ترین و تأثیرگذارترینها در میان چنین گروههای تجربی «تئاتر لابراتوار» یرژی گروتفسکی بود؛ گروهی که هنوز هم با همان اجراهای اصیل کار می‌کنند و در قلمرو خلاقیت قدم می‌گذارند و پیش می‌روند. این البته غیر معمول اما محتمل است. (این متن در سال ۱۹۸۰ نوشته شده است.)

اعضای گروه، سال گذشته بیستمین سالروز پژوهشهای تئاتریشان را جشن گرفتند. این امر تا حدی نشان‌دهنده این حقیقت است که گروه پا به سن گذاشته است و هنوز در حیطهٔ خلاقیت خود سیر می‌کند.

من در حد تجربه شخصی‌ام خواهم کوشید تا از شور و نشاط گروهی‌شان برای شما حکایت کنم.

چیزی که امروز به نام تئاتر لابراتوار مشهور است، در سال ۱۹۵۹م. در شهر «اپول[۶]» لهستان تأسیس شد. مؤسسان آن کارگردانی بیست و شش ساله و ناشناس به نام یرژی گروتفسکی (متولد ۱۹۳۳) و جوان منتقدی به نام لودویک «فلاشن[۷]» (متولد ۱۹۳۰) بودند. گروتفسکی در اجراهای نخستینش گروه کوچکی از بازیگران را جمع کرده و با آنها توانست اجراهایی مثل: اورفه (ژان کوکتو) و عصا (لردبایرون) را ارائه کند. از این میان سه نفر با گروه، در اجراهای بعدی باقی ماندند: «رنا میرچکا[۸]» (متولد ۱۹۳۴)، «آنتونی یالکوفسکی[۹]» (متولد ۱۹۳۱) و «زیگمونت موليک[۱۰]» (متولد ۱۹۳۰). در سال ۱۹۶۱ نیز دو بازیگر توانا که هنوز در کنار گروه هستند، به گروه پیوستند: «ریشارد چیشلاک[۱۱]» (متولد ۱۹۳۷) و «زبیگنیف تسینکوتیس[۱۲]» (متولد ۱۹۳۸). بعدها در دهه ۱۹۶۰ نیز «استانیسلاو اسچیرسکی[۱۳]» (متولد ۱۹۳۹) و «الیزابت آلباهاتسا[۱۴]» (متولد ۱۹۴۲) به گروه ملحق شدند و هنوز هم فعالیت می‌کنند.

از همان نخستین روزهای آغاز فعالیت، تمام اعضای گروه گروتفسکی خود را وقف تمرینات منظم و منسجم بدنی، صوتی و ذهنی کردند تا از این طریق یک پژوهش نظام‌مند و هنرمندانه درباره امکانات تئاتر به عنوان «مدیوم» ممکن شود. این جست‌وجوها در طول دهه ۱۹۶۰ به سمت بخشی از پژوهشها هدایت شد که بیشتر درباره هنر بازیگر بود و سپس به سمت تجربه‌هایی درباره رابطه بازیگر/تماشاگر و طرح‌ریزی فضاهای تئاتری متمایل شد و گسترش پیدا کرد. هر اجرای جدید، بر اساس نتایج منطقی هنری آنچه در طول تجربه‌های پیشین به دست آمده بود، بنا می‌شد و گسترش پیدا می‌کرد. برای مثال در ۱۹۶۲ گروتفسکی نمایش «کوردیان»[۱۵] را بر اساس متنی از ژولیوس اسلواکی- نویسنده قرن نوزدهم- اجرا کرد. او در این اجرا بر بخشی از کنش نمایشی که در بیمارستان روانی اتفاق می‌افتاد تأکید کرد. یک اتاق بزرگ که با تعداد زیادی تختهای بیمارستانی آراسته شده بود و تماشاگران و بازیگران- بازیگرانی که با حرکات آکروباتیک به اجرای نقش مشغول بودند- بر آنها نشسته بودند.

اجرای دیگر گروه، تراژدی تاریخی دکتر فاستوس اثر مارلو بود. ۱۹۶۳.م که بر اساس این ایده اجرایی شکل گرفت که ساعت یازده است (یک ساعت مانده به نیمه شب) زمان بسیار کمی باقیمانده است تا فاستوس به لعنت ابدی دچار شود. او دوستانش را -تماشاگران- به ضیافت شبانه خود دعوت کرده است. فاستوس در قسمت بالای میز مخصوص ضیافت نشسته است و تماشاگران نیز در اطراف میز نشسته‌اند. او در چهار صحنه، گذشته‌اش را - که به وسیله اجراگران روی میزها اجرا می‌شد - تعریف می‌کند. گروتفسکی در ۱۹۶۴ بر اساس نمایشنامه «آکروپولیس»[۱۶] تئاتری اجرا کرد که ویسپیانسکی[۱۷] آن را در ۱۹۰۴ نوشته بود. اجرایی که در آن دنیای خیالی و سنتی قصر wawel در کراکو [در نمایشنامه] به فضای کوره‌های آدم‌سوزی در آشویتس [در اجرا] تغییر داده شد. بازیگران در کنار تماشاگران [بدون فاصله] اعمال خود را اجرا می‌کردند. آنها فضای تئاتری کوره آدم‌سوزی را - که مجموعه‌ای از لوله‌های بخاری و سیمهایی که در صحنه بود - خودشان [در طول اجرا] ساختند.

در ۱۹۶۵، شاهزادهٔ ثابت قدم بر اساس متنی از اسلواکی- که خود او تراژدی قرن هفدهمی کالدرون را بازنویسی کرده بود- اجرا شد. تماشاگران از بالای ساختمان صحنه، شاهد شکنجه شدن، خلسه نهایی مرگ و شهادت شاهزاده- در تصویر مرکزی صحنه - بودند. (ساختمان صحنه چیزی شبیه به معماری سالنهای گاوبازی و یا اتاقهای تشریح بود که بیننده از بالای آن همه چیز را می‌دید).

تئاتر لابراتوار در ابتدا در وضعیت ایزوله، ناشناس و البته در هاله‌ای از ابهام فعالیت می‌کرد ولی پس از ۱۹۶۵ [۱۸]غنای هنری اجراهای گروه و نظم و انضباط، آنها را در حوزه تئاتر تجربی اروپا و آمریکا شناساند. پس از ۱۹۶۵ گروه از شهر کوچک «اپول» به شهر بزرگ «وروتسلاو» منتقل شد. در این دوره برای نخستین بار بود که گروه در خارج از لهستان از جمله در فرانسه، انگلیس، سوئد، دانمارک و آمریکا (۱۹۶۷) کارهایی را برگزار و اجرا کرد. [در سال ۱۹۶۹ نیز گروه به ایران آمد و در جشن هنر شیراز نمایش شاهزاده ثابت قدم را اجرا کرد.]

شاید مهم‌ترین اتفاق [در جریان کار گروه] در سال ۱۹۶۸ و زمانی رخ داد که عقاید و روشهای کار گروتفسکی در کتابی به نام «به سوی تئاتر بی چیز[۱۹]» منتشر شد (که شامل مجموعه‌ای از نوشته‌های او [و دیگران] درباره کارهایش بوده) این اثر در ظاهر شبیه به مانیفیست آنتونن آرتو در کتاب «تئاتر و همزادش»[۲۰] بود.

استنباط گروتفسکی در [کتاب] به سوی تئاتر بی‌چیز،به طور معمول پیوند تنگاتنگی با کار عملی و حفظ انضباط برای حل مسائل و مشکلات مخصوص تئاتر داشت.

در حالی که آرتو از تئوریهایی درباره اینکه تئاتر معاصر باید بر آیین و اسطوره بنا شود سخن می‌گفت و اینکه تئاتر باید از نظر روحی-روانی رو در روی تماشاگر قرار گیرد.

گروتفسکی روشهای او را بهتر تشریح کرد و گسترش داد و آنها را به تمرین تئاتر کشاند.

لابراتوار در ۱۹۶۸ برای نخستین بار «مکاشفه، به کمک تصاویر» را اجرا کرد و منتقدین آن را شاهکار گروتفسکی نامیدند. راستی چه چیزی این اجرای خاص را امروز - دوازده سال بعد - جالب توجه می‌کند؟ [زمان نگارش این مقاله ۱۹۸۰م. است.] این اثر هنوز به طور منظم اجرا می‌شود و با کار گروهی همواره در حال تحول و دگرگونی است.

این آخرین تئاتری بود که گروتفسکی و همکارانش در جهت گسترش اهداف و جست‌وجوهای خود اجرا کردند. مکاشفه، مثل تجربه‌های اخیر آنها یک خلاقیت در کار روی زمین (Ground work) به حساب آمد. در ادامه آن جست‌وجوهایی در اوایل دهه هفتاد صورت گرفت، چیزی که بعدها نام ساده «تجربه‌های پاراتئاتری» به خود گرفت.

مکاشفه در اصل، حاصل دو سال کار، بداهه‌سازی و بحث بود که براساس هیچ متن نمایشی صورت نگرفت. بلکه چیزهایی بود که در فضای اجرایی، به دست می‌آمد و گسترش می‌یافت؛ اجرا، کولاژی بود از انجیل، برادران کارامازوف داستایوسکی، شعرهایی از تی.اس.الیوت (چهارشنبه خاکستر، زمین بایر و کهنسالی) و نیز «آگاهیهای فراطبیعی» اثر سیمون ویل، در فضای کلیسایی که ابعاد آن ۲۵×۳۰×۲۵ متر بود. (شکل ۱)

دو نورافکن Spot روی زمین قرار داشت و فضا را روشن می‌کرد؛ در مجاورت آنها یکصد تماشاگر با تکیه بر چهار دیوار کلیسا، روی زمین می‌نشستند. اجرا حدود یک ساعت به طول می‌انجامید.

در نگاهی سطحی و تک‌بعدی، مکاشفه، گروهی متشکل از پنج انسان بی فکر را نشان می‌دهد. چهار مرد، یک زن و نیز یک شخصیت ششم که «سیمون ساده دل» نامیده می‌شود. (این نقش را چیشلاک اجرا می‌کرد) او ساده‌لوح است، ابلهی روستایی که از فضای تاریک تماشاگران، خارج می‌شود. او را فقط برای سرگرمی و تفریح، دیگران برگزیده‌اند. البته این امر این نکته را هم القا می‌کرد که «منجی» بازگشته است. پیامد مذهبی و یا مذهب‌ستیزی مکاشفه همیشه موجب حیرت بود. اجراهای مختلف این اثر در طول گسترش اجرا به سمتی پیش رفت که از روی عمد یا تأکید بر هیچ مسیحی خاص تأکید نشد. دراین اثر چیزی شبیه به «بازی» بازگشت دوباره دیده می‌شود که نسبت به کار داستایوسکی، گسترده‌تر شده بود. پس از اینکه منجی معرفی شد، بقیه بازیگران نقشهای مشابهی بر عهده گرفتند: سیمون پتر (یالکوفسکی)، لازاروس (تسینکوتیس)، جان (اسچیرسکی)، یهودا(مولیک) و مریم مجدلیه (که نقش آن را به تناوب میرتسکا و آلباهاتسا اجرا می‌کرد.)

این کار اجرایی چند لایه و پیچیده است؛ و نیز نمایشنامه‌ای است با ساختار کنایه‌ای «پیراندلین»[۲۱] که مرز میان زندگی واقعی اجراگران و نقشهایی را که آنان ایفا می‌کنند از بین می‌برد. در آغاز، صحنه‌ای وجود دارد که در آن قرص نانی از یک طرف به طرف دیگر پرتاب

و با آن عشقبازی و در نهایت با چاقویی سوراخ می‌شود؛ سپس این قرص نان را لازاروس تکه تکه و با بی‌رحمی به صورت سیمون پرتاب می‌کند. توهین کردن به اسطوره مسیح –که ظاهر شده است ـ آغاز می‌شود، هر چند که شوخیها خوب به نظر بیایند؛ با این حال همیشه، چشمان گشاده ساده‌لوح، خطر وسوسه و تمسخرهای دوستانه را منتقل می‌کند. او در ادامه با خشونت خندیدن و سوءاستفاده بدنی و جنسی را به نمایش می‌گذارد. سیمون بیشتر درگیر می‌شود و پرنشاط فعالیت می‌کند؛ او متقاعد می‌شود که او منجی است. او در این بخش برای نخستین بار از شعر الیوت ـ در گفت‌وگویش ـ استفاده می‌کند، از «چهارشنبه خاکستر»:

زیرا من امیدی به بازگشت دوباره ندارم
زیرا من امیدی ندارم
زیرا من امیدی ندارم به بازگشت
من بیش از این تلاش نمی‌کنم، تلاش به سوی چیزهایی شبیه به این
چرا عقاب پیر باید بالهایش را باز کند؟

با آوازی به زبان لاتین ـ وقتی صدایش بلندتر می‌شود، آرام روی زمین می‌افتد.

در حالی که در فضای اجرا همه شمعها خاموش می‌شوند، سیمون پتر حرکت می‌کند. او از دل تاریکی آخرین حرفهایش را می‌زند:

بروید و دیگر بیش از این بازنگردید.

وقتی که چراغها دوباره روشن شد، فضا خالی بود؛ شمعهای خاموش، تکه‌هایی از نان که روی زمین افتاده بود و تماشاگران. در آن جا سکوت حکمفرما بود و تماشاگران در سکوت سالن را ترک کردند.

در اوایل دهه ۱۹۷۰، گروتفسکی اعلام کرد که هر لحظه از تئاتر دورتر می‌شود. وقتی که گروه به اجرای منظم «آپوکالیپس کام فیگوریس»[۲۳] پرداخت، گروتفسکی گفت که سازمان کامل لابراتوریوم در حال بازسازی گروه با تعدادی عضو تازه کار و جوان است؛ جوانهایی که بدون سابقه تئاتری به گروه اضافه شده بودند.

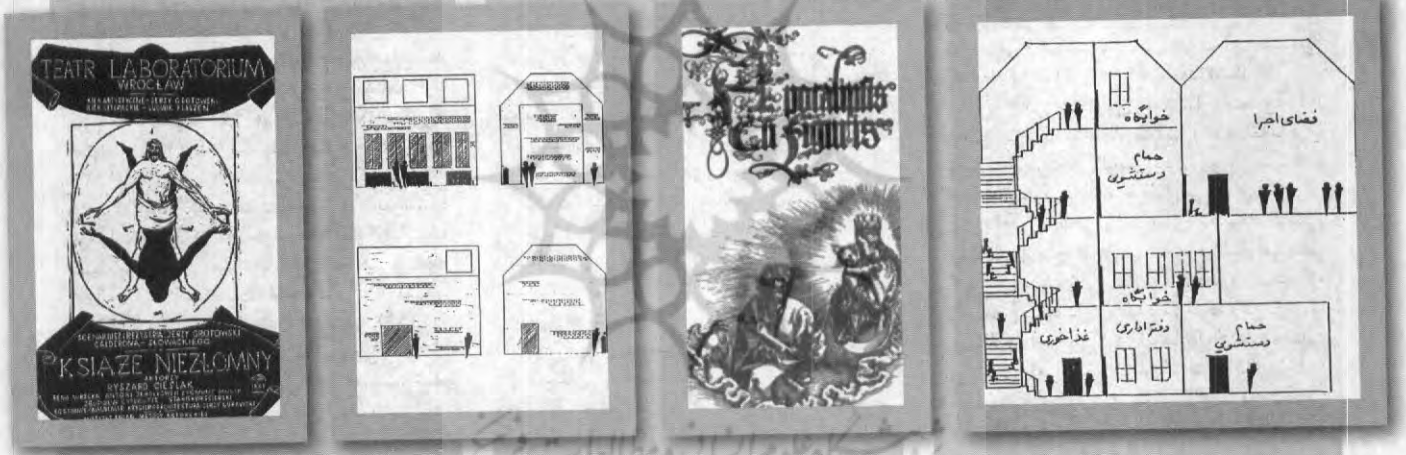
هدف جدید آنها تجربه درباره چیزی بود که «تجربه‌های پاراتئاتری» خوانده می‌شد و آن چیزی

گروتفسکی اصرار دارد که این پروژه‌ها نوعی تمرین بازیگری نیستند، شباهتی به روان درمانی، عرفان یا چیزی شبیه اینها، ندارند. آنها به سادگی به معنای آزادی در خلاقیت فردی، دست یافتند؛ امکان «رودررویی»[۲۶] و کار کردن با هم (البته بدون کلام) در فضایی که ـ به دقت ـ برای چنین مواجهه‌ای طراحی شده است.

شاید بهترین راه برای توضیح دادن چنین پروژه‌هایی، فراهم کردن نوشته‌هایی درباره این آثار باشد. پروژه درخت مردم (Drzewo Ludzi) کاری بود که در پنجم ژانویه ۱۹۷۹ افتتاح شد و هنوز هم برگزار می‌شود. [زمان نگارش متن ۱۹۸۰ است.]

در روز جمعه‌ای حدود ساعت ۵:۳۰ دقیقه بعدازظهر ما ـ که حدود پنجاه نفر از نقاط مختلف دنیا بودیم ـ به دفتر و اتاقهای تمرین تئاتر لابراتوار در مرکز شهر وروتسلاو[۲۷] رسیدیم.

به ما غذای گرم داده شد؛ از ما خواستند تا سریع‌تر وسایل و لباسهایمان را دو بخش کنیم. چیزهای لازم و ضروری را برداریم و چیزهای غیر



بازی با جدیت بیشتر ادامه پیدا کرد، خوشگذرانیها و بازی آرام در نور شمع محو شد، شبیه‌سازی شام آخر. ساده‌لوح روستایی، قربانی شد. سالگرد یک «Mass» به طرز مسخره‌ای جشن گرفته شد.

ساده‌لوح به صلیب کشیده شده، در پایان نمایش هنوز زنده بود و حضور داشت. رو به روی او سیمون پتر ـ کسی که با واژه‌هایی از کارآگاه بزرگ داستایوسکی سخن می‌گفت ـ روشن می‌سازد که «منجی» بازگشته است. اما چیزی که او می‌بیند:

«بدانید که من از شما هراسی ندارم، بدانید که من در بیابان بودم، بدانید که من مردم را بخشیدم، من آماده بودم تا کسی باشم که شما برگزیده‌اید...من به احساساتم روی آوردم اما نگذاشتم تا مرز دیوانگی پیش بروند.»

ساده‌لوح، تقریباً دیوانه‌وار، روی زانوانش می‌افتد و بلند می‌شود، دوباره روی زانوانش می‌افتد، چند خط از متن ناامیدانه[۲۲] الیوت را می‌خواند ـ اتفاقاً

است در مقابل مفهوم کارهای تئاتری. (بین این دو در تئوری و اجرا تفاوتهای فاحشی وجود دارد). کار جدید به منظور از بین بردن تمایز بین تعدادی از پروژه‌های پاراتئاتری متمرکز شده بود. این پروژه‌ها در طول دهه ۱۹۷۰ با نامهای مختلف ظهور کرده بودند از جمله: «روز تعطیل»[۲۴]، «پروژه ویژه»، «پروژه کوهستان»[۲۵] و غیره. این تجربه‌ها با حضور تمام اعضای لابراتوار و نیز عده زیادی از مردم غیرتئاتری خارج از گروه ـ و از تمام نقاط دنیا ـ کسب شده بود. این پروژه‌ها طوری سازماندهی می‌شدند تا چند روز یا چند هفته طول بکشند، بعضی اوقات در جنگل، در کوه و گاهی نیز در یک فضای داخلی محافظت شده، اجرا می‌شدند. به هر حال گروتفسکی از اینکه نشان می‌داد تئاتر را رها کرده است، مورد انتقاد قرار می‌گرفت. تازه‌ترین کار پاراتئاتری آنها در واقع گستره طبیعی هنری در تجربه‌های تئاتری را نشان می‌دهد.

لازم را باقی بگذاریم. بعد هر کدام از ما را به جایی بردند تا با محیطی ـ که باید هفت شبانه‌روز در آنجا می‌ماندیم ـ آشنا کنند.

غذا در طبقه اول بود، و ما می‌توانستیم در طبقه دوم و چهارم هر وقت که می‌خواستیم در کیسه‌های خواب بخوابیم، در نهایت، ما در یک محیطی با سقف بسیار بلند و دیوارهای آجری ـ که در طبقه سوم ـ رها شدیم؛ محیطی که در آن اعضای گروه قطعه‌های تئاتری خود را –از نخستین باری که در ۱۹۶۵ به وروتسلاو آمده بودند ـ در آنجا تمرین و اجرا می‌کردند. (شکل ۲)

در آنجا به جز ما ـ پنجاه نفر که از بیرون آمده بودیم ـ حدود پانزده نفر از اعضای تئاتر لابراتوار حضور داشتند: خود گروتفسکی، لودویک فلاژن[۲۸]، گروه کامل بازیگران که هنوز آپوکالیپس (مکاشفه) را اجرا می‌کردند؛ به علاوه تازه‌واردها و اعضای جوانی که در دهه هفتاد به آنها پیوسته بودند.

همه ما را پس از یک مصاحبه خود گروتفسکی یا عضو دیگری از گروه، انتخاب کرده بود و در دعوتنامه‌ای که به ما داده بودند، توصیه شده بود که روی استراحت، غذای مرتب و خواب، حساب نکنیم؛ ما نباید مثل دانش‌آموزانی باشیم که از معلمشان انتظار دارند؛ همچنین نباید در انتظار موقعیت خلاق تئاتری یا بازیگری، باشیم. این دعوتنامه تعمداً مبهم و شاعرانه بود، به همین دلیل از آن امکان برداشتهای مختلف وجود داشت.

«درخت مردم»[۲۹] برای ما مثل «رودخانه اپوس»[۳۰] است، مکانی که فرد می‌تواند در آن غوطه‌ور شود، بنابراین وقتی شما برسید، در زمان جاری شدن، بخشی از گروه باشید، اجازه بدهید این در شما زاده شود، جان بگیرد، اجازه بدهید در شما، رشد کند. برای به دست آوردن این فرصت فرد باید الزام سازندگی (بهره‌وری) را رها کند، و نزدیک شدن به عنصر دقت و صریح بودن را پیشه سازد.»

آن طور که برای ما توضیح دادند، در هر چهار طبقه اصرار بر این بود که از ساعت استفاده نشود. بنابراین ما برای هفت شبانه‌روز به طور دقیق حسی از زمان خطی نداشتیم. به علاوه، پنجره‌ها کاملاً رنگ شده بود تا ما از گذشت شب و روز بی‌خبر باشیم.

این بیشتر یک حس انعطاف‌ناپذیر درباره زمان بود. تنها نوری که ما از بیرون دریافت می‌کردیم نور خورشید بود؛ از چهار پنجره بزرگ که در قوس سقف فضای اجرا قرار داشت. وقتی ما کار می‌کردیم ـ فقط ـ ریتمهای روز و شب وجود داشت؛ ما چیزهایی را توسعه می‌دادیم که بهتر است بگوییم: بداهه‌سازی و خلاقیتهای جمعی بودند، البته غیر کلامی. اگر چه اغلب در اتاقهای خواب و راه‌پله‌ها صحبت می‌کردیم، اما بر اساس یک توافق دوجانبه و مشهودی، از زبان استفاده نمی‌کردیم؛ در فضای اجرا مکالمه زبانی نداشتیم و درباره کاری که انجام داده بودیم هم بحث نمی‌کردیم، کار در فضای اجرا انجام و تمام می‌شد. در یک نگاه کل گروه در این هفت روز فرهنگش را با قوانین دانسته ـ اما اظهارنشده ـ گسترش داد؛ البته توضیح دادن این خلاقیتهای جمعی آن هم با جزییات زیاد، سخت است. هر فرد را یکی از اعضای لابراتوار، برای زمانی حدود یک یا دو ساعت راهنمایی می‌کرد؛ همه آنها شروعی روشن، میانه‌ای طولانی و پایانی کامل و قطعی داشتند.

دربارهٔ این خلاقیتها، پیشنهاد داده نمی‌شد که فرم خطی [تک بعدی] و سنتی در پیشرفت داستان مد نظر قرار گیرد، فرم آنها بیشتر موزیکال بود، بیشتر یک مجموعه از تصاویر مرتبط با هم. در مقام مقایسه می‌توان گفت که گروه شبیه به اعضای یک گروه بزرگ جاز عمل می کرد ـ که هر یک از اعضایش از دیگری پیروی می‌کنند ـ دست از بازی می‌کشیدند و فرد دیگری را ـ هم از نظر بیانی و هم از نظر حرکتی ـ راهنمایی می‌کردند.

معمولاً یک خلاقیت جمعی با قدم زدن و راه رفتن گروه در محیطی بزرگ و بیضی شکل خلاف جهت عقربه‌های ساعت، آغاز و گاهی اوقات راه رفتنمان آرام می‌شد، گاهی اوقات هم باید می‌دویدیم و می‌پریدیم. سپس بعضی (ناگاه) شروع می‌کردند به حرکت کردن در جهت عقربه‌های ساعت و ما باید هر کداممان با دیگری ـ با بدنهایمان ـ مواجه می‌شدیم. هر چه ارتباط بین دو یا چند نفر گسترده‌تر می‌شد، احساس گروه، بیشتر بیان می‌شد.

بدنها گاهی روی هم می‌افتادند، گاهگاهی هم با حرکت آهسته، مسابقات کشتی روی می‌داد. گاهی اوقات ما می‌توانستیم با هم بداهه‌سازی کنیم، آواز بخوانیم، البته نه آن‌طور که معمول است (با احساس و سیلابس).

گاهی هم بعضی چیزها به رقص آمریکایی ـ هندی یا لالایی اسکاندیناویایی یا ملودی بلوز شبیه می‌شد و گسترش می‌یافت. گاهی اوقات هم فردی فقط با صدا، بداهه‌سازی می‌کرد، تا جایی که دیگران با بدن، واکنش نشان می‌دادند.

در آخرین شبی که با هم بودیم، راهنما جوان‌ترین اعضای لابراتوار بود. در آنجا موسیقی گیتار وجود داشت و مقدار زیادی آوازخواندن و بداهه‌سازیهای غیر کلامی و «روح قوی‌شده از صمیمیت.»

شب تا صبح پیرترها — که ما بودیم ـ عقب می‌نشستیم و بیشتر به دیوارها تکیه می‌دادیم و جوان‌ترها را تماشا می‌کردیم و با آنها آواز می‌خواندیم و شاهد اجرای آنها بودیم.

همه (بیشتر ما) حدود ساعت پنج صبح برای خواب درون کیسه‌های خواب می‌رفتیم و یک ساعت بعد، باید برمی‌خواستیم و شتابان با ماشین به طرف هتل ـ در نزدیک ایستگاه قطار ـ حرکت می‌کردیم.

به طور مشخص، «درخت مردم» تمام شده بود. همان گونه که خود گروتفسکی درباره این فعالیت پاراتئاتریکال گفته بود:

The Communionis only temporary[۳۱]

اما این تجربه‌ها چطور شکل می‌گیرند؟ پاسخها فقط احتمالی هستند. بدون شک این تجربه‌ها با ورکشاپهای بداهه‌سازی معمول یا آخر هفته‌ای در انستیتو Esalen یا در سمینار EST، کاملاً متفاوتند. لابراتوار نشان داد که می‌خواهد بعضی از ریشه‌های اساسی خلاقیت و انواع زمینه‌هایی را که خلاقیت در آن رشد می‌کند و نیز در پدیده‌های شهودی و امکان خلاقیت آدمی، جست‌وجو کند، چیزهایی که مردم بدون استفاده از کلمات در بین خودشان می‌فهمند.

ولی مهم‌تر از همه شاید، این است که این تجربه‌ها چیزی شبیه به «قلمرو سوم»[۳۲] را جست‌وجو می‌کنند، چیزی که از یک طرف نه هنر است و نه زندگی؛ اما از طرف دیگر چیزی است که از هر دو تشکیل شده است. بدون اینکه قطعاً یکی از این دو باشد. شاید ما داریم درباره قلمرویی از حقه‌ها و ترفندها صحبت می‌کنیم. آن طور که «ایروینگ گافمن»[۳۳] در جامعه‌شناسی می‌گوید: «معمولاً مردم می‌توانند با وسیله‌ای که بیان نمی‌شود اما قراردادهای درک شده‌اند، با دیگری وارد ارتباط شوند. مردمی که بسیار ماهر به نظر می‌رسد تا در یک دوره زمانی و در یک فضای مشخص، چیزی خلق کنند. فرهنگی زودگذر که پر از روابط استعاری و تصاویر شاعرانه است.

به زبان دیگر، فرد در این تخصص که رابطه‌های زندگی را هنرمندانه می‌سازد، مهارت پیدا کرده است.»

شاید در خور توجه باشد که پوستر تئاتری «درخت مردم» این تعریف وضعیت حاضر از لابراتوار را در خود دارد. تئاتر لابراتوار یرژی گروتفسکی یک انستیتو برای تحقیق در حوزه فرهنگ است که روی هنر هم، تمرکز می‌کند، مخصوصاً تئاتر، و همه اینها نه فقط به وسیله تجربه‌هایی نظیر آکروپولیس، شاهزاده ثابت قدم و البته آپوکالیپس ـ که هر کدام حاصل کار طولانی و تعریف دوباره کار گروتفسکی است ـ بلکه همچنین همه ساختار کار اخیر پاراتئاتری او را شامل می‌شود. گروتفسکی برای اطمینان، دوره‌های بسیار ریسک‌پذیری را برگزار کرد که خارج از فضای اجتماعی [ماقبل هنری] انجام می‌شد. ریسک در بیست سال اخیر یک عنصر اساسی در کار لابراتوار بوده است و دلیلی وجود ندارد که از گروتفسکی، یا همکارانش بخواهیم تا بایستند و وقتشان را با تکرار موفقیتهای گذشته‌شان تلف کنند.

پاورقیها:

۱- Robert Findlay استاد دانشکده فیلم و تئاتر دانشگاه کانزاس
۲- Joseph Chaikin
۳- Julian Beck
۴- Judith Malina
۵- Richard Schechner
۶- Opole
۷- Ludwik Flaszen
۸- Rena Mirecka
۹- Antoni Jaholkowski
۱۰- Zygmunt Molik
۱۱- Ryszard Cieslak
۱۲- Zbigniew Cynkutis
۱۳- Stanislaw Scierski
۱۴- Elizabeth A Ibahaca
۱۵- Kordian
۱۶- Akropolis
۱۷- Wyspianski
۱۸- تاریخ نقل مکان گروه از اپول به وروتسلاو و رسمیت یافتن تئاتر لابراتوار در واقع در سال ۱۹۶۲ است. اشتباه نویسنده به رسم امانت در ترجمه نقل شده است.
تاریخ اجرای دکتر فاستوس ۱۹۶۱ و نیز اجرای نسخه اول آکروپولیس نیز ۱۹۶۲ است.
۱۹- Towards a Poor Theatre که یوجنیو باربا ویراستار آن بودم
۲۰- Theatre and Its Double
۲۱- Pirandellian
۲۲- از مجموعه Gerontion
۲۳- Apocalypsis cum figuris در متون فارسی «مکاشفه به کمک تصاویر» نیز گفته‌اندم در این متن از هر دو نام استفاده کرده‌ایم تا درباره نام نمایش سوء تعبیر پیش نیاید.
۲۴- Holiday
۲۵- Goro
۲۶- Meeting مترجم آن را به معنای ملاقات در جای دیگری نیز به کار برده است.
۲۷- Weroclaw
۲۸- Ludwik Flaszen
۲۹- Tree of People
۳۰- Opus river ترجمه پروژه فوق بسیار دور از معنا می‌نمود، بنابراین از همان اپوس استفاده کردم.م.
۳۱- مشارکت زودگذر است.
۳۲- Third realm
۳۳- Erving Goffman
۳۴- Kanzas University , Lawrence