



تئاتر و ترسی

توماسی اُستر مایر

ترجمہ حمید رضا و حامد امان پور قراچی

نیما

تئاتر و ترس

تئاتر و ترس

توماس آستر مایر

ترجمه حمید رضا و حامد امان پور قراچی

نیما

سرشناسه: اوسترماير، توماس، ۱۹۶۸-م. Ostermeier, Thomas, 1968-
 عنوان و نام پديدآور: تئاتر و ترس / نویسنده توماس اوسترماير؛ مترجمان حميدرضا امان پور قرايی، حامد امان پور قرايی.
 مشخصات نشر: تهران: نشر نيمائ، ۱۴۰۰.
 مشخصات ظاهري ۱۶۸ ص.: مصور (بخشي رنگي).: ۵/۲۱×۵/۱۴ س.م.
 شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۳۶۷-۷۵۱-۷
 وضعیت فهرست نویسی: فیا
 یادداشت: عنوان اصلی: Le theatre et la peur, 2016.
 موضوع: اوسترماير، توماس، ۱۹۶۸-م. -- نقد و تفسیر
 Ostermeier, Thomas, 1968- -- Criticism and interpretation: موضوع:
 Theater -- Production and direction / تهیه و کارگردانی /
 شناسه افزوده: امان پور قرايی، حميد رضا، ۱۳۵۷-، مترجم
 شناسه افزوده: امان پور قرايی، حامد، ۱۳۶۰-، مترجم
 رده بندی کنگره: PNT۶۵۸ / رده بندی ديوي: ۰۲۳۳۰۹۲/۷۹۲
 شماره کتابشناسی ملی: ۸۴۷۲۸۱۳:

توماس اُسترماير

تئاتر و ترس

مترجمان: حميدرضا امان پور قرايی، حامد امان پور قرايی

نشر: نيمائ

مدیر هنری و طراح گرافیک: محمد جهانی مقدم

ویرایش: تحریریه‌ی نشر نيمائ

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: نقطه

نوبت چاپ: اول، ۱۴۰۱ / تیراژ: ۵۰۰ نسخه

ISBN: 978-600-367-751-7

قیمت: ۶۰۰۰۰ تومان

نیمائ

دفتر مرکزی: خیابان انقلاب، خیابان فخر رازی، خیابان لیافی نژاد، شماره ۱۸۴،

تلفن: ۶۶۴۱۱۴۸۵

Nimajpublication ☐

Nimajpublication@gmail.com ✉

www.nashrenimaj.com 🌐

۰۹۱۹۵۱۴۴۱۰۰ 📞

حق چاپ و نشر انحصاراً محفوظ است.

نشر نیماژ با مجموعه کتاب‌های خود در حوزه‌ی تئاتر برآن است تا دسترسی به سویه‌های مهجور و یا کمتر شناخته‌شده را آسان کند. ترجمه‌ی نمایشنامه‌های ارزشمند، جامانده و یا تاکنون به فارسی درنیامده، تمرکز بر شناسایی و شناساندن نظریات مهم اجرایی در قالب کتاب‌های تئوریک و مکتب بر آثار نظریه‌پردازان و بزرگان تئاتر امروز جهان و، سرآخر، حمایت از نمایشنامه‌نویسان پیشرو و پرمایه‌ی وطنی از این جمله است. پُر کردن خالی‌ها و ارائه‌ی خوراک روزآمد و علمی، هم‌پایه با تحولات نظری در تئاتر امروز دنیا، وظیفه‌ای است که نشر نیماژ در مواجهه با طیف گسترده‌ی مخاطبان خود، از هنرمندان و دانشجویان گرفته تا منتقدان تئاتر و فعالان حوزه‌ی اجرا، بر خود فرض کرده است.

علی شمس، دبیر مجموعه

این کتاب در تاریخ ۳ فوریه ۲۰۱۶ از طرف نشر «اکت سود» به چاپ رسیده و در همین سال، برنده‌ی جایزه‌ی بهترین نقدِ کتابِ تئاترِ سال شده است. تئاتر و ترس را «توماس اُسترمایر» نوشته و این اثر، همراه با معرفی و مصاحبه‌هایی از «ژرژ بنو» و همچنین ویراستاریِ «ژیتکا گوریو پلچوا» منتشر شده است.

مقدمه

فلسفه‌ی هستی

فلسفه‌ی زمانه^(۱)

«اُسترمایر^۱، سمپتوم^(۲) است.

«سمپتوم»، وضعیتی پرسشگر و درهم‌تنیده است که چندان به دنبال راه علاج و التیام آن وضعیت نیست، بلکه خواستار واسطه‌ها و دلایلی برای برانگیختن و به حرکت درآوردنش است. «اُسترمایر»، سمپتوم پذیرش از هم گسیختگی مضاعف و حتی خشم‌گینانه‌ای است که از جسارتی هنرمندانه شکل گرفته است.

«اُسترمایر» در قامت جنگجویی قرار گرفته که بدون تردید، در پی عمیق‌ترکردن شکاف میان تئاترش و «دوکسا» (همان نظر جهان‌شمول دولتمردان) است؛ همانی که روی صحنه‌های تئاتر آلمان، نهادینه شده است. همان تفکرات و نگرش‌های همیشگی که شیفته‌ی شالوده‌شکنی و به‌کارگیری تجربه‌های پُست دراماتیک هستند.

فارغ از هر قیدوبندی، هنرمند بدون آنکه عقایدش را قربانی کند، رنج تمامی نقدهایی را می‌پذیرد که بر سرش صاعقه‌وار فرو می‌ریزند و توجهش را بیشتر به

1. Thomas Ostermeier

2. Symptôme

کارکرد تئاترش در گستره‌ی جهانی معطوف می‌کنند. تئاتری که بی‌رحمانه مورد سرزنش قرار می‌گیرد؛ به‌خاطر اینکه اولویت تئاتر آلمان، زیبایی‌شناسی شالوده‌شکنی را به هیچ می‌گیرد. با وجود حمله‌های بی‌محابا و تاختن‌های بی‌امان، نه تماشاگران و نه همکاران «اُسترمایر»، هیچ‌کدام دلسرد نمی‌شوند.

«اُسترمایر»، سمپتوم جهش‌یافته است. به گواهی تمامی تغییر و تحول‌ها، این دگرگون‌شدن نیز همراه با خشونت، اختلاف نظر و بحث‌و‌جدل است. «اُسترمایر»، خود در بطن درگیری قرار می‌گیرد و اجراهایش به تقابلی خوش‌آمدگویانه و خوشایند برای چشم‌انداز تئاتر اروپایی تبدیل می‌شوند. بدین طریق از خطر دیدگاه تحمیلی زیباشناسانه می‌گریزد. «اُسترمایر» از آن بندرها می‌شود و موقعیتش را با استقلال تمام، تأیید و تثبیت می‌کند. او دنباله‌روی نمی‌کند؛ او برای به‌کار بستن سبک و سیاق تئاتری متعهد در مسیری دیگر، مداوم در حرکت و جابه‌جایی است. به راستی این آزادی عمل، در فرانسه و دنیا اغواگریانه است.

«اُسترمایر»، سمپتوم نوسازی است. تئاتر او، همانی که بابت هیچ‌انگاشتن مرزبندی‌ها و انسجام‌نداشتن سرزنشش می‌کنیم، با تئاتر واپس‌گرا، تئاتر بازگشت به ارزش‌های کهنه و رنگ‌ورورفته یا حتی تئاتر به‌مثابه‌ی خروجی امن، هیچ‌گونه هم‌بستگی و سازگاری ندارد. او اقتدارطلبی تفکری متعالی را در هم می‌ریزد و این نفی کردن را در لحظات حساس نگران‌کننده، می‌پذیرد، حتی با خطر یکی‌انگاشته‌شدن با موقعیت کنشگری در مانده.

ما شاه‌دان این مبارزه‌ایم؛ همان پیکاری که روی صحنه با متن‌هایی پیش می‌رود که در گذر زمان در تئاتر گردآوری شده‌اند. متن‌هایی که در انتظار نیرویی متعهد، لجوج و پیگیر هستند. «اُسترمایر» سرکش است. تئاترش آن را گواهی می‌دهد و تماشاگران آن را محترم می‌شمارند.

شیفته‌ی بلوک شرق^(۳)

«اُسترمایر»، کودکی آشفته و پریشانی را گذرانده است؛ دورانی بدون پشتیبانی و محافظت خانواده. اطرافیان، برعکس، خیلی زود او را با درگیری‌ها و خشونت مواجه ساختند. او احساس ستایش‌آمیز آگاهانه‌ای را در رابطه با «راینر ورنر فاسبیندر»^(۴) تجربه کرده است؛ همان شورشی بزرگ که ایفاگر و تجسم‌کننده‌ی «وجدان خطاکار» آلمان غربی در دهه‌ی هفتاد میلادی بود. خوش‌بینی سستی‌آور و مدهوش‌کننده، او را فریب نداده بود. در مقام شورشی نوپا، سختی و دشواری را چنانچه بود، به‌عنوان پیش‌فرض پذیرفته و به رسمیت شناخته بود. «اُسترمایر»، از دوران نوجوانی، گنجایش مقاومت‌پذیری‌اش را افزود. قابلیت‌های در جریان زندگی حرفه‌ای او، خود را به اثبات رسانده است. سوختن و شعله‌ور شدن ادامه دارد و زمان خاکسترها هنوز فرا نرسیده است.

«اُسترمایر» کلاس‌های «مانفرد کارگ»^(۵) را پیگیری می‌کند. همان آموزگاری که اکثر اوقات به او ارجاع می‌دهد. «کارگ» همان کسی است که در برلن شرقی، با مشارکت «ماتیاس لانگ‌هوف»^(۶)، میزانشن‌های تاریخ‌سازی را رقم زده است. او علاوه بر این، به‌عنوان دستیار صحنه نیز مشغول است. «کارگ» هنگامی که گروه برچیده شد، به تدریس پناه برد. درس دادن او بر مبنای تعهدات وافرش بود، نه در دفاع از تئاتری طراحی‌شده بر اساس مسئولیت‌پذیری؛ همان تئاتری که «برشت»^(۷) استادِ برلنی آن بوده است. «اُسترمایر» همواره به دنبال موقعیتی است که از این گرایش تئاتر آلمان شرقی، الهام گرفته باشد؛ آن هم در حد و اندازه‌ای که تبدیل به هنری جدلی و تفکری انتقادی و مقاومتی بشود.

«اُسترمایر»، بی‌آنکه به هواخواهی سرخورده بدل شود، همچنان به گذشته‌ی

1. Rainer Werner Fassbinder

2. Manfred Karge

3. Matthias Langhoff

4. Bertolt Brecht

جمهوری دموکراتیک آلمان، وفادار است. او خود را شیفته‌ی بلوک شرق می‌داند؛ آن هم شرقی اسبطوره‌ای، نه شرقی فانتزی. با پرهیز از هرگونه گسترش و طرفداری نابه‌جایی از این جاذبه‌مندی بلوک شرق. این موضوع را می‌توان مرتبط دانست به اشتیاق و کششی که او در رابطه با «مایر هولد»^(۷) در خود احساس می‌کند؛ یعنی «بیومکانیک»^(۸) که به سیستم بهره‌وری پرشور در دهه‌ی بیست، پیوند می‌خورد. این سیستم، همان طور که به کاپیتالیسم وصل است، به همان سیاق نیز به کمونیسم مربوط می‌شود.

کوشش و جست‌وجوی یکسان و نتیجه‌بخش، «مایر هولد» و «آسترمایر» را به جنب‌وجوش وا می‌دارد. «مایر هولد»، متعهد در میدان تئاتر سیاسی، نهایت تلاش خویش را می‌کند برای اینکه موفق به برقراری و گسترش بازی و بازیگر جدید بشود. او نمونه‌ای می‌شود که «آسترمایر» مشتاقانه طرفدارش است.

نخستین گام‌های رِمبالدین^{(۹)۲}

آری، «آسترمایر» به سرعت صحنه‌ی تئاتر آلمان، همان جایی را که به حضور هنرمندان ساختارشکن و کنشگر خو گرفته بود، درنوردید. اواخر دهه‌ی نود، او دیگر «رِمبویی» در نوع خود بود؛ این‌ها همگی به واسطه‌ی پرسشگری‌های بنیادین درباره‌ی هنر بازیگری و همچنین، سروسامان‌دادن تیمی خلاق و سازنده، در «باراک»^{(۱۰)۳} اتفاق افتاد. به شکلی که خود را به صورت خیره‌کننده‌ای [به فضای تئاتر] تحمیل کرد.

سپس او نیاز به کشف و شهود و پژوهش را در خود احساس کرد. او از زبان بازیگری یا به عبارتی، آرمان‌شهر هنرپیشه با روش‌های متضاد و متفاوت استفاده کرد که به بیان درآمده و گردآوری شده‌اند. آن هم به واسطه‌ی آینده‌نگرهایی همچون

1. Meyerhold
2. Rimbaldien
3. Baracke

«آنتون آر تو»^(۱۱) یا نوآوردندگان و آفرینشگرانی همچون «مایر هولد» که مانند دو قطب مرجع در این امر هستند. «آستر مایر» پروژه‌ی فاوست - آر تو را بی هیچ پروا و مکنی، اجرا می‌کند؛ چیزی که به روشنی توجیه‌کننده‌ی طرز فکرش است: تئاتر رو به نابودی دارد و در جست‌وجوی کمک است که «آستر مایر» این مفهوم را در کنار «آر تو» می‌یابد. آن را به شکلی متعهد و حاضر در تمامی تجربه‌های اساسی آفرینشگری می‌یابد. چیزی که در نزد «آستر مایر» به روشی پیوسته و دایمی تبدیل شده و آن، «حضور بدن» است.

«بدن - رویداد»، تنی شگفت‌انگیز را می‌ماند که ریشه‌هایش در گیرودارِ رستاخیز فاوستی‌ست. «آستر مایر» به این مشی شاعرانه، خطِ رویکردی «تکنیکی» را می‌افزاید که همان شیوه‌ی به‌وام‌گرفته‌شده از اندیشه‌ی «مایر هولد» روی بیومکانیک است.

ارجاع به مایر هولد آن کسی که روزگاری "شکسپیر طراحی و کارگردانی" نامیدمش، اصلی محوری برای او می‌شود. به لطف «گنادی بوگدانف»^۲ «^(۱۲)، شاگرد «مایر هولد» که خود به استادی بزرگ تبدیل شده و زیر بیرق این انقلابی بلعیده‌شده توسط انقلاب روس، «آستر مایر» به پیش می‌رود.

به شکلی خلاقانه و ظریف است که این هنرمند جوان، سراسر است و بی‌واسطه به استاد روس وصل می‌شود؛ همو که تنظیم‌کننده‌ی شعر «الکساندر بلسوک»^۳ است: کومه‌ی نمایش^(۱۳) و آن را در چشم‌انداز برنامه‌ی جنجالی خود قرار می‌دهد: کومه، به‌مانند مکانی برای پناه‌جستن و مداخلی برای احیاشدن می‌شود.

«آستر مایر»، سال ۱۹۹۶، گروهی را راه می‌اندازد. با دعوت مدیر تئاتر آلمان در برلن، «توماس لانگ هوف»^۴ «^(۱۴)، برادر متناقض‌نمای «ماتیاس لانگ هوف» و به پیشنهاد

1. Antonin Artaud

2. Gennady Bogdanov

3. Alexander Blok

4. Thomas Langhoff

و انگیزش نمایش نامه‌نویس آن زمان «میکایل ابرت»^۱، «اُسترمایر» به این گروه تناتر با هیجانی مفرط می‌پیوندد. گویی جایی برای پیگیری تناتری با رویکردی مستقل است. گروهی تناتری که به همراه کندوکاوهایش خود را نشان می‌دهد. این گروه، جایی برای پیدایش رگه‌های مقایسه‌ای میان «اُسترمایر» و «رَمبو» می‌شود. رادیکالیزم افراطی ست؛ انرژی‌اش نیز و تحت لوای اعجاب‌برانگیز این ماجرا که اجتماع، مسئولیت‌پذیری تام و تمام بازی را داراست، تناتر آلمان متوجه چهره‌ی حقیقی «اُسترمایر» به هنگام رونمایی از فهرست جدید نمایش‌ها می‌شود. موفقیت، برق‌آسا خواهد بود و سه سال طول می‌کشد. «اُسترمایر» برانگیزاننده‌ی طریقی از شیفتگی و دلباختگی مخصوص به خود است. «باراک» او مقبول و سرشناس می‌شود. فرانسه به سرعت از او استقبال می‌کند. از دیژون تا پاریس و آوینیون، جوایز ارزنده و معتبری را دریافت می‌کند. «باراک»، برترین گروه تناتری سال ۱۹۹۸ آلمان نام می‌گیرد. اتحادیه‌ی اروپا، جایزه‌ی «پژواک‌های نوین تناتری» را سال ۲۰۰۰ به او می‌دهد و از او برای شرکت در رویدادهای معروف و به نام همانند «جلسه‌ی تناتر» در برلن یا فستیوال وین دعوت می‌کند.

«باراک» به مثابه‌ی ارابه‌ای که در کار بیدارکردن نیروهای زیرزمینی ست، به پیش می‌رود؛ نیروهایی که پیش از این، گمان می‌بردیم به خاموشی گراییده‌اند. از چنین جنگی که آغاز می‌شود، همانند فرصتی ناب، برای رستاخیزی تناتری استقبال می‌شود. همانند آنچه روشن‌فکرها در قرن گذشته برای شعر انجام دادند.

«اُسترمایر»، از همان ابتدا، پیوند میان تمرین عملی و اندیشه‌ی نظری را در نظر گرفت. او تناتری را که می‌اندیشد، پیشنهاد می‌دهد. اندیشه‌ی عمل‌گرایی که در یک «بازی» رخ می‌دهد و در تماس مستقیم با جهان است. اندیشه‌ای که منبع تغذیه‌ی پروژه‌های جورواجور است و در جایگاهی برای بازتاب‌دادنشان قرار دارد. در همین مقطع است که با برقراری این عقیده، این هنر است که باید پاسخ‌گوی

«شتاب» برآمده از آن باشد، آن هم در تغییر ضرب‌آهنگ‌هایی که به‌دستانِ مدرنیته اداره و واداشته می‌شود؛ به‌سانِ تفکری موافق با «روح زمان»، نه تفکری متضاد و مخالف آن. از همین روی، «اُسترمایر» از «میلان کوندرا»^۱ یا «کلود رژی»^۲ متمایز می‌شود. همان‌هایی که ستایشگر آرامش و کُندی‌اند.

«اُسترمایر» جوان است و انرژیِ زمان حال را در همه‌جا جست‌وجو می‌کند: در گروه‌های موزیک، در کافه‌ها و بارها و در سرگردانی‌ها. [افسوس که] انرژی مثبتِ ساخته‌شده، [با همه‌ی انگیزه‌های مثبتش برای خلق کردن] شک‌گرا^۳ نیست؛ بیشتر همانند مُسکنی برای تنِ خواب‌آلوده و راحت‌طلبی‌ست که اروپای پسا شصت‌وهشتی^(۱۶) را تهدید می‌کند.

محاکمه‌ی برشت، سرباز مرده^(۱۷) آغاز شده بود؛ آن هم زیر نظر و تحت مراقبت «فیلسوفان جدید»^(۱۸) که در نتیجه‌ی افشاگری‌های مجمع‌الجزایر گولاک^(۱۹) و نقدهایی رادیکال بر ضد مارکسیسم، پیشرفت کرده بودند. در این زمان، «اُسترمایر» فهرست آثار ابتدایی خود را ثبت می‌کرد: [همانند] ژستی بحث‌برانگیز.

او پیروزمندانه آدم، آدم است «برشت» را به موفقیتی اروپایی تبدیل می‌کند. آن هم با کارکردن در چارچوب اندیشه‌ی بیومکانیک مایرهودلیدی و با نفی کردن اصول و قواعد «فاصله‌گذاری» برشتی. او این کار را انجام می‌دهد؛ گویی برشتی دیگر، عصیانگر و اغواگر، به‌ناگهان پدیدار می‌شود. آن هم برای پاسخ‌گفتن به دعوی و دادخواستی که او را نشانه گرفته بود و پرداختن به اتهامی که در میدانگاه انتقام، وقف او شده بود. مُضاف بر این «اُسترمایر» به هنگام شروع این میدانگاه آتشین، از نمایش‌نامه‌نویسی به زبان انگلیسی بهره‌برداری می‌کند. چیزی که خود

1. Milan Kundera

2. Claude Régy

3. Suspecte

4. Nouveaux philosophes

گشایشی رو به افق‌ها و دورهای ناشناخته می‌شود. واژگونی نوشتار و دوباره شناساندن و پیش چشم گرفتن جایگاه قهرمان، یعنی کسی که داده‌های اکنون را در هم فرو می‌کند و با اینکه همه چیز را چنان واژگون ساخته و از مسیر خارج کرده، ناگزیر همچنان شیفته و مدهوش آن است.

بیان کردن به طریقی دوگانه، خود را به عنوان پروژه‌ی غیرعادی و فوق‌العاده در دستور کار و برنامه‌ی اصلی «باراک» قرار می‌دهد؛ یعنی فعال‌سازی دوباره‌ی منابع به کمک بیومکانیک و غوطه‌ور شدن در پرداختِ نمایشی که در حال متولد شدن است. همان جسارتی که آن‌ها را برانگیخت و به آن‌ها زندگی بخشید.

«اُستر مایر» در ۱۹۹۹ء با سی و یک سال سن، سکان‌دار «شابونه»^(۲۰) نامیده می‌شود؛ همان کشتی که از هنگام خروج «پتر اشتاین»^(۲۱)، بی‌آنکه کاملاً غرق شود، در امواج کژومژ فرو شده بود. مرد جوان بایست از درهم فرو شکستن کشتی جلوگیری کند. آن هم در حال و روزی که مدیر سابق نیز او را از حملات پیاپی در امان نگذاشته بود. بنابراین «اُستر مایر» از همان روزی که در آوینیون خشمگین بود و با من صحبت می‌کرد: «جوابش را خواهم داد و موفق خواهم شد» شکی در دل نداشت و قصد آن را داشت که در برابر واپسین نبردها نیز مقاومت کند. [این چنین بود] که نخستین گام دوران جدید برداشته شد.

سازش و پیکار با سیستم

چگونه می‌شود هراس نداشت؟ عصیانگر دیگری از راه رسیده است؟ آیا او در دام همان قدرتی افتاد که او را در این مسیر قرار داده بود؟ همان مسیری که او همیشه در آن محتاط بود؟ راه سیستم؟ «باراک» منسوخ شد؛ آیا «شابونه»، «اُستر مایر» را به سمت پوست انداختن و نوشدن می‌کشاند؟ یا منجر به اتمام این ماجراجویی یگانه

1. Schaubühne

2. Peter Stein

خواهد شد؟ این همان چالش بزرگ است.

«اُستر مایر»، آن هنگام که به عنوان مدیر مسئول «شابونه» نامیده می شود، مدیریتی دوفره را با «ساشا والتز»^(۲۲) پایه گذاری می کند. اندیشه ای (تجمیع دو دیدگاه) برای جذب کردن طراح رقص و رقصنده ی مشهور کمپانی؛ کسی که تا آن زمان در آن کمپانی، تک و تنها سلطنت می کرد. این دیدگاه نوعی گشایش و مداخله گری به حساب می آید که در پی توافق است و مخالف با انحصارگرایی و خنثی سازی است؛ همان نگاه انحصارگرایانه ای که در این مقطع زمانی، در همه جا، جا خوش کرده و به صورت ساختاری برای سیاست کمپانی درآمده است. «شابونه» با گشودن درهای دژمانندش بر روی هم پیمانی که دیگر، دیگری قلمداد نمی شود، از موقعیت قلعه وار و تدافعی اش بیرون می آید. با این پیمان طلبی و افتتاحیه ای این چنینی، «شابونه» بازتاب و بازخوردی یکپارچه و یکدست را تجربه می کند. وضعیت برای چند سالی دوام پیدا می کند و سپس به خاطر ناکارآمدی مدیریت مالی و همچنین، به بهانه ی ناسازگاری هویت های هنری، شکست خورده و بسته می شود: «اُستر مایر» با این شرایط موافقت می کند؛ هرچند چیزی که به چشم می آید، حال و هوای یک شکست نیست.

از همان ابتدا، موضوع، وارد شدن به سیستم بزرگ است. آن هم بی هیچ از خودگذشتگی و قربانی شدنی. گروهی از همکاران همدل، نمایش نامه نویسان، بازیگران و طراحان صحنه دعوت شده اند تا بر آنچه پیش از این در «باراک» هم پیمان شده اند، وفادار مانده و در کنار یکدیگر ادامه بدهند. آن هم بی هیچ آتش بسی!

«اُستر مایر» بهتر از هر کسی الهام بخش و هدایت کننده ی گروه است. او به خوبی خبر دارد که رگه های زرین پیروزی، از جایی می گذرند که جوانان به گردش، حلقه زده اند. همان جمعی که نبایست پراکنده و پاشیده شوند. چرا که پیوند و رابطه ی

وفاداری است که باید میان آن‌ها جاری شود. بر این اساس، توانایی آن را دارد که آغازی بر رستاخیز این خانه‌ی به‌خواب فرو رفته باشد. «اُستر مایر» مهر تأییدی بر این باور است که اثربخشی کارگردان نیز در گروی مهارت و استعدادش در بناکردن گروه است، زیرا به سرانجام رسیدن پروژه‌ای تئاتری، به سازوکاری گروهی و دسته‌جمعی بسته است. زندگی‌کردنی با هم و هنرمندانه، تنها ضرورتی است که پاسخ‌گوی توقع گران‌بهای کارگردان جوان عزیز است و او چگونگی رسیدن و حفظ کردن این ضرورت را بلد است.

از همان خشت نخست، وعده و قرار بر این بنا شده که گردن‌نهادن و گرنش‌کردنی در کار نیست. بی‌هیچ سازش و سازگاری، حکمرانی بر «شابونه» بر اساس نپذیرفتن کوچک‌ترین نسبت‌داشتن و تعدیل‌شدن داخلی، استوار می‌شود. انتخاب‌ها و فهرست‌نمایه‌ی کارها نشان از این دارند که «اُستر مایر»، همچنان به نویسندگان معاصر یورش می‌برد (آلمانی‌ها یا انگلیسی‌ها) و برای انکشاف و استخراج نوشتارهای رادیکال که گشایشی هستند به شرایط فعلی انسان، اهتمام می‌ورزد؛ او در جایگاه لرزه‌نگار به زمین‌لرزه‌ای تئاتری می‌اندیشد که بتواند تکانه‌هایش را ثبت کند.

«ماریوس فون ماینبورگ»^۱، «سارا کین»^۲، «لارس نورن»^۳، «بیلیانا سربلیانوویچ»^۴، «کاریل چرچیل»^۵ و «یون فوسه»^۶ در این فهرست حضور دارند. آنان پیشکش‌کنندگان دستاوردهای سرخوردگی و ناامیدی هستند: برآمده از وحشت حیرانی و سرگردانی موجودات در جهانی این‌چنین گیج و پریشان. بی‌قراری و سردرگمی تعمیم‌یافته و همگانی، به شاخ‌وبرگ نوشته‌های

1. arius Von MayenburgM

2. Sarah Kane

3. ars NorénL

4. Biljana Srbljanovic

5. Caryl Churchill

6. Jon Fosse

گزارش نویسان، رنگی رُمانتیک می‌زند. همان‌هایی که بی‌هیچ تسلی و آرامشی (نه حتی به‌مانند گذشته در روزگارِ «برشت») و در نبودِ آرمان‌شهرِ دل‌آرامی، تنها راهِ رستگاری را مسئولیت‌پذیری می‌دانند. شرطِ نخستین این است که اگر «اُستر‌مایر» به این آثار گپیچ‌کننده یورش می‌برد، بدان خاطر است که این آثار در مقابل او بنای «مقاومت» را می‌گذارند.

مرگ دانتون^(۲۹)، با تمام جاذبه و کشش‌مندی «بوشنر»^(۳۰)، چندان که باید، احساس رضایت‌بخشی را در خود نمی‌یافت. این نمایش همچون ویتسک، دیگر هرگز پیروزی و پیشامدِ شکوهمند پیشین را تجربه نکرد. «اُستر‌مایر» موجِ دعوتی عمومی را به جریان انداخت: دعوتی برای نوشتن. همانند حلقه‌ی نجات برای تناتری که متصل به جزرومد امروز است: به‌سانِ نوشتاری ویرایش‌شده بر زمینه‌ی برجسته و انتخابی کاری.

«اُستر‌مایر» کلاسیک‌ها را نادیده می‌گیرد و در رابطه با آن‌ها بی‌علاقه است. او بدون هیچ وقفه‌ای، در پیِ قرارها و دعوت‌های تناتری از نویسندگان اروپای نوین است. بر همین اساس، آیا او این باور مایر‌هولدی که صحنه جایی‌ست برای ساخت‌وسازی آفرینشگر و اصلاحگر را تأیید نمی‌کند؟ اینکه تناتر به پیش می‌رود؛ به‌ویژه به التفات پرسش‌هایی در ظاهر بی‌جواب که به دست نویسندگانی بزرگ طرح شده است. سؤال‌هایی که کارگردان‌ها برای پاسخ‌دادن به آن‌ها کوشش می‌کنند. همه‌چیز گواهی بر این می‌دهد که آن چیزی که عامل حرکت و هدایت او می‌شود، دیدگاه و عقیده‌ای این‌چنینی است.

«شابونه»، سرپناهی برای نوشته‌های نوگراست. جایی که در آن نخستین گام برنامه‌ی اجرایی به سرانجام می‌رسد و تأیید می‌شود. نقد آلمانی همچنان از او دفاع می‌کند و ستایشگر طغیانگری و تمردش درباره‌ی باید و نبایدهای نهادینه‌شده و سیستماتیک است. با وجود اینکه او عدم قطعیت‌ها را نشانه گرفته و نشان داده، ناامیدکننده به نظر نمی‌رسد. هنرمند و «شابونه»، پرورش‌دهنده‌ی درکی مشترک و

رابطه‌ای تعادلی هستند و چه‌بسا که هنوز عشقی قطعیت‌یافته را دارا نیستند.

ایسن و شکسپیر

سرانجام، سال ۲۰۰۲، نورا هویدا شد تا این فرمول معروف را تأویل و تفسیر کند. رویارویی با «ایسن»^۱ تعیین‌کننده بود؛ چرا که نقطه‌ی آغازین دورانی دیگر برای «اُسترمایر» شد. بر محور چرخش، حول این نمایش‌نامه‌پردازی بود که به صورت آشکار، روی پنهان «ایسن» نمایان شد.

«ایسن» با ایده و اندیشه‌ی اقتصادی‌اش شگفت‌آور می‌نمود؛ چرا که دیگر اشخاص بازی، «همانند گذشته» به مدد وقت‌کشی و کاهلی زنانی که مادام بوواری گونه^(۳۱) رفتار می‌کردند یا همچون مردانی که پیوسته محکوم به شکست بودند، عمل نمی‌کردند. این نمایش، تأییدی تاریخی بر روزگار شادِ باهم‌بودن در «شابونه» بود. گویی اوقات پُربارِ زمانه‌ی «پتر اشتاین» را با تمام انزجارش، بیان می‌کرد و بدین طریق به زیبایی‌شناسی «اُسترمایر» نزدیک و نزدیک‌تر می‌شد.

نه موقعیتی اپیگونیک^(۳۲) و نه ارتباط و پیوستگی فرمان‌بردارانه و رام، بلکه فقط این تفکر و اندیشه‌ی ارگانیک است که راه به جایی می‌برد. کمپانی برلنی به ترتیبی که گذشت، پژواک پیروزی‌هایش را در جهان طنین‌انداز کرد.

«اُسترمایر» از متن‌ها و نمایش‌نامه‌هایی که پیش از این و به تکرار به آن‌ها باز می‌گشت، دوری می‌جوید. برای اینکه در این جهانِ مُعلق میانِ دو دنیا، بتواند یله و رها قدم بردارد. جهانی که بی‌گمان، گستره‌ی ایسنی‌ست. او این جهان را به روزگار پایانی قرن نوزدهم و همچنین، حاشیه‌ی قرن بیستم را به زمانه‌ی حال پیوند می‌زند؛ بدون آنکه این عملِ اتصال را به صورتی سطحی و ظاهری تقلیل دهد. او افشاگرایانه ساخت و پاخت‌های سرمایه‌داری، همانی که بر خانواده و تجارت حکم می‌رانند، بیرون می‌کشد. او مکانیسم‌ها را به موشکافی و اکاویِ توصیف‌ناپذیری

وامی دارد. کندوکاوی که در پسِ آن، وضعیتی برشتی و باین حال رها شده و عاری از هرگونه برتری داشتن را می‌یابیم.

میزانِ تأثیرگذاریِ نمایش‌نامه‌نویس، از میانِ قطعاتی کشف می‌شود که در آن‌ها ارزش‌های ناکارآمد در کنارِ اقتصادی صریح، زک‌گو و سازش‌ناپذیرش قرار می‌گیرند. بدون حسِ ترحم و نگاهِ بدبینانه‌ای، از درونِ نمایش‌نامه‌ای به نمایش‌نامه‌ی دیگر، ذات و باطنِ دنیایِ امروزی‌مان را کشف می‌کنیم. آنچه پیش می‌آید و منعکس می‌شود، چشمگیر است؛ به «آب‌های سرد سرمایه‌داری» وارد می‌شویم.

«دوره‌ی ناروایی ست برای احساسات...» «اُستر مایر» در جایی این پیشگوییِ ماریا براون^۱ (۳۳) را نقل کرده است. آری، چنانچه به فهرست احساسات موجود، نامحسوس و میانه فکر می‌کنیم، افزون بر آن، به ترس، ترور و وحشتی که ما و تئاتر را ناروا فتح کرده، بیاندیشیم... به‌واقع همگی، تأییدی بر کاراییِ این احساسات شدید هستند.

«اُستر مایر» و همراهانش برای درهم‌کوفتنِ یخ‌های عظیمِ مالیِ دریایِ سرد سرمایه‌داری، راهشان را ادامه می‌دهند. برای برچیدن پوششِ قرارگرفته بر روی سرنوشت‌ها، آن‌چنان که به همان ظرافت نیز روی کلمات را پوشانده‌اند، به‌پیش می‌روند. بیدارسازیِ دردناک، همچون فرایندی ست که با هنر بی‌همتای «یان پاپلباوم»^۲ (۳۴) به‌عنوان طراحِ صحنه همیشگی در امور دکوراسیون و با همراهیِ یارانی وفادار که گروه را زنجیروار از جوانانِ آغازین پیوند می‌زنند، حادث می‌شود و با بزرگان حاضر همچون «آن تیسمر»^۳ (۳۵)، «انگلا وینکلر»^۴ (۳۶)، «لارس ایدینگر»^۵ (۳۷) و «گرت فوس»^۶ (۳۸) تکامل می‌یابد.

-
1. maria braun
 2. Jan Pappelbaum
 3. Anne Tismer
 4. Angela Winkler
 5. lars Eidinger
 6. Gert Voss

«اُسترمایر»، خود گواهی بر این حقیقتِ معلوم است که «کارگردان هنرمند» برای بهره‌برداری از قلمرو و سرزمینی که او را به سوی روشنائیِ پُر بار و پُر نور کشانده، بایستی تکیه‌گاهِ مورد اعتمادش نویسنده باشد.

کارگردانانی وجود دارند که بدونِ انتخابِ برگزیده و بدون چشمداشتِ از پیش تعیین‌شده‌ای، با اعتماد به نفسی فراوان، به موزه‌ی خیال‌انگیزِ نمایش‌نامه‌های فهرست‌شده حمله می‌برند. در حالی که بیشتر اوقات، گزارش‌کنندگانِ کم‌وبیش ماهری هم نیستند؛ البته بیشتر کارگردانانی هستند که با اثری درگیر شده و در آن رخنه می‌کنند. گویی که میان آن‌ها و آثار نوشتاری، نوعی از تقابلِ ایجاد می‌شود: «بروک»^۱ و «شکسپیر»^۲، «استرهلر»^۳ و «گولدونی»^۴، «ویلار»^۵ و «کُرنی»^۶، «ویتز»^۷ و «راسین»^۸... همچنین «اُسترمایر» و «ایسن» نیز متعلق به همین دودمان هستند. از برخورد میان آن‌ها، هیچ‌یک ناخرسند بیرون نمی‌آید، بلکه در این رویارویی هر شور و شوقی دگرگونه می‌شود.

کتابِ پیش روی که در آن مواضع اصلی «اُسترمایر» گردآوری شده، در بردارنده‌ی نظراتش در باب «ایسن» و همین‌طور عقایدش درباره‌ی «شکسپیر» است. هر دوی این‌ها دو سوی پُلی مشترک هستند؛ پُلی که پیونددهنده‌ی «مدرنیته‌ی نخستین» یا همان عصر الیزابت^(۳۹) به دوران مدرن ما است. صحنه بر چهارراه تناقض‌هایی که «اُسترمایر» با فریادی برشت‌وار آن را بارور کرد، چیره می‌شود: «تضادها، امید ما هستند.» خواست و نگرشی که به آن احترام می‌گذارد، پرورشش می‌دهد و شدتش می‌بخشد.

-
1. Peter Brook
 2. William Shakespeare
 3. Giorgio Strehler
 4. Carlo Goldoni
 5. Jean Vilar
 6. Kornie
 7. Vitez
 8. Racine

در جایگاه تماشاگری شگفت‌زده، استقبال‌کننده و پذیرای جذبه و کشش کارآمد در این تئاتر هستم. همان چیزی که سرچشمه‌اش هم‌بستگی و پیوند اثر هنری‌ست. در میان گذشته‌ای که آن را می‌شناسیم و اکنون آن، همانی‌ست که در هر لحظه متجلی می‌شود. این بهای موفقیت است: حقیقت داشتن شواهدی مبنی بر وجود هتروتوپایی^(۴۰) موقت. چرا که در آن هیچ چیزی یکدست نیست. همه چیز ترکیب‌شده و واکنشی است. همان که به نظر می‌رسد چیزی جز پیشکش میراث فرهنگی نباشد.

«ما اهل حال هستیم و عهد قدیم»، بدون سازش‌پذیری و بی‌آتش‌بس. منطقه‌ی استفاده‌شده‌ی «اُستر‌مایر»، پس‌زمینه‌ی میدان نبرد است. جایگاهی که در آن گفت‌وگوی پایدار «شکسپیر» و «ایبسن» در جریان است. او بی‌آنکه در زمان اکنون به عقاید پیشین خیانتی کرده باشد، به پیش می‌رود، زیرا نگهدارنده‌ی منبع مقاومت، «سارا کین» و «لارس نورن» هستند. همان‌هایی که حافظِ میلِ مفرط شورش‌اند. «اُستر‌مایر» سر تسلیم ندارد و با این حال، مدام جابه‌جا می‌شود. «فرا‌تر از راین»، همان چیزی‌ست که بی‌رحمانه به او نسبت می‌دهند. آن هم با چنان شدت و جدتی که باعث تعجب می‌شود. بی‌هیچ شاکی! محاکمه آغاز شده و حکم، افشا...

انحراف و بازگشت

«برشت» در شرایط بحرانی برلن و با اجرای نمایش ننه دلاور^(۴۱) به هنگام تور مشهور سال ۱۹۵۴ در سالن تئاتر «سارا برنارد^۲»، موفقیتی باورنکردنی کسب کرد. بازگشت به وطنش بود که موقعیتش را در رابطه با قدرت حاکمه تغییر داد؛ همان قدرتی که قصد داشت آزادی‌ها و همچنین، اعتماد به نفس او را سلب کند.

«رابرت ویلسون^۳»^(۴۲) پای به عرصه گذارد و به واسطه‌ی افشاگری

1. hétérotopie

2. Sarah Bernhardt

3. Robert Wilson

پاریسی‌واری که درباره‌ی نمایشِ نگاه ناشنوا به راه افتاد، به‌درستی به جهان شناسانده شد. همان تناتری که «آراگون»^(۴۳) در مقاله‌ای شاعرانه به نام «زیباترین تناتر جهان» به آن ادای احترام کرد.

«گروتوفسکی»^(۴۴) همراه با «یوجینیو باربا»^(۴۵) نیز استراتژی «انحراف» یا همان مسیر فرعی برای بازگشت از فرانسه را به‌منظور تثبیت موقعیت و وضعیتش در لهستان مدون کرد. «هاینر مولر»^(۴۶) نیز از همین جنبش و نیروی محرکه بهره برد. به لطف این انکشاف و استقبال خارجی، اثر هنری و هنرمند دچار رشد شده و اوج می‌گیرند یا به‌نحوی، ارزشمند می‌شوند. «اُسترمایر» نیز از تبار این خانواده است؛ همان‌هایی که از جنبش بازگشت برخوردار بودند. می‌شود گفت «اُسترمایر»، برحسب اتفاق، از آن جنبش بهره‌مند شده است و نه به‌واسطه‌ی به‌کارگیری استراتژی بازگشت.

شرحی برای بازگشت لازم است: بازگشت، از موفقیت به‌دست‌آمده، زمانی سود می‌برد که فرهنگ مقصد، آن را در فرهنگی نافذ، مُعتبر و تکریم‌شده پدید آورده است. فرهنگ فرانسه، درباره‌ی «برشت»، «ویلسون» و «گروتوفسکی» کارگر بود.

امروزه روز، نقد آلمانی که «در خود فرومانده» و هیچ‌چیزی را به جز میزان ارزیابی و سنجش خود در نظر نمی‌گیرد، دیگر اقتدارش رنگ‌وروی باخته می‌نماید. این نقد، در رابطه با «اُسترمایر» حتی با موفقیت‌های فراوانش در فرانسه و دیگر جای‌ها، خشن مانده است. برلن، در قامت دادستان با شواهدش، درباره‌ی هر وابستگی متقابل و مداخله‌آمیزی به‌شکلی مات و نامفهوم رفتار می‌کند.

«اُسترمایر» هنوز امکانِ انتخابِ «خارجی‌بودن» را رد می‌کند. آن هم به دلیل پیوستگی و دل‌بستگی‌اش به تماشاچیان برلنی. گروهی گردش را گرفته و او این را

-
1. Aragon
 2. Grotowski
 3. Eugenio Barba
 4. Heiner Müller

خوب می‌داند: هنرمندی که بازنگردد، رهبانیت خود را از کف می‌دهد: همانند هنرمندی تبعیدی به پایان می‌رسد.

انحراف از مسیر، موضوعی چشمگیر و جالب به نظر نمی‌رسد، مگر اینکه با بازگشت همراه باشد. بی‌گمان، مابین هنرمندی که در خارج از وطن تبدیل به اسطوره می‌شود («شاگال»، «پیکاسو» و...) و آن هنرمندی که میان انحراف و بازگشت ارتباط و تقابلی پویا را ایجاد می‌کند، تفاوت وجود دارد. همانند «توماس اُسترمایر» که با ایجاد کردن آمادوشد میان فرهنگی دیگر که پذیرنده‌ست و فرهنگ زادگاهش، در کار پرورش ارتباطی دیالکتیکی، بین این دو است. عزیمت کردن، جالب است تا آنجا که بازگشتی را در پی داشته باشد؛ برگشتنی که از آن سود و ثمره‌ای به بار آید. «اُسترمایر» با حاشیه‌ها بازی می‌کند، همانند بازی بیلپارد.

فلسفه‌ی حضور

بودن و رخنه کردن... «اُسترمایر» مراقب بودن است و هر لحظه در کمینش است. آن را به واسطه‌ی تکرارکردنی مداوم و به تمرین در آوردنش روی صحنه‌ی تئاتر به چنگ می‌آورد. جایی که او از بازیگران می‌خواهد برای برقراری گفت‌وگو با شریک بازی، به عنوان اصل و اساس بازیگری، راهی را برای ساختن و تشکیل دادن کنشی جمعی بیابند. او بی‌وقفه آن را تکرار می‌کند. «آنتوان ویتز»^(۴۷) جمله‌ای از «استانیسلاوسکی»^(۴۸) را نقل می‌کرده که راستی و درستی آن هنوز معلوم نیست: «در درون خود جست‌وجو نکن؛ در دیگری بیاب.» نقل قولی عجیب، آن هم از جانب استاد درون‌نگری...

«اُسترمایر» با باور و تکیه بر تمرین‌های «سنفورد مایزنر»^(۴۹) آموزگار سرشناس آمریکایی، «ارتباط» را مقدم می‌شمارد. آن را همانند نشیمنگاهی برای بازی و زمینه

1. Antoine Vitez

2. Stanislavski

3. Sanford Meisner

ای مطلوب برای تبادل و اشتراک می‌داند. بدین‌گونه، غالب‌شدنِ ارتباطات داخلی را روی صحنه ایجاد می‌کند؛ همانی که ما تماشاگر پویایی آن هستیم.

صحنه، مکان اجتماعی‌شدن است. جایی که به جوهره و ذات انتزاعیِ مُبهمش وفادار می‌ماند! باین‌همه، صحنه بدون پناه‌گرفتن در پس دیوار چهارم^(۵۰)، استانیسلاوسکی وار می‌گذارد که افکار و عقاید جریان یابند؛ انرژی‌ها را فرمان می‌دهد که فوران بزنند، به‌گونه‌ای که در سالن، توانایی شنیدن و دیدن آن‌ها را داشته باشیم. ما هم در میانه‌ایم و با این حال، جُدا جُدا شده و منفک هستیم.

«اُستر مایر» از تماشاگر، همراه و هم‌بازی می‌سازد و نه فقط دریافت‌کننده‌ای محض. سرحد پیشروی بازی تا کرانه‌ی صحنه توصیف می‌شود؛ چرا که خطابه‌گری نمایشی، به قیمت قربانی کردن آن چیزی تمام می‌شود که انگار در جست‌وجوی نجات آن است، به‌ویژه «ارتباط».

بازی کردن به سمت روبه‌رو، ایجاد کننده‌ی انزوا و منکر اجتماعی‌شدن صحنه است. چرا که شخصیت اصلی، «قهرمانی» برتر و غالب بر جامعه است! چیزی که موجب انزجار «اُستر مایر» می‌شود. همان موقعیت مونولوگ وار جامعه در نزد او در رابطه با گفتار و آهنگی گروهی است.

«اُستر مایر»، فضا را برای بازیِ بازیگران بهینه می‌سازد. آن‌ها را درگیر و آزاد می‌کند؛ مرتبط و وابسته و برانگیخته‌شان می‌کند. او از این راه به هدفش می‌رسد که همانا «باهم‌بودنی» گروهی است. تأثیر آن به لطف منبع انرژی که همان موسیقی روی صحنه است، به شدت ایجاد می‌شود. موسیقی فضا را به اوج می‌رساند و با اشاره‌ای پنهانی، بازیگران را برای رسیدن به شکلِ دیگرِ دست‌نیافتنی، گسیل می‌کند. او «هم‌بازی‌ای» پُر توقع است. «بودن»، چاره‌ای جز برنده‌شدن ندارد. در گذار از گفتار به «آلات موسیقی».

در برابر بازیگرانِ «اُستر مایر» آنچه احساس و تجربه می‌کنیم، تأثیر پُررنگ و پُرکوبِ «بودن» است. بی‌آنکه این بودنِ تنها، اوتوبیوگرافی ساده‌ای باشد. «اُستر مایر»

این بودن بالقوه را به کنش وامی دارد. تطبیقی به شدت پویا میان هویتی متفاوت یا به زبان دیگر، میان شخصیت نمایش و شخصیت خود بازیگر شکل می گیرد.

در تئاتر او، انتلافی میان دو بودن جادویی و جذاب برقرار می شود. اعطا کردن صورت می گیرد؛ همانند رسمی کلیسایی، مصلوب شدن، دادن تن به افسانه ای که به «بودن» و زنده ی جاری تبدیل می شود. چیزی که موجب می شود به جمله ی «هملت» فکر کنم. درست پس از تک گویی «هکوبا»^(۵۱)؛ همان جایی که می گوید: «چه چیز است هکوبا برای او؟» و سپس ادامه می دهد: «او خود چیست؟ چه ارمان می آورد برای هکوبا؟» بازیگران، «بودن» شان را برای «هکوبا» می آورند. پیوند و ارتباط با نقش، این اشاره ی ضمنی را خورد و خوراک می دهد و می پروراند.

فلسفه ی بودن، همان بازیگران اند که به واسطه ی آن، «اُسترمایر» قصد برقراری واحدی اجرایی را دارد. آن هم با قبول پرداخت هزینه هایی ساختارشکنانه در برابر وضعیت پُست دراماتیک در تئاتر که گویا تبدیل به مدلی ثابت برای صحنه های آلمان شده است. بر اساس چنین معیار و مقیاسی، جهان به شکلی تکه تکه شده و پراکنده به نظر می آید و این صحنه است که به مکانی برای بازگرداندن و بازسازی پاره پاره ها تبدیل می شود. مکانی جدل آمیز که «اُسترمایر» در آن مکان، علیه خودکامگی برمی خیزد. همان که طرفدارانش بی چون و چرا با نقدهایی صاعقه وار [و علیه «اُسترمایر»]، آب به آسیابش می ریزند، درحالی که تماشاگران، برای دعوت شدن به ارتقا و پیشی گرفتن، با هم توافق دارند.

برای کارگردان های اندکی این جذابیت وجود دارد که در پی چیستی انسان باشند. آن هم نه در معنای جوهری اش، بلکه متناسب با زمانه ی خود. «اُسترمایر» پرسشگری اش را از راه پیگیری پیامدهای برآمده از اندیشه های اقتصادی اکثریت امروز، ادامه می دهد. پیامدهایی که علت وجودی شان، فقط به خاطر آرمان شهرهای سیاسی نیست، بلکه مشاهدات و یافته های اخلاق گرایانه است.

تناترش بی آنکه کوچک‌ترین چشم‌اندازی از رستگاری را ترسیم کند، دعوتی‌ست برای آگاهی‌یافتن از مخاطرات و تنگناهایی که بر انسان سنگینی می‌کند.

نگاه‌روشن‌گرایانه و بودنِ هوشیارانه، عاری از هرگونه خوش‌بینیِ اضافی‌ست. این تناتر، بدون تشخیصِ ازپیش‌تعیین‌شده‌ای، زخم‌های انسانی را واری می‌کند. «اُسترمایر» خود تصدیق می‌کند که تناتر در این معنا، به‌تنهایی امری اخلاقی‌ست. بیان‌کردن، به‌تنهایی چیزی اندک به نظر می‌رسد، درحالی‌که بسیار هم گران‌سنگ است، چرا که چیزی جز مسئولیت‌پذیری نیست.

مسئولیت‌داشتن در قبالِ لحظه‌ی اکنون... صحنه برپا می‌شود؛ همانند عدسی مقعر، دنیا و ما را برای به‌دست‌آوردن و آگاه‌شدن فرامی‌خواند؛ چنانچه هملت نیز در زمانه‌ی خویش گفته است: [آگاهی] به واقعیت دنیا... نه در چشم‌اندازی احتمالی، وسیع و مبهم و تار، بلکه به‌طور موضعی، در شرایط و موقعیت‌های «میکروجامعه‌شناسانه». باوری که هرگز رها نشده، آرامش‌دهنده است؛ اینکه «انعکاسِ کوچک، بزرگ است». آن هم نه کوچکی تاخورده بر روی خود، بلکه کوچکی که برپادارنده‌ی آینده‌ی تضادهاست.

تناتر «اُسترمایر»، فراهم‌کننده‌ی دلیل و برهان است. تناتر او، به‌طور کامل، با آنچه «خودپسندی به‌واسطه‌ی بی‌تفاوتی» می‌نامیم، بیگانه است. تناتری که اخلاقیات مدافع مشارکت و درگیرشدن است.

«اُسترمایر»، نمایش‌دهنده‌ی اخلاقی «اعتقادی»‌ست: اخلاقی مهیج و در حرکت. چیزی که فاقد اطمینان و آگاهیِ ازپیش‌تعیین‌شده یا تعلیمات اخلاقیِ پیوسته و ناگسستنی‌ست. امری مسئولیت‌پذیر که در بازسازیِ هر روزه‌اش، همواره همانند پشتوانه و پشت‌گرمی برای تناتری‌ست که لاجرم به آن بسیار هم نیاز دارد. روزنامه‌ی لوموند^۱، به تاریخ ۲۷ سپتامبر ۲۰۱۵ در تناتر بوف دو نورد^۲، ملاقات

1. Journal le Monde

2. Théâtre des Bouffes du Nord

و مصاحبه‌ی برنامه‌ریزی‌شده‌ای انجام می‌دهد که در این مصاحبه، «اُستر مایر» اذعان می‌دارد: «در جست‌وجوی موقعیتی هستم که در آن، به‌هیچ‌وجه از وجوه اخلاقی‌ام مطمئن نباشم.»

باور «اُستر مایر»، آن‌چنان بودنی‌ست که تغییرکردن را نیز می‌پذیرد، اما با این حال، در همه‌ی مواقع از جایگاه و موقعیت خود به‌عنوان هنرمندی هوشیار و گوش‌به‌زنگ، غافل نیست. با گوش‌سپردن به «اُستر مایر» و مطالعه‌ی او، اکنون من تصور و احساسی این‌چنینی را دارم که آن آرتور رمبوی آغازین و در ابتدای راه، اکنون به کامویی در زمانه‌ی امروزم تبدیل شده است. آن هم در همراهی «برشت» به‌عنوان میانجی.

«اُستر مایر» در میانه‌ی تقاطع دوراهی، میان درگیری بومی و درگیری شخصی قرار دارد. به‌طرز غریبی، در تناثر، دیدگاه و نگرشی که پیش از این، در خلق اثر هنری، تجربه و زندگی کرده‌ایم، مداخله‌ی کمتری می‌کند در رابطه با آنچه بازیگر یا کارگردانی که به تناثر مربوط باشد، انجام می‌دهد. آثار را دیگر آن‌چنان که در ذات خودشان موجودند، درک و فهم نمی‌کنیم؛ همانند میل و غریزه‌ی تازه‌متولدشده و مشترک میان همه‌ی هنرمندانی که خواستار بیان چیزی روی صحنه هستند.

هواخواهی برای تناثر

«اُستر مایر»، موفقیت بزرگی را تجربه کرده است. آن هم با پیدا کردن رابطه‌ی بین واقعیت زودرس (ناشی از خشونت‌های محیط زیستی پایدار) و نمایش‌نامه‌ی دشمن مردم «ایسن». بی‌شمارند کسانی که برای تصدیق کردن ارتباطی میان افسانه‌های دیرین و اضطراب‌های فعلی، از روسیه گرفته تا برزیل یا رومانی بازیگران را فرامی‌خوانند و گواهی می‌دهند که تناثر برای آنکه انعکاسی از پاسخ‌گویی ترس‌ها، محکوم‌کردن رسوایی‌ها و بی‌آبرویی‌ها باشد، همچون راهنمایی آرامش‌بخش حضور داشته است. از این طریق آن‌ها قصد دارند به آن دسته از اجتماعی‌ها هشدار دهند که خطرهایی آن‌ها را تهدید کرده است.