

سرزمینی که در آن نام‌بردن از پرولتاریا ممنوع است

والتر بنیامین

مترجم: نیما عیسی پور

تنها درام سیاسی می‌تواند به معنای واقعی کلمه دغدغی تئاتر مهاجرت باشد.^[1] اکثر نمایش‌نامه‌هایی که پیش از این مورد توجه مخاطب سیاسی قرار گرفته بودند، از ده یا پانزده سال اخیر به این سو از رخدادهای زمان خود عقب مانده‌اند. تئاتر مهاجرت باید از نو از آغازگاه آغاز کند. نه تنها صحنه‌اش، بلکه همچنین نمایش‌نامه‌هایش باید دیگر باره ساخته شوند.

حس درک این وضعیت تاریخی بود که مخاطبان را در نخستین اجرای بخش‌هایی از مجموعه‌ی درام جدید برشت در پاریس گرد هم آورد. مخاطبان برای نخستین بار خودشان را به‌عنوان مخاطبانی دراماتیک بازمی‌شناختند. با در نظر گرفتن این مخاطبان جدید و این وضعیت تئاتری جدید بود که برشت شکل دراماتیک جدیدی را عرضه کرد. او متخصص این است که مدام از آغاز آغاز کند. در سال‌های بین 1920 تا 1930 او هرگز از این که درام‌هایش را در برابر نمونه‌های تاریخ معاصر بیازماید، خسته نشد. برای انجام چنین کاری او شکل‌های تئاتری فراوان و متنوع‌ترین تیپ‌های مردم را آزمود. او برای تئاتر صحنه‌ی عمومی و همچنین اپرا کار می‌کرد؛ او تولیداتش را در برابر طبقه‌ی کارگر برلین و به‌علاوه آوانگارد‌های بورژوازی غربی به نمایش می‌گذاشت.

بنابراین بی‌شبهت به هیچ‌کس دیگر، برشت دوباره و دوباره از آغاز آغاز کرد. و این اتفاقاً نشانه‌ی است که از آن طریق ما می‌توانیم یک دیالکتیسین را تشخیص دهیم (در درون هر استادکار یک رشته‌ی هنری یک دیالکتیسین پنهان است). به قول ژید، مسلماً انگیزه‌ای که شما به دست آوردید، به درد کار بعدی‌تان نمی‌خورد. برشت این شعار را سرلوحه‌ی عمل خود قرار داده است - به‌ویژه در نمایش‌نامه‌های جدیدی که برای تئاتر مهاجرت طراحی شده‌اند.

به‌طور خلاصه: کوشش‌های (Versuche) این سال‌های ابتدایی، در نهایت در استاندارد ویژه و استوار تئاتر برشتی ثمر داده است. این تئاتر، خودش را به‌عنوان اپیک معرفی می‌کند و با این تعریف، تئاتر دراماتیکی را که تئوری آن نخستین بار از سوی ارسطو صورت‌بندی شده بود، به چالش می‌گیرد. به همین دلیل است که برشت نظریه‌ی خود را «نئ-ارسطویی» می‌خواند،

درست همان‌طور که زمانی ریمان هندسه‌ی «نا- اقلیدسی» را بنا نهاد. ریمان اصل مسلم خطوط موازی را رد کرد، آن‌چه در این درام جدید رد شده است، کاتارسیس ارسطویی، [یعنی] پالایش احساسات از طریق هم‌ذات‌پنداری با سرنوشت متلاطم قهرمان بود: سرنوشتی برآمده از تلاطم حرکتی موج‌آسا که مخاطب را در طول آن از جا می‌کند و با خود می‌برد (آن‌چه به‌عنوان نقطه‌ی تغییر (Peripeteia) مشهور است در واقع همان نوک موج است که فرومی‌شکند و به پایین می‌غلتد تا آرام بگیرد). [2]

در مقابل، تئاتر اپیک، مانند تصویرهای یک بریده‌فیلم، به‌طور نامنظم پیش می‌رود. شکل اساسی آن برگرفته از تأثیر قاطعی است که وضعیت‌های متمایز و آشکار در درون نمایش‌نامه بر هم می‌گذارند. آوازه‌ها، میان‌نویس‌های موجود در دکور صحنه و قواعد [بازی] ایمایی بازیگران در خدمت جداسازی هر وضعیت هستند. بنابراین فاصله‌ها همه جا خلق می‌شوند، و این به‌طور کلی توهمی را که بر تماشاگران سیطره دارد، زایل می‌کند. این فاصله‌ها به این منظور وجود دارند که باعث شوند مخاطب نگرشی انتقادی برگزیند، یا آن که بیاندیشد (مسیری شبیه صحنه‌ی تئاتر کلاسیک فرانسه که در آن، جایی در بینابین بازیگران، برای اشخاص بلندمرتبه تعبیه شده بود، به این صورت که صندلی‌های آن‌ها بر روی صحنه‌ی باز قرار داشت).

تئاتر اپیک مواضع خاص و حیاتی تئاتر بورژوازی را با تولیداتی که در شیوه و دقت، عالی‌تر از تولیدات آن تئاتر بودند، واژگون کرد. پیروزی‌هایی که تئاتر اپیک به‌دست آورد، موقت بودند. صحنه‌ی تئاتر اپیک هنوز خیلی مستحکم پایه‌ریزی نشده و دایره‌ی کسانی که آموزش دیده بودند، آن قدر وسیع نبود که بتواند بار دیگر تئاتر نوینی را در مهاجرت بسازد. مبنای اثر جدید برشت درک همین واقعیت است.

ترس و نکبت رایش سوم مجموعه‌ای است متشکل از 27 نمایش تک‌صحنه‌ای که مطابق الگوهای دراماتوزی سنتی شکل گرفته است. [در این نمایش‌ها] گاهی عناصر دراماتیک همچون شراره‌های منیزیم در پایان یک تحول به‌ظاهر خوشایند می‌درخشند (آن‌هایی که از در آشپزخانه تو می‌آیند آدم‌های نیکوکار] کمک زمستانی [3] هستند که کیسه‌ای سیب‌زمینی برای خانواده‌ای کوچک آورده‌اند؛ و آن‌هایی که با عصبانیت بیرون می‌روند، عضو گروه ضربت هستند که دختر خانواده در میان‌شان برده می‌شود، دختری که آن‌ها دستگیرش کرده‌اند). بخش‌های دیگر مجموعه، طرح‌های دراماتیک را به‌طور کامل گسترش داده‌اند (به‌عنوان مثال در صلیب گچی کارگری به یک سرباز پیراهن‌قهوه‌ای حقه می‌زند. حقه‌ی او واداشتن سرباز است به افشای یکی از شیوه‌هایی که هم‌دستان گشتاپو در مبارزه با فعالیت‌های زیرزمینی از آن استفاده می‌کنند). گاهی اوقات این تنش موجود در ناسازی مناسبات اجتماعی است که تقریباً بدون انتقال خود تنش، به گونه‌ای دراماتیک بر صحنه آشکار می‌شود (دو زندانی در حیاط، در زیر نگاه زندانبان، در حال نرمش، با خودشان پیچ می‌کنند. آن‌ها هر دو نانوا هستند. یکی به این دلیل در زندان

است که هیچ سبوسی در نان نریخته است و دیگری یک سال پیش به دلیل آن که در نان سبوس ریخته بود دستگیر شده است).

این‌ها و نمایش‌نامه‌های دیگر، برای نخستین بار در تولید هوشمندانه‌ی اس. ث. دوداو در 21 مه 1938 در برابر مخاطبانی اجرا شد که با علاقه‌ای پرشور آن‌ها را پی می‌گرفتند. سرانجام بعد از پنج سال تبعید، تجربه‌ی سیاسی منحصر به فردی که این جمع را متحد ساخته بود، بر روی یک صحنه‌ی تئاتر قدرت ابراز پیدا کرد. استفی اسپیرا، هانس آلمن، گونتر راشن و اریش شوئنلانک، بازیگرانی که تا آن زمان در کاباره‌های سیاسی، به شکل انفرادی، استعداد کامل‌شان امکان عرضه نیافته بود، اکنون موفق شده‌اند استعدادشان را در برابر یکدیگر به مسابقه بگذارند، و نشان دادند که از تجربه‌ای که بیش‌ترشان نه ماه پیش در اجرای تفنگ‌های خانم کارار برشت کسب کرده بودند، چه خوب استفاده کردند.

هلنه وایگل حق سنتی را به جای آورد که، علی‌رغم هر چیز، از کار قدیمی برشت در نوع جدید تئاترش برجای مانده است. او نوعی از اقتدار اروپایی را، که در تئاتر متقدم برشتی بنیان نهاده شده بود، حفظ کرد. ارزش آن را داشت که برای دیدن بازی او در آخرین نمایش‌نامه‌ی مجموعه، رفراندوم، هر چه داشتیم بدهیم. در آن جا او در نقش یک زن پرولتر (بخشی که یادآور نقش فراموش‌نشده‌ی اش در مادر بود) روح فعالیت‌های زیرزمینی در دوران‌های اختناق را تجسم می‌بخشید.

این مجموعه نشان‌دهنده‌ی یک فرصت سیاسی و هنری برای تئاتر مهاجرت آلمان است و برای نخستین بار، به‌شکلی ملموس، نیاز به چنین تئاتری را نشان می‌دهد. دو عنصر سیاسی و هنری در این‌جا در هم ادغام می‌شوند. ساده است که ببینیم بازی یک سرباز گروه ضربت یا یک عضو دادگاه خلقی برای یک بازیگر پناهنده کار بسیار متفاوتی‌ست، تا به‌عنوان مثال، برای بازیگر بی‌دغدغه‌ای که نقش یاگو را بازی می‌کند. حتی آن اندازه که یک مبارز سیاسی می‌تواند با قاتل همقطارانش همذات‌پنداری کند، برای بازیگر اول هم‌دلی راحتی نیست. یک شیوه‌ی متفاوت بازی - یا ساده‌تر، شیوه‌ی اپیک - ممکن است در این‌جا توجیه جدیدی بیابد و به نوع جدیدی از موفقیت دست پیدا کند.

مجموعه‌ی ترس و نکبت رایش سوم - که در این‌جا هرچند در شکلی متفاوت خصلت اپیک آن دوباره آشکار می‌شود - می‌تواند به اندازه‌ی مخاطبان تئاتر برای خوانش عمومی جذابیت داشته باشد. مادامی که وضعیت‌های موجودی که برشت بر روی صحنه ترسیم می‌کند، ادامه داشته باشد، مهیا کردن ابزار لازم برای تولید گزیده‌ای کم‌وبیش مفصل از این مجموعه محتمل نیست. حتی چنین گزیده‌ای نیز با چالش انتقادی روبه‌روست، و این درباره‌ی اجرای پاریس هم صدق می‌کند. آن گونه که یک خواننده از عهده‌ی درک تز تعیین‌کننده‌ی این نمایش‌نامه‌های کوتاه برمی‌آید، همه‌ی تماشاگران قادر به درک این تز نیستند. این تز می‌تواند در جمله‌ای از اثر پیش‌گویانه‌ی کافکا، محاکمه، خلاصه شود: « دروغ به یک نظم جهانی تغییر شکل می‌دهد».

هر یک از این نمایش‌نامه‌های کوتاه یک چیز را اثبات می‌کنند: چه‌گونه قاعده‌ی ترس که به عنوان رایش سوم در پیش چشم ملت‌ها رژه می‌رود، همه‌ی نسبت‌های میان بشر را به‌گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر، موضوع قانونِ دروغ می‌کند. اظهار یک سوگند در برابر محکمه‌ی قانون، یک دروغ است (نمایش‌نامه‌ی قضاوت)؛ دانشی که آموزه‌های آن کاربرد عملی نداشته باشد یک دروغ است (مرض ناشی/از کار)؛ آن‌چه از پشت‌بام فریاد کشیده می‌شود، یک دروغ است (رفراندوم) و آن‌چه در گوش‌های یک مرد محتضر نجوا شده است، هم‌چنان یک دروغ است (موعظه بر کوه)؛ دروغ به شکلی شقاوت‌بار به آن‌چه شوهر و زن در آخرین لحظات زندگی مشترک‌شان مجبورند به هم بگویند، تزریق می‌شود (زن یهودی)؛ وقتی ترحم هنوز جرأت نشان‌دادن کورسویی از زندگی را دارد، دروغ نقابی است که برای تظاهر به چهره می‌زند (خدمت به خلق). ما در سرزمینی به سر می‌بریم که نام‌بردن از پرولتاریا در آن ممکن نیست. در آن سرزمین که یک دهقان حتی دیگر نمی‌تواند به چهارپایانش غذا بدهد بی‌آن که امنیت ملی را به مخاطره افکند، برشت به ما نشان می‌دهد که چگونه در آن جا چیزها به یک برگه‌ی عبور بدل شده‌اند (دهقان به خوکش غذا می‌دهد).

حقیقت، که باید یک روز این دولت و نظم آن را همچون آتشی پالاینده از میان ببرد، امروز تنها شراره‌ای کم‌جان است. این وضعیت از سوی کارگری که جلو میکروفن حاضر به گفتن دروغ‌هایی می‌شود که مجبور به گفتن‌شان است، حمایت می‌گردد؛ و از طریق سکوت آنانی تداوم می‌یابد که سوای محافظه‌کاری بیش از حدشان، یارای دیدن یارانی را که رنجی عظیم از سرگردانده‌اند، ندارند. در حالی که اعلامیه‌ی رفراندوم که تمام محتوای آن یک "نه"ی بزرگ است، چیزی نیست جز همان خردک شراره‌ی سوزان.

مایه‌ی امیدواری است که این مجموعه به زودی به شکل کتاب در دسترس باشد. برای صحنه، این کتاب یک دوره اجرای کامل را ارائه می‌کند، و برای خوانندگان، درامی است همچون در آخرین روز بشر که کراوس نوشته است. این تنها درامی است که شاید بتواند همه‌ی واقعیتِ سوزانِ لحظه‌ی اکنون را نشان داده و آن را همچون سندی آهنین به نسل‌های آینده انتقال دهد.

این مقاله ترجمه‌ای است از:

Walter Benjamin, *The Country Where It Is Forbidden to Mention the Proletariat: Understanding Brecht*, trans. Anna Bostock, Verso, 1998, pp 37-43

پانویس‌ها:

[1]. این مقاله به مناسبت نخستین اجرای هشت تک‌صحنه‌ی نمایشی توسط برشت نوشته شده است.

[2]. Peripeteia اصطلاحی در درام به معنای تغییر ناگهانی در سرنوشت یا زندگی. برگرفته از ریشه‌ی یونانی Peri به معنای «پیرامون» و Pipto به معنای «فروریختن». م.

[3]. تبلیغات جدید دروغینی که توسط حزب نازی و برای خوب نشان دادن خودشان پیش کارگران برگزار می‌شد (پادداشت مترجم انگلیسی).

