

به سوی تئاتر- رقص (۱) (چاپ شده در کتاب نمایش ۶، کلن ۱۹۹۹)

نویسنده: سوزانه شلیشر
برگردان: نیلوفر بیضایی

“ شب به خیر، بفرمایید داخل. همسرم به جنگ رفته است! “. مشتید گروس من (Mechthild Grossmann) با این جمله نمایش “ دو سیگار در تاریکی ” به کارگردانی پینا باوش (Pina Bausch) را آغاز می کند. صحنه ای از میان تصاویر متعدد یک تاتر-رقص. تحریک اذهان؟ به اشتباه انداختن تماشاگر؟ رقصندگان آواز میخوانند، با تماشاگر مستقیماً صحبت می کنند، با کفشهای خیابانی و لباسهای روزمره بر صحنه ظاهر میشوند یا اینکه نمایش آغاز می شود اما از موسیقی و رقص خبری نیست! تاتر-رقص توانست در دو دهه و هم‌اواز با جنبشهای اعتراضی دهه ی شصت در جهت ملموس سازی موضوعات اجتماعی قدم بردارد. تاتر-رقص در دهه شصت بدلائیل گوناگون مورد توجه بسیاری قرار گرفت. در همین راستا پینا باوش با گروه رقص تاتر ووپرتال (Wuppertaler Tanztheater) در لس آنجلس برنامه ی افتتاحیه بازیهای المپیک سال ۸۴ را اجرا کرد، راینهیلد هوفمن (Reinhild Hoffmann) و سوزانه لینکه (Susanne Linke) و پینا باوش به “آکادمی موسیقی بروکلین” دعوت شدند و هانس کرزنیک (Hans Kresnik) و گروه رقص هایدلبرگ در مسابقه فستیوال تاتر مجارستان جایزه اول را دریافت کردند. تاتر-رقص و بخصوص گروههای ووپرتال و برمن به مهمترین صادرات هنری آلمان غربی تبدیل شدند. در داخل آلمان نیز هیچ فستیوال تاتری حاضر به چشمپوشی از دعوت این دو گروه مهم نبود. بعبارت دیگر هر کجا که تاتر بیانی جذابیت خود را از دست داده بود، تاتر-رقص بعنوان هنر جدید توجهها را به خود جلب کرده بود. با اینهمه میان تصویر جهانی و واقعیتهای داخلی فاصله ی بسیاری وجود دارد، چرا که این دو گروه در میان خیل عظیم کمپانیهایی که همان شیوه های سنتی و کلاسیک رقص را دنبال می کردند، جزو استثناات محسوب می شدند. حتی رقصندگان هانس کرزنیک ناچار بودند برای گذران زندگی در همان اجراهای اپرا و اپرت بشیوه ی کلاسیک بازی کنند. برآستی ویژگی این شوهای سیاسی باله و این نوع از تاتر حرکت نگاری شده در چیست؟

تئوری حس پرور هربرت مارکوزه

جستجوی یک استتیک مدرن و در عین حال حضور سیاسی در دهه شصت آغاز شد. با اینهمه لازم است نگاهی گذرا به تاریخ پس از جنگ آلمان بیفکنیم. نیاز به درگیر شدن با گذشته ی نه چندان دور، یعنی دوران تسلط فاشیسم هیتلری، یکی از دلایل توجه نسل جوان روشنفکر به تئوریهای انتقادی “مدرسه فرانکفورت” بود. در این مسیر تاتر بعنوان ابزار بیان انتقادی و پرداختن به گذشته و حال را در دستور کار خود قرار داده بود و بهمین دلیل از ترسیم یک دنیای بی دردسر و هارمونیک شیدا اجتناب می ورزید. نسل پس از جنگ طرح خواسته های جدید سیاسی خود را در دستور کار خویش قرار داده بود. در عرصه تاتر این خواسته ها در وهله ی اول توسط پتر وایس، رولف هوخ هوت، هاینار کلیپارد و دیگر کارگردانان صحنه که تحت عنوان نمایندگان “ تاتر آنارشویستی ” از آنها نام برده می شد، مطرح می شدند. همچنین کسانی چون پتر اشتاین، پتر سادک، هانس نوینفلز، ویلفرید میکنز ... نیز با کمی تاخیر طرح این خواسته ها را در دستور کار هنری خود قرار دادند. در همین دوره بود که جنبش چپ دانشجویی مصرانه در جهت تغییر ساختارهای بازمانده از دوران فاشیسم فعالیت می کرد. کارگردانهای جوان تاتر نسبت به جامعه ی پس از جنگ جهانی دوم و سیاستهای کنراد آدناور معترض بودند. در عین حال نیاز به بازسازی و تجدید حیات بر فضای نمایی دهه پنجاه شیدا حس می شد. اسکار فریتز شو یکی از مطرح ترین کارگردانان دهه پنجاه در یک سخنرانی تحت عنوان “ تاتر بعنوان مکان بازگشت به حس و روح ” مطالبات زمان خود را بخوبی باز می نمایاند: جاودانگی، فرمالیسم بی زمان و انسانگرایی.

مقاله ای از هربرت مارکوزه، فیلسوف دهه ی سی تحت عنوان “روح و روان، ابزار قدرت” که وی در آن مکانیسمهای فرهنگ سرمایه داری پیشرفته را تحلیل می کند، برای نسل جوان دهه شصت یکی از مهمترین مراجع تئوریک بود. تئوری آزاد سازی روح مارکوزه در طرح خواسته های روشنفکران تاتری و معترض آن دوره در مقابله با دولت سرمایه داری و فرهنگ قدرت پرست آلمان نقش بسیار مهمی بازی می کرد. مارکوزه در تئوری خود به هراس رایج در آن زمان از واقعیتهای اجتماعی و فرار از درگیر شدن با آن و همچنین ایجاد فاصله میان این واقعیات و فرهنگ و تمدن، میان هنر و زندگی روزمره، میان جسم و روح و میان زندگی خصوصی و زندگی اجتماعی می پردازد. وی برای فرهنگ مقامی والاتر از تمدن قایل می شود. بگمان او هنر بیش از حد ایده آلیزه می شود و تنها به وسیله ای برای فرار از واقعیتهای روزمره بدل

گشته است. حتی طراحان سالنهای نمایش نیز از معابد دوران آنتیک با ستونهای بلند تاثیر گرفته بودند. بنا براین تئوری بر خواسته ها و آرمانهای عصر روشنگری مانند برابری، آزادی و حق خوشبختی فردی بصورت ظاهری و در عرصه ی فرهنگی توجه می شد تا بر خواست تحقق این آرمانها در عرصه ی اجتماعی خط بطلان کشیده شود. فرهنگ سرمایه داری و در نتیجه تولیدات تاتری دهه پنجاه دیگر آرزوی ایجاد یک دنیای بهتر را در سر نمی پروراند، بلکه بیشتر به تجملات و ارزشگذاری می پرداخت و در نتیجه بتدریج غیر سیاسی می شد. تفکر قالب آزمون از انسانها رفتارها و هنجارهای مابقی نورم می طلبید و شدیداً به هارمونی و تفاهم و فراموش کردن معضلات تمایل داشت. در دورانی که ملت بناچار از خواستههای خود بنفع پیشرفتهای اقتصادی صرف نظر می کرد، جامعه نوعی انضباط فردی و خود سانسوری را تحمیل می کرد. در این دوره کار طاقت فرسا جای شادی و استراحت را گرفته بودو جایگاه روح از جسم فراتر بود. شادی و لذت در چنین شرایطی امری بیهوده تلقی می شد. پتر سادک که در آزمون از تاتر واقعگرایی انگلیس می آمد، پس از بازگشت از تبعید و در پایان دهه پنجاه می گوید: " ناماین گروه انبوه بازیگران آلمانی باید زبان باز باشد. آنها تنها کارمندانی هستند که اصلیتزین ریشه های این حرفه را که از حرکت و کار با بدن نشات می گیرد، به فراموشی سپرده اند. برای آنها بدن نقش مزاحم را بازی می کند. بازی مورد علاقه آنها اینست که مانند چوب در صحنه ی خالی رو به تماشاگر بایستند و کلمات را دکلمه کنند. در مجموع بازیگران آلمانی خود را بیشتر پیغمبر و پروفیسور می دانند تا دلفک. برای آنها روح از جسم مهمتر است. بیشتر بازیگران آلمان غربی به جز جوانترها، در دوران هینتر کار را آموخته اند و بهمین دلیل توانایی بازی رئالیستی را ندارند. بازیهای ادبی آنها به اندازه ی ساختارهای نئوکلاسیک نازیها بی معنی است."

پرنسیب انتخاب از روی خواست در مقابل پرنسیب انجام از روی اجبار بحثی بود که از دانشگاهها به بیرون راه یافت و در تاتر شکل عینی به خود گرفت. نسل جوان اساس توجه خود را به واقعیتهای اجتماعی اختصاص داد و در فرم کاری خود از دکلمه های مرده و بی حرکت فاصله گرفت. بدن و بدن عریان برای تحریک اذهان عمومی بروی صحنه آورده شد. پس از این شوک اولیه ی تماشاگر، کیفیتهای نمایشی یک زبان مستقل بدن در مرکز تجربیات تاتری این دوره قرار گرفت. پرنسیب خواست و هوس که سوزان زونتاک آن را "اروتیسم هنری" نام نهاد باعث شد که کارگردانها، رقص نگارها و بازیگران برای خود در استفاده از ابزار بیانی صحنه بی و استفاده از شاخه های دیگر هنری در تاتر آزادی مطلق قایل شوند. فرهنگ موسیقی پاپ و فرهنگ روزمره بر دریافتهای تصویری-حسی جدید تاثیر بسزایی گذاشتند. اجراهای شکسپیر که در این دوره توسط پتر سادک کارگردانی می شد و دلفکهای جانگو ادواردز از نمونه های فرهنگ جدید این دوره هستند. از موفقیتهای نوستالژیک سیرک رونکالی گرفته تا مرکزیت یافتن رقص و حرکت در زندگی نسل جوان، فرهنگ بکارگیری بدن را نه تنها در عرصه ی تاتر، بلکه در دیگر عرصه های اجتماعی نیز رایج کرد. در هنرهای نمایش اجرای صحنه ای بعنوان هنر بازی سازی استقلال خود را از موسیقی و استتیک رقص باز یافت و به یک زبان جدید تاتری رسید که از متون ادبی، موسیقایی و رقص رایج کاملاً مسفل بود. بسیاری از کارگردانها و رقص نگارها مولفین آثار خود شدند. این دوره بدلیل درصد بسیار بالای کارهای تجربی و تجربه های جدید تاتری با دهه ی بیست قابل مقایسه است.

زبان انتقادی بدن

آنتون آرتو و برتولت برشت مهمترین شخصیتهای تاتر آوانگارد دهه ی پنجاه هستند که با وجود تضادهای فکری و حرفه ای بیشترین تاثیرها را بر تاتر قرن بیستم گذاشتند. تاتر آوانگارد دهه ی پنجاه و شصت اروپا و آمریکا در بسیاری از وجوه خود بر پایه "تاتر خشونت" آرتو پایه گذاری شده است. اساس زیبایی شناسانه و محتوای این تاتر زندگی کردن و نمایش حس و استفاده از زبان بدن را تشکیل می دهد. با وجود این تاتر آلمان غربی نسبتاً دیرتر به نسخه ی آرتو که تازه در دهه شصت توسط "لیوینگ تاتر" و گروههای تاتر مهمان به آلمان راه پیدا کرد، آشنا شدند. در همین دوره یک برداشت جدیدتر از تئوری برشت نیز در آلمان رواج یافت. نه برشت نویسنده، بلکه برشت تئوریسین برای تاتریهای جوان امکان مدرنیته کردن تاتر از طریق دراماتولوژی باز و انتقادی را فراهم کرد. برای رسیدن به یک تاتر غیر رویایی و تحقق شکل اجرایی منکی بر بدن و رها شدن از اهداف تربیتی - آموزشی تاتر برشت، کارگردانها، نمایشنامه نویسان و رقص نگارهای دهه ی هفتاد تئوری تاتر اپیک برشت را بعنوان ابزار و فرم نمایش خود برگزیدند: مونتاژ و فاصله گذاری بعنوان ترکیب جدید ادبی و صحنه ای و بعنوان شکل انتقادی برخورد با واقعیت .

فضای ایجاد شده در نتیجه ی تفاوت محسوس میان تاتر برشت و آرتو دو سوال مشخص را بوجود آورد: تئوری اپیک و تاتر منکی بر زبان بدن چگونه می توانند بیکدیگر نزدیک شوند؟ چگونه می توان در تاتر - رقص تمایلات فدی آزادسازی بدن و سمت و سوی حسی آن را به تئوریهای اجتماعی مربوط کرد؟

تاتر - رقص از طریق قرار دادن بیوگرافی فیزیکی رقصندگان در مرکز پرداخت محتوایی خود و اجتناب از استفاده ی کفشهای نوک تیز باله ی کلاسیک و همچنین فراتر رفتن از سرحد قوانین کلاسیک به نفی سنتهای کلاسیک باله ی آکادمیک قرن نوزدهمی دست زد.

به سوی تئاتر - رقص (۲)^۱ تئاتر "پسا برشت"

(چاپ شده در کتاب نمایش ۷، کلن، ۲۰۰۰)

نویسنده : سوزانه شلیشر

برگردان : نیلوفر بیضایی

نوگرایی و گسترش مداوم زبان تئاتر یکی از مهمترین مشخصه های تئاتر قرن بیستم است و در ارزیابی نحوه ی شکا گیری تئاتر-رقص آلمان نقش مهمی بازی می کند. مایر هولده، آرتو، پیسکاتور، و برشت و همچنین تلاشهای رفرمیستی آپیا و کریچ از پایان قرن نوزدهم نمایندگان مراحل مختلف تحول در تئاتر بیانی و ادبیات نمایشی هستند. در رقص نامهایی چون دالکروز و باز آپیا، لابان، یوس و شلمر از اهمیت ویژه ای برخوردارند. در عین حال تاثیر غیر قابل انکار برشت را نیز بخصوص در زمینه ی فرم می بایست در نظر گرفت. این تاثیر بخصوص در نحوه ی استفاده از عناصر تئاتر اپیک همچون مونتاژ و شکل روایی قابل رویت است. آندره ویرت، تئوریسین و منتقد تئاتر در سال ۱۹۸۰ از نوعی از تئاتر تحت عنوان "تئاتر پسا برشتی" نام می برد. وی هاینز مولر و پتر هاندکه در ادبیات، رابرت ویلسون و ریچارد فورمن در تئاتر و داریو فو در تئاتر سیاسی را نمایندگان تئاتر پسا برشت می داند. اما وی در این بررسی به عرصه ی موسیقی و تئاتر-رقص نمی پردازد. با اینهمه تئاتر - رقص دهه های ۷۰ و ۸۰ را می توان نوعی برداشت از برشت، اما بدون تکیه بر برشت نامید. فاصله گذاری و استفاده از حرکت و همچنین دراماتولوژی گفتمان که از ویژگیهای تئاتر پسابرشت هستند در تئاتر-رقص به صورت کاملا نمایشی بکار گرفته می شوند. تئاتر اپیک برشت در اینجاست که ترجمان نمایشی- عملی خود را باز می یابد.

هدف از گفتمان طرح معضل و باز کردن ابعاد آن است. در تئاتر این گفتمان از طریق اشاره و منطق نمایشی نشان دادن و خصلت ساخته شدن در لحظه و همچنین در شکل گفتگوی مستقیم با مخاطب انجام می شود. در آثار نمایشی پینا باوش رقصندگان در لحظاتی آکسیونهای نمایشی خود را اعلام می کنند. اصل برشتی "نشان دادن" در اینجا از طریق فیزیک - نمایش برجسته می شود.

مشتبلا گروس من بازیگر و عضو پر سابقه ی تئاتر - رقص ووبرتال می گوید: " در تئاتر من یک همبازی یا شریک دارم، در حالیکه در نمایشهای پینا باوش اکثرا تماشاگر همبازی من است. من در این نمایشها حرف می زنم و برای خودم، اما در حضور تماشاگر صحبت می کنم. این نوع از اجرا تنها در کارهای پینا ممکن است". تفهیم زبان و انتقال اطلاعات در یک گفتگو در پس کیفیت آکوستیک زبن باز می ماند. گفتگو با خود و بیان آهنگین ساختمان ارتباطی تئاتر پسا برشت را تعیین می کند و جای دیالوگ و تک گویی در تئاتر کلاسیک را می گیرند. در نمایشهای پینا باوش تماشاگر صحنه های بیانی - حرکتی استادانه را می بیند و همچنین اینکه آمیزه ای از برشهای زبان روزمره، تکنیکهای صحنه یی و فرمولهای اجرایی جای باله ی کلاسیک را می گیرد. در این ترکیبها آمیزه ای نهایی از زبان و حرکت در مرکز قرار می گیرد.

تئاتر رقص و دراماتولوژی اپیک (روایی)

یکی از مهمترین جملات برشت این است: "... منش انتقادی می تواند یک منش هنرمندانه باشد. ما اشکال زندگی را بدون هنر نمی توانیم نشان دهیم. ما به توانایی های خلاق و صاحبان قوه ی تخیل نیاز مبرم داریم." رقص نگارها (کورئوگرافها) از این توانایی خویش در حد کمال برای بیان اهداف هنری آثار خود بهره جسته اند. آنها در آثار نمایش خود که بیش از هر چیز بر زبان بدن متکی است بدنبال تصاویری می

^۱ این نوشته ترجمه ی بخشهایی از کتاب Tanz Theater است که خانم

شلیشر

در سال ۱۹۸۷ نوشته و انتشارات رو رو رو

در هامبورگ به چاپ رسانده است.

قسمت اول این مطلب در کتاب نمایش ۶ به

چاپ رسیده است. (مترجم)

گردند که اصلیتین برشها و نشانه های واقعیات اجتماعی را بازتاب دهد. در این مسیر آنها با ابزار نمایش و از طریق قرار دادن واقعیت صحنه یی در برابر واقعیت اجتماعی، نارساییهای جامعه را برجسته می سازند و به نقد می کشند. تئاتر - رقص امروز سنتهای گذشته را مجدانه بزیر علامت سوال می برد و همین خصلت است که آن را از رقص کلاسیک - آکادمیک سهل الهضم دهه ی هشتاد که بیشتر تظاهر به اعتراض و انتقاد می کند، متمایز می سازد. موضوع تئاتر - رقص امروز واقعیات روزمره ی زندگی و بازتاب دادن آنهاست و نه صرفا اثبات تواناییهای هنری رقصندگان.

کورت یوس (Kurt Joos)، پداگوگ و تئاتری

“ من در شهر اسن و نزد یوس تحصیل کرده ام. ویژگی یوس در نوگرایی اوست. در مدرسه فولک وانگ یک تکنیک بخصوص تعلیم داده نمی شد، بلکه مجموعه ای از تکنیکهای از کلاسیک تا مدرن و همچنین فولکلور اروپایی می آموختیم. من پس از تحصیل در آنجا تکنیکهای دیگری را نیز آموختم. ولی این تنها تکنیک رقص نیست که بر من تاثیر می گذارد. بسیاری از تاثیر پذیریها و آموخته های ما غیر مستقیم انجام می شود. آنچه پیوند مرا با یوس عمق می بخشد این است که وی هم معلم بود و هم تئاتری. او همزمان با اشتغال به استادی رقص، مشغول کار عملی در تئاتر نیز بود. او در سال ۱۹۲۴ پس از سه سال که در گروه رقص استادش رودلف فون لابان بعنوان رقصنده و کارگردان فعالیت کرد، از این گروه جدا شد و بعنوان کورءگراف در تئاتر مونستر استخدام شد. وی سپس به اسن رفت و در آنجا در سال ۱۹۲۸ مدرسه ی رقص فولک وانگ را پایه گذار کرد. در سال ۱۹۳۰ همراه با چند تن از همکارانش گروه باله ی یوس را تشکیل داد که در داخل و خارج آلمان، رقص مدرن این کشور را نمایندگی می کرد. کورئوگرافیهای یوس بدلیل نوگرایی و فرمهای بدیع بسیار مورد توجه قرار گرفت. وی در سال ۱۹۳۳ پس از بقدرت رسیدن هیتلر ناچار به ترک آلمان شد. در سالهای که او در آلمان نبود، چند تن از شاگردانش آلبرت کنوست و تروده پوهل مسئولین سرپرستی مدرسه فولک وانگ را بعهدہ گرفتند و با حفظ چارچوبهای تعلیمی یوس تا سال ۴۹ که وی به آلمان بازگشت، فعالیت کردند.

یوس در جایی می گوید: “ لابان به ما آموخت که هر حرکتی را بفهمیم و اینکه حرکت معنای بسیار وسیعتری از معنای رایج دارد. ما در جوانی تشنه ی تجربه و حرکت بودیم و در این راه باله ی کلاسیک بتهنهایی برایمان کافی نبود، چرا که بسیار تک بعدی بنظرمان می رسید. او چشمان و استخوانهای ما را باز کرد و ما را با یک منطقه ی جدید هنری آشنا کرد و ما توانستیم بر مبنای آن کار کنیم.” هدف یوس تجدید حیات رقص با نشانه های مدرن و برسمیت شناساندن آن بعنوان “ تئاتر” بود. او توانست فرمهای صحنه یی و نو آوریهای استتیک رشته های خویشاوند از جمله فیلم و سینمای اکسپر سیونیستی را در جهت پر بار ساختن رقص صحنه یی مورداستفاده قرار دهد. البته یوس اولین کسی نبود که دست به این تلاش زد، بلکه استاد او لابان پیش از وی این راه را آغاز کرده بود. لابان امکانات این فرمهای تئاتری را برای تئاتر - رقص اینچنین فرموله کرد: سه بعدی بودن نمایش، حضور رقصنده بعنوان شخصیت خلاق و فرد و همچنین زبان بدن بعنوان حامل محتوا.

یوس یک تئاتری به تمام معنا بود. او به زبان تئاتر فکر می کرد و اندیشیدن بزبان تئاتر یعنی تاکید بر ضرورت وجود اصل اندیشه. موضوع کار یوس جستجوی یک جهان انسانگرا بود. به همین جهت دید هنری او بسیار باز و گسترده بود. او توانست در زبان حرکت به نوعی مستقیم گویی و در عین حال سادگی دست پیدا کند، بدون اینکه مرهای خود را شکلهای ناتورالیستی در هم ریزد. استفاده از حرکات روزمره در صحنه کار جدیدی نیست، اما استفاده از حرکات روزمره در آثار یوس هرگز حرکت را در حد شکل باقی نمی گذارد، بلکه ارتباط آن را با وقایع اجتماعی برجسته می سازد. یوس هیچ حرکتی را بدون منظور و معنا بکار نمی گیرد. این نوع کار از رقصنده نه تنها حرکت بدنی، بلکه آگاهی بیدن اصل را می طلبد که هر حرکت جدیدی می بایست دوباره و چند باره در موقعیتهای مختلف از طریق حافظه و حس ارتباطی با ریتم آن حرکت ساخته و پرداخته شود. تصاویری که یوس می سازد و دوباره از بین می برد، شکلهای جمعی که در صحنه می سازد و باز از بین می برد و ترکیب مراحل حرکتی بر روی صحنه بیشتر به ساختارهای موسیقی و یا رهبری ارکستر می ماند. کار دینامیک یوس بیشتر شبیه به اندیشیدن بزبان موسیقی است. خود او در اینجا هم کورئوگراف است، هم آهنگساز و هم رهبر ارکستر. از این نظر کارهای پینا باوش با آثار یوس قابل مقایسه است. یوس نوعی از تئاتر - رقص رئالیستی - روایی بوجود آورد که بدلیل دقت فوق العاده در توضیح جزئیات واقعه بسیار به انسان امروزی نزدیکتر از آثار آبستره کسانی چون ماری ویگمن، دوره هویر ... است. در بدن انسانهای یوس خون جاری ست. آنها زنده اند، قابل لمس اند.

مرکز رقص " فولک وانگ " (Folkwang Tanzstudio)

استودیوی رقص فولک وانگ نه با هدف تشکیل تجمعی از بهترین کورئوگرافها، بلکه به قصد گسترش امکانات کار برای رقصندگان تعلیم دیده تشکیل شد. هدف یوس ایجاد امکانی برای رقصندگان جوان بود تا در مسیر حرفه بی شدن، بجای تن دادن به شرکت در تولیدات خالی از خلاقیت اپرایی یا بعبارت دیگر بجای کارمند شدن بتوانند یک دوره ی یک یا دو ساله ی تخصصی بگذرانند و بدینطریق شانس خود را برای شرکت در پروژه های بزرگ تئاتری افزایش دهند. این پروژه توسط ایالت نورد راین وستفالن (Nordrhein Westfalen) و همچنین بورسهای تحصیلی و قراردادهای کاری تامین می شد. یوس که تا سال ۶۸ مسؤل این استودیو باقی ماند، موفق شد یک گروه کوچک ۸ تا ۱۰ نفره از رقصندگان حرفه بی جوان تشکیل دهد. نام این گروه تا سال ۶۸ اله ی فولک وانگ بود و پس از آن به استودیوی رقص فولک وانگ مشهور شد. رقصندگان این گروه تحت مشاوره ی مشاورین تربیتی قرار داشتند و هدفشان تحقیق و کمک به ایجاد سبکهای جدید و متفاوت در باله بود. آنها از امکانات کاملا حرفه بی و همچنین امکان اجرا در خارج از مدرسه داشتند. یوس توانست بهترین کورئوگرافهای جهان را به اسن بیاورد. اجرای چندین نمایش درخشان تحت نظر لوکاس هاوینگ و کمپانی خوزه لیمون نمونه ای نتایج این تلاشهاست. اینگونه بود که رقصندگانی چون پینا باوش، ژان سبرون، دیتر کلوزو هانس پوپ در این استودیو تربیت شدند. در دهه ی هفتاد استودیوی فولک وانگ از اهداف اولیه ی خود فراتر رفت و تبدیل به مرکزی از رقصندگان مدرن با تحصیلات عالی شد که در مراکز باله ی کلاسیک جایی نداشتند. پینا باوش، سوزانه لینکه، راینهیلد هوفمن و دیگران پس از پایان تحصیلات یا در همانجا ماندند و یا پس از بازگشت از سفر آمریکا یا مدتی کار تئاترهای شهر دوباره بدانجا بازگشتند. از سوی دیگر تعدادی رقصنده ی خارجی بخصوص آمریکایی نیز به آنها پیوستند.

موضوع ما انسان است با تمام اشتباهات و ضعفهایش : نقش رقصندگان جدید

تئوریهای دراماتیک جدید یک وظیفه ی همگانی و یکسان برای تمام بازیگران قابل نیست، اما تعریف هنر بازیگری را در آفاقی دیگر جستجو می کند. طبق این تعاریف نو بازیگر دیگر نمایشگر کاراکتر (شخصیت) نیست. وی دیگر "سناره" (Star) نیست، بلکه یکی از اعضا ی گروه است و جدیت و میزان کوشش او تعیین کننده تر از میزان استعداد اوست. نقطه ی قوت او نه در تک جهتی بودن هنرش بلکه در باز بودن و آمادگی برای هر گونه تجربه و تخصص نو است. او بهمان نسبت که باید بازیگر باشد، رقصنده و خواننده است. او یکی از کلیدهای یک "ماشین ارتباط عمومی" یعنی تئاتر است که کارگردان از او استفاده می کند تا آهنگ مورد نظر در جهت یک ارکستر همگانی را تولید کند.

این تعرف که آندره ویرت از نقش بازیگر می دهد، در مورد رقصندگان نیز عینا صدق می کند. در تئاتر - رقص نیز رقصندگان دیگر شخصیتهای اجتماعی مشخص را نمایندگی نمی کنند، بکه می توانند با استفاده از خلاقیت فردی خوش به یکی از ارکان اصلی تبدیل شوند. رقصنده از طریق افزودن بر تواناییهای خود در زمینه های دیگر مانند خوانندگی و بازیگری و همچنین از طریق آموختن شیوه های مختلف کاری می تواند به افقهای جدیدی در حرفه ی خود دست یابد. بهمین جهت انتخاب رقصنده برای تولیدات نمایشی امروز با معیارهای متفاوتی انجام می شود. در حالیکه معیار انتخاب رقصندگان کلاسیک قد و وزن و جنس موی سر آنهاست، در تئاتر - رقص امروز گوناگونی شکل ظاهری رقصندگان، عامل تعیین کننده در زندگی بخشیدن به نمایش است. این تنوع و پذیرفته شدن در فردیت ه رقصندگان کمک می کند تا تمام توانایی و خلاقیت خود را کشف کنند. به کار برند. رها سازی رقصنده و تبدیل او به یک فرد مستقل با تحلیل ویژه ی خود بر خلاف رقص کلاسیک تنها در مورد رقصهای تکنفره رعایت نمی شود، بلکه در مورد رقصندگانی که در گروه می رقصند نیز رعایت می شود.

به سوی تئاتر - رقص (۳) هنر ترکیبی و جداسازی عناصر (چاپ شده در کتاب نمایش ۸، کلن، ۲۰۰۰)

نویسنده : سوزانه شلیشر
برگردان : نیلوفر بیضایی

شیوه ی نهر (Caspar Neher) در ساخت دکور صحنه که پس از دوره ی تمرین بازیگران ، بر اساس نیازهای صحنه انجام می گرفت ، به صحنه ساز این امکان را می داد که از بازی بازیگران ایده بگیرد و متقابلاً بر آن تاثیر بگذارد . نویسنده ی متن این امکان را داشت که در همکاری مداوم با بازیگر و صحنه ساز یک رابطه ی متقابل تاثیر گذار و در عین حال تاثیر پذیر ایجاد کند . بطور همزمان نقاشها و آهنگسازان نیز این امکان را می یافتند که بطور مستقل و از طریق هنر تخصصی خود در جریان ساخته شدن اثر دخالت کنند : بعبارت دیگر اثر هنری در کلیتش از طریق عناصر جداگانه به تماشاگر عرضه می شد . “ (برتولت برشت) گذشتن از مرزها و محدوده ها و اینکه کلیه ی شاخه های هنری خود را در اختیار پربار نمودن یک اثر قرار دهند ، در تاتر- رقص و بر پایه نظر برشت تنها از طریق جداسازی عناصر و ایجاد امکان تحقق مستقل آنها ممکن می شود .

تکنیک مونتاژ که اساس ساختمان تاتر- رقص را تشکیل می دهد ، بمعنی ایجاد ارتباط میان عناصر جداگانه است ، بدون از بین بردن تناقضهایشان . از این طریق ، تقطیعاتی در اثر ایجاد می شود که باعث پدیدار شدن کیفیت استتیک می شوند . مونتاژ ، که از استقلال عناصر هنری هر اثر بهره می جوید ، باز بودن نمایش که از شرطهای اصلی استفاده از این تکنیک است ، کاراکنتر ناکامل بودن اثر ، چند پهلو بودن نمایش که امکانات گوناگونی را در درک اثر در اختیار تماشاگر می گذارد ، با ایده ی ریچارد واگنر که تعبیر اروپایی از معنای مجموعه اثر هنری می باشد ، بسیار فاصله دارد . با اینهمه واژه هایی چون مجموعه ی اثر هنری ، مولتی مدیا ، اثر هنری بعنوان نتیجه ی برخورد شاخه های گوناگون هنری ، تاتر توتال ، واژه هایی هستند که در میحث تاتر- رقص مرتب مطرح می شوند ، بدین دلیل که خصلت فرا محدوده آن را برجسته سازد . اثر مجموع هنری تاتر- رقص ، دیگر نه بتنهایی باله است ، نه فقط بازیگریست یا رقص ، و نه موسیقی و زبان . با اینهمه این شکل تولید اثر با یک جهت خاص تعبیر زیبایی شناسانه ونظری پیوندی تنگاتنگ دارد . بهمین دلیل نمی توان آن را بعنوان یک نقطه نظر بی طرف با یک فرمول همه گیر در تاتر امروز عمومیت بخشید .

در طرح اثر هنری بعنوان مجموعه ای از شاخه های مجزای هنری ، آنچه بسیار جالب و جذاب است و از سنت ریچارد واگنر نشات می گیرد ، قایل شدن این هویت برای هنر است که بر طبق آن در یک اثر هنری می بایست هنر و واقعیت ، آرمان و عینیت ، به یک یگانگی برسند و یک اثر واحد هنری بسازند . جستجوی هویت هنر و زندگی، در دوره های مختلف از طریق این تلاش انجام گرفته که یک ساختمان فکری نمایشی ، یک جهان بینی هنری را در عمل زندگی بعنوان یک اصل قابل تعمیم برای عموم تعریف کنیم . این تلاش در قرن نوزدهم در طرح اثر واحد هنری انجام شد . در درامهای موسیقایی واگنر که وی در سال ۱۸۷۶ از طریق ایجاد سنتز صحنه ای ناشی از تقابل کلام ، رقص و صدا بروی صحنه برد ، ایده ی اثر واحد هنری بازتاب پیدا کرد و سنگ بنای آن گذاشته شد . شهر بایرویت ، آثار موسیقایی واگنر و همچنین نوشته هایش تحت عنوان هنر آینده نقش بسزایی در بیان این طرح داشتند . نیم قرن پس از واگنر و نوشته های فریدریش نیچه با عنوان تولد تراژدی توسط روح موسیقی ، رقص جای موسیقی را گرفت . ایده ی ایجاد فرم در تاتر از طریق بکار گیری رقص ، رودولف لابان این ایده را در رقص بکار گرفت و با تشکیل گروه هنری بنام مزرعه ی رقص ، در فضای آزاد و با استفاده از عناصر طبیعت چون خورشید ، ماه و غیره و با شمار کثیری رقصنده ، کارگردانی کرد . لابان بر پایه ی رقص ، آثار واحد هنری (ترکیبی) آفرید و در این راه از سنتهای تاتر چین بهره جست که عصاره ی اندیشه اش را می توان جشن بزرگ همگانی زندگی ، نام نهاد .

اساس ایده ی آرمانگرایانه ی هنر ترکیبی ، آرزوی ایجاد هماهنگی و هارمونی در جهان آینده از طریق هنر و همچنین همکاری شاخه های مختلف هنری می باشد . یا طبق گفته ی واگنر : همه می توانند در این نبوغ نقش بازی کنند .

تاتر - رقص و حرکت نگاران امروز با ایده ی اثر واحد- ترکیبی هنری هیچ وجه مشترکی ندارند . چرا که بنای این ایده اعتقاد به ژنی و شخصیت پرستی از یکسو و یکسان پنداری از سوی دیگر است . حتی محتوای کار ایندو بسیار متفاوت است . طرح اثر واحد هنری که پس از ۱۹۴۵ نیز در بخشی از تولیدات هنری باقی ماند ، یک تصویر بسته و محدود از جهان به ما عرضه می کند . این طرح تصویر مقابل خود را

نه از واقعیات اجتماعی و امروز و دیروز این واقعیات، بلکه از طریق ایده‌ی بازگشت به اصل خویش، از اسطوره‌ها و از حیطه‌های فرهنگی بیگانه با تفکر غربی وام گرفته است. در این طرح، اسطوره و آیین، الگوهای تجربه‌ی مشترک و مستقیم جهان می‌باشند.

بر خلاف این طرح، در تاتر-رقص، از ایده‌ی اولیه‌ی برشت مبنی بر تغییر پذیر بودن جهان حرکت می‌کند. در این ایده، خصلت تغییر و تکوین تاریخ و تمدن نفی نمی‌شود، بلکه از طریق پرداختن به تاریخ بدن بدان پرداخته می‌شود. درگیر شدن با ابزار خود، بدن خود، وسیله‌ای می‌شود برای بیان حالات خویش و نه ایده‌آلیزه کردن جهان. تاتر-رقص بدلیل خصلت رهایی جویانه و فردگرایانه‌ی خود، در مقابل مطلق‌گرایی هنری موجود در ایده‌ی اثر واحد هنری قرار می‌گیرد. تاتر-رقص امروز با استفاده از خلاقیت تک تک افراد، از تماشاگر نیز قدرت خلاقه می‌طلبد.

بر خلاف تئوری اثر واحد هنری (ترکیبی) که از طریق نگاه مطلق‌گرایانه به هنر در پی ایجاد حس جمعی است و از پرداختن به تضادها و تناقضات گریزان، در تاتر-رقص امروز تماشاگر حق و آزادی کامل در جستجوی نگاه شخصی خود دارد.

و باز بر خلاف ایده‌ی اثر واحد هنری که هدفش جمعی کردن هنر و یا حل شدن آن در زندگی است، تاتر-رقص زندگی را مبنای هنر قرار می‌دهد. در اینجا وقایع صحنه‌ای و واقعیت، مرتب در یک رابطه‌ی تنگاتنگ و متقابل قرار دارند. از این طریق امکان جستجوی واقعیت نهفته در پس نمایش را به تماشاگر داده می‌شود. مانند برشت که زندگی روزمره و صحنه‌های خیابانی را الگوی تاتر اپیک خود قرار داد، تاتر-رقص امروز، موضوع کار خود را تجربیات واقعی و روزمره و وقایع مشخص قرار می‌دهد. برای تعریف تاتر پسا برشتی، شاید این جملات گئورگ تابوری از هر تعریفی گویاتر باشد که: معیار ما می‌بایست انسان در زندگی واقعی باشد و نه در ذهنیت هنری. "تعریفی که رزاموند گیلومر از کار خود در تاتر-رقص بدست می‌دهد: ما پیش از آنکه در برابر هنر (با هر تعریفی که از آن داریم) احساس مسئولیت کنیم، در برابر انسان و مسائل انسانی مسئولیم."

تاتر تجربه

من شکلی از تاتر را پیشنهاد می‌کنم که در آن تصاویر پر قدرت و بدنی، تماشاگر را که در طوفانی از قدرتهای ماوراء انسانی محصور است، هیپنوتیزه کند. تاتری که با استفاده از روانشناسی، دنیای عجایب را نشان دهد. تاتری که همچون رقص درویش، در ما حالت خلسه ایجاد کند و با هدف قرار دادن ارگانسیم‌های مشخص انسانی، تاثیری مانند موسیقی روان-درمان برخی قومها که ما آن را با علاقه تمام گوش می‌دهیم، ولی خود قادر به خلق آن نیستیم، بر ما بگذارد. " (آنتون آرتو) با وجود اینکه ویژگیهای تاتر-رقص در نگاه اول به تاتر تجربه شباهت دارد، ایندو از دو سنت متفاوت بوجود آمده‌اند. واژه‌ی تاتر تجربی به آن دسته از نمایشها گفته می‌شود که از سال ۱۹۴۵ به بعد بر پایه‌ی تئوریهای آنتون آرتو نمایشنامه‌نویس و تئوریسین تاتر فرانسوی بوجود آمدند. آرتو نظر خود را که به تاتر بعنوان وقوع تجربه‌ی مستقیم و بی‌واسطه می‌نگرد، در دو مانیفست خود تحت عنوان تاتر خشونت (۱۹۳۲/۳۳) تشریح نموده است. نظرات وی تاتر اروپا و آمریکا، از سال ۱۹۴۵ ببعده تاثیرات بسیار مهمی گذاشته است. از تاتر پوچی یونسکو گرفته تا تاتر فقیر گرونفسکی و تاتر غیر دولتی و تاتر تجربی، از دهه‌ی پنجاه به اینطرف تبدیل به جریانهای ضد هنر و ضد تجارت شدند و مبنای کار خود را روان-درمانی آمریکای شمالی و استفاده از فلسفه‌ی شرق قرار دادند.

آرتو می‌نویسد: "آنکس که نیروی جادویی و سحرآمیز نشانه‌ها را فراموش کرده، می‌تواند با آنها از طریق تاتر آشنا شود."

تاتر پسا برشت و تئوری آرتو مشترکا استفاده‌ی تجربی از زبان بدن و همچنین حرکت از یکسو و استفاده از امکانات ناشناخته‌ی تارهای صوتی در صدای بازیگر را مبنای کار خود قرار می‌دهد.

آرتو و برشت، هر دو از تاتر آسیایی و هنر بازیگری شرق تاثیر پذیرفته‌اند. در این تاتر، زبان و حرکت همانا واقعیت صحنه‌ای هستند که بازیگران، خوانندگان و رقصندگان آن راتحقق می‌بخشند. با اینهمه تاثیر صحنه‌ای بازی بیرونی برشت با طرح زبان بدن آرتو متفاوت است. تئوری بازی بیرونی در تاتر برشت، برای بازیگر وسیله است. رفتارهای صحنه‌ای، نمایش هنجارهای اجتماعی براساس تجربه‌ی مشترک بازیگر و تماشاگر است.

بر خلاف برشت، آرتو معتقد است که از طریق بازگشت به فرمهای اولیه‌ی نمایشی (که رقص یکی از پیشینه‌دارترین این فرمهاست)، می‌توان ریشه‌های زبان بدن انسان را بازیافت. این بازگشت به ریشه‌ها و آغاز و همچنین بازگشت تاتر به شکلهای جادویی و آیینی اولیه، به گمان آرتو می‌تواند اصل بیگانگی روح و جسم را که در دوران پیش از تمدن وجود داشته است، دوباره زنده کند.

تجربه‌ی بیگانگی روزافزون انسان با جهان پیرامون خود و تاثیرات اجتماعی - سیاسی و همچنین اقتصادی در تقویت این بیگانگی که از دهه‌ی دوم قرن بیستم به اوج خود رسید، تاتر را به سوی سنت

تصویری اولیه اش، یعنی اثر واحد هنری و بسوی تاتر آرتو که از این تئوری پیروی می کند، سوق داد. حتی بسیاری از گروه‌های تاتر تجربی که رهایی طلب و سیاسی بودند، نیز به این سنت بازگشتند. هدف آنها تاتری کردن زندگی بود. آنها بر خصلت آیینی تاتر و بازگشت به آیین‌های دسته جمعی، تاکید داشتند. اما از آنجا که شکلی که برگزیدند، یعنی اثر ترکیبی هنری، فاقد نگاه تاریخی است، در آثار آنها نیز نگاه تاریخی جای خود را از دست داد.

تاتر- رقص پسابرستی پیش شرطها و جایگاه خود را در برخورد با واقعیات اجتماعی از نقاطی بر می گیرد که با دیدگاه تاتر تجربه متفاوت است. امروز جستجوی هویت و بکارگیری آن در برخورد با واقعیات، جایگاه غیرعقلانی ندارد. حرکت نگارهای امروز به تجربه‌های منفی زمان خود، با دیدگاه تحلیلگر و با پرداخت به علل آنها می پردازند و از این نظر از تالوری برشت (لجهاں را تغییر ده، چرا که بدین تغییر نیاز دارد)، پیروی می کنند.

تنوع گاه متناقض در شکل‌های تاتر- رقص امروز، آن را در مقابل ایده‌ی هارمونیزه کردن و هماهنگسازی جهان و هنر قرار می گیرد. اثر واحد هنری یا بعبارت دیگر هنر ترکیبی، در این تاتر تبدیل به جداسازی عناصر شده است.

این جداسازی عناصر که برشت اول بار آن را مطرح کرد، بر اساس تکنیک مونتاژ و دراماتورژی تصویری بنا شده است. از طریق فرم دادن به بی نظمی، نظم بدون فرم، بکاری گیری ضدین و قرار دادن آنها در کنار یکدیگر، تاتر رقص، بر خلاف ایده‌ی اثر واحد هنری که در جایی بیرون از خود اثر بدنبال هارمونی می گردد، با قرار دادن اجزاء گاه متناقض در کنار یکدیگر و تاثیر گذاری و تاثیر پذیری آنها بر یکدیگر، از طریق مونتاژ و غیره، آن را در خود اثر می سازد و می پردازد.

تصویر - زبان - زبان تصویر

“ اصل، تصویر است. تصویر ماندنی است و در ذهن جای می گیرد... ”، هاینر مولر، که نمایشنامه‌های کابوس زده و ادبی اش، هم از برشت و هم از آرتو تاثیر پذیرفته است، و حتی شاید بتوان گفت که تلاش می کند ایندورا به یکدیگر نزدیک کند، بدنبال یک زبان بدون کلام است. آیا زبان تصویر ویا زبان بدن، نشانه‌هایی از این زبان بدون کلام هستند؟

“ اصل تصویر است: این نگاه زبان و ادبیات را رد می کند و تاتر دو دهه‌ی اخیر را بسوی بکارگیری تصویر رهنمون می سازد، چرا که تصویر، فضای بیشتری برای استفاده از تخیل و همچنین جستجوی معانی چندگانه در یک اثر هنری ایجاد می کند. زبان تصویر برای خود حق حاکمیت و حقنه‌ی خواست خود به تماشاگر قایل نیست، بلکه زبانی تسخیر ناشدنی است.

میل تاتریها به اینکه تصورات و رویاهای خویش را دنبال کنند و در این راه از یک متن ادبی، تصاویر مستقل از متن و در عین حال روایی بسازند، بسیاری از نمایشها را برای تماشاگر تبدیل به یک سفر یا راه رفتن در رویا نمود، بدون اینکه این تماشاگر فاصله‌ی لازمه برای نگاه انتقادی به متن و بازی را از دست بدهد.

زبان تصویر اما ازسوی دیگر ابزاری را که تا حدودی امکان کشفهای جدید در نمایش را از تماشاگر می گیرند، از قبیل ساختمان سازی صحنه‌ای معانی، بازی حساب شده با سمبل‌ها و نشانه‌های روانشناسانه، دوباره در تاتر زنده کرد. هم در تاتر- رقص و هم در تاتر بیانی، باید مرتب بدنبال ایجاد یک تعادل میان هدف و تصویر بود.

اصرار و پافشاری بر استتیک تصویری خویش، آنگونه که در تاتر رابرت ویلسون و یا در تاتر- رقص راینهیلد هوفمن دیده می شود، ما را در پذیرفتن این تصاویر و تصویری بودن زبان، به شک می اندازد.

در تاتر- رقص تصاویر حسی و تخیل پرور با استفاده از روشهای تاتر اپیک (روایی) به تماشاگر عرضه می شوند. مشخصات این نوع تاتر، واقع بین بودن، رهایی طلبی و باز بودن آن در مقابل جهان بیرون است.

تاتر- رقص پسابرشت، میان تفکر و حس یک ارتباط ایجاد می کند. بعبارت دیگر در این نوع تاتر، اندیشه ساختمان فکری حس را می پذیرد و هنرنوع خودخواهی و خود مطلق بینی را از طبق باز نگاه کردن به جهان، در هم می شکند.

مونتاژ و روش حرکتی برشت، تعیین کننده‌ی مراحل هنری- اندیشه‌ای، تحلیل‌گرایانه و زیبایی شناسانه‌ی این روش هستند. اندیشه و حس، واژه و تصویر، انتقال اندیشه از طریق تصویر، ابزار رقص- تاتر امروز هستند.

میراث کورت یوس برای تاتر- رقص و تاکید او بر اینکه هیچ حرکتی صرفا بدلیل زیبایی انجام نمی شود، بلکه هر حرکت می بایست دارای معنا، محتوی و کاربرد باشد، هنوز در مورد تاتر- رقص صدق می کند.

نزدیک کردن تماشاگر به نقطه‌ی اصلی، در آثار پینا باوش از طریق قابل فهم ساختن مفاهیم، نشان دادن آنها با زبان بدن و ایجاد چندباره‌ی امکان بازبینی حقیقت نهفته در پس این مفاهیم انجام می شود.

تصاویر در تاتر- رقص از طریق نزدیک کردن حرکات فکری به نقطه‌ی اصلی، امکان استفاده از قدرت در تخیل را برای تماشاگر ایجاد می کنند.

به گمان من کار اصلی این است که بتوانیم رویاهایمان را در جریان نوشتن یک متن دخالت دهیم ، و این غیرممکن است . ما هیچگاه نمی توانیم بطور دقیق و در عین حال کامل ، این رویاها را بهمان ترتیبی که می خواهیم ، بنویسیم . هاینر مولر تنها کسی نیست که رویاها و کابوسها برایش مهمترین منبع خلق تصاویری است که تصاویر واقعی در مقابل آنها قرا می گیرند .

هانس کروزنیک نیز در حرکت نگاریهایش ، تصاویر کابوس زده ای را ایجاد می کنند که نتیجه ی مستقیم واقعیاتی است که تبدیل به کابوس شده اند . تصاویر رویایی کروزنیک ، کاملتر از واقعیت نیستند ، بلکه متمرکزتر و پتیچیده تر از آن هستند ، در این تصاویر زمان و مکان در کنار یکدیگر قرار ندارند و به یکباره انبوهی از تصاویر ، تماشاگر را غافلگیر می کند .

در تاتر پینا باوش ، تصاویر چون خاری در چشم هستند ، بدنها نویسندگان متنی هستند که حاضر نیست همگانی شود و از معنا یک زندان بسازد ، این تاتر خود را از باید "های باله ی کلاسیک رها می سازد و در مقابل حق تملکی که باله ی کلاسیک نسبت به رقصنده و حرکاتش برای خود قایل است ، می ایستد ... پس از تاتر بدون متن ، از هاملت" تزادک (Peter Zadek) تا اورستی" اشتاین ... اینک یک زبان جدید در تاتر بوجود آمده است ، نمونه ی دیگری از تاتر آزادی . " (هاینر مولر)

هاینر مولر ، متنهای کم دیالوگ می نویسد ، جدلهای بریده بریده ، دیالوگرامهای نمایشی ، متن مونتاژ شده ، نقل قول ... و در پایان تنها به نوشتن دستور کارگردانی اکتفا می کند .

پینا باوش ، تاتر- رقص کم حرکت کار می کند ، از برشهای تصویری استفاده می کند که در آنها واقعیت بزیر علامت سوال برده می شود و دوباره بعنوان براده های زندگی خود را می نمایاند . هردو (باوش و مولر) ، نویسنده ی رقص و نویسنده ی کلام ، در نقطه ی پایانی رشد ابزار کار خود قرار دارند و تحت فشار تجربیات دست اول" (مولر) ، همین مولر را مجبور به نوشتن متنی بنام داستانی درباره ی چگونگی دیدن نقطه ی سفید در چشم" نمود .

تصاویر پینا باوش پروسه ی تحت فشار قرار داشتن انسان را در آخرین مرحله ی خود نشان می دهد : زبان بدن از او دریغ شده ، بدن به سکوت مجبور شده است ."

در تاتر- رقص هانس کروزنیک ، انسان بر علیه این اجبار به سکوت و بر علیه بیرون رانده شدن از تاریخ ، بر علیه تاریخ پنهان شده ی بدن خویش و بر ضد تاریخ از بین برنده ی حس در بدن ، قیام می کند .

برای شخصیتهای داستانهای کروزنیک ، مانند فریتز تسورن ، سیلویا پلات ، پی یر پاولو پازولینی یا ویتسک ، پایان تحمل ستم ، تنها از طریق مرگ ، بیماری و یا خودکشی ممکن می شود .

راینهیلد هوفمن ، بکلی منکر وجود نقطه ی پایانی می شوند . زبان بسته بودن بدن ، در آثار او تنها خود را در استفاده از پارچه های چندین متری که بدن در آنها پیچیده شده ، استفاده از لباسهای بیشکل ... که تنها در موارد معدودی موفق به انتقال منظورش می شود ، خود را نشان می دهد . تاتر پینا باوش و مولر در مقابل تجارتي شدن حرفه شان ، در مقابل عدم صداقت رایج برای فروش این حرفه می ایستند .

براستی تاتر- رقص تا کی می تواند خود را ازگزند هجوم اهداف تجارتي به تاتر حفظ کند ؟
رزموند گیل مور می گوید :

تئاتر- رقص ، آنطور که ما می شناسیمش ، بسیار تحت تاثیر پینا باوش قرار دارد . معنای امروزی تاتر- رقص ، نسل بعدی است و ما بوروکراتهای پس از انقلاب خواهیم بود . یعنی کسانی که با موضوعات و تئوریهاشان همه چیز را خراب می کنند . تنها دلیل واقعی نسل آینده ، جستجوی شهرت خواهد بود . مهم شناخته شدن است و مهمتر اینکه دیگر کسی مجبور به فکر کردن نخواهد بود ."

پایان