میس جولی و دو نمایشنامه‌ی دیگر

آگوست استریندبرگ

نوشین مهران، قاسم نجاری و حنیف میرحسینی

نشر یکشنبه

www.ketab.ir

سرشناسه: استریندبرگ، آوگوست، ۱۸۴۹ – ۱۹۱۲م.
عنوان و نام پدیدآور: میس ژولی و دو نمایشنامه‌ی دیگر / آگوست استریندبرگ؛ مترجمان نوشین مهران، قاسم نجاری و حنیف میرحسینی.
مشخصات نشر: تهران: انتشارات یکشنبه، ۱۳۹۶.
شناسه افزوده: مهران، نوشین، ۱۳۷۴ –، مترجم
شناسه افزوده: نجاری، قاسم، ۱۳۷۴ –، مترجم
شناسه افزوده: میرحسینی، حنیف، ۱۳۷۶ –، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۵ ۹م۲س/PT۹۸۷۶/۱۲
رده‌بندی دیویی: ۸۳۹/۷۲۶
شماره کتابشناسی ملی: ۴۵۰۸۵۳۵
عنوان اصلی: Miss Julie : and other plays

•••

دنیا[illegible] تئاتر یکشنبه

[illegible]ریظ

غلا[illegible]حسین دولت‌آبادی / آرازبارسقیان

•••

آگوست ا[illegible]ترینبرگ

میس جولی و دو نمایشنامه‌ی دیگر

مترجمان: نوشین مهران، [illegible]سم نجاری و [illegible]نیف میرحسینی

•••

مدیر هنری و طراح یونیفرم: آرش تنهایی
تصویرسازی روی جلد: آیلار دستگیری
امور پیش از چاپ: نشر یکشنبه
امور چاپ: هنگام
تیراژ: ۵۰۰ نسخه
نوبت چاپ: اول
قیمت: ۱۲۵۰۰ تومان
شابک: ۹–۲–۹۷۰۷۸–۶۰۰–۹۷۸

•••

www.sundaypub.ir

Sundaypub

t.me/Sundaypub

نشر یکشنبه

© حق انتشار برای انتشارات یکشنبه محفوظ است.
هرگونه اجرا از این نمایشنامه منوط به اجازه‌ی کتبی ناشر و مترجمان است. هرگونه برداشت و اجرای دانشجویی چه در قالب کارهای کلاسی، چه اجراهای دانشگاهی، برای دانشجویان و اساتید آزاد است. اجرای بخش، قسمت و برداشت‌های آزاد از متن برای افراد حرفه‌ای تنها با هماهنگی ناشر و مترجمان میسر است.
اجرا برای شهرستان‌ها آزاد است.

www.ketab.ir

مقدمه‌ی نویسنده بر میس جولی

به نظر من مدت زیادی است که هنر تئاتر، به‌مانند دیگر هنرها، شبیه این نقاشی‌های مرکزگرای کتاب مقدسی شده، نقاشی‌هایی که بیشتر از اینکه متن را محور تصویرسازی کتاب مقدس قرار دهند، خود نقاشی را محور می‌کردند و توضیحات کمی در حاشیه‌اش می‌نوشتند. به همین طریق نمایشنامه‌نویس به نظرم شبیه به واعظی غیرروحانی است که افکار و اعتقادات زمانه‌ی خود را به شکلی تفاهم‌گرایانه برای طبقه‌ی متوسط که اکثر مخاطبان تئاتر را تشکیل می‌دهند، جوری بیان می‌کند که آن‌ها بدانند موضوع از چه قرار است، بی‌آنکه چندان به مغزشان فشار بیاورند. به همین دلیل، تئاتر همیشه به‌عنوان مکتبی برای جوانان، زنان و آن کسانی که دانش کمی دارند مطرح است، مکتبی برای آن‌هایی که هنوز این قابلیت را در خود زنده نگاه داشته‌اند که خودشان را فریب دهند و فریب بخورند. قابلیتی به این معنی که آن‌ها مستعد توهمات ارائه شده از طرف نویسنده هستند؛ و به همین ترتیب، این احساس را داشتم که در زمانه‌ی ما که فرایندهای فکری ناپخته و ابترمان به‌واسطه‌ی وهم، انگاره و به بازتاب و تحقیق و تحلیل می‌پردازند، تئاتر می‌بایست در آستانه‌ی رها شدن به فرمی روبه‌زوال باشد که ما برای لذت بردن از آن فاقد شروط لازم هستیم. بحران مدید تئاتری که اینک بر سراسر اروپا سایه افکنده شاهدی بر این مدعاست که در کشورهای متمدنی همچون آلمان و انگلستان که بزرگ‌ترین متفکرین عصر ما را تربیت می‌کنند، درام به‌مانند دیگر هنرهای زیبا مرده است.

هرچند در برخی کشورهای دیگر، این فکر رواج یافته که امکانش هست درام جدیدی به طریق قالب کردن محتوای تازه‌ی زمانه در فرم‌های قدیمی خلق شود؛ اما اولاً، زمانی برای این تفکرات نبوده تا آن‌چنان موردپسند عامه قرار گیرند و به سؤالات ایجاد شده پاسخ دهند؛ و ثانیاً، اذهان آن‌قدر مشتعلِ نزاع‌های حزبی بوده که لذتِ خالص و بی‌غرض از آنجاهایی که بر احساس درونی فرد وقعی نهاده نشده، رخت بربسته و سلطه‌ی اکثریتی که مدام تشویق و ابراز احساسات می‌کنند، به‌واسطه‌ی آزادی‌ای که تئاتر فراهم کرده بیش‌ازپیش شده؛ و بالاخره هیچ فرم مجزایی برای محتوای تازه وجود نداشته و شرابِ تازه، جام‌های کهن را از هم پاشانده است.

در درامی که پیش رو دارید تلاش نکرده‌ام کار تازه‌ای انجام دهم ـ چنین کاری را نمی‌شود انجام

داد ـ اما تلاش کرده‌ام فرم قدیمی را مطابق آنچه مطالبه‌ی انسان‌های تازه در زمانه‌ای تازه از هنرشان است، مدرن کنم. با در سر داشتن چنین هدفی، موضوعی را انتخاب کرده‌ام، یا بهتر بگم، خودم را محدود به موضوعی کرده‌ام که می‌توان گفت خارج از نزاع‌های حزبیِ روز قرار می‌گیرد: چرا که مسئله‌ی تعالی یا سرکوب اجتماعی، بالادستی‌ها یا پایین‌دستی‌ها، بهتر یا بدتر، مرد یا زن، مسئله‌ای جالب‌توجه بوده و این‌چنین هم خواهد بود. درباره‌ی انتخاب این تم از زندگی واقعی، به‌عنوان موضوعی که چند سال پیش وقتی به آن برخوردم، بسیار تحت تأثیرم قرار داد و آن را مناسبِ یک تراژدی دیدم، چون می‌تواند ما را از دیدن نکبتی شخصی و خارج از دایره‌ی کنترل انسان غمگین سازد ـ وقتی که در درجات بالاتر، هلاک شدن یک خانواده را هم ببینیم، همچنان لقب تراژدی بر آن صدق می‌کند؛ اما شاید زمانی فرا برسد که ما آن‌قدر پیشرفت کرده باشیم، آن‌قدر روشن شده باشیم که در مقابل عینکِ زندگی نشان دهیم که بی‌تفاوتیم، تفکری که اکنون در نظر ما بسیار وحشیانه، کلیشه‌ای و بی‌رحمانه می‌آید؛ وقتی آن ابزارهای ضعیف و غیرقابل‌اعتماد از تفکر را که احساسات می‌خوانیمشان از کار انداخته باشیم، ابزارهایی که با رشد نهایی اندام‌های انعکاسی‌مان نه تنها زائد، بلکه مضر شده‌اند.

این واقعیت که قهرمان زن این نمایشنامه، میس ترحم را در ما برانگیزد، فقط حاصل ضعف ما در برابر این ترس است که نکند تعدیری مشابه گریبانمان را بگیرد؛ و بااین‌حال، هنوز هم امکان دارد تماشاگری بسیار احساساتی، با این نوع از ترحم اغنا شود، درصورتی‌که انسانِ امیدوار به آینده ممکن است نیاز به اشاراتی مثبت برای از بین بردن شر داشته باشد، یا به‌عبارتی‌دیگر، خواستار یک‌جور برنامه باشد؛ اما پیش از هر چیز باید گفت که هیچ شرِ مطلقی وجود ندارد. آن خانواده در راه سرنوشت خانواده‌ای دیگر هلاک می‌شود، و خانواده‌ای دیگر بدین طریق شانسی برای برخاستن پیدا می‌کند؛ و تناوبِ صعود و سقوط، یکی از جذابیت‌های اصلی زندگی را بنا کرده است، چرا که شانس تنها در جایگاه مقایسه تعیین می‌شود؛ و برای کسانی که برنامه دارد، کسی که می‌خواهد مرهمی بر شرایط غمگینی که در آن شاهینْ فاخته را می‌بلعد و کک به جان شاهین می‌افتد بگذارد، می‌خواهم این سؤال را مطرح کنم: چرا باید مرهمی بر این زخم گذاشت؟ زندگی آن‌قدرها هم بی‌حساب‌وکتاب نیست که فقط بگذارد بزرگ‌تر، کوچک‌تر را بخورد، بلکه گاهی جوری اتفاق می‌افتد که زنبوری می‌تواند شیری را از پا در آورد، یا حداقل او را به دیوانگی بکشاند.

اینکه تراژدی من تأثیر غمناکی روی خیلی‌ها می‌گذارد تقصیر خودشان است. وقتی ما به‌مانند

مردانِ اولین انقلاب فرانسه رشد کرده و قدرتمند شده باشیم، آنگاه می‌توانیم خیری نامشروط و تأثیری لذت‌بخش از دیدن جنگل‌هایی که از پوسیدن رهانیده شده و درخت‌های کهنه‌ای که با حقی برای رشد آزاد، برای مدتی طولانی سرِ راه دیگران بوده‌اند کسب کنیم ـ تأثیر خیری که به همان اندازه از مرگِ بیماری لاعلاج دریافت می‌کنیم.

چند صباحی پیش، تراژدی من، پدر را به این دلیل که خیلی ناراحت‌کننده است سرزنش می‌کردند ـ جوری که انگار تراژدی‌های عروسی می‌خواستند! همه مصرانه و متکبر، به دنبال «لذت زندگی» هستند و همه‌ی مدیران تئاتری هم دستور نمایش‌های فارس می‌دهند، گویی لذت زندگی در مسخره‌بازی و تصویر کردن انسان‌ها به‌عنوان رنج‌کشیدگانِ رقص سنت ویتوس یا بدبختانِ بلاهت زده است. من لذت زندگی را در جدال‌های خشن و بی‌رحمانه‌ی آن یافته‌ام و عیشِ من در فهمیدن و درگرفتن است؛ و به همین دلیل مسئله‌ای نامعمول اما آموزنده را برگزیدم ـ که به عبارتی یک استثناست اما استثناء فوق‌العاده‌ای است که آن قانون را تثبیت کرده و البته همه‌ی عشاقِ ابتذال را برانگیخته خواهد کرد؛ و چیزی که برای سبک‌مغزان هضم ناشدنی است، این است که کنشِ نمایشنامه‌ی من را نمی‌توان به یک انگیزه ارجاع دارد، چرا که زاویه‌ی دید همیشه یکی نیست. واقعه‌ای در زندگی ما (این یکی کاملاً جدید است) حاصل مجموعه‌ای کمابیش از انگیزه‌های عمیق است، ولی تماشاگر از همه‌ی این‌ها، یکی را به‌عنوان قانونی انتخاب می‌کند که با منطقش جور درمی‌آید یا آنی را انتخاب می‌کند که بیشتر قدرتِ منطق او را بازتاب می‌دهد. اقدامی به خودکشی صورت گرفته است. تاجر می‌گوید دلیلش اوضاعِ خرابِ کسب‌وکار است. زنان می‌گویند دلیلش عشقی یک‌طرفه است. مرد بیمار می‌گوید دلیلش بیماری است. کشتی‌شکسته می‌گوید به خاطرِ امیدهای از دست رفته است. حال ممکن است این علت و انگیزه در همه‌ی این‌ها و یا هیچ‌کدامشان نهفته باشد یا نباشد. ممکن است فردی که دست به خودکشی شده، انگیزه‌ی اصلی را پنهان کرده باشد و با پیش کشیدن چیزهای دیگر خواسته باشد نام نیکی از خود به‌جای بگذارد.

من در توضیحِ بختِ اندوهناکِ میس جولی، به عامل‌های زیادی اشاره کرده‌ام: غریزه‌های بنیادینِ مادرش؛ تربیتِ بدِ پدرش؛ طبیعت خودش و تأثیر نامزدِ او بر مغز ضعیف و منحطش؛ بیشتر از این‌ها و کمی مستقیم‌تر: حال‌وهوای بزمِ جشنِ نیمه‌شب تابستان؛ غیاب پدرش؛ وضعیت فیزیکی‌اش؛ شیفتگی‌اش نسبت به حیوانات؛ هیجان‌زدگیِ ناشی از رقص؛ گرگ‌ومیشِ شب؛ تأثیر برانگیزاننده‌ی گل‌ها از نظر جنسی؛ و در آخر شانسِ دو نفرِ آن‌ها را مجبور به ماندن در

www.ketab.ir

اتاقی می‌کند که باید عاملِ پرخاشگریِ مردی برانگیخته‌شده را نیز به آن اضافه کرد.

بنابراین، من در روند کارِ خود، یک‌طرفه فیزیولوژیکی یا یک‌طرفه روان‌شناسانه نبوده‌ام. صرفاً هم موعظه‌ای اخلاقی سر نداده‌ام. این تکثرِ انگیزه‌ها را قابل‌ستایش می‌دانم چون که با دیدگاه‌های زمانه‌ی ما همخوان است؛ و اگر هم پیش از من کسی چنین کارهایی را انجام داده، می‌توانم ببالم که فقط من تنها نبوده‌ام ـ همان‌طور که برای همه‌ی اکتشافات این‌گونه گفته می‌شود.

درباره‌ی طراحی کاراکترها باید بگویم که تلاش کرده‌ام تا نقش‌ها بیشتر «بی‌کاراکتر»* باشند و به دلایلی که الان اعلام می‌کنم، خواسته‌ام این اتفاق بیفتد.

در طول سال‌ها، واژه‌ی کاراکتر معانی مختلفی به خود گرفت. احتمالاً در اصل برای مشخصه‌ای قائل شدند در روانِ فرد به‌کاربرده و با خلق‌وخو خلط می‌شد. سپس تبدیل به واژه طبقه متوسطی برای آدم بیوه یا آلت دست† شد، به معنی فردی که طبیعتش ساکن و ثابت مانده، یا کسی که وجود خود را صرف یک بخش خاصی از زندگی کرده است ـ کسی که دیگر رشد نمی‌کند به عبارتی کاراکتر خوانده می‌شد درحالی‌که دریانوردی که بر رودخانه‌ی زندگی می‌رود، کسی که با بادبان‌های بسته به آب نمی‌زند و نمی‌داند که کی و کجا باید با باد هماهنگ شود، فردی فاقد کاراکتر خوانده می‌شد. البته این تحت تأثیر آثار بود چون که تحت کنترل درنمی‌آمد، تحت طبقه‌بندی قرار نمی‌گرفت و کسی هم نمی‌توانست ردش را بگیرد. این تفکر طبقه متوسطی در مورد بی‌تحرکیِ روح، به صحنه‌ی تئاتر هم کشیده شد، جایی که تحت سیطره‌ی طبقه متوسطی‌ها بود. آنجا، کاراکتر مترادف شد با جنتلمنی که برای همیشه یک‌جور است ـ کسی که بی‌هیچ تغییری دائم‌الخمر، بدبخت و ناراحت ظاهر می‌شد؛ و برای پرداخت آن‌ها هم چیزی بیشتر از چند نقصانِ فیزیکی لازم نبود، مثلاً پای لنگ، پای چوبی یا یک بینی قرمز؛ یا آن شخص موردنظر مجبور می‌شد که مدام عباراتی نظیرِ «این عالیه!» یا «من پایه‌ام!» یا چیزهایی شبیه این‌ها را تکرار کند. این رفتار با انسان به‌عنوان هموژنی‌هایی ابتدایی حتی توسط هنرِ بزرگ هم پیش گرفته شد. هارپاگون، جز یک خسیس چیز دیگری نیست، درحالی‌که هارپاگون می‌تواند هم خسیس باشد، هم یک سرمایه‌دار نابغه، هم یک پدر و یک شهروند مطیع قانون. بدتر این‌که «نقص» او امتیازی مجزا برای دختر و دامادش است، کسانی که وارثان او هستند و به همین دلیل نباید با او درگیر شوند، حتی اگر عروسی‌شان دیروزود شود؛ بنابراین، من به کاراکترهای ساده روی

* Characterless

† Automaton

www.ketab.ir

صحنه‌ی تئاتر اعتقادی ندارم؛ و قضاوت کلیِ نویسنده بر انسان‌ها (که این یکی احمق است، آن یکی بی‌رحم، آن دیگری حسود و آن یکی خسیس) می‌بایست توسط ناتورالیست‌هایی به چالش کشیده شود که غنای پیچیده‌ی روح را می‌شناسند و می‌دانند «عیب» روی دیگری دارد که بسیار به فضیلت شبیه است.

من نقش‌هایم را مردد و متزلزل و مانده در میان قدیم و جدید تصویر کرده‌ام، چرا که آن‌ها کاراکترهای مدرن هستند و در دوره‌ای از گذار زندگی می‌کنند که حداقل بسیار شتاب‌زده‌تر و هیستریک‌تر از اسلاف خودشان‌اند؛ و فکر نمی‌کنم غیر این باشد که ایده‌های مدرن از طریق خواندن روزنامه‌ها و شنیدن گفت‌وگوها، به لایه‌هایی نفوذ کنند که خدمتکاران خانه به آنجا تعلق دارند.

ارواحِ من (یا کاراکترهایم)، بافت‌های محکمی‌اند که از مراحل گذشته و حالِ تمدن درست شده‌اند، خرده‌ریزهای انسانیت، تکه‌های پاره‌پوره‌ای از لباس‌های میهمانی که به لته‌هایی بدل شده‌اند ـ همه به هم چسبیده شده‌اند، همان‌طور که روح انسانی چنین است. من به این‌ها، سرانگشتی تاریخ تکاملی را هم اضافه کرده‌ام و به ضعیف‌تر اجازه داده‌ام تا حرف‌های قوی‌تر را تکرار کند و گذاشته‌ام که ارواحِ مختلف «ایده‌ها» یا پیشنهادها را قبول کنند و همین‌طور آن‌ها را با هم ردوبدل کنند.

میس جولی یک کاراکتر مدرن است، نه به این خاطر که نیمه زنی مرد گریز در تمام اعصار وجود نداشته، بلکه به این خاطر که حالا، پس از کشف و حلی به جلو قدم نهاده و توجهات به او جلب شده. نیمه زن، سنخی است که بیشتر و بیشتر به‌سمت تولید میل کرده و امروزه خودش را به قدرت، تزئینات، تمایزات و مدارک تحصیلی می‌فروشد، همان‌طور که قبلاً خودش را به پول می‌فروخت و چنین سنخی رو به تباهی دارد. این سنخِ خوبی نیست، چرا که دوامی ندارد، اما متأسفانه این قدرت را دارد که خودش و بدبختی‌اش را در نسلی دیگر باز پس دادن منحط انگار که از روی غریزه، چنین زنانی را برمی‌گزینند تا بدین طریق جنس‌های نا... را تکثیر و تولید کنند که زندگی برایشان به‌مثابه‌ی شکنجه است. خوشبختانه، به هر طریق در پایان هلاک می‌شوند، چه در اثر عدم تطابق با زندگی واقعی باشد، چه از شورش مقاومت‌ناپذیرِ غرایز سرکوب‌شده‌شان، و یا از امیدهای به خطا رفته‌ی تصرف انسان‌ها. این سنخ، تراژیکال است که به ما سویه‌ای از جدال مستأصلی علیه طبیعت را نشان می‌دهد. همچنین به‌عنوان میراثی رمانتیک که توسط ناتورالیسم گسترده شده هم تراژیکال است. چرا که ناتورالیسم چیزی جز شادی طلب نمی‌کند: و برای شادی، قدرت و صحت جسمی نیاز است.

www.ketab.ir

اما میس جولی بازمانده‌ی اشرافِ نظامی قدیمی هم هست که حالا دارند جای خود را به اشرافِ تازه‌ی علمی می‌دهند. او قربانی ناسازگاری‌ای است که در آن «جرم» مادر باعث به وجود آمدن خانواده‌ای می‌شود و همچنین قربانی اوهامِ رایج روز، شرایط و بنیان ناقص خودش نیز هست ـ که همه‌ی این‌ها را می‌توان با همان ایده‌ی سرنوشتِ قدیمی و قانون جهان‌شمول یکسان پنداشت. ناتورالیست‌ها ایده‌ی «گناه» را کنار زده‌اند، اما نمی‌توان نتایجِ عمل را پاک کرد ـ مجازات، زندان یا ترس ـ به این دلیلِ ساده که آن‌ها هیچ کاری با قضاوت نهایی ندارند. چرا که افرادِ خطاکار، به‌اندازه‌ی کسانی که بیرون از دایره‌ی آن‌ها هستند، کسانی که هیچ خطایی مرتکب نشده‌اند، خوش‌طینت نیستند و نمی‌توانند با پیامد کارشان کنار بیایند.

حتی اگر بدر به دلایلی که خودش هیچ کنترلی روی آن‌ها ندارد، بخواهد برای انتقام پا پیش بگذارد، دخترش گام را از سوی خود خواهد گرفت، درست همان‌طور که در نمایشنامه چنین می‌کند و او می‌بایست با حس درونی و اکتسابیِ شرافت که ذاتیِ طبقاتِ بالاتر اجتماع است به چنین سویی کشانده شده باشد. از چه زمانی؟ از روزهای وحشی‌گری، از خانه‌ی اصلی آریایی‌ها، از دوران شوالیه‌گریِ قرون وسطی؟ این حس زیباست، اما به‌مرور برای ادامه‌ی بقای این نژاد، زیان‌آور شده است. این حس ساختاراکیِ نجیب‌زادگان است ـ یا قانون وجدان درونی است که ژاپنی‌ها را برای پاره کردن شکم خودشان در صورت تهاجم دیگری مجبور می‌کند. همین امر است که به شیوه‌ای دیگر، در دونل که آن هم از بزرگ‌های نجیب‌زادگان است بروز می‌کند. به همین دلیل ژان، خدمتکارِ خانه می‌تواند زنده بماند، اما میس جولی، بدون شرافت نمی‌تواند به زندگی ادامه دهد. تا آن هنگامی که ژان زندگیِ جولی را برداشته باشد. این خرافه‌ی مخاطره‌آمیز در مورد شرافت را ـ بنده می‌تواند از ارباب پیشی بگیرد و در همه‌ی آریایی‌ها، رگه‌هایی از نجیب‌زادگی، یا یک دُن کیشوت هست که دلیل می‌شود ما با مردی که جان خود را به خاطر انجام فعلی ناشایست گرفته و شرافت خود را ازدست‌داده، همذات‌پنداری کنیم؛ اما با وسعت عذابِ دیدنِ اینکه زمین با اجساد زنده‌ی کسانی پر شده که زمانی افراد بزرگی بوده‌اند نجیب‌زاده‌ایم ـ بله، حتی اگر کسی سقوط کرده می‌بایست دوباره سر برآورده و با انجام افعالِ شرافتمندانه جبران کند.

ژان خدمتکار، از آن نوع آدم‌هایی است که از آب گل‌آلود ماهی می‌گیرند ـ کسی که تفاوتش آشکار دیده می‌شود. او رعیت‌زاده است و خودش را تا جایی بالا کشیده که می‌توان شمه‌هایی از یک جنتلمن را در او دید. او فرایند تبدیل به یک جنتلمن را ساده یافته، حس‌هایش را به‌خوبی پرورش داده (بویایی، ذائقه، بینش) و غریزه‌ای هم برای زیبایی در کنار نهاده است. او با رفتن به

www.ketab.ir

جاهای مختلف دنیا رشد کرده و آن‌قدری قوی هست که در مورد استفاده کردن از خدماتِ دیگران حساس نباشد. او تا به این هنگام نسبت به هم‌رتبه‌های خودش احساس بیگانگی می‌کند، از آن‌ها متنفر است چون بخشی از گذشته‌اش بوده‌اند، اما همچنین از آن‌ها ترسان و گریزان است چون همان‌هایند که رازهای او را می‌دانند، فضولانه پیگیر نقشه‌هایش هستند، صعود او را با حسادت دیده‌اند و با کمال میل منتظر شکستِ اویند. کاراکتر دو رو و پادرهوای او از همان روابط سرچشمه می‌گیرد که جایی میان میل به تمایز و نفرت از کسانی که آن را به دست آورده‌اند در نوسان است. او خود را کمی از اشراف می‌داند و راز و رمزهای همراهی و همزبانیِ آن طبقه را فرا گرفته است. ظاهر و صاف و صیقل‌خورده اما در باطن زبر و زمخت است. او حالا می‌داند چگونه کت فراک را به‌راحتی بر شد، اما به سانی نمی‌توان گفت بدن او هم به‌اندازه‌ی ظاهر فراک تمیز باشد.

او برای بانوی جوان احتمالاً قاتل است، اما از کریستین که با رازهای خطرناک او آشناست می‌ترسد. احساسات سرکوب‌شده‌ی او جاوی هرگونه تأثیر مخربی که برنامه‌ی آن شب ممکن است روی نقشه‌های او برای آینده بگذارد می‌گردد. او که بی‌رحمی یک برده و بی‌اعتنایی یک ارباب را دارد، می‌تواند خون ببیند بی‌آنکه از حال برود. می‌تواند بدبیاری‌ها را از سر بگذراند تا هنگامی این قدرت را دارد که ازشان فرار کند. به همین دلیل بی‌آنکه ناراحتی بردارد از معرکه رهایی خواهد یافت و احتمالاً هم در آخر به یک هتل‌دار تبدیل خواهد شد؛ و اگر هم خودش یک کنتِ رومانیایی نشود، احتمالاً پسرش به دانشگاه خواهد رفت و وکیلی محترم خواهد شد.

به‌هرحال، او برای ما اطلاعات قابل‌توجهی از اینکه طبقات پایین‌دست چگونه به زندگی می‌نگرند، فراهم می‌آورد ـ که البته مختص آن مواقعی است که سیاقه‌ی کار می‌گوید و اکثراً هم این‌گونه نیست، چون آنچه خوشایند خودش است را به واقعیت ترجیح می‌دهد. وقتی میس جولی اشاره می‌کند که طبقات پایین‌دست باید فشار سنگینی که از بالا بر آن‌ها وارد می‌شود را حس کنند، ژان با او موافقت می‌کند، البته به این خاطر که می‌خواهد همدردی او را به خود جلب کند؛ اما او به‌یک‌باره تغییر جهت می‌دهد، همان موقعی که از منافع کنار کشیدن از جمع آگاه می‌شود.

و ژان در مقامی بالاتر از میس جولی قرار می‌گیرد، نه تنها به این خاطر که تعالی در بخت اوست، بلکه به این دلیل که او مرد است. او به خاطرِ توان مردانه‌اش، احساساتی که به‌خوبی پرورششان داده و قابلیت ابتکار عملش، از لحاظ جنسی اشراف‌زاده محسوب می‌شود. پَستیِ او اکثراً به محیطِ اجتماعیِ موقتی که مجبور است در محدوده‌ی آن زندگی کند وابسته است و وقتی هم که پوستِ خدمتکاری را از تنش بیندازد می‌تواند از آن خلاص شود.

www.ketab.ir

ذهنیتِ برده‌وار او از احترامی که به کنت می‌گذارد (همان‌طور که در ماجرای چکمه‌ها نشان داده می‌شود) و خرافه‌پرستیِ مذهبی‌اش دیده می‌شود؛ اما او به کنت به‌عنوان کسی که جایگاهی بالاتر را در دست خود دارد احترام می‌گذارد ، همان جایگاهی که خودش دارد برای آن هلاک می‌شود؛ و این احترام هنگامی‌که دخترِ خانه را به چنگ می‌آورد و می‌بیند که داخل این صدف زیبا چیزی نهفته نیست، سر جای خود باقی می‌ماند.

من بر این عقیده‌ام که هیچ عشقی از نوع «والا»یش نمی‌تواند بین دو روحی که چنین کیفیات متفاوتی دارند جوانه بزند؛ و به همین دلیل اجازه می‌دهم میس جولی عشقش را به‌عنوان رابطه‌ای که ریشه‌هایش حمایتی و از سر دلسوزی است تصور کند؛ و می‌گذارم که ژان فرض کند تحت مراحیت‌های اجتماعیِ متفاوتی، می‌تواند چیزی شبیه عشق واقعی برای جولی داشته باشد. بر این عقیده‌ام که عشق واقعی شبیه به سنبلی باشد که در تاریکی ریشه‌ها را در برمی‌گیرد، پیش از آنکه گلی سرزنده بر آن جوانه بزند. در این موردِ ما، عشق سریعاً اوج می‌گیرد، شکوفه می‌زند، گل می‌دهد و به همین دلیل است که خیلی زود پژمرده می‌شود.

در نهایت، کریستین، بره‌ی بی‌نوای است نوکرمآب و تنبل که همیشه پای اجاقِ آشپزخانه است و سرشار از اخلاقیات و مذهب، چیزهایی که برای او حکم بلاگردان و خرقه‌ای برای پنهان شدن عمل دارند. کلیسا رفتنِ او برای رهایی سریع و آسان از همه‌ی مسئولیت‌هایی است که برای دزدی‌های خانگی بر گردنش است و با هر بار کلیسا رفتن، جامه‌ی بی‌گناهیِ جدیدی بر تن می‌کند. در غیر این صورت، او شمایلی فرمان‌بردار است و به همین خاطر عمداً مانند کاراکترهای کشیش و دکتر در پدر طراحی شده، همان کاراکترهایی که به‌عنوان انسان‌هایی معمولی طراحی‌شان کردم، درست مثل کشیش‌ها و دکترهای محلی معمولی؛ و اگر این کاراکترهای فرعی برای برخی انتزاعِ صرف هستند، وابسته به این واقعیت است که افراد معمولی وقتی در لباس کار قرار می‌گیرند تا حد معینی فاقد تشخص فردی می‌شوند. منظورم این است که آن‌ها فاقد فردیت هستند و وقتی که در حال کارند، تنها یک وجه از شخصیت خودشان را نشان می‌دهند؛ و تا هنگامی‌که تماشاگر احساس نکند باید وجه دیگری از شخصیت آن‌ها را ببیند، بازنمایی انتزاعی من کاملاً درست سر جایش می‌ماند.

در رابطه با دیالوگ‌ها می‌خواهم اشاره کنم با تبدیل نکردن شخصیت‌هایم به موعظه‌گرانی که سؤالاتی احمقانه می‌پرسند تا پاسخ‌هایی زیرکانه به آن‌ها داده شود، از سنتِ متداول فاصله گرفته‌ام. من از ساختار تقارنی و ریاضی‌وارِ دیالوگ‌های فرانسوی دوری گزیده‌ام و در عوض اجازه

www.ketab.ir

داده‌ام که ذهنِ بی‌قاعده کار خودش را بکند، همان‌طور که در واقعیت این‌چنین است، واقعیتی که در مکالمه‌هایش، چرخ‌دنده‌های ذهن یک شخص، کمابیش به‌صورت اتفاقی می‌خواهد با ذهن دیگری درگیر شود، واقعیتی که در آن هیچ موضوعی کاملاً تحلیل نرفته است. از همین رو، طبیعتاً در صحنه‌های آغازین دیالوگ‌ها به حدی سرگردان‌اند و نیازمند مصالحی‌اند که بعداً رویشان کار می‌شود، دوباره به دست گرفته می‌شوند، تکرار می‌شوند، تشریح می‌شوند و مثل تمی در تصنیف موسیقیایی ساخته می‌شوند.

طرح نمایشنامه به‌اندازه‌ی کافی پربار است و چون در انتها حول محور دو شخص می‌گردد، تمرکزم را روی همان‌ها گذاشته‌ام و تنها یک شخصِ فرعی را معرفی کرده‌ام: آشپز را، و سایه‌ی ناخجسته‌ی پدر را و سرانجام پرنده‌ی فراز کنش نمایشنامه میان زمین و آسمان نگه داشته‌ام. این کار را انجام داده‌ام به این خاطر که معتقدم فرایندهای روانی آن چیزهایی هستند که مردمان عصر ما بیش از هر چیز دیگر به دست آوردنش گرایش دارند. نفوسِ ما، که به دنبال دانش است نمی‌تواند با دیدن اتفاقات آرام بگیرد، بلکه می‌خواهد بداند که وقایع چگونه اتفاق می‌افتند! آنچه ما می‌خواهیم ببینیم یک سری سیم‌اند، یک سری واشیر آلات‌اند. ما می‌خواهیم جعبه‌ی سروته بسته را بالا و پایین کنیم، می‌خواهیم حلقه‌ی جادویی را لمس کنیم و شکافش را بیابیم و ته و توی هر چیز را در بیاوریم.

در این زمینه، من از رمان‌های تک‌نگاشتِ برادران گنکور* الگوبرداری کرده‌ام که بیش از هر اثر ادبی مدرنی روی من تأثیر گذاشته‌اند.

برگردیم به مسائل تکنیکی نگارش نمایشنامه. در این زمینه تلاش کرده‌ام تقسیم‌بندی پرده‌ها را براندازم؛ و به این خاطر چنین کرده‌ام چون هراس داشتم که قابلیتِ روی صحنه را برای پذیرش توهمِ صحنه‌ای ممکن است ناخواسته تحت تأثیر آنتراکت‌هایی قرار بگیرد که در خلال آن‌ها تماشاگر زمانی برای فکر کردن و رها شدن از نفوذ وسوسه‌آمیزِ نویسنده یا هیپنوتیزم کننده پیدا می‌کند. نمایشنامه‌ی من شاید یک ساعت و نیم طول بکشد و همان‌طور که مقدور است برای چنین مدتی به یک نطق، یک خطابه یا یک مناظره گوش داده شود، تصور کردم که یک اجرای تئاتری هم در این مدت‌زمان نمی‌تواند خسته‌کننده شود. همان‌طور که در یکی از اولین تجربه‌های نمایشی‌ام یاغی† چنین فرم متمرکزی را امتحان کردم، اما با موفقیتی جزئی. آن نمایشنامه در پنج

* Brothers de Goncourt

† The Outlaw

www.ketab.ir

پرده نوشته شد و تماماً کامل شده بود که متوجه تأثیر آشفته و پراکنده‌ای که تولید می‌کرد شدم. سپس آن را سوزاندم و از میان خاکسترهایش یک تک‌پرده‌ی خوش‌ساخت سر برآورد که جمعاً پنجاه صفحه شد و اجرایش هم یک ساعت وقت می‌بُرد. پس فرم نمایشنامه‌ی حاضر جدید نیست، اما برای خودم است و تغییرات قراردادهای زیبایی‌شناسی ممکن است از لحاظ زمانی محدودش کند.

امید من هنوز به مردمی است توانایی‌شان این‌قدر زیاد شده باشه تا بتوانند یک بعدازظهر کامل را برای اجرای یک تک‌پرده روی صندلی بنشینند؛ اما این هدف بدون از سر گذراندن آزمون و خطاهای بسیار امکان‌پذیر نیست. من به سه فرم هنری پناه برده‌ام تا استراحتگاه‌هایی برای تماشاگران و بازیگران فراهم آورم، بی‌آنکه بگذارم تماشاگران از توهم صحنه‌ای که مدنظر است بگریزند. همه‌ی این فرم‌ها تابع درام‌اند. مونولوگ، پانتومیم و رقص، که ریشه‌ی همه‌شان به تراژدی کلاسیک باستانی می‌رسد. چون مونولوگ از مرثیه‌های باستانی گرفته شده و هم‌سرایان به رقص باله توسعه پیدا کرده‌اند.

رئالیست‌های ما مونولوگ را برای نامحتمل طرد کرده‌اند، اما اگر بتوانم زمینه‌ای مناسب برایش بگذارم، می‌توانم آن را محتمل نشان دهم. سپس استفاده‌ی خوبی از آن ببرم. در عوض، محتمل است که فردِ سخن‌گو در اتاقش بالا و پایین برود درحالی‌که دارد سخنانش را با صدای بلند برای خود تکرار می‌کند؛ محتمل است که بازیگری بخش‌هایی از نقش خودش را با صدای بلند بخواند، اینکه دخترک خدمتکار ممکن است با خودش حرف بزند، اینکه مادری با بچه‌اش صحبت کند، اینکه دخترِ خانه‌مانده‌ای با طوطی‌اش سخن بگوید، محتمل است که شخصی در خواب حرف بزند. و بدین ترتیب، بازیگر برای یک بار هم که شده این صلاحیت را پیدا می‌کند که مستقلاً کار کند و برای لحظه‌ای از محدودیت‌های نویسنده آزاد شود. بهتر است که مونولوگ‌ها نوشته نشوند، بلکه فقط به آن‌ها اشاره شود. مسئله‌ای که با یک طوطی یا یک گربه در میان گذاشته می‌شود جزئی است، یا خواب یک نفر همین‌طور ـ چون نمی‌تواند تأثیری روی کنش داشته باشد. محتمل است بازیگری توانا که با یک موقعیت و یک حال‌وهوا همراه است، بتواند چنین مسائلی را بهتر از هر چیزی که ممکن است نویسنده‌ای بنویسد، بداهه‌سازی کند. نمی‌توان تعیین کرد که چه مقدار باید حرف زد، یا این حرف‌ها چقدر باید طول بکشند، بدون اینکه تماشاگران را از توهم صحنه‌ای بیرون بکشند.

مشهور شده که در صحنه‌های خاصی، ایتالیا به بداهه‌پردازی بازگشته و ازاین‌رو بازیگرانی

خلاق به وجود آورده است ـ بازیگرانی که به هر شکل باید اشارات نویسنده را دنبال کنند ـ و این مسئله را می‌توان قدمی روبه‌جلو دانست، یا حتی شروع یک فرم هنری جدید که شاید بشود آن را «مولد» خواند.

از طرف دیگر، درجاهایی که مونولوگ به نظر غیرواقعی می‌آمد، از پانتومیم استفاده کرده‌ام و در آن نیز برای تخیل بازیگر و میل او برای کسب افتخاری مستقل، عرصه‌ی فراخ‌تری فراهم آورده‌ام؛ اما برای این منظور که کاسه‌ی صبر تماشاگر لبریز نشود، موسیقی را هم مجاز کرده‌ام ـ که رقص جانِ نیمه‌شب تابستان به‌وفور اجازه‌اش را داده است ـ تا مانوری بر قدرت وهمی آن باشد در حالی که نمایش صامت هم به کار خود ادامه می‌دهد؛ و از طراح موسیقی نمایش نیز خواستم برای این منظور در انتخاب موسیقی دقت کند تا حال‌وهواهای منافی با یکدیگر به‌واسطه‌ی خاطره‌ی آخرین اجرای کمدی موزیکال یا آهنگی معروف یا موسیقی محلی‌ای که تمایز جغرافیاییِ مشخصی دارد (در تماشاگر) برانگیخته نشود.

اجرای صرفِ یک صحنه با تعداد زیادی از آدم‌ها نمی‌تواند جای رقص را بگیرد، چرا که چنین صحنه‌هایی با ضعف‌های فراوان اجرا می‌شوند ـ بیشتر تلاشی هستند برای اینکه تعدادی احمق خندان روی صحنه زرنگیِ خودشان را نشان دهند که به سببِ آن، توهم صحنه‌ای مختل می‌شود. ازآنجایی‌که نابازیگران دیالوگ‌های طنزآمیز خود را بداهه‌سازی نمی‌کنند، بلکه از عبارت‌های آماده‌ای استفاده می‌کنند که ممکن است معانی دوگانه‌ای داشته باشد، آهنگ طعنه‌آمیزشان را خودم نساخته‌ام و از رقص محلیِ کمابیش شناخته شده‌ای استفاده کرده‌ام که خاصاً در یکی از محله‌های نزدیک استکهلم با آن برخورد داشته‌ام. سخنان این آهنگ کاملا هدف را نمی‌رسانند، اما اشارتی جزئی به آن می‌کند و این از عمد است و زیرکی بردگان آن‌ها را از هر نوع تماس مستقیم دور نگه می‌دارد. بدین ترتیب، در کنش جدی نمایشنامه نباید هیچ دلقک حرافی باشد و در این اهمیت نباید هیچ هرزه‌درایی‌ای باشد که سنگی بر گورِ کل خانواده بگذارد.

تا آنجایی که مربوط به صحنه‌آرایی می‌شود، من آن کیفیتِ غیرمنتظره‌ی عدم تقارن* را از نقاشی‌های امپرسیونیستی وام گرفته‌ام و ازاین‌رو، در نظر خودم توهم صحنه‌ای را قوت بخشیده‌ام. ازآنجایی‌که تمام اتاق و همه‌ی محتوای آن نمایش داده نمی‌شود، فرصتی برای حدس زدن دیگر اشیاء فراهم می‌آید تا تخیل ما به تکمیلِ دیدمان بپردازد. من در خلاص شدن از شر آن خروج‌های خسته‌کننده از طریق درهای صحنه هم گامی فراتر گذاشته‌ام، خصوصاً به این دلیل که درهای

* Asymmetry

صحنه از برزنت ساخته شده‌اند و با کوچک‌ترین اشارتی به عقب‌وجلو تاب می‌خورند. آن‌ها حتی توان نمایش خشم پدری* آزرده‌خاطر که پس از ترک خانه پس از شامی ناچیز، در را محکم پشت سر خود می‌بندد جوری که کل خانه به لرزه درمی‌آید را ندارند. (روی صحنه، خانه تکان می‌خورد.) من همچنین خود را به یک تک صحنه محدود کرده‌ام تا هم اشخاص به بخشی از محیطشان بدل شوند و هم این میل به صحنه‌آراییِ مجلل درهم‌شکسته شود؛ با یک تیر دو نشان زدن؛ اما ارائه‌ی تک صحنه، واقعی بودن آن را هم طلب می‌کند. بااین‌حال، هیچ‌چیز سخت‌تر از این نیست که به اتاقی دست یابیم که به طریقی شبیه اتاقی واقعی باشد. چه‌بسا نقاش می‌تواند راحتی آبشار و آتش‌فشان‌های جوشان را به تصویر بکشد. اشکالی ندارد اگر از برزنت برای دیوارها استفاده شود، ولی می‌بایست خودمان را از شر نقاشیِ قفسه‌ها و وسایل آشپزخانه بر روی برزنت‌ها خلاص کنیم. ما آن‌قدر چیزهای دیگری روی صحنه داریم که قراردادی‌اند و از ما خواسته می‌شود باور کنیم که دیگر نباید خودمان را درگیر زحمت باور کردن ماهیتابه‌ها و قوری‌های نقاشی شده کنیم.

من دیوار پشتی را به‌سور مورب در طول صحنه قرار داده‌ام تا بدین طریق وقتی بازیگران در جهات مخالف همدیگر پشت سر ایستاده‌اند بتوانند تمام‌رخ و نیم‌رخشان را به مخاطب نشان دهند. در اپرای آیدا† متوجهِ پس‌زمینه‌ای طویل شدم که نگاه را به چشم‌اندازی ناپیدا هدایت می‌کرد؛ و ظاهراً هم هیچ واکنشی نسبت به زاویه‌ی جسته‌کننده‌ای که درست پنداشته می‌شود در کار نبود.

نوآوری دیگری که بسیار لازم به نظر می‌رسید، از بین بردن نورهای جلوی صحنه بود. نوری که از پایین تابانده می‌شود گویا برای چاق‌تر کردن صورت بازیگران مستعمل می‌شود. ولی نمی‌توانم جلوی خودم را بگیرم و نپرسم که چرا صورت همه‌ی بازیگران باید چاق باشد؟ مگر غیرازاین است که این نورِ از پایینْ خطوط‌های ملایمِ پایین صورت، به‌خصوص دور دهان را از بین می‌برد؟ مگر نه اینکه شکل بینی را به هم می‌ریزد و سایه‌ای ایجاد می‌کند که روی چشم‌ها می‌افتد؟ اگر هم این‌گونه نباشد، قطعاً این می‌تواند دلیل باشد: نور، چشم بازیگران را اذیت می‌کند و از همین رو، مانع بازی مؤثر چشم‌هایشان می‌شود. نور که از پایین تابانده می‌شود، به‌جاهایی از شبکیه برخورد می‌کند که عموماً محافظت‌شده است (به‌استثنای دریانوردانی که انعکاس خورشید را در آب می‌بینند) و به

*Pater familias: عبارتی لاتینی برای پدر خانواده یا بزرگ فامیل. م

†Aida: اثر جوزپه وردی. م

www.ketab.ir

همین دلیل، به‌سختی می‌توان جز گردش مسخره‌ی چشم‌ها به طرفین و بالاوپایین، به‌سوی بالکن‌ها چیز دیگری دید و همین باعث می‌شود که فقط سفیدی چشم دیده شود. شاید همین مسئله، دلیل عادتِ پلک زدن‌های خسته‌کننده‌ای باشد که مخصوصاً بازیگران زن به آن متهم می‌شوند؛ و هنگامی‌که کسی بخواهد روی صحنه از چشم‌هایش برای صحبت کردن استفاده کند، راه دیگری جز استفاده از این تمهیدِ ضعیف ندارد که مستقیماً به چشمِ حضار خیره شود که با این نگاه خیره، فرد به رابطه‌ای مستقیم خارج از آنچه برای صحنه تعریف شده است وارد می‌شود. این عادتِ بد، درست یا غلط، به «مواجهه با دوستان»* معروف شده است. میسر نیست که به‌وسیله‌ی نورهای جانبی (به‌کارگیری رفلکتورهایی) به ابتکار و نیرویی که بازیگر گذاشته است قوت بخشیده شود؟ نمی‌شود حرکات صحنه با استفاده از بزرگ‌ترین امکانِ چهره که بازیِ چشم‌ها باشد، از این هم بیشتر تقویت شود؟

البته، خودم هیچ توصیه‌ای برای کشاندن بازیگران به ورطه‌ی بازی برای حضار ندارم و نمی‌خواهم چنین کنم، بااین‌وجود چنین تغییری می‌تواند بسیار دلپسند باشد. من حتی در خواب هم نمی‌بینم که در صحنه‌ای مهم، بازیگری به من پشت کند، ولی از صمیم قلب آرزو دارم صحنه‌های حساس در مرکزِ پیش‌صحنه، به‌مانند دوئت‌هایی برای گرفتنِ تشویق مخاطب بازی نشوند. در عوض، دوست دارم آن‌ها را جایی بگذارم که موقعیت نمایش پیش آورده است. پس من به دنبال انقلاب نیستم، این‌ها فقط چند اصلاح جزئی است در ساختِ اتاقی واقعی روی صحنه، با فقدان دیوار چهارم و بخشی از وسایل که پشتشان به مخاطب است، احتمالاً تأثیری مخرب بر جای خواهد گذاشت.

می‌خواهم از گریم صورت هم بگویم، البته امیدی ندارم که خانم‌ها و آقایان به حرف من بدهکار باشند، چرا که آن‌ها ترجیح می‌دهند زیبا به نظر برسند تا واقعی؛ اما بازیگر مرد باید حواسش باشد که آیا به نفعش است صورتش را جوری گریم کند که تیپی انتزاعی را نشان دهد که مثل ماسکی چهره‌اش را پوشانده یا نه. فرض کنید مردی، یک چینِ عصبانیتِ کاملاً واضح را بین چشمانش قرار دهد و تصور کنید که بعداً اظهاراتی باعث شوند لبخندی روی این حالتِ ممتدِ خشم بنشیند. چه نتیجه‌ی مسخره‌ای خواهد داد؟ و چگونه پیرمردی خشمگین می‌تواند چین به پیشانی‌ای بیاورد که مثل یک توپ بیلیارد صاف است؟

در درام روان‌شناسانه‌ی مدرن، جایی که کوچک‌ترین ارتعاشات روح، به‌جای ژست‌ها و

* To meet friends

www.ketab.ir

صداها با صورت بیان می‌شوند، احتمالاً خوب خواهد شد اگر با نور کناریِ قوی‌ای روی صحنه‌ای کوچک و با صورت‌های نقاشی نشده یا حداقل با کمترین مقدار گریم کار کنیم.

به‌علاوه، اگر می‌توانستیم از ارکستر نوازندگانی که دیده می‌شوند، با آن نورهای اذیت کننده و صورت‌هایی که به سمت تماشاگران برمی‌گردند بگریزیم؛ اگر می‌توانستیم صندلی‌هایی روی زمین اصلی سالن قرار دهیم (جایگاه ارکستر یا حفره‌ای برای نوازندگان) جوری که چشم تماشاگر جایی بالاتر از زانوی بازیگران قرار می‌گرفت؛ اگر می‌توانستیم از شر آن جایگاه طرفین سالن که پر از سروصدای خوردوخوراک است خلاص شویم؛ اگر می‌توانستیم جایگاه تماشاگران را در طول اجرا کاملاً تاریک کنیم؛ و اول و آخر، اگر می‌توانستیم صحنه‌ای کوچک یا خانه‌ی کوچک داشته باشیم: آنگاه هنر دراماتیک جدیدی می‌توانست سر برآورد و تئاتر، حداقل به نهادی برای سرگرمی زیادی با ارزش تبدیل می‌شد. درحالی‌که منتظر چنین نوعی از تئاتر هستیم، به گمانم باید برای همین سالن‌های معمولی بنویسیم و سپس برای ریرتواری که خواهد آمد، آماده شویم.

من دست به عملی زده‌ام. که به شکست انجامد، زمان زیادی برای تلاش دوباره هست.

آگوست استریندبرگ

www.ketab.ir