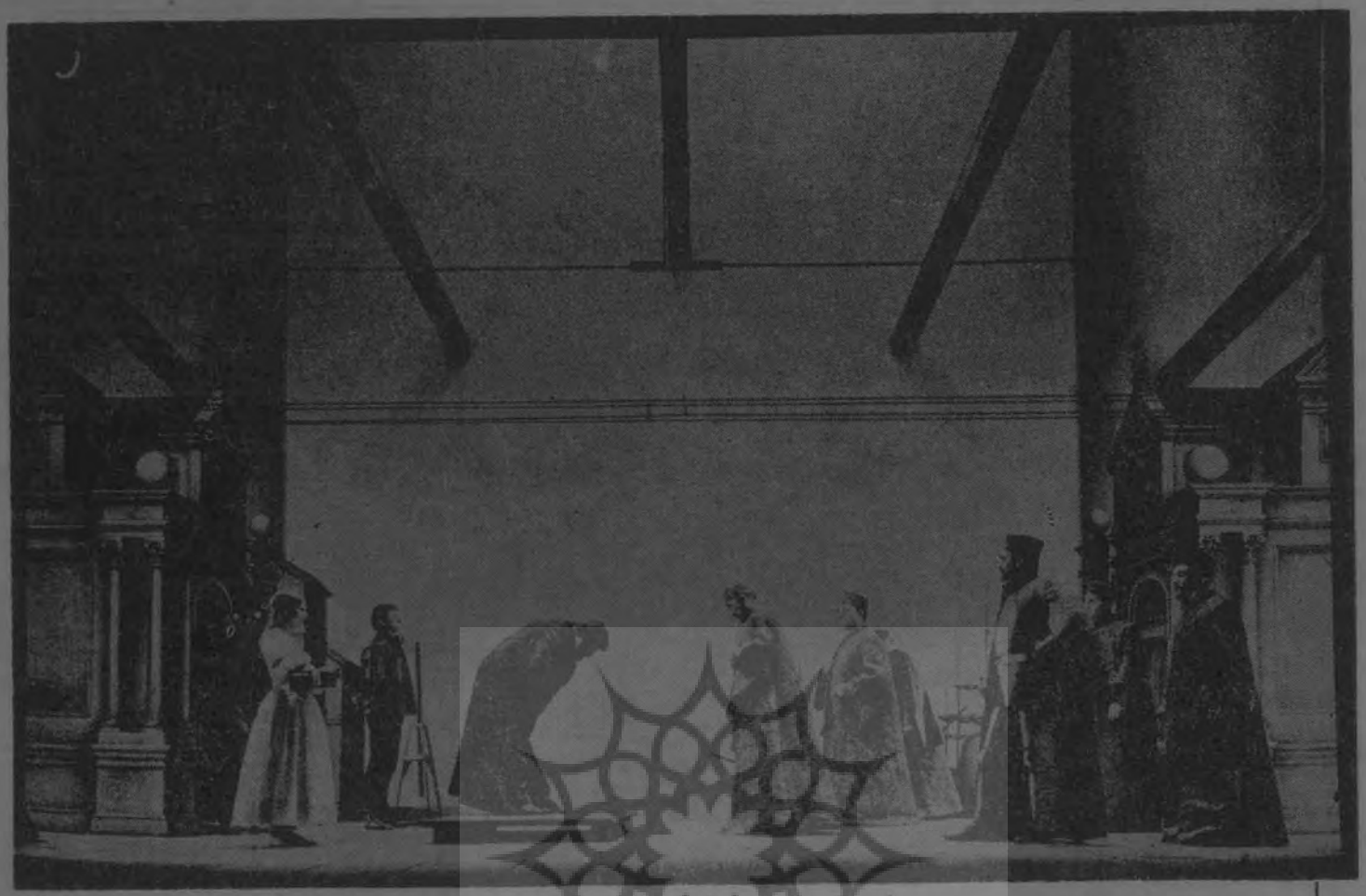


صحنه‌ایکه گالیله تلسکوپ به سرقت برده شده خود را به سناتورهای ونیزی تقدیم میکند، باز سازی دقیقی است‌ازنقاشیهائی بامناظر ومزایای تصنعی . دوهردرطرف صحنه ناگهان قسمتهائی از دوساخت بالادیوئی بچشم میخورد .

از : محمد کوثر

گالیله

در اجرای جیورجیو ستر هلر

دوران پس ازجنك دوم ظهور «کارگردانهای‌تاتری»مبتکر را در تاتر ایتالیا نشان گذارد . فضای غیرمنتظره‌ی آزادی‌سیاسی که با نبود نمایشنامه نویس‌های طراز اول ایتالیائی توام شده بود بظهور کارگردان تاتری کمك کرد . البته ،روسیه واروپا ازپیش شاهد تفوق کارگردانهای اصلاح طلبی چون‌مایرهولد، (۱)، پیسکاتور (۲) و کوپو(۳) بودند. ولی در ایتالیا ، حتی پیش از دوره‌ی فاشیسم (۱۹۴۵—۱۹۲۲)، هنرتاتر هیرفت که درانحصار هنرپیشه‌های سنتی «تکرو» (٤) وگروه‌های سیارشان درآید، در زمانیکه کارگردانهائی چون استانیسلاوسکی ، راینهارت (٥)و کوپو هر کدام در حال تغییر شکل‌دادن تئاتر کشورهایشان بودند. بعلاوه ، دردریع اول قرن ، مشکل همیشگی ی نمایشنامه نویس‌های متوسط مقاومت درقبال هرگونه تغییر رادرتئاتر ایتالیا نیرومندتر می‌ساخت. البته ، هنروالای لوئیجی پیرآندلویك استثناء بود،ولی، گرچه شهرت روزافزاید پیرآندلوآثار هر نمایشنامه نویس‌ایتالیائی را تحت‌الشعاع قرار می‌داد، تاثیری سودمند نداشت، در حالیکه بیشتر جنبش های تئاتری درسه‌دهه‌ی اول قرن (سمبولیسم ، اکسپرسیونیسم ، دادائیسم ، کانستروکتیویسم وسوسیال رئالیسم) قصد داشتند شکل و ساخت تئاتر را تغییر دهند، تئاتر پیرآندلوئی

به رغم محتوای فلسفی‌اش ، به‌سادگی پذیرای سبك واقعیت نمای تماشاخانه‌های «بولوار» بود، سبکی که ازطرف مقام های فاشیست تائید می‌شد.

منتقد هائی چون سیلویود آمیکو (٦) ویتوپاندولفی (٧) چنین می‌انگارند که‌دوره‌ی پس‌از جنك جهانی‌دوم درارائه‌ی نمایشنامه‌نویس‌های برجسته‌ی ایتالیائی نیزموفق نبوده‌است.(٨) در١٩٤٩، سیلویودآمیکو اظهارداشت که‌نمایشنامه نویس‌های ایتالیائی، در حقیقت ، توسط‌دست‌اندرکاران تئاتری نادیده‌گرفته می‌شوند :

وقتی‌پایه‌هائی که حکمران های قبلی بیشتر کوشیده بودند تا توسط آنها تئاتر قدیم را سرپا نگهدارند(بجای‌تلاش درخلق تئاتری جدید) سرانجام با سقوط «رژیم» شکست برداشت و فروریخت... نتیجه‌ی این آزادی جدید این‌بود که‌هنرپیشه ــ تهیه کننده ها همه‌ی نمایشنامه نویسهای ایتالیائی‌را به‌کناری نهادند وخود را وقف‌پیچونی نمایشنامه های خارجی کردند (٨)

ولی نمایشنامه‌نویس‌های ایتالیائی ،که تعدادشان کم‌نبود، به نوشتن ادامه دادند . نویسنده های مسن‌تر ، از جمله لوئیجی کیارلا (٩) ، لئوفردرو (١٠) گراردو گراری (١١)به اندازه جوانتر ها، فرانچسکو جووینه ، (١٢) تولیوپینلی (١٣) و کارلوتروون (١٤) ، یاگرفتار محدودیت مسائل محلی بودند و یا گرفتار محدودیت‌های علقه‌های «خرده‌ــبورژوا».

رویدادهای پس ازجنك تنها پس از گذشت چندین‌سال‌وهمچنان به‌نحوی‌مغشوش در تئاترمنعکس می‌شد. این انعکاس اغلب غیرمستقیم بود: بنحوی انتزاعی وبصورت نمادها که‌بطور اجتناب ناپذیرتری به نفس جامعه اشاره داشتند، که هم قهرمان اصلی نمایشنامه بود وهم تماشاچی نمایشنامه ــ جامعه‌که اگر قصد اعتراف داشت بیشتر بدلیل خود آزاری بود تا که اخلاق ، اعتراف خودرا درپس‌تارعنکبوت ضخیم وتیره‌ای از اندیشه‌ها مخفی می‌کرد ، درپس یك رشته فانتزی های خصوصی هیجان زده و ناخوشایند .رنج‌ها، علقه‌ها،بی‌تابی اخلاقی ومعنوی روشنفکر های بظاهر جدید (هر چند نه عملاقدیمی) همراه ناتوانی ورکود سیاسی‌شان ، درپن‌بستی‌به‌آخر می‌رسید ، واین همه در مورد نمایشنامه های‌این دوره نیز صدق می‌کرد ، بویژه درمورد نمایشنامه های اوگوبتی (١٥)

این خلائی را که در خلاقیت وجود داشت واز سوی‌نمایشنامه نویس های ایتالیائی بجای مانده بود کارگردانهائی چون‌جیورجیو سترهلر (١٦) ، لوکینوویسکونتی ، اوراتسیوکاستها ، (١٧) لوئیجی سکوارتیسنا (١٨) و جیان فرانکو دبوتزیو (١٩) پرکردند. درمیان‌آنها،سترهلروویسکونتی (که‌درسینما نیز کارگردان‌مشهوریست و بیشتر کار تئاتری‌اش را خارج از نظام تئاترهای «مستقر»(٢٠) انجام داده) بزودی تحسین همه‌ی جهانیان را بر می‌انگیزند. نمایشنامه‌ی «گالیله»ی برتولت برشت به کارگردانی سترهلر، بخصوص، نه‌تنها نمایشگراوج‌خلاقیت کارگردانی مشهوربود،بلکه، از آنجا که‌در «تئاترکوچك‌میلان»(٢١) روی صحنه‌آمده بود کمال یافته ترین آرزوها وهدف‌های تئاترهای «مستقر» ایتالیائی رابر آورده کرد. تاثیرات توام مارکسیسم و به ویژه عقاید آنتونیو گرامشی (٢٢)برسترهلرروشنگر کشش اوسوی‌تئاتربرشت‌بود.آگاهی اجتماعی و طرز تلقی وی از هنردر حد وسیله‌ای برای اصلاح هردو، از ایده‌واحدی‌سرچشمه می‌گرفت ، تعلیمات‌گرامشی‌موقعیت او را درجامعه تصریح می‌کرد: روشنفکری در خط مقدم تغییرو هنرمندی «انتقادی» که بایدهمواره این موقعیت انتقادی را تکه می‌داشت. برشت ، شخصا ، معلوم‌نیست که‌بنحوی جدی به‌تفسیر دیالکتیکی تاریخ اعتقاد داشته باندا شته . معهذا ، بسیاری از منتقد های‌هوشمند ، ازجمله برناردورو(٢٣) رولان بارت (٢٤)، موفق‌شدند بطور موثری اصول تئاتر «حماسی» برشتی را براساس نگرش های مادی‌گرائی تاریخی مدون کنند. درنتیجه «سنت » نگرش به تئاتر برشت از نظر گاهی مارکسیستی همان چیزی‌ست که عمیقا برسترهلر تاثیر گذارد . سترهلر نه‌تنها درخود همفکری روشنفکرانه‌ای بابرشت‌بازشناخت ، بلکه درسالهای ١٩٥٠ تا١٩٥٥، عملا اصول برشتی را در اجرای نمایشنامه هائی از تولر(٢٥)، بوخنر(٢٦) وشکسپیر بکارگرفت . با اینهمه ،سالهای بسیارصبر کرد تاآمادگی کارگردانی یکی از نمایشنامه های اصلی برشت را در خود بیابد .

وقتی درمه ١٩٤٧ سترهلر کارروی «دراعماق» (٢٧)،اولین محصول «تئاتر کوچك میلان»، راآغاز کرد، گروه برشت، چارلز لاتون (هنرپیشه) وجوزف لوزی (کارگردان) «گالیله» راتمرین می‌کردند، وقصدداشتند آنرا در ماه اوت در

Coronet Theatre

لس‌آنجلس روی صحنه بیاورند . پس از اولین اجرای آمریکائی «گالیله» برشت به اروپا بازگشت ودر ١٩٤٨ نمایشنامه‌ی «ارباب پونتیلا» را در تئاتر **Schauspielhaus** زوریخ به‌نمایش درآورد . یك سال بعد دولت آلمان شرقی از برشت دعوت‌کرد تا در برلین شرقی به گروه تئاتری ای از آن‌خودش استقرار بخشد . برشت این پیشنهاد را پذیرفت وهمراه اریخ انگل (٢٨)و هلنه وایگل (٢٩) برای بوجود آوردن برلینر آنسامبل (٣٠) مشهور که اوائل در **Deutsches Theatre** وبعدا درتئاتر **Am Schiffbauerdamm** مقرداشت، کوشش‌های‌خود را آغاز کرد . (٣١) برشت در١٩٥٦ ،هنگامیکه در حال‌تمرین گالیله بابرلینر آنسامبل بود، درگذشت . کارتئاتری برلینرآنسامبل در سالهای ١٩٥٠ تا١٩٥٥ ، بنابراین ، همان چیزی بودکه در حد آزمون عملی تئاتر حماسی» برسترهلر تاثیر گذارد . سترهلر بویژه فراگرفت که اجرای گروه برلینرانسامبل‌بطریقی به‌نمایش درمی‌آمدند که‌هراشاره وهر حرکت هنرپیشه صرفا جنبه‌ی تزئینی نداشت بلکه‌مفهومی خاص نیز بهمراه داشت. تئاتر برشت برروشنی ووضوح کامل تاکید داشت وگروه برلینر آنسامبل عملا اجرای نمایشنامه را در حدکامل‌ترین تعبیر متن ارائه می‌دادند. (٣٢)

بگفته‌ی رولان بارت واکنش انتقادی درقبال آثاربرشت‌به چهارگروه تقسیم می‌شود : دست‌راستی ها یا به علت تعهد سیاسی برشت منکر ارزشش می‌شوندیا اورانمایشنامه نویس‌بزرگی‌می‌دانند، منتقدهای دست‌چپی یابرشت را «انساندوستی» بزرك می‌دانندکه آثارش از محدوده‌های فرضیه‌های خودش درباره‌ی تئاتر حماسی، هنرپیشه ، بیگانه‌سازی و غیره فراتر می‌رود ، یامخالفتش با قهرمان مثبت ، تصور حماسی‌اش از تئاتر ، وجهت گیری«شکل گرایانه»ی نمایشنامه شناسی‌اش راهستثنی می‌کنند . بارت‌معتقد است که این طرزتلقی های انتقادی باطل‌اند.

در هنرمندی‌چون‌برشت ، روابط بین‌فرضیه وعمل را نباید دست‌کم گرفت یا تحریف‌کرد. جدا کردن تئاتربرشتی از شالوده های نظری‌اش اشتباه است. در اینجا هیچ‌حکم رسمی یا ممانعت فراطبیعی

وجود ندارد که‌بادست ودلی باز تئاتر را ازتفکرات نظری بی نیاز سازد. به رغم تمایل شدید منتقدـ هایمان ، باید اهمیت بیش از اندازه‌ی نوشته‌های نظام گرفته‌ی برشت راموکد کنیم : نگرش به‌این تئاتر در حد تئاتری براساس تعقل از ارزش‌خلاقه‌ی آن نمی‌کاهد .(۳۳)

تا پیش از اجرای «اپرای سه‌پولی» وسیله‌ی سترهلر در ۱۹۵۶ ، برشت کمابیش در ایتالیا ناشناخته بود. تنها اجرای‌کوتاه مدت «ننه‌دلاور»در ۱۹۵۳ واجرائی‌از «استثناء وقاعده» وسیله‌ی اریك‌بنتلی (۳٤) برای دانشگاه یادووآ (۳۵) پیش از اجـرای برشت بوسیله‌ی ستر هلر روی صحنه آمده بودند . یکی ازدلائلـی که‌چرا نمایشنامه های برشت کم‌اجرا می‌شدند این بود کـه‌ازسال نسخه‌های نمایش به مرکز باز بینی الزامی بود، که می‌توانست بی هیچ امکان فرجام خواهی اجرای نمایشنامه رامنع کند . در طول سالهای ۱۹٦۰ ـ ۱۹۵۰ مرکز بازبینی‌درباره‌ی‌برشت‌خیلی‌سخت گیری می‌کرد ، اگر به بعضی از نمایشنامه‌ها اجازه داده می‌شد علتش این بودکه تقاضا از طرف تئاترهای دانشگاهی می‌آمد که اهمیت ملی چندانی نداشتند، از طرف گروه‌هائی می‌آمدکه‌عمری کوتاه داشتند ، یاازطرف تئاتری باوجهه‌ی ملی‌بسیار،«تئاترکوچك میلان »ـ موردی که‌جوابی منفی رسوائی ببار می‌آورد (۳٦)

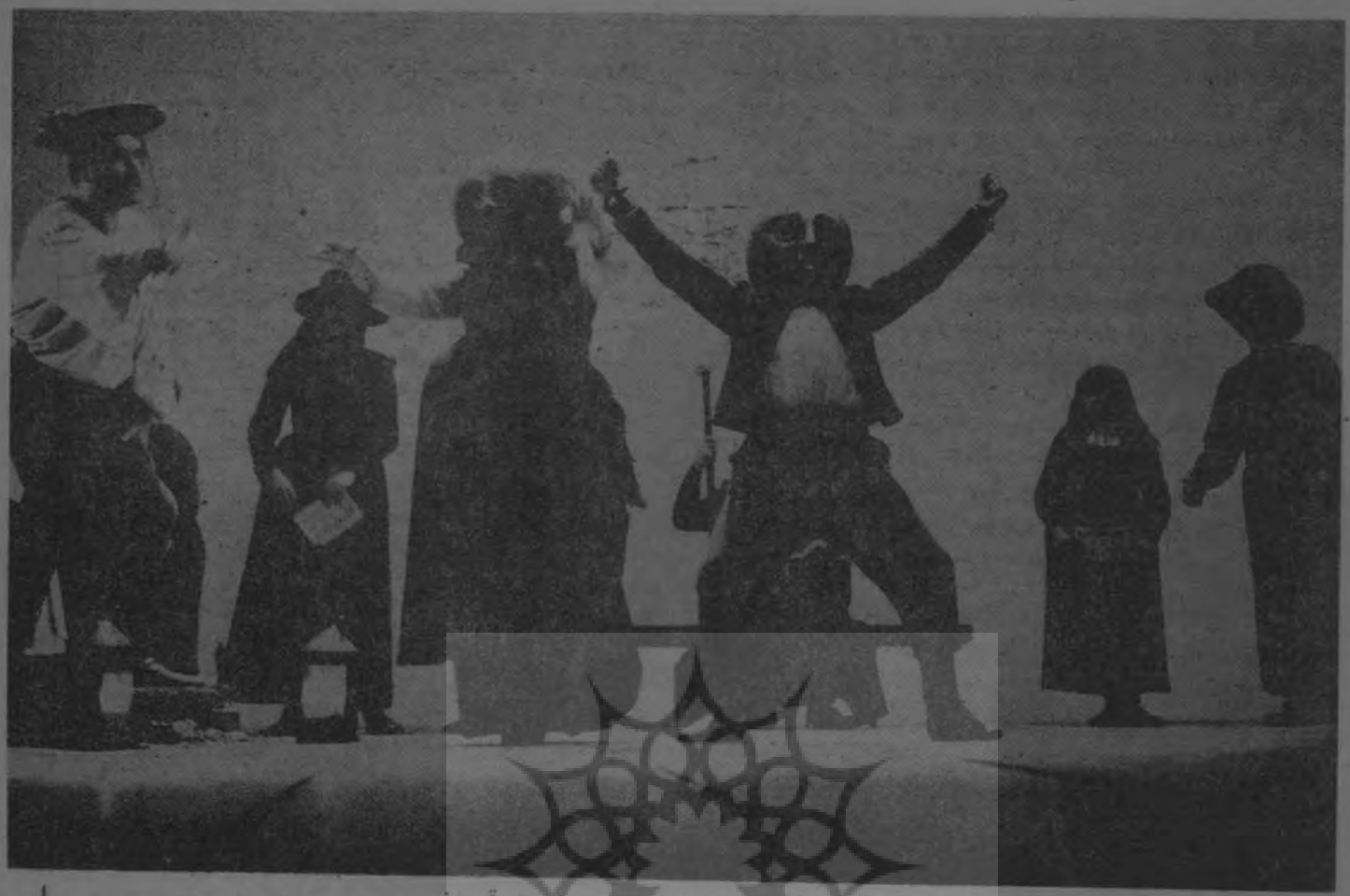
قبل از اجرای اپرای «سه‌پولی» سترهلر بایکی از «نمایش های آموزشی » برشت درمدرسه‌ی‌هنرهای دراماتیك «تئاترکوچك میلان» دست به تجربه‌زد . ولی‌عملا چنین بنظر می‌رسید که«اپرای سه‌پولی»مقدمه‌ی‌آشنائی تئاتر کوچك میلان بابرشت است ـ درحد اولین نمایشنامه درمجموعه‌ای از آثار برشت که بعدا شامل «زن نیك‌سچوان» ، گالیله» و «دایره‌ی‌گچی قفقازی» می‌شد .

سترهلر مدعی بود که «از نظر ماچنین مجموعه‌ای فقط نمایشگر تکامل برشت درطول زمان وازدیدگاهی آرمانی نیست، بلکه نمایشگر استحاله‌ای آلی‌درتئاتر اونیزهست . بنابراین، ضروریست که ما، هنرپیشه‌ها ، همچنانکه تماشاچی‌ها، این سیر پیشرفت رادنبال کنیم .(۳۷) همانطورکه این گفته‌آشکاراگواهی می‌دهد. سترهلر آرمان وتجربه‌ی تئاتری برشت، هردو، رامهـم می‌دانست .درسالهای بعد، معهذا، سترهلر نمایشنامه‌های‌برشتی‌اش را بترتیبی که پیشگوئی کرده بود روی صحنه نیاورد . نمایشنامه هائی که پس از «اپرای‌سه‌پولی» اجرا شدند عبارتند از: «زن‌نیك سچوان» (در۱۹۵۸) اجرای دوباره‌ای از اپرای سه‌پولی (۱۹۵۶)، «شوایك درجنك‌جهانی دوم » (در ۱۹٦۰) ، استثناء وقاعده (در۱۹٦۲)وگالیله (در۱۹٦۳). با اینهمه ، اجرا های برشتی سترهلر نمایشگر انگاره‌ی پیشرفتی بودندکه با طبیعت تکامل‌پذیر آثار نویسنده‌ی آلمانی سازگاری داشت. از این رو، برنارددورضمن اینکه غنا وشدت کیفیت تئاتری اجرای دوباره‌ی «اپرای سه‌پولی» را توسط سترهلردر۱۹۵۶تحسین می‌کرد، درك وتوانائی‌کارگردان ایتالیائی درانتقال مقاصد برشت حتی‌بیشتر تحت تاثیرش قرار داده‌بود: «اپرای‌سه‌پولی» تئاتری بورژوائیست که‌برشت محکومش نمیکند . آئینه‌ای ست‌که هرچیزی را تغییر شکل می‌دهد ودربرابر تماشاچی قرارداده شده تا او ، درمیان انبوه تصویرهای تغییـر شکل یافته ، این واقعیت را بازشناسد و بفهمد ...که‌بورژوائی که روی صحنه‌باز نمایانده می‌شود خود اوست. (۳۸) دوردرمورد طرزکار «تئاتر کوچك میلان» ، آنچنانکه درکار هنری سترهلر، نموده میشود ، میگوید : «تئاتر کوچك میلان هنوز تئـاتـری بورژوائیست ، ولی به شیوه مشابه اپرای سه پولی (که دقیقا درعین اینکه نمایشنامه‌ای‌سنتی است موفق میشود از محدوده‌تئاتر سنتی فراتر رود) ، آگاهانه داده‌های چنین تئاتری را بکـار میبرد تا به ورای آن دست یابد . تئاتر کوچك میلان دست درکار است تاتئاتر توده پسندی واقعی را تدارك ببیند .(۳۹)

با «زن نیك‌سچوان» سترهلرخود را در تئاتر حماسی‌غرقه کرد. سترهلر باوسواسی کامل ،سواد برداری انتقادی روشنی‌ازمتن انضباط‌وسخت هنرپیشه هائی‌که میکوشیدند تعبیرات‌ضدسنتی‌ارائه دهند، افسانه شنته وشویتا را روی صحنه آوردـ افسانه آدمی خوب که‌قادر نیست از موقعیت خوددفاع کند چراکه‌همزیستی انسانی خوب‌رانفی میکند، وهرانسان گرگ انسانی دیگراست.(٤۰) ولی‌سترهلر حس کردکه خشونت تحلیلی اجرایش باهردمی که‌هنوز به اندازه کافی بابرشت خونگرفته بودند رابطه برقرار نکـرده، شوایك درجنك جهانی دوم «اجرائی سبکتر و مردم پسند» تر از «زن‌نیك» بود. معهذا ، تعبیر تحلیلی سترهلر موفق شدبـه شخصیت شوایك (که بخاطر حیله‌گری وسرزنده‌بودن بصـورت قهرمانی درمی‌آید) قالبی دیالکتیك بخشد .» (٤۱)سترهلر در اینجا ، مانند هرجای دیگری در اجراهای برشتی‌اش چیزی را بنمایش گذارد که بارت آنرا بیشتر تائیدمفهوم دربرشت‌میتامدتا به اجرادرآوردن آن.

البته که‌تئاتر اوآرمانیست ، و بی‌پرده‌تر از بسیاری‌از تئاترهای‌دیگر آرمانیست ، درقبال‌طبیعت کار نژاد پرستی ،فاشیسم تاریخ ، جنك ،و بیگانه سازی جبهه‌می‌گیرد، با این همه تئاتر به‌آگـاهی رسیدن است نه‌تئاتر عمل ، تئاتر طرح مسائل است نه‌تئاتر پاسخ ها ، همانند هرزبانی ادبی ،میکوشد به«قاعده»ای‌دست‌یابد و به «عمل» نمی‌رسد،همه‌ی نمایشنامه های برشت‌بااین اشاره ضمنـی به‌آخر می‌رسد که «راه حل را بیابید» ، و مخـاطبـش تماشاچی‌ست ... (٤۲)

در «گالیله» بود که قهرمان پر تناقض (یا ضد ـقهرمان)ـ به پیچیده‌ترین شکلش به نمایش درمی‌آمد و سترهلر در اجرائی که از «گالیله» روی صحنه آورد با حداکثر وضوح براین‌تناقض ها تاکید داشت . برخلاف تصور ، اجراهای برشتی‌سترهلرنبود که موقعیت او را در اجرای «گالیله» یاری دادند ، بلکه‌بیشترین عامل در رسیدن به این‌موقعیت تجربه‌ی‌کارگردانی«کوریولانوس» شکسپیر بود (در۱۹۵۷). ولی ، ضروریست اضافـه کنیم «کوریولانوس» سترهلر اقتباسی از نمایشنامه‌ی شکسپیر بود که‌درروشی برشتی به نمایش درمی‌آید (٤۳)، سترهلرتحت‌تاثیر اقتباس ناتمام خود برشت از «کوریولانوس» بود . «کوریولانوس» سترهلر ، تجربه‌ای بود در تضاد طبقاتی، دراین طبقه‌ی‌نجیب‌زادگان رودرروی طبقه‌ی عوام قرار می‌گرفتند (نجیب زادگان از برداشت محصول غلات استفاده می‌بردند و قصد داشتند برای جنك‌ازمردم عامی سرباز بگیرند ، در حالیکه عامه‌ی مردم کرسی‌هائی‌می‌طلبیدند برای دفاع از حقوق خود و خواستار عدالت بودند)، کوریولانوس در جبهه مخالف مردم قـرار گرفتـه بود (کوریولانوس) بخاطر حقیرشمردن مردم نمایشگـر ارزش های طبقه‌ی حاکم بود)، و اتحاد موقتی طبقات رومی (طبقه‌ی‌نجیب زادگان وطبقه‌عوام) فقط در برابر دشمن بود (ولشی‌ها) (٤٤) این اقتباس بوضوح‌به راهی می‌رفت جدا از راه شکسپیر که‌مردم عامی را در این‌نمایشنامه در حداوباشی تهی‌مغز مجسم‌می‌سازد. ولی‌سترهلر در قبال این‌حقیقت که قصد شکسپیر آن بوده است که کوریولانوس یك قهرمان‌باشد، هرچند که قهرمانی ناقص، حساس‌ماند. بنابراین‌موفق‌شددرعامه‌ی مردم تجاینی بیابدبی‌آنکه تصویر مضحکی از کوریولانوس‌بدست‌دهد. سترهلر این پیشنهاد برشت را دنبال‌کرد که‌برای ایجاداحساس



صحنه کارناوال ۱۶۲۲ که درآن عروسک‌های بدهیبت درچشن در چشن میرقصیدند .

نرازدی‌در نمایشنامه کوریولانوس ، شخصیت کوریولانوس‌باید «نه‌چندان»، امابه حد کافی دوست داشتنی باشد. (۴۵)
برنارد دور درباره‌ی اجرای‌سترهلر چنین می‌نویسد:

در «کوریولانوس»ی که‌در «تئاترکوچك میلان»اجراشدهیچ چیز ایتالیائی وجود نداشت، به مفهومی که‌مافرانسوی‌ها چیزهای معینی را ایتالیائی می‌دانیم . بازی ها بدون و بی هیچ جلوه‌ی متظاهرانه و فاقد شدت ورقت انگیزی ماوراء آلپی بودند . سترهلر نه تنها روانشناسی شخصیت هـاکه موقعیت اجتماعی شان‌رانیز بادقت بسیار بصورتی‌ملموس به نمایش درآورده بود ـ گذشته از آرمان بارجاوهوشمندی ای‌که دار کارگردانی‌اش به چشم می‌خورد ٤٦

طراحی صحنه‌ی ساده‌و برهنه‌ی «کوریولانوس» به‌نحوموثری آنچه راکه دور بصورت «ملموس» درآوردن متن می‌نامد افزون می‌کرد. صحنه شامل دو مدخل با سقف های قوسی شکل درهرطرف بود وپس‌زمینه‌ای بشکل نیمدایره . قسمتهای متحرك (به‌نشانه‌ی چیزهائی چون چادر های جنگی ، دیوانخانه‌ی رومی وغیـره) هنگامیکه روی صحنـه‌به‌نمایش درمی‌آمدند به نحوی تعمدی‌اندازه های طبیعی نداشتند.بیشترنگهای سپیدو خاکستری‌بچشم‌میخورد و صحنه به نحوی یکنواخت ازنورهای سفید تند روشنی میگرفت. عناصر میزانسن با بیان آرام ، واضح وسخت کنترل شده‌ی هنرپیشه‌ها ترکیب می‌شدند تا به تاثیر بیگانه سازی دست یابند. چیزی که برشت درحد روشی برای دست یافتن‌به عینیت درتئاتر پیشنهاد کرده‌بود (٤٧)

کلمه‌هائی‌چون «وضوح» و «ملموس» (یاآلی) مکررا در هرتفکری که‌با سترهلر انجام می‌گرفت ظاهر می‌شدند. هـر گفتگوئی که باسائل زیبائی شناسی به‌طور اعم سرو کار دارد یا با طرز کار خودش در تئاتر بطور اخص .

من با خواندن متن به شیوه‌ی «ایتالیائی» در برابر هنرپیشه ها، طراح صحنه و مصنف موسیقی آغاز می‌کنم .. تمامی متن را خودم می‌خوانم . بعد بلافاصله می‌کوشم تا عناصر اصلی را در اختیار هنرپیشه بگذارم، نه بخصوص درباره شخصیت هایشان (چون بعداً نوبت به‌این کارخواهدرسید)، بلکه بیشتر درباره‌ی متن . اولین برخورد باید واضح باشد، وضوح متن ، وضوح در تماس انسانی با هنرپیشه‌ها ... پس از آن فکر و ذکر اصلی من بصورت ملموس در آوردن همه چیزاست . (٤٨)

هردوی این کلمه‌ها ، «وضوح» و «ملموس» در فـرهنك مادی‌گرایان مفهومی خاص‌دارند، ریشه‌هایشان رابابد در طرز تلقی مادی‌گرایانه که از «واقعیت» باحقیقت عینی وجـود دارد جستجوکرد. یکی ا زفرضیه های اساسی مادی‌گرایان این است که‌هر آنچه ازجهان درمی‌یابیم تنها بازتاب واقعیتی‌ست که‌مستقل‌از آگاهی آدمی ، در افکار ، تصورات ، ادراك وغیره‌ی انسان وجود دارد (٤٩) وظیفه‌ی هنرمند این است که‌آن واقعیت را بچنك آورد. تصور مادی‌گرایان‌از واقعیت گرائی ، واقعیت گرائی‌ای‌است که‌در آن جوهر واقعیت از مجموعه‌ای ازپدیده‌های متضـاد...به نمونه‌ای استقرائی فراچنك‌آمده‌است (٥٠) ازدیدگاه آنها به‌چنك آوردن‌زیبائی شناسانه‌ی‌واقعیت وبه‌چنك‌آوردن اندیشه‌کاری‌ساده وقاطع نیست بلکه فرایندی‌ست فعالانه وگام بگام به قصدبرآورد

واقعیت‌اساسی (۵۱) از اینروی،در نظر ستر هلر ، کلمه‌ی«وضوح» اشاره‌ای ضمنی دارد به فرایند نیروی دراکه،یا تمالانه وگام‌بگام نزدیك شدن به‌برآورد واقعیت اساسی . بمزبان دیالکتیك،وضوح بخشیدن معادل تنش‌پویائی‌ست بین برنهاده وبرابرنهاده. اصطلاح «ملموس» گردانیدن اشاره‌ای ضمنی دارد به دست یافتن‌به‌یك همنهاده (یا به حقیقتی عینی). ولی حتی حقایق عینی‌هم تابع قوانین دیالکتیك هستند . در نتیجه منطقی‌ست که آنچه «ملموس» است مجموعه‌ی جدیدی از تناقض ها را پدید سازد، که خودمتقابلا نیازمند وضوح بیشتری هستند ، و به همین ترتیب. این‌اصطلاحها، قسمتی از کار خلاقه‌ی ستر هلر در تئاتر و نیز قسمتی از روش شناسی انتقادی او شدند. به‌این معنی که هر اجرا قسمتی از فرایند بزرگتر رشد خلاقه بود. اجرای هرنمایشنامه‌تناقض‌هائی راآشکار می‌کرد که نیازمند آن بودند تا کار روی نمایشنامه‌ی‌بعدی بوضوح برسند .

به یك مفهوم ، تمامی شانزده سال تجربه‌ی ستر هلر در «تئاتر کوچك میلان» ، قبل از ۱۹۶۳ ، کوشش‌هائی مقدماتی‌بود برای اجرائی که از «گالیله» ارائه داد (۵۲)ستر هلر هنگام‌اجرای گالیله ، حاصل همه‌ی شگردهای برشتی را که طی سالها صبورانه فراگرفته بود به تمامی در خدمت داشت،مسائلی که‌این‌نمایشنامه‌ی برشت طرح می‌کرد تعداد کثیری از مسائل معاصر را پیش میکشید که‌سخت نیازمند مطرح‌شدن بودند . مایه‌هائی چون‌ظهورعصری جدید ، علم در برابرقدرت، واخلاقیات علم ، درخود متن وجود داشتند . ولی ، احتمالا جذاب‌ترین عاملی که برای ستر هلر در «گالیله» وجود داشت جنبه‌ی انتقاد از خود موجود در متن بود. این جنبه نقش و تعهدات روشنفکران را (که دو گالیله‌ی دانشمند به‌نمایش درمی‌آمدند) در جامعه‌ای که توسط حکومتی جابر اداره می‌شد به سئوال می گذاشت. اعتراف نهائی گالیله به آندره،مسئله‌ی مرکزی اجرای ستر هلر بود .

در مقام یك دانشمند من فرصت تقریبا کم نظیر داشتم . در زمان من ستاره شناسی‌سرازباز‌اردرآورد. در اینزمان خاص، اگر حتی یك آدم مقاومت نشان داده بود، این برخورد می‌توانست سخت گسترش داشته باشد. سرانجام به‌این نتیجه رسیده‌ام که هرگز در معرض‌خطری‌واقعی‌نبودم، بعدت چند سالی قدرتی به اندازه‌ی قدرت حکومتی‌داشتم، ودانشم را تسلیم قدرتها کردم تا از آن استفاده کنند، یا که نه‌ازآن استفاده نکنند، سوءاستفاده کنند، به‌نحوی‌که‌به صرفه‌شان بود . من‌به حرفه‌ام خیانت کرده‌ام . هرکس‌آنچه را که من انجام داده‌ام انجام دهد باید ازجرگه‌ی‌دانشمندان اخراج شود (۵۳)

آرتورولاتزاری خاطر نشان می‌کند که بررسی رابطه‌ی بین میزانسن ستر هلر وتاریخ اخیر ایتالیا بسیار روشنگر خواهدبود، چون ستر هلر همیشه توجه زیادی داشته است به برقرار ساختن روابطی بین یك اجرا و محیط اجتماعی ، سیاسی و فرهنگی‌این اجرا (۵۴) ستر هلر ، در ۱۹۶۳ ، نمی‌توانست فراموش‌کندقوانین بازپینی که در دوران فاشیست ها وضع شده بود در طول‌حکومت هفده ساله‌ی پس از جنك‌جمهوری خواهان در ایتالیا دست‌نخورده باقی مانده بود واز میان برداشتن این قوانین در ۱۹۶۲طرز‌فکر جابرانه‌ی باقیمانده را از بین نبرده بود. ستر هلر همچنین نمی‌توانست فراموش کند که فعالیت پایدار تئاتر کوچك میلان تناقضی سیاسی بود . «تئاتر کوچك میلان» که واحه‌ای برای سوسیالیسم وارزش های سوسیالیستی بودد ر شهری قرار داشت که از نظر سیاسی بسیار محتاط بود ، ودر میان ملتی با حکومتی محافظه‌کار . «گالیله»ی ستر هلر همه‌ی روشنفکرهای چپ‌گرا،از جمله خودش را ، به محاکمه می‌کشید . اتهام‌عملا همکاری‌باحکومت ارتجاعی دموکرات مسیحی بود. این اتهام شامل همه‌ی‌روشنفکر های فعال در نظام تئاترهای «مستقر» می‌شد، شامل نام‌های بزرگی چون پالوگراسی ایووکیزا (۵۵) لوئیجی‌اسکوارتزینا‌وجیان‌فرانکو‌د بوزیو . توجه ستر هلر به تناقض دیگری نیز جلب شده بود: در انتخابات ۱۹۶۳ ، احزاب سوسیالیست ایتالیا به دموکرات های مسیحی ملحق شده بودند تا حکومتی ائتلافی بوجودآورند،وبدینسان موقع روشنفکرهای چپ‌گرائی که مدتهابود در قبال امتیازهای دموکرات های مسیحی (بشکل کمك های مادی به فعالیت های هنری) تسلیم شده بودند توجیه می‌شد. در نتیجه ستر هلر،با در نظر داشتن نیروهای محرکه‌ی پیچیده‌ی اجتماعی وسیاسی‌زمانش، برمسئولیت وجدانی‌اش لگام‌زدن‌تاز داوری های سطحی وازاتهامات برهیز کند . لازاری متذکر می گردد که «گالیله»ی ستر هلر تعبیری دو پهلوست ، که از ابهام‌تاریخ‌سرچشمه می‌گیرد (۵۶)در«گالیله» ستر هلر مسئله‌ی پیچیده‌ی مسئولیت سیاسی‌واجتماعی‌روشنفکران را طرح می‌کند ، واز تماشاگران دعوت می‌کند تاجواب های‌خود را بیابند وخود قضاوت کنند.

برای آماده ساختن «گالیله» ستر هلر سه نسخه‌ای راکه برشت در طول دوران نویسندگی‌اش روی آنها کار کرده بود مطالعه کرد، از جمله نسخه‌ی آخرین (متعلق به ۱۹۵۶) که قرار بودمتن یکی از اجراهای برلینر آنسامبل‌قرار گیرد.(۵۷)نسخه‌ی‌اجرائی ستر هلر بسیار نزدیك به نسخه‌ی «گالیله‌ی۲» بود.. منهای‌صحنه‌ی آخر که آندره‌آسارتی را در مرز نشان می‌دهد بین نسخه‌ی دوم وسوم فقط تفاوت های جزئی وجود داشت که تغییری در محتوای درمانی نوشتامه پدیدار نمی‌ساختند . پیجوئی ستر هلر شامل مطالعه‌ی دقیق یادداشتهای برشت از جمله («گالیله» ساخت‌وساز یك شخصیت۵۸) می‌شد که نویسنده‌ی آلمانی برای «گالیله»ی لاتون آماده کرده بود. یادداشت های برشت بویژه به طراحی لباس‌ها ، گروهبندی و حرکت شخصیت‌ها می‌پرداخت . ستر هلر خوب معترف بود که «اینها کار بردهای خاص‌اصول‌کلی‌تئاتر حماسی بودند ، صحنه آرائی غیر واقعی ، تاثیر بیگانه سازی، بازیگری انتقادی و غیره. رعایت نکردن راهنمائی های برشت مفهومی نمی‌توانست داشته باشد جز اینکه سبك حماسی اجرا به‌خطر افتد . »(۵۹)

صحنه آرائی «گالیله» به اعتقاد برشت ، نباید احساسی از یك چشم انداز قرون وسطائی یا منظری از دوران‌واتیکان‌ارائه دهد، بلکه باید تماشاگر را متقاعدسازد که در تئاتر است(۶۰)در نتیجه ، صحنه آرائی لوچیانو دامیانی(۶۱) برای«گالیله»ی‌ستر هلر یادآور استعاری معماری رنسانس بود – برهنه شده‌تااستخوانبندی ساخت عناصر ویژه‌ی صحنه‌ی شامل یك پیشصحنه‌ی موقتی، و سکوئی مستطیل شکل از جنس الوارهای ضخیم بایایه‌های قابل رویت بود که تانزدیك‌تماشاچی ها پیش می‌آمد . دوطرف چپ‌و راست‌پرده‌ی ثابت پس‌زمینه که برنك‌خاکستری روشن‌بود.به‌وسیله‌ای سطوحی مستطیل شکل برنك خاکستری تیره پوشیده می‌ماند. یك تیر عظیم متصل به پرده‌ی پس‌زمینه ودوتا تیر متصل به هریك از دو سطح‌مستطیل تااینسوی پیشصحنه‌ی موقتی‌پیش‌می‌آمدند، سه تیر دیگر آنها را قطع می‌کردند ودر ارتفاعی قابل ملاحظه‌برفراز پیشصحنه مثلثی پدید می‌ساختند. ساخت معلق سقف‌وبرهنگی خاکستری و پشتنمای صحنه با سنگینی تیرها واستحکام سکوی تخته‌ای تناقضی آشکار داشتند . در نتیجه طراحی صحنه هم ناپایداری عالم راکه ازکشفیات گالیله سرچشمه می‌گرفت عیان

می‌کرد وهم مخالفت با عقاید جدید را از سوی آدم‌ها. بعلاوه، طرح دامیانی قابلیت انعطاف بسیارداشت ، گروهبندی عرضی آدم‌ها در پیشصحنه حالت یك قاب عکس را ارائه می‌داد، در حالیکه چشم انداز بخش های تصویری با مقیاس کوچك(که باز سازی دقیق مکان های تاریخی ، امارات وکلیساها بودند) ،طرحها وسایه های مسطح با خطوط پیشامده‌ی تیر های سقف که عمیقرا القاء می کردند تضادی محسوس داشته. در عین حال ، فضای صحنه پیش از هر چیز فضائی برای کار بود ، بنابراین ، وسعت صحنه آرائی دامیانی هرگز هنرپیشه ها را زیر سلطه خود نمی گرفت ٦٢

برشت برای ناکید بیشتر براهمیت طراحی لباس‌ها در «گالیله» ، متذکر شده بود که باید دقت وصحت تاریخی را کنار گذاشت وبه طراحی‌ای الهام گرفته از تاریخ امکان داد تا شخصیت یك فرد ، شغل وطبقه‌ی اجتماعی‌اش رامنتقل کند(٦٣)دامیانی رداهائی طرح‌ریخته بود که قرون وسطائی بودند ، دوی زمین کشیده می‌شدند، آستین هائی گشاد یا مواج داشتند ، و بیشتر ضخیم ، بالایه‌های متعدد ، خشن ودر نهایت ظاهری تیره ..داشتند لباس‌ها برمحدود بودن هر شخصیت در طبقه‌ی اجتماعی‌اش واز اینرو ، بر انعطاف ناپذیری جامعه تاکید داشت .سترهلردراجراهای خود اغلب در جریان تمرینهای اولیه لباس های مختلفی را تجربه می‌کرد (٦٤) همراه با پیشرفت تمرین ها، لباس هانیز باپیچیدگی در حال رشد شخصیت ها تغییر میکردند (هر چند نتیجه بسیار به‌راحتی هنرپیشه مبدول می‌شد). بعدها خیلی قبل‌ازشب‌افتتاح نمایشنامه ، المثنی‌هائی براساس لباس های تغییر یافته‌ی‌هنگام تمرین تهیه می‌شد ، در نتیجه‌ی چنین روشی ، لباس‌های «گالیله» کاملا اندازه بنظر میرسید وبسیار پوشیده شده .

گفتگو ها در اجرای سترهلر سنجیده وآرام بودند. زبان ایتالیائی بدون صناعات شاعرانه وبا تاکید برروصوح بیان خصومت می‌شد ، در عین حال پس از سئوال ها مکثهائی طولانی پیش‌بینی شده بود ، محتملا به‌این خاطر که تماشاگران بتوانند جواب های خودرا ارائه دهند (٦٥)هنرپیشه‌هاآهسته‌صحبت می‌کردند،وایـن حس ایجاد می‌شد که گوئی اولین بار است حرفهایشان را به زبان می‌آورند . این حس جستجو به قصد یافتن کلمه‌های صحیح پیش از ادا کردنشان بویژه درصحنه‌ای از موتزبودکه‌گالیله به «راهب کوچك» که از مفاهیم ضمنی کشفیات دانشمند بوحشت افتاده گفتگو می‌کند . ولی بطور کلی هرگاه که هدف انتقال «مفهوم» مسئله‌ای طرح شده بود ، بیان هنرپیشه‌ها کشدار می‌شد، و کلمات بنحوی غیر طبیعی ادا می‌شدند .

هنرپیشه ها، هماهنك بااین گفتگوهای سنجیده، آهسته وبندرت حرکت می‌کردند ، در حالیکه حرکت های جمعی درمقیاسی با شکوه ، بصورت خطی وتعبدی صورت می‌گرفت. ترکیب‌معماری گونه‌ی بعضی از صحنه‌ها نقاشی های اوایل‌رنسانس‌رابازمی‌نمایاند. برای‌مثال ، صحنه‌ای که گالیله تلسکوپ به سرقت برده‌ی خود را به سناتورهای ونیزی تقدیم می‌کند باز سازی دقیقی‌ست ازنقاشی هائی بامناظر ومزایای تصنعی . در هردو طرف صحنه نشاگهان قسمت هائی از دوساخت پالادیوئی Palladian (٦٦)

به چشم می‌خورد خانواده ودوستان گالیله پشت او وپشت‌به سمت راست صحنه گروهبندی مثلثی شکلی تشکیل می‌دادند، در حالیکه سناتور اعظم و پیروانش در گوشه‌ی مقابل صحنه‌گروهبندی مشابهی بوجود آورده بودند . دورترین نقطه‌ی مرکزی برابرپرده‌ای پسزمینه به نحو موثری چشم اندازهای جنبی دد گروه راجـدا می‌کرد .

ضرب آهسته‌ی اجرا نقط درطول صحنه‌ی کارناوال‌باتبد بادی از حرکات برهم می‌خورد . در میان گروهی از دهقانان‌که شبیه آدم های نقاشی‌های بروگل هستند، یك آواز خوان (که‌لباسش یك لباس Commedia Dellarte ی‌تعدیل‌شده‌بود) داستان گالیلئو گالیله ای نامی را باز گومیکندکه‌بانوشته‌های‌مرتدش نظام عالم را بکلی برهم می‌زند . مادر وپسری وارد صحنه می‌شوند وپانتومیمی اجـرا میکنند! خبرگی سترهلردربـه صحنه آوردن پانتومیم ها از تجربه‌اش در کارگردانی نمایشنامه های‌گلدونی٦٧ درتاتر کوچك میلان سرچشمه می‌گیرد) که‌درآن‌مادر، که‌کمابیش در پس یك تخورشید عظیم مقوائی ورنگین مخفی شده، در مرکز صحنه می‌ایستد ، وپسر، در حالیکه کدو تنبلی را روی سرش‌حمل می‌کند به زیبائی دوراو می‌رقصید . ظرافت این رقص کوتاه دقیقا با رفتار خشن دیگر خوشگذران‌ها تناقض دارد . بدنبال‌آن عروسك بزرگی که شبیه گالیله است روی صحنه آورده می‌شود. ایـن عروسك بمدتی کوتاه مردم‌را می‌ترساندتااینکه چندتائی "ازآدم‌ها جرات می‌یابند و عروسك را لمس میکنند تا بی‌آزاربش ثابت شود. بعد، همچنانکه صدای خنده‌هائی دربازار به اوج می‌رسد ، گروهی از راهب‌ها با چهره‌هائی بیروح ومرك‌زده، بارداهای سیاه عظیم که یادآور لباس متحدالشکل کشیش های محکمه‌های تفتیش عقاید کلیسای اسپانیا است، باتانی وارد میشوند ودور صحنه‌حلقه می‌زنند ، در حالیکه شبیه گالیله را سردست گرفته‌اند. این‌نمایش کابوسی‌آننده با فریاد جمع مانندی پایان می‌گیرد که بنظر می‌رسد از سوی عروسکی که نمایشگر گالیله استمی‌آید: «متهم‌میمانم٦٨». این صحنه‌ی نهائی ابداع خود سترهلر بود. بدین ترتیب ، تصویر های متناقض جشن بدوی دهقان‌ها، رقص هنرمندانه پسر بچه‌و دراسر تلقین راهب‌ها نحواهای دوگانه حیات بخشی ومرك زائی رامی گالیله را منتقل می‌کردند .

تیتوبوآنزلی (٦٩) درنقش گالیله ، باظاهری که‌بی‌شباهت‌به جاردلاتون نبود، پرنخوت، سرسخت حریص، تیزهوش، نـاد پذیر وجیون است. معهذا ، برخلاف لاتون که سرزندگی وقدرتش درعین حال نشانه‌ی مردی متکی به‌نفس بود، گالیله‌ی‌بوآنزلی‌مردی مشکوك بخود است که در طول نمایشنامه بیشتر وبیشتردر لاك‌خود فرو می‌رود.در صحنه‌ای که به گالیله گفته میشودکوزیمودیچی٧٠ بزرگ بااقتضای حکمه‌ی تفتیش مقاید جهت بازجوئی‌از اومخالفتی نکرده ، بوآنزلی مردی خمیده وافسرده است، همانند شخصیتی از کتاب عهد عتیق که به سختی خود رادر عرض صحنه میکشاند. شخصیتی ایوب مانندکه دخترش بدنبالش روان‌است(٧١) عزلت وبزرگی اصلی گالیله بوآنزلی بود. کارگردانی سترهلر برانزوای گالیله تاکید بسیار داشت ، نه فقط به تنها ماندن گالیله‌درقبال حکومتی که به محاکمه‌اش کشیده بود ، بلکه برتنهاماندنش درقبال دوستانی که از او امید بریده‌اند ودر قبال دخترش‌که زندگیش را گالیله نابود کرده است . سترهلراغلب برای نمایش‌انزوای گالیله عاملی بصری ارائه میدهد. یك مثال درخشان در این موردوقتی‌است که‌می‌بینیم گالیله تنها درانتهای سمت چپ صحنه نشسته وبی‌هیچ واکنشی به‌گروهی از اسقفها خیره شده که نظربانش‌رابه‌یادتمسخر گرفته‌اند . تصویر قسمت بزرك وتیره رنگی از پارتنون گالیله‌رااز کشیش ها که در انتهای سمت راست صحنه جمع شده بودند جدا می‌کرد. دراین صحنه‌ی سرد، هندسی وکم‌نور، جدائی‌مادی‌وعاطفی (بین گالیله و کشیش ها) دست به‌دست هم داده بودند تا انزوای گالیله را منتقل کنند.ولی بیادماندنی‌ترین نمونه‌ی انزوای گالیله در جریان صحنه‌ای که بعداز صحنه‌ی انکار می‌آیدآشکار می‌شود. گالیله‌ی بوآنزلی درحالیکه رنگش‌مانندگچ‌روح پریده‌است‌به‌صحنه

باز می‌گردد وباتن عظیم وخسته‌اش روی نیمکت‌میانه‌ی‌سمت‌راست صحنه ولو می‌شود. آندره‌آ ، که شق‌ورق در میانه‌ی صحنه‌ایستاده است با انگشت اشاره کرده می‌گوید «بدابحال سرزمینی کـــه قهرمانی نپرورد » در حالیکه فدریزونی ، دوست قدیمی گالیله و «راهب کوچك» بی‌هیچ واکنشی پشت این مدعی ایستاده‌اند.بار دیگر ، برهنگی صحنه با اشاره‌ی متهم کننده‌ی‌آندره آمیخته‌توجه تماشاگر را روی تنهائی مطلق گالیله متمرکز می‌کند .

ستر هلر موفق شد ابهام گالیله راباقی نگهدارد . این‌گالیله مظهریست نمایشگر آگاهی از بدام افتادن در محل تلاقی عهـد قدیم وجدید . در حالیکه خود را بخاطر بزدلی معنویش سرزنش می‌کند با اینحال موجودیت‌خودرا همچون درس عبرتی‌می‌بیند.در سطوری که ستزهلر به گفتگوی نهائی بین گالیله وآندره‌آ اضافه کرده ، دانشمند پیر می‌گوید : «من می‌مانم . وگرچه‌این کار بـه انتخاب فاحشه‌ای پیر ولعنتی میمـاند، بـگذار آینده دادرس زخم‌هائی باشدکه درتاریکی وارد کرده‌ایم ۷۲». باین‌ترتیب درحد مبحثی انتقادی درباره‌ی تعهدات اخلاقی ومعنوی روشنفکران در جامعه ، ستزهلر از هرگونه داوری در اجرایش خودداری کرده بود. ستزهلر به اشاره‌ی ضمنی «راه حل‌رابیابید» برشت کـه مخاطبش تماشاگراست وفادار بود. الیجیوپوسنتی ، منتقد تئاتر ایتالیائی ،می‌نویسد که «ستزهلر با استفاده از تعلیمات‌برشت ، اجرائی ارائه داد که پاك ، در خشان ، روان ، شفاف ومرموز بود.. درواقع ، بیشتر از این نمی‌توانست برشتی باشد۷۳» .

وقتی روحانیون به «گالیله » ای که‌ستزهلر روی‌صحنـه آورده بود حمله‌کردند این زندگی بودکه از متن برشت‌نقل‌می‌کرد: «صحنه‌ی کارناوال ۱۶۳۲، که درآن عروسك های بدعیت‌درجشن نابودی این اعتقاد که‌انسان اشرف مخلوقات ومرکزعالم است،می‌رقصیدند شدیداموردااعتراض قرارگرفت۷۴»..درنتیجه‌ی این‌اجرا، حکومت شهرمیلان رسما از ستزهلر می‌خواهد«چندسالی‌برشت را از فهرست نویسنده‌هائی که نمایشنامه‌هاشان اجرا خواهد شد حذف کند.» واکنش سیاسی در برابر «گالیله» دلیلی کافی برای به ثبوت رساندن این‌مسئله بودکه ریشه‌کن کردن باز بینی یا الغاء چند تانون تحقق نخواهد پذیرفت . «گالیله» همچنین‌یادآور ایـن نکته بود که نبرد روشنفکران صرفا با عمل‌انتقاد از خود پایان نمی‌گیرد. ستزهلر می‌خواست «گالیله» نه‌تنها ارزیابی انتقادی‌در مورد تعهدات گذشته‌ی خود او ، بلکه عملی سیاسی نیز باشد حاکی از آینده نگری .. یك نکته‌ی آخرین که ضروریست بدان تاکیدشود درباره اکثریت تماشاگرانیست که نمایشنامه هائی چون «گالیله» سوی خودمی‌کشاندند. با شکست تئاترهای «مستقر» در جلب‌عده‌ی زیادتری از عامه‌ی ایتالیائی در طی سالها ، موفقیت های زیبائی شناسی و انتقادی نمایشنامه هائی چون «گالیله» در واقع پیروزی هائی بودند که بسیار گران تمام می‌شدند . ولی این رانیزبایددر نظر داشت که عظمت و پیچیدگی نمایشنامه‌هائی که توسط تئاترهای «مستقر»روی صحنه می‌آمدند خود مشکل تازه‌ای بود «گالیله» برای مثال ، یکی از پرخرج‌ترین نمایشنامه های «تئاتر کوچك میلان» بود— فقط در میلان ورم روی‌صحنه آمد. به‌این‌ترتیب، فقط کسانی که براحتی به مرکز شهر میلان ورم دسترسی داشتند موفق می‌شدند شاهد این اجرای پنج ساعته‌باشندکه در حدمتعالی ترین موفقیت تئاتر ایتالیا ازآن یادمی‌شود .اجراگران‌ترو‌پیچیده‌تر ازآن بودکه بتوان در شهرستانها نمایشش داد. در نتیجه درمدت طولانی‌ای که «گالیله» در این دو شهر اصلی روی صحنه‌بود،حدود دویست هزار نفر به تماشای آن آمدند . یعنی از هر هرارایتالیائی نقط چهار نفر این‌بخت را داشتند که کار ستزهـلر را ببینند. «تئاتر کوچك میلان» هر چند که متعالی‌ترین اهداف راداشت، در طی ترویج گونه‌ای روشنفکری بود که ادعا کرده بود آنرا برخواهد انداخت .

حواشی :

1. Vsevolod Meyerhold
2. Erwin Piscator
3. Jacques copeau
4. Mattatore
5. Max Reinhiardt
6. Silvio D'Amico
7. Vito Pandolfi
8. Silvio D' Amico, "The Italian Drama in the past Five Years, " Educational Theatre Journal, II (october, 1950), 208.
9. Luigi Chiarella
10. Leo Ferrero
11. Gherardo Gherardi
12. Francesco Jovine
13. Tullio pinelli
14. Carlo Terron
15. Vito Pandolfi, "Italian Theatre Since the War," Tulane Drama Review, VII (Spring, 1964), 88 - 89
16. Giodgio Strehler
17. Orazio Costa
18. Luigi Squarzina
19. Gianfranco de Bosio

۲۰ ــ* درایتالیا، تعداد معدودی از تئاترهائی مختص«عامه» که وسیله شهرداری های هرشهر کمك میشوند همچنانکه از کمك های مادی دولت برخوردارند اصطلاحا Teatri Stabili (تئاتر مستقر) نامیده میشوند . این اصطلاح مستقر اینگونه گروه های تئاتری را از دیگر گروه تئاترهای دوره‌گرد که در ایتالیانا زمان جنك جهانی دوم فعالیت داشتندمتمایز می‌سازد.

مهم‌ترین تئاترهای «مستقر» در این شهرها فعالیت دارند: جنوا ، تورین ، کاتانیاوبخصوص میلان .

اولین تئاتر «مستقر» ایتالیا در میلان در سال ۱۹۴۷ بـه

وجود آمد. مدیر ناظر ومسئول امور اداری پائولو گراسی،ومسئول امور هنری جیورجیو سترهلر. این نخستین تئاترمجلی‌درایتالیاست که بااستفاده‌ی از کمك دولت میکوشید طبقات فروتر را عموماو طبقه‌ی کارگر را خصوصا به سوی خود جلب‌کند. «تئاتر کوچك میلان » در نقطه مرکزی میلان ، یعنی خیابان «رولو Rovello هم از لحاظ فکری وهم از لحاظ اداری و هنری به صورت‌نمونه‌ای اصلی بسیاری از «تئاتر مستقر» های بعدی‌درآمد.

22. Antonio Gramsci
23. Bernard Dort
24. Roland Barthes
25. Ernst Tolier
26. GEORGE BUCHNER
17 Maxim Gorky
28. Erich Engel
29. Helene Weigel
30. Berliner Ensemble

۳۱ ــ اطلاعات مربوط به‌منابع و ماخذ از
Brecht on Theatre, John Willet ed. (New York: Hill and Wang, 1964).
گرفته شده است .

32. Bernrd Dort, Teatro pubblico (Pad - ova: Marsilio Editori, 1967), P. 224
33. Roland Barthes, Critical Essays (Evanston: Northwestern University Press, 1972), pp. 72 - 73.
34. Eric Bentley
35. Padua
36. Arturo Lazzari, "Brecht in Italy, " Tulane Drama Review,
37. Giorgio Strehler, "Notre Travail sur L' opera de Quat Sous, " Theatre Populaire, No. 33 (Spring, 1959), 48.
38. Bernard Dort, " L' opera de Quat Sous, " Theatre Populaire, No. 33 (Spring, 1959), 116 - 119.
39. Bernard Dort, "Un Theatre Exemp - laire: Le piccolo Teatro de Milan, " Theatre Populaire, No. 33 (Spring, 1959), 8.
40. Lazzari, P. 151.
41. Lazzari, P. 151.
42. Barthes, P. 263.
43. Giorgio Guazzotti, Teoria e realta del Piccolo Teatro di Milano (Torino: Einaudi Editore, 1965), P. 122.

٤٤ ــ این خلاصه در
"Study of the First Scene of Shakes - peare's , Coriolanus, " in Brecht on Theatre, John Willet, ed., PP. 252 - 265.
... چاپ شده است .

45. Ibid.
46. Dort, P. 2.
47. Arturo Lazzari, Piccolo Teatro oi Milano: 1947- 1967 (Milano: Ufficio Stampa del Comune di Milano , 1967), P. 64.
48. Strehler, "Notre Travail.., 47.
49. Georg Lukacs, Writer and Critic (New York: Universal Libray,1970), P. 73.
50 Lukacs, P. 78.
51. Lukacs, P. 80.
52. Guazzotti, P. 153.

۵۳ ــ تمام یادداشتهائی که از گالیله گرفته شده‌است از ترجمه انگلیسی چارلز لاتون از «گالیله» اخذ شده است
Charles Laughton translation, Galileo, Eric Bentley, ed. (New Yew York: Evergreen, 1966).

54. Lazzari, "Brecht in Italy, " P. 152.
55. Ivo Chiesa
56. Lazzari, "Brecht in Italy, " P. 152.
57. Lazzari, Piccolo Teatro di Milano, P. 80.

۵۸- Galilei : Aufbau einer Rolle
(گالیله‌نو ــ ساختن یك شخصیت نمایشی)

59. Giorgio Strehler (interview) "Il Galileo, al piccolo, " Sipario, No . 204 (April , 1963), P.9.
60. Bertold Brecht, "Buildingup a Part: Laughton's Galileo, "in Brecht on Thetatre, P. 168.
61. Luciano Damiani
62. Lazzari, "Brecht in Italy," P. 167.
64. Giorgio Strehler, "Notre, Travial..., "P. 48.
65. Siegfried Melchinger, "Beispiele des Welttheaters: Peter Brook Inszeniert, King Lear: Giorgio Storgio Strehler Inszeniert Leben des Galilei,"Theatre heute (1963), P. 62.

۶۶- Andrea Palladio (1518 - 80)
معمار معروف دوره رنسانس که در ساختمان و دکور تئاتر صاحب نظر و صاحب‌بوده‌است .
کتاب معروف وی (چهار کتاب معماری) .
(Quatro libri dell, architettura

67. Carlo Goldoni
68. Melchinger, P. 62.
69. Tino Buazzelli
70. Cosimo Medici
71. Melchinger, P. 62.
72. Ibid.
73. Eligio Possenti, 10 anni di teatro (Milano: Nuova Academia, 1964), P. 399.
74. Lazzari, "Brecht in Italy, " P. 152.