اریک بنتلی

پس از فرآوری Production من از «دایره گچی قفقازی» the Caucasian chaik cir-cle اثر برتولت برشت (B. Brecht) (۱۹۵۶ ـ ۱۸۹۸) نمایشنامه‌نویس و شاعر آلمانی در فیلادلفیا Philadelfia منتقد بسیار دوستانه‌ام درباره برشت نوشت:

«آدمی، احساسی دارد که به صحنه‌آرایی‌ها (Belling) و به ترفندهای (Trapping) سنتی در تئاتر از خود دلبستگی نشان می‌دهد) به سخنی دیگر فقط به کلام بر زبان آمدهٔ (Spo-ken word) از سوی بازیگران علاقه دارد.

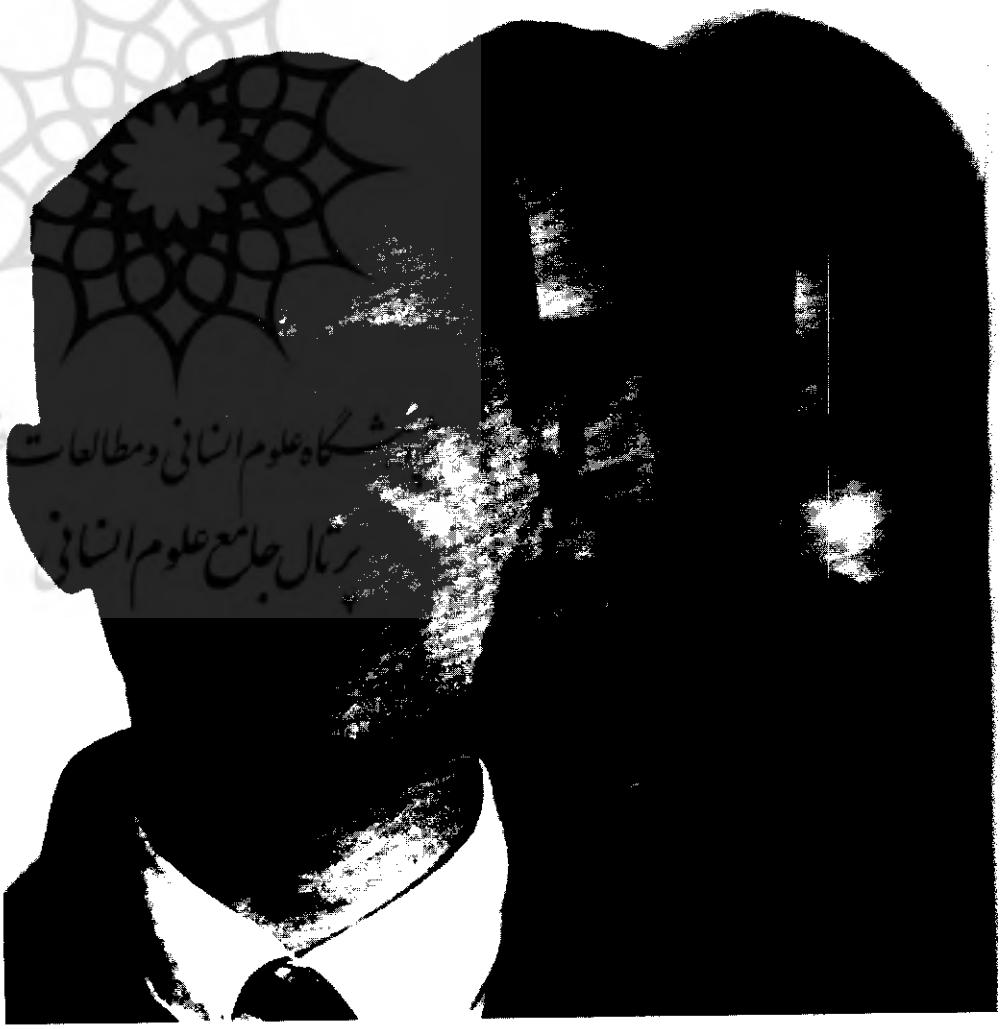
به‌راستی واقعاً این چه برداشت، تأثیر و یا تقلید نمایشی (Impression) که فرآوری از این‌دست بر تماشگران بر جای می‌گذارد؟

این تفکری نیست که برشت داشته باشد. هیچ شاعری کلاً در گستره (Range) بعدی (Visu-al). شنودی auditory تئاتری پیوسته علاقه‌مند باشد.

وقتی برشت نمایشنامه‌ای را تدارک می‌بیند، استوارانه و یک‌روند (Steadily) کار می‌کند، آن هم با همکاری آهنگساز پیانونواز و روی هم رفته با اسکور یا پارتیتور موزیکال (score, partitr) متن موسیقی.

وقتی فرآوری آماده می‌شود، صدها عکس از عملکرد (action) اثر نمایشی فهم می‌گیرد به گونه‌ای که بتواند بنشیند و به تمام آنچه که بی‌درنگ از برابر چشم می‌گذرد، آسوده‌وار در اجرا مشاهده کند. فکر می‌کنم احتمالاً این کار یکی از شیوه‌های اصلی اوست که هنر تئاتر را مطالعه و مورد بررسی قرار می‌دهد. توالی و تسلسلی از بینش اوست که می‌خواهد تمامی جزئیات کار به حساب آینده تا تصاویر ذهنی (visnal image) او کاملاً در معرض دید قرار گیرند. اما این واقعیتی است که نمایشنامه‌نویس آزموده، قصد اجرای آن را دارد.

سؤال در این است: چه نوع تصاویر ذهنی و چه جزئیاتی؟ برشت می‌خواهد چه شیوه تئاتری را در کار گیرد و از آن چه انتظاری دارد؟ پاسخ



برتولت برشت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اریک بنتلی

این پرسش‌ها را فقط می‌توان با مراجعه به تئاتر آلمان داد: تئاتر آلمانی که برشت مدت‌ها پیش بر ضد آن نشورید و تا به امروز با آن سر جنگ دارد.

روش فرآوری در آلمان پیش از برشت (دست‌کم چشمگیر و برجسته) روشی باروک (Baroque اصطلاحی که با نهادها همخوانی داشته باشد) بود.

نام ماکس راینهارت (max rainhardt) بازیگر، کارگردان و مدیر تئاتر اتریش (۱۹۴۳-۱۸۷۳) در این‌باره به ذهن رسوخ پیدا می‌کند و زمانه راینهارت احتمالاً آخرین زمانه تئاتر باروک بوده باشد. اما تاریخ نام دیگری را تصریح می‌کند که اگرچه غریبه‌ای باشد نامتمایز، تئاتر باروک زمانه تازی را باز می‌گوید... و ما باید در یاد داشته باشیم که این زمانه هنوز کاملاً به پایان نرسیده است.

تمامی منابع و اندوختگان بازارهای سیاه بر این اعتقاد بودند که تئاتر می‌باید به مکانی جادویی از برای هنر باشد از این رو، زمانی که فراوری شکسپیر مکان داشت جاده بازگشتی به واقعیت باشد. بیشتر فرآورده‌های او در آلمان تحت بهترین شرایط از لحاظ آذین (decorative) و افسونگری (charming) به صحنه می‌آمدند.

بهار گذشته در اشتوتگارت من نمایشنامه هیاهوی بسیار برای هیچ mach ado about nothing را دیدم که از لحاظ آذین و تزئین و افسونگری کاستی گرفته بود به نمایش خوشخوان و یا دکلمه‌پذیر (decimation).

در برلین نمایشنامه شب دوازدهم (Twelfth night) به کارگردانی بولسلو بارلوگ (Bole-slaw Barlog) که در چهار سال اخیر شهرتی به دست آورده بود، تماشا کردم. پنداشت و تخیلی (fancy) باورنکردنی داشت. شخصی درباره ایلریا (Illyria) مطالعه کرده بود و تا اندازه‌ای او را یک ایتالیایی دانسته بود تا یک ترک. تمامی نمایش در نتیجه یک صحنه‌آرایی شرق میانه را به نمایش می‌نهاد و سر تابی بلچ (sir toby) به هارون‌الرشید می‌مانست. یک فرآوری که از آن مفهوم و جوهر ماهیتی (substance) از شکسپیر و از زندگی مفقود گشته بود.

شاید به اندازه کافی کار بارلاگ در تئاتر اشلوسپارک (schlosspark) ندیده بودم که بدانم او چه شخصیت و نهادی دارد یا ندارد، اما ملاقات‌های مکرر من و او در تئاتر هبل (Heb-bel) پندار زیبایی دست‌کم از یک گروه (en-semble) در برلین به من القا کرد.

تئاتر هبل به نظر می‌آید که هنوز دارد در دوران گذشته زندگی می‌کند. دیدن نوازندگی این گروه که، دارند اثر سرور و خدایگان خود هبل را می‌بینند، شور و شوق و در عین حال دلهره داشت، اما وقتی «گی گاس و انگشتری او» Gygos und sein ring را دیدم که بازیگرانش روش انجیلی را در کلامشان در کار می‌گرفتند که آلمانی‌ها آن را پاتوس pathos جانگداز می‌نامند، نه روش و شیوه نخستین آن را که البته نرمی و لطافت به خود می‌گرفت، تغییر عقیده دادم.

در تئاتر هبل من نمایشنامه مگس‌ها (the flies) اثر ژان پل سارتر را نیز دیدم. فکر می‌کنم غیرمنصفانه خواهد بود آنچه را که من در یورگن فلینگ (juergen fahling) کارگردان دیدم سرزنش کنم.

چون با آنکه تغییراتی در بازیگران پدید آورده بود، مدت زیادی بر صحنه بود؛ اما بدبختانه‌تر آنکه در اجرا سرهم‌بندی شده بود روح تمامی فرآوری در آن وجود داشت.

نمایشنامه‌ای وجود دارد که میتولژی یونانی برای گفت‌وگوهای فرانسوی در آن قابل لمس است. افسانه به‌درستی در آن درخور حرف زدن نیست. نمایشنامه‌ای است که بار دیگر دراماتیزه شده است. کارگردان چیزی را حق خود دانسته که برای بحث در یک کافه پاریسی به عنوان پرده عقب صحنه (Backdrop) نمودی دارد.

سارتر نمایشنامه‌نویس، خود را مدیون ژیرودو (giraudoux) درام‌نویس فرانسوی (۱۸۸۲-۱۹۴۴) می‌داند که اسطورهٔ او لوئیس ژوه (louis jouwet) بازیگر و کارگردان فرانسوی (۱۸۸۷-۱۹۵۱) است.

از آنچه که تمام این مطالب می‌بایستی در نزد مرد با استعدادی چون فلینگ قابل درک و مفهوم باشد، فقط می‌توانم گمان کنم که سنت آلمانی، به‌ویژه سنت آلمانی، یا باروک مدرن برایش روشی بسیار زیاد می‌نمود.

وقتی نمایشنامه مگس‌ها بسیار سنگین و ثقیل بازی شد و به اجرا درآمد، هر مگس در نظرتان چون یک فیل می‌نمود که نمایشنامه همانند کیفیتی فاقد فرآوری درست است. سبک و مقدار اندکی ریزه‌کاری را از دست داده است.

معنای بیان و سخن‌سنجی سارتر که پیوسته در آستانه تصنع و کذب (false) جای می‌گیرد، غالباً با نوعی از طعنه و کنایه (Irony) جبران و پس‌خرید می‌شود که در آن تماشاگر همه‌چیز را بسیار جدی بگیرد.

در اجرا (performance) بدان‌گونه که فلینگ در فرآوری خود نشان می‌دهد، این طعنه و کنایه می‌تواند حذف شود و به حساب نیاید و نمایشنامه تأثیر و بازمایه خود را محفوظ بدارد.

من یک فرآوری از دست‌های آلوده (les mains sales) اثر ساتر را در اشتوتگارت دیدم که همین نقص و کاستی را داشت. از این رو تمی

یز دادم که فرآوری‌های پاریس تا چه حد مدیون فرانسوا پی‌یر (Francois pier) است که ژست و اشارات و تقلید چهره را و با نقشی زنده

عرضه داشت... این مثال‌ها را می‌توان فزونی داد، اما اگر خوانندگانم تمیز بدهند که من بی‌غرضانه و بدون دلایلی استثنایی نشسته‌ام و تفسیر می‌کنم، کارم را دلسوزانه تأیید می‌کنند.

و نمونه‌ای از این‌گونه نمایش‌ها را در شهرهای کوچک‌تری غیر از برلین و اشتوتگارت دیده‌ام که باید نام آن را تئاتر هیتلری نهاد. تئاتری که می‌توان سازنده آن را فورر (fuhrer) نامید یا به او بازیگر هیتلری گفت.

یک روش منحط و رو به زوال را فقط می‌توان با روشی نو از میدان به در کرد. تا آنجا که من کشف کرده‌ام، یک شیوه نو در تئاتر امروزه آلمان وجود دارد که برشت است. به گفته دیگر، برشت امروزه در تئاتر آلمان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، نه برای آنکه نمایشنامه‌نویس درجه اولی است، بلکه به دلیل نوع او در تئاتر. به عینه از همان نوع نویسنده درست تئاتری است که جامعه به او نیاز دارد. در تمامی جبهه‌های تئاتری آدمی بجا و بدون لغزش است.

برشت درباره فرضیه بینش و نگرش نیز می‌نویسد و در کارگردانی آن را یاری می‌دهد. اما در حال حاضر برای خواننده امریکایی احتمالاً بهتر است تنش (stress) را از پهنه فعالیت عملی او مجزا کند.

برشت با اجرای واقعی سر سازگاری دارد و همان‌طور که خودش گفته است، خودش را در زمینه نویسنده‌ای حماسی (epic) که فرمی داستانی (narrative form) که با تئاتر منحط عصرمان از در مخالفت برمی‌آید، تئاتری که در آن داستان یا طرح (plot) برتری و حق اولویت ندارد.

کلمه اپیک یا حماسی چند ارزشی جدی و ستیزه‌انگیز (polemical valuo) داشت که تمامی مدافعان پایه‌ور و صاحب مقام (efficial guardiant) را از هنر دراماتیک رنج می‌داد، اما گاه در این گیرودار گرفتاری و برخوردی پدید می‌آمد که کار برشت را در زمره آدمیان غیرعادی، عجیب و غریب و عمداً او را شخصی غیراورتودکسی (unorthodox) می‌پنداشتند که آزمایشگرانه بدین سوی گرایش پیدا کرده است.

حتی ستایشگری چون موردکای گورلیک (mordecai gorelik) که بر سنت‌شکنی (Iconoclasm) برشت تأکید می‌کند ماشینی‌گرایی و تمایل او را به اسباب و ادوات علمی (parapher nlia) دوست می‌دارد. برشت خود در نشریه «تئاتر نو به جای تئاتر کهن» نوشته است: «آزادانه تصدیق می‌کنم که میان درام اپیک و بازنمایی، درام ویژه‌ای از لحاظ جراحی و شیمیایی وجود ندارد که بخواهم آن‌ها را از یکدیگر جدا سازیم.

نمایشنامه‌های حماسی ما را به یاد فانوسی می‌افکند که باید پرتو خود را بر پلاکاردها (placard) یا پوسترها و بلندگوها افکند تا ما بتوانیم آن‌ها را از یکدیگر تمیز بدهیم.

با این‌همه معتقدم که روش و شیوه برشت از فرضیه و نگرش سنتی و قراردادی تئاتری، در جهت خطوط یک عقل سلیم به حد کمال رسیده اختلاف پیدا می‌کند. پیش از آنکه گورلیک کتابش را بنویسد، اصطلاح خوبی برای این روش و شیوه یافته بود: رئالیسم اپیک یا حماسی شخصی می‌توانست خیلی ساده بگوید «رئالیسم داستانی».

کارگردانان نمایشنامه‌ها همانند گورلیگ بسیار تحقیرآمیز از دیوید بلاسکو (D.Belasco) نمایشگر آمریکایی (۱۹۳۱-۱۸۵۹) حرف می‌زند و معتقد است که آینده تئاتر طغیان بر ضدرئالیسم دارد و طی طریق می‌کند.

برشت با این حرف موافق نیست. او آینده تئاتر را در تمایل به ضدرئالیسم (canti realism) جست‌وجو می‌کند و آن را خطری برای هنر و فرهنگ می‌پندارد.

در سال‌های اخیر تورتن وایلدر (Thoronto wilder) درام‌نویس امریکایی بیانگر و نمونه سمبولیسم بوده است. نمایشنامه‌هایی نوشته است که در آن‌ها علاقه اصلی او در نهاد سمبولیک دکور (Décor) یا آذین‌بندی است.

در سفر خوش (the happy journey) برای مثال که تماشاگران باز و بسته شدن درها را که وجود ندارد می‌نگرند، به دلهره‌ای مداوم گرفتار می‌آیند. در کار گرفتن صندلی‌ها به جای اتومبیل‌ها احتمالاً ابتدا به نظر یک اقتصاد قابل ستایش پولی و در گردش (monertory) و هنری می‌آید. اما نمی‌توان آن را خصیصه دقت و توجه تماشاگر دانست. این تمهید دقت و توجه بیشتری را از آنچه که هست به خود جلب می‌کند. در واقع عملاً طبیعی‌تر و صادقانه‌تر از استفاده یک اتومبیل واقعی خواهد بود.

رئالیسم داستانی نه گردهم آوردن مجدد تمامی اتاق است و نه کوششی در جهت جانشین کردن نمادها برای واقعیت‌ها. آن می‌کوشد با استفاده از اشیای واقعی، از دور بودن و دور افتادگی واقعیت از سمبولیسم و صراحت دشوار ناتورالیسم، با گزینش سخت‌گیرانه و مشکل‌پسندانه در میان اشیای بسیاری که صحنه واقعی را می‌آراید پرهیز کند.

در نشان دادن یک اتاق، فقط از اشیایی که واقعاً آن را می‌سازد و به وجود می‌آورد، سود می‌جوید، اما نمی‌کوشد تمامی اتاق را در معرض دید بگذارد: بخشی از آن را کافی می‌داند، یک دیوار به جای چهار دیوار در آن واحد، بخشی از آن کافی و بسنده خواهد بود: سه دیوار به جای چهار دیوار. اما نمی‌کوشد قطعاتی از اثاثیه را در آن اتاق جای دهد.

می‌توان گفت که ناتورالیست‌ها نیز بخشی از یک اتاق را نشان می‌دهند: سه دیوار به جای چهار دیوار، اما اگر بخواهیم با منطق سخن بگوییم تماشاگر به‌ندرت این سه دیوار را در آن واحد چهار دیوار می‌بیند و در نظر می‌آورد. اصولاً میان گزینش ناتورالیست‌ها و گزینش رئالیست‌های داستانی تفاوت‌هایی وجود دارد.

اهداف و خواست‌های ناتورالیست‌ها کامل‌ترین تصویر و پنداره را از اشیای واقعی به ما می‌دهند. ناتورالیست اگر بخواهد چیزی را در صحنه حذف کند، (از جمله دیوار چهارم را) که دیده نشود، فقط همان چیز را حذف می‌کند و در این گزینش ناتورالیست آنچه را که تماشاگر کاملاً از آن آگاه است، وامی‌گذارد. این تفاوت در اصل از یک چشم‌انداز یا دورنما است، نه از واقعیت بلکه باید آن را از اصول تئاتر به حساب آورد:

ناتورالیست تمایل دارد بیندیشد که تئاتر و واقعیت بر ضد یکدیگر در کارند، می‌گوید: «تئاتر تصویری از واقعیت را به دست می‌دهد.»

بیانی که بر این تفکر تأکید می‌کند، تصویر را فراهم می‌آورد و دنیای خارج از واقعیت را به معرض نمایش می‌گذارد. به سخنی دیگر تئاتر کیفیتی غیرواقعی است.

من رئالیسم داستانی را یک عقل سلیم و یا دریافت (common sense) می‌خوانم؛ چرا که می‌پرسد: چرا نمی‌خواهیم واقعیت تئاتر را بپذیریم، صحنه را صحنه بدانیم و تصدیق کنیم که این یک کف چوبین است نه شاهرایی از سنگ.

وقتی، می‌خواهیم به این پرسش‌های پرتصنع و

بدیهی و بی‌محتوا پاسخ گوییم، با توجیه دیگری برای صحنه‌آرایی «برگزیده» رو در رو می‌شویم که در بالا ذکر آن رفت، چون فقط بخشی از اتاق در معرض دید گذارده می‌شود، و بخش‌های خوب آن را بی‌پرده و آشکارا نظاره می‌کنیم.

برشت که ناگزیر در بحث جدی و ستیزه‌وار (polemical) درگیر شده بود، چاره‌ای نداشت جز آنکه بر جنبه‌های منفی این‌گونه صحنه‌آرایی زیاده از حد تصریح و تأکید کند. در واقع چنین تفکری تصویر هرزانگاره واقعیت را به نابودی می‌کشاند و انتقادهایش پیوسته او را وادار می‌کند که بر تئاتر اپیک یا حماسی تأکید بگذارد و از آن سخن به میان آورد.

تئاتر انکار اصول بنیادین درام غربی است که در اینجا ما به آن استخوان بزرگ هماوری و رقابت (contention) نام می‌دهیم.

فکر می‌کنم حق با آن‌ها باشد، وقتی می‌بینند تصویر در هنر بازیگری و در نتیجه از لحاظ نهادین در تئاتر ضرورت دارد، حق را به آن‌ها می‌دهم. اما اگر فقط می‌پندارند که رئالیسم داستانی در کل تصویر را حذف کند و به حساب نمی‌آورد، در اشتباه خواهد بود. تصویر بستگی به درجه و زمینه دارد و اندکی از این تصویر تخیلی ضرورتی به شمار نمی‌آید؛ خطا می‌کنند.

وقتی برشت مقدار تصویر در صحنه‌پردازی را تعدیل می‌کند، چیزی را از تئاتر فرونمی‌گذارد، بلکه تئاتر را بدیهه‌سازی می‌کند، با وسایلی چون صندلی‌ها، میزها و یا چیزهای دیگر کنش و واکنش را در نظر می‌گیرد و میان اشیای واقعی و چارچوب و کالبد اشیای مصنوعی فرق می‌گذارد.

صحنه‌آرای تئاتر اپیک یا حماسی را از لحاظ مهارت و دانش او در این زمینه مورد قضاوت و داوری قرار می‌دهند که آیا او می‌تواند میان دو عنصر موازنه برقرار کند یا نه.

فرضاً خواننده بتواند واقعیت این فرم از صحنه‌آرایی را از سوی کاسپارنر (caspar ne-her) و نئو اوتو (neo otto) مشاهده کند، و بگوید این آرایش صحنه زیباست و حتی برازنده خواهد بود، طرح و تدبیر صحنه حماسی با بحثی نازیبا عرضه گردد، اما طبیعتاً هر طرح ویژه‌ای می‌تواند موضوع و معیار زیبایی باشد. به سخنی دیگر، ترکیب اپیک از عناصر واقعی تئاتری صرفاً استراتژی یا تدبیر نیست، بلکه طریقی از ارتباط (communication) به شمار می‌آید و همین‌طور فرصتی برای طراحان صحنه تا نوعی جدید در زیبایی پدید آورند. عناصر تئاتری واقعی می‌باید با هم به دست آیند. چه

در هارمونی مستقیم (Direct harmony) و یا ناهماهنگی مؤثر و سودمند. طراح صحنه حاکم چنین هارمونی و ناهارمونی است.

چون برشت به واقعیت درونی (Inner roaltiy) اعتقاد ندارد و همین‌طور به واقعیت رفیع‌تر و یا واقعیت عمیق‌تر، اما صرفاً به سادگی واقعیت اهمیت می‌دهد. او در صحنه، چیزهای انسجام‌یافته این دنیا را در تمام استواری و استحکامی که ما در تقاشی‌های مشخص می‌یابیم نشان می‌دهیم معنای این امر آن است که برشت به زیبایی و شور و سرزندگی (Vitality) اشیا بیشتر علاقه‌مند است تا به افکار ناتورالیست‌ها.

در عین حال شیوه و دستیابی او و مشکلات خود را دربرمی‌گیرد، خیلی چیزها وجود دارند که یک نمایشنامه‌نویس احتمالاً می‌خواهد بر شیوه و روش خود بیفزاید، اما عملاً نمی‌توان آن‌ها را بر صحنه افزود. مثلاً یک خورشید و یا کمتر ماه و یا حتی یک شاهراه پر پیچ و خم را بر صحنه تحمیل کرد و نشان داد.

در اینجا باید در خاطر داشته باشیم که رئالیسم داستانی یک اصل جزئی و باورداشت (dogma)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اریک بنتلی

و انحصاری نیست. مثلاً یک ایده سمبولیستی به نظر عملی‌ترین راه حل به نظر می‌آید. رئالیست داستانی می‌تواند از آن سود برگیرد. بروز خصائص سمبولیسم هرگاه که ناتورالیسم نتواند به کار گرفته شود امکان‌پذیر نخواهد بود؛ از این رو یک دیسک (disk) یا صفحه می‌تواند خورشید را عرضه بدارد. با این‌همه اگر ما چنین سمبولی را به کار می‌گیریم، نباید خودمان را گول بزنیم که این یک نماد یا سمبول نیست، بلکه واقعیت است. نباید این دیسک را به سیمی نامرئی آویزان کنیم و از تماشاگر خود بخواهیم که این فرض عکسی از خورشید است. می‌توانیم آن را به زنجیری پیدا و آشکار بیاویزیم. اگر در نظر کاسپارنر صحنه‌پردازی «اپرای سه‌پولی» برشت است، صحنه به شبکه‌ای رئالیستی و واقعی (a veritable network) بدل می‌شود. کار یک طراح آن است که ببیند چنین طرح‌هایی نمونه‌ای به دست می‌دهند و نه هرج و مرج و آشوب. در اینجا باز عناصر کارا و زیبایی می‌باید در هم آمیخته شوند.

در اینکه چه اشیایی یا چه چیزهایی را می‌باید در صحنه جای داد، نیمی از کار صحنه‌آفرینی است؛ از سوی دیگر آن است که باید تصمیم بگیریم چگونه این اشیاء را در صحنه روشنایی و درخشش بدهیم. بار دیگر دیدگاه برشت ادامه بخشی است درباره یک عقل سلیم یا (common sense) درباره رفتار کلی و گرایش کلی او درباره زندگی بار دیگر موضع میانگیر و متعادل میان تصویر ناتورالیستی گزافه و مفرط و صناعت‌زدگی و تصنع (stylization) سمبولیستی مطرح می‌شود. درجه و میزان تصویر در آغاز با منبع و یا منابع نور از جایگاه مشخص و از پس اشیای آزاردهنده و دیگر تمهیدها آشکار می‌گردد.

در چنین کاری احتمالاً نکته کوچکی به نظر می‌آید، اما عملاً تمهیدی نیست که دیده و مفهوم صحنه را به شعبده‌بازی و یا تردستی (hacus –pocvs) سوق دهد و پیدا نشدن نور را با نبودن خدای نادیده محروم بدارد. بلکه نظام و ساختار مدرنی است که می‌خواهد به صحنه خاصی رازگونه ارزانی دارد. مسلماً رمز و رازی در شمع‌ها و یا روشنایی گاز وجود ندارد. رئالیست داستانی، که تصدیق می‌کند صحنه یک صحنه است، اعتقاد دارد که چراغ هم یک چراغ است.

اگر یک کارگردان ناتورالیستی خود را بسیار مشغول می‌دارد که بگوید می‌خواهد ریشه و مبنای تئاتری را از نورها پنهان بدارد و تماشاگر را به این فکر وادارد که صحنه کلاً دستگاه الکتریکی و یا مکانیکی ندارد، کارگردان پیرو سمبولیسم از آزادی و نوآوری و نیروی ابتکار (creaztivity) در راستای نورها بی‌بهره است خودستایی می‌کند. همانند کودکی است که با آتش‌بازی‌های خود به هیجان نمی‌آید.

از این رو، فرآوری‌های غیررئالیستی معمولاً بسیار با تظاهر همراه خواهد بود. نور و روشنایی دادن به صحنه غالباً بسیار تغییر پیدا نمی‌کند و تماشاگر از نمایشنامه بی‌روشنایی و نور سردرگم می‌شود.

کمال و روشنایی الکتریکی در دسته مسائل مربوط به نمایشنامه، امکان تدریجی شدت روشنایی‌های صحنه، که در نتیجه منبع و سرچشمه یک روند و ثابت‌قدم در راستای انگیزه تماشاگر در دیدن نمایش بر تظاهر به هنردوستی (arty) بدل می‌گردد.

داوری در شورمندی صحنه‌آرایان پس از آدولف آپیا (A.Appial) (صحنه آرایی سویسی) و ادوارد گوردون کریگ (E.G.Craig) کارگردان و صحنه‌پرداز انگلیسی برای ایجاد یک صحنهٔ نیمه‌تاریک (semi darkness) واقعیتی که مورخان آن را به تمام روح عصر و دوران واگنری اطلاق می‌کنند اهمیت فراوانی دارد.

عجیب در آن است که این شور و اشتیاق خوش‌آمد پیش از مدتی که انتظار می‌رفت باقی ماند. جای بسیار دلسوزی است که کتب مربوط به صحنه‌آرایی مدرن شامل چنین گستردگی تصاویر تقریباً به هیچ انگاشته است. بهتر آنکه بگوییم یک راست‌گوشهٔ استوار با یک کله سایه‌روشن کبود توسط شکسپیر نقش گرفت! که این خود روشی نادرست به شمار آمد.

نمایشنامه‌نویسی چون برشت، بر این باور است که تمثیل‌وار (figuratively)، حرف زدن می‌تواند واقعیت را بیشتر به تماشاگر بفهماند. نمایشنامه‌نویس طبیعتاً می‌خواهد از نور زیادی در صحنه استفاده کند. از این رو برشت نیز می‌خواهد در صحنه نور وجود داشته باشد و از آن سود جوید. به نظر می‌آید عاقلانه خواهد بود که نور تمامی صحنه را در خود گیرد. با این‌همه در حال حاضر تئاتر کژآیینی (Her-esy) است وقتی من نمایشی از برشت را در یک تئاتر آوانگارد فرآوری کنم، درمی‌یابم که آن‌ها نمی‌خواهند از نور به عنوان آفتاب سود جویند، چراکه تئاتر انحصاراً به جادو، رمز و راز تمایل دارد.

کارگردانی نو یا مدرن همانند کودکی است که وقتی چراغ خاموش می‌شود، تجسس و کنجکاوی او فزونی می‌گیرد. بدین معنا که تئاتر زندگی است. رئالیست داستانی شب را از برای خود مشکلی می‌پندارد. نور و روشنایی زیاد را جایز نمی‌شمارد ما غالباً در آثار شکسپیر به این واقعیت پی‌می‌بریم که شب خود مسئله‌ای است.

باید بیاموزیم که روشنایی‌ها نمی‌توانند مرکز و یا درون مشکلات را عرضه بدارند. مرکز یک اثر نمایشی، خود هنرپیشه است.

مسئله نور ما را به سؤال بزرگ‌تری رهنمون می‌کند. وقتی هملت می‌گوید «بودن و یا نبودن»، این خود مسئله‌ای است و توجه به نور در صحنه دارد.

مسئله نور و روشنایی ما را به مسئله بزرگ‌تری چون فاصله روان‌شناختی میان بازیگر و تماشاگر، صحنه و شنودگان (auditorium) سوق می‌دهد.

این موضوع از گفته‌های متناقض‌نما (par-adax) لبریز است. از برخی جهات، صحنه، پندارگرا و خیالبافانه (Illusionistic stage) بازیگر و تماشاگر را بیشتر از صحنه اپیک یا حماسی به یکدیگر نزدیک می‌کند. تصور و تخیل تماشاگر را وامی‌دارد تا خودش را با مردم و داستان یکی و همانند کند و راه خود را در

داستان دریابد (همدلی و احساس یگانگی (em-pathy) که به او رخصت دهد غرق تعلیق (sus-pense) داستان گردد.)

تئاتر اپیک، از سوی دیگر تماشاگر را به‌طور مطلوب در فاصله‌ای جای می‌دهد. (بیگانه‌سازی alienation) و از خود می‌خواهد تا تقریباً با شخصیت‌ها آشنا گردد، نه آنکه راهش را بسیار عمیق در داستان دریابد و خود راه به آن جای دهد و ربوده شود.

صحنه تخیلی ساختار و سامانه‌ای جامع و فراگیر (comprehensive system) دارد (در بازنگری، طرح صحنه و ساختاری) تا آن را در رسیدن به انتها یاری دهد.

روش استانیسلاوسکی در بازیگری به بازیگر یاری می‌دهد تا به خود هویت بدهد، همین‌طور به نقش (role) و تماشاگر، تا خود را در پس بازی واگذارد و در نمایش زندگی کند.

طرح صحنه ناتورالیستی و صحنه سمبولیستی به تساوی در خلق یک دنیای کامل و خودکفا (self. Sufficient) در صحنه تأثیر و سهمی برابر و هم‌سنگ دارد.

همه‌چیز در تئاتر برشت، به نظر می‌آید که حساب‌شده و گوه‌ای (wedge) را میان بازیگر و تماشاگر می‌گذارد.

هم‌چنین حقیقت دارد که برشت با آن‌هایی که در این سال‌های اخیر هدفشان به آسانی در شناخت و همسازی بزرگ‌تری میان بازیگر و تماشاگر بوده است، کاملاً آگاه نیست. مثلاً با مدافعان صحنه‌پردازی مرکزی.

در این جهت نزدیکی مادی کم داشت و کاستی خود را برملا می‌کند. وقتی شخصی خیلی به بازیگر نزدیک باشد، بسیار سخت است که عقب بنشیند و واقعاً ببیند که چه چیز دارد رخ می‌دهد.

به تماشاگر حق می‌دهند که درباره انفصال و جدا کردن عوامل تئاتر اندیشه کند. تماشاگر این حق را دارد که روحش را از آن خود بداند، فاصله کهن میان صحنه و تماشاگران تماماً قابل دفاع است. آنچه که به تماشاگر یاری می‌دهد این نیست که به بازیگر نزدیک‌تر شود، بلکه احتمالاً چیزی است که بر فراز بازیگر جای می‌گیرد. بدان‌گونه که بازیگر در صحنه و یا استادیوم یونان صحنه امکان وجود پیدا می‌کند.

تماشاگری که به صحنه‌ای می‌نگرد و با کاستی و کم‌داشتی روبه‌رو می‌شود، ناشیانه و ابلهانه است و ناگزیر است به روبه‌رو نگاه کند.

صحنه‌ای وجود دارد که در آن رئالیسم داستانی به تماشاگر نزدیک‌تر می‌شود تا تئاتر تخیلی (Il-lusionisti heatre) یک تماشاگر را به تخیل رهنمون کند و در پایان او را از اندیشه بازدارد.

تخیل دنیای دیگری است، چه حقیقت داشته باشد (ناتورالیسم) و چه فانتزی (سمبولیسم).

صحنه تخیلی با صحنه‌آرایی طبیعی یا سبکی ویژه و پیش صحنه و بازیگرانش که نقش‌هایشان احتمالاً همانند یک ماشینی، برای خلق چنین دنیای دیگری مشخص شده باشد.

دنیای بازیگر و نمایشی که او در آن بازی می‌کند همانند دنیای تماشاگر واقعیتی است با درگیری‌های فلسفی و زیبایی‌شناسی.

تئاتری که هرگونه تماشاگر را به خود جلب نمی‌کند، هرگز هم نمی‌تواند او را به جای دیگر ببرد که بهتر باشد. چنین تئاتری یگانه خواهد بود. بیگانگی Alianatian در نمایشنامه ننه‌دلاور (Mother courage) بسیار گستاخانه عرضه می‌شود که در پایان نمایش پیرزن هنوز آواز می‌خواند، همان آوازی را که در ابتدای نمایش خوانده می‌شود. آواز پایان نمایش احتمالاً احساساتی (صرفاً تأثیربرانگیز و غم‌آور) است زیبایی خود زیبایی را شکل می‌دهد، تأثیر بیگانگی را باز می‌شناسد. از هرج و مرج و آشفتگی نظم و ترتیب پدید می‌آورد. هرج و مرج و آشفتگی در نمایش را از میان برمی‌دارد، به‌گونه‌ای که می‌توانیم به آن نگاه کنیم و از ادبیات توجیهی آموزشی به کارورزی به دست آوریم.

این فرضیه و نگرش یک دفاعیه و توجیه معتبر (valid apelogia) نیز هست. توضیح می‌دهد که چرا یک نمایش اساساً می‌باید آموزشی باشد.

برشت در سبک و شیوه یک شاعر باقی می‌ماند. در کل «بیگانگی» در ادبیات که از شکل تأثیر می‌گیرد از تمهیدهای بسیار ویژه‌ای سود می‌جوید که کم و بیش از روی عمد است به‌ویژه در نمایشنامه دایره گچی قفقازی.

در صحنه‌ای گروشا (Grosha) حس می‌کنم که به‌خوبی و پاک‌نهادی تمایل وارد گروشا در تمامی این صحنه رفتار خود را پانتومیم (pan-tomime) (نمایش خاموش) عرضه می‌کند، درحالی‌که سینگر (singer) نقش سوم‌شخص را دارد و زمان گذشته نشان می‌دهد که چه می‌خواهد انجام دهد.

در این صحنه سینگر درست همان کاری را برای گروشا می‌کند که برشت در مقاله خود با

نام تکنیک نو در بازیگری بیان کرده است.

برشت پیشنهاد می‌کند که شیوه استانیسلاوسکی در این راستا درست و صحیح است و اگر بازیگری می‌شنود که نقش او با شیوه سوم‌شخص و اعمالش در زمان گذشته انجام گرفته است، خود را از نقش و اعمال گذشته‌اش جدا می‌کند و آن‌ها را جبران می‌نماید، نه به عنوان ابراز وجود، بلکه همانند تاریخ.

وقتی او تمهید خود را در دایره گچی قفقازی در کار می‌گیرد، البته بدیهی است که می‌خواهد اعمال گروشا را به‌طور ریشه‌ای و بنیادی بیگانه‌وار بداند به‌گونه‌ای که ما خودمان را در هم‌دردی و ترحم گم نکنیم.

برشت از سوم‌شخص و زمان گذشته، هنر پانتومیم و یک زبان پالایش‌شده حرف می‌زند تا تأثیرات بیگانگی را در آثار خود به معرض دید بگذارد.

تمامی عبارات و کلام با آواز خوانده می‌شود. به‌عینه همان‌طور که او اشعار شفاهی (spoken poeu) به آواز می‌خواند تا احساسات شخصی خود را از دیگر اشعار مجزا کند و به آن‌ها بیگانگی ارزانی دارد که در موسیقی نیز دست به چنین کاری می‌برد.

استفاده او از موسیقی نیز جنبه و خصیصه‌ای بیگانگی دارد که ویژه تئاتر است. موسیقی در نزد او طوفانی در طوفان است که در هر صحنه گنجانده می‌شود، نتی را به نت دیگری می‌افزاید.

در واقع موسیقی برشت در نمایشنامه، گیرایی اثر را غنی می‌کند. در نمایشنامه «ننه‌دلاور» همین شیوه را در کار می‌گیرد. پل دشو (p.Dessau) آهنگساز آلمانی لطیف‌ترین و زیباترین موسیقی را برای یکی از نمایشنامه‌های او تصنیف می‌کند که توسط یک روسپی خوانده می‌شود.

هانس آسیلر (Hanns Eisler) آهنگساز آلمانی نیز برای نمایشنامه‌های برشت نت نوشته است که با موسیقی فیلم‌ها برابری می‌کند و در همان حال و هواست.

آدمی می‌تواند بگوید برشت در ابتدا یک شاعر بوده است و کلمات شعری او اسکلت و استخوان‌بندی نمایشنامه‌های او را شکل می‌دهند، اما برشت تصویری در تئاتر عرضه داشته است که باید آن را از هنرهای غیرکلامی (non – verbal) به شمار آورد.

جالب آنکه همان منتقدی که اندیشید برشت به هنرهای غیرکلامی دلبستگی دارد، رئالیسم داستانی برای او از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است تا تماشاگر را به تفکر وادارد. روش‌های برشت در تئاتر، و استفاده او از انقطاع به شمار می‌آید.

برشت نمایشنامه‌هایش را با ناهم‌خوانی‌ها (in-congruity) و ناوابستگی و بی‌ارتباطی در هم می‌کوبد و ویران می‌کند.

پنداشت در نمایشنامه‌هایی چون ننه‌دلاور و یا دایره گچی قفقازی قطعاً آزاردهنده نیست، بیدارکننده است که این خود پرواز در چهره هنر دراماتیک به حساب نمی‌آید، بلکه خلق مجدد، توانگری هنر است.

دراماتیک چیست؟ امکان ندارد که با اطمینان پاسخ این سؤال را بدهد. معیار مدرن در عقایدی در این جهت احتمالاً اشکالی ویژه و ساده‌گرایی به شمار می‌آید که راسین (Racine) شاعر و درام‌نویس فرانسوی و ایبسن (ibsen) درام‌نویس نروژی ارائه داده‌اند. نه اشکالی الیزابتی که شکسپیر نمونه‌هایی از آن را به رشته تحریر درآورده است.

شیوه نمایشنامه‌های برشت غالباً بازگشت به سنت‌های قدیمی‌تر و درام است. شاید برشت خود در آثار تئاتری اولیه کلمه دراماتیک را به‌درستی نفهمیده باشد. او خود روش و شیوه‌اش را در تئاتر غیرارسطویی می‌پندارد. پرواضح است که رئالیسم داستانی در تراژدی ارسطویی برای برشت نامفهوم تلقی می‌شود.

در کل باید گفت فرضیه‌های برشت در نوشته‌هایش تأثیری بلادرنگ بر تئاتر آلمانی نداشته است، اما بی‌شک برشت و نوشته‌هایش شکسپیر مدرنی را در نظرمان پدید می‌آورد.

برشت گاه نیز مقالاتی به‌گونه داستان می‌نویسد که هیولا نمونه‌ای از آن‌هاست:

اینکه خصوصیات فردی آدمی تا چه حد می‌تواند مبهم و ناشناخته باقی بماند، موضعی است که اخیراً بر اثر یک حادثه در استودیو فیلم‌برداری مسکو روی داد. به‌خوبی نشان داده است حادثه‌ای که شاید به خودی خود بی‌اهمیت و بدون نتیجه جدی بود، اما نشانه‌ای از وحشت داشت.

در آن زمان که فیلم «عقاب سپید» در دست تهیه بود، مرد سال‌خورده‌ای به استودیو فیلم‌برداری مسکو آمد و تقاضای کاری کرد. موضوع فیلم بر سر کشت و کشتار جنگ جنوب روسیه و انتقاد بر اعمال مقامات مسئول آن زمان بود.

پیرمرد به دربان استودیو مراجعه می‌کند و می‌گوید می‌خواهد نظر فیلم‌برداری را به آن موضوع جلب کند که شباهت فوق‌العاده‌ای به موراتف a دارد.

دربان به حرف مرد خندید، اما به دلیل پیر بودنش او را فوراً از استودیو بیرون نخواند و پیرمرد لاغراندام پریشان‌خاطر، درحالی‌که کلاهش را در دست داشت، با این امید که کهن است به سبب شباهتش به موراتف لقمه نانی به او بدهند و چند روزی او را نزد خود نگاه دارند، خاموش بر جای ایستاد.

باری، پیرمرد یک ساعت به همین حالت بر جای ماند و بعد وقتی که نقش موراتف را بازی کرد، به جایگاه دربان استودیو آمد تا از آنجا به یکی از دوستان خود تلفن کند.

وقتی در کنار تلفن ایستاده بود، دربان اشارتی به کاچالف کرد و با نیشخند به او فهماند که نگاهی به آن پیرمرد بیندازد. در آن موقع کاچالف را از روی عکس‌های تاریخی به شکل موراتف گریم کرده بودند.

پس از نیم ساعت کار، صحنه بدین‌گونه تغییر یافت که موراتف وارد می‌شود. شانه‌هایش را عقب می‌اندازد و سینه‌اش را جلو می‌دهد و با دقت و حریصانه نمایندگان گروه یهودیان را که از دم در تعظیم کرده‌اند. و پیش می‌آیند، ورانداز می‌کند. شمشیر و کلاهش را به جارختی آویزان می‌کند. بعد کتش را درمی‌آورد و روی زمین می‌افکند. به طرف میز تحریرش می‌رود و روزنامه‌های صبح را نگاه می‌کند. به خبرهای مربوط به تئاتر نظر می‌افکند و با دستش آهنگی را روی میز ضرب می‌گیرد. روزنامه را باز می‌کند و با دستش علامتی می‌دهد که نمایندگان باید سه گام به عقب بردارند و در آنجا بایستند.

در این موقع کارگردان می‌گوید این کار خوب انجام شد. هرگز موراتف این‌طور رفتار نکرده است.

مسئولان فیلم‌برداری برخاستند و با کاچالف که ناظر صحنه بود وارد مذاکره شدند و درباره طبیعت و خوی هیولای مورد نظر خود با حرارت بحث کردند.

پیرمرد ساکت در صندلی تاریخی ژنرال موراتف نشست و به فضای جلوی خود خیره شد. با اینکه گوش به مذاکرات فیلم‌برداری داشت، به نظر می‌رسید که می‌خواهد از نتیجه بحث آنان مطلع شود.

بازیگرانی که می‌بایستی نقش نمایندگان یهودی را ایفا کنند نیز وارد مذاکره شدند و عاقبت به این نتیجه رسیدند که پیرمرد نقش خود را بد بازی نکرده است ولی آیا...

بعد صحنه نمایش بدین ترتیب آغاز می‌شود که نماینده‌ای از سوی یهودیان پیش می‌آید و از موراتف تقاضا می‌کند که از کشتن بیشتر سربازان خودداری کند. (در صفحه هفدهم نمایشنامه در صحنه مورد نظر این‌طور توصیف شده است که نماینده یهودیان در انتظار است. موراتف وارد می‌شود و شمشیرش را به جارختی آویزان می‌کند. بعد به طرف میز خود می‌رود و روزنامه‌های صبح را می‌خواند)

پس از گریمی مختصر پیرمرد لباس رسمی فرماندار موراتف را می‌پوشد و وارد استودیو می‌شود و بر طبق شرح نمایشنامه نقش خود را بازی می‌کند. نماینده یهودیان در انتظار است. موارتف وارد می‌شود پیرمرد با شتاب به درون می‌آید و درحالی‌که دست‌هایش را در جیب کرده، به جلو خم می‌شود. کلاه و شمشیرش را به جارختی آویزان می‌کند. به نظر می‌آید که پیرمرد این دستورها را فراموش کرده است. به روزنامه‌های صبح نگاه می‌کند. این کار را با بهت و گیجی ویژه‌ای انجام می‌دهد. روزنامه را باز می‌کند. بعد روزنامه را با کتاب به کناری می‌گذارد و به نظر می‌آید که دیگر نمی‌داند چگونه به نماینده یهودیان نگاه کند. (در این موقع با ناراحتی به کارگردان و مسئولان فیلم می‌نگرد. تهیه‌کنندگان زیر خنده می‌زنند. یکی از کمک کارگردانان بلند می‌شود. پوزخندی می‌زند و درحالی‌که دست در جیب شلوارش دارد، با خون‌سردی به‌طرف پیرمرد که در وسط صحنه، پشت میز نشسته است، می‌رود و سعی می‌کند که به او کمک کند.

به او می‌گوید: «حال نوبت خوردن سیب است»

(موراتف از گاز زدن به سیب لذت می‌برده و همیشه چند سیب در کشو میز خود نگاه می‌داشته است) از این جهت کشوی سمت چپ را نیز باز می‌کند و به پیرمرد می‌گوید: حالا نماینده یهودیان پیش می‌آید و می‌خواهد آغاز سخن کند ولی تو باید بی‌درنگ شروع کنی به خوردن سیب.

وقتی فیلم‌برداری آغاز شد، موراتف به‌آرامی سیبی از کشوی دست چپ خود برداشت و گازی به آن زد. و وقتی نماینده یهودیان جلو آمد و تقاضایش را تکرار کرد، مثل آن بود که پیرمرد واقعاً به سیب می‌اندیشد. پس از لحظه‌ای که اصلاً توجهی به حرف‌های نماینده یهودیان نداشت، ناگهان با دست راست خود اشارتی کرد و سخن نماینده یهودیان را قطع کرد. بدین منظور که بفهماند دیگر حاضر نیست که کلمه‌ای از او بشنود.

بعد پیرمرد سرش را به طرف کارگردان برگرداند و با ناراحتی زیر لب زمزمه کرد: «چه کسی این مرد را به خارج راهنمایی خواهد کرد؟»

کارگردان لبخندی زد و گفت: «تو در نقش یک "هیولا" ظاهر شده‌ای. این کار آسانی نیست. باید بیشتر سعی کنی.»

بعد از جا برخاست، بار دیگر به‌طرف میز پیرمرد رفت گفت: «چنین هیولایی نباید این‌طور بازی کند. نگاه کن تو باید خوی و خصلت این هیولا را در ذهن خود تصور کنی و حالا بار دیگر بازی رو تکرار می‌کنیم.

اکنون پیرمرد مطابق دستورها و اصول دراماتیک نمایش به بازی خود مشغول شد. نیم ساعت بعد پیرمرد در میان کارگردانان و فیلم‌برداران نشست و از کاری که می‌خواست برای آنان انجام دهد، حرف زد. کاچالف که می‌اندیشید ممکن است با گرفتن نقش یک هیولا به شهرت خود لطمه وارد کند بی‌درنگ موافقت کرد که پیرمرد با آن شباهت فوق‌العاده خود به موراتف این نقش را بر عهده گیرد.

در این‌گونه استودیوهای مسکو، بازی در نمایشنامه‌های تاریخی و ظاهر شدن به جای یک چنین شخصیتی، آن هم به وسیله هنرپیشگان آماتور، به هیچ روی کاری غیرطبیعی به نظر نمی‌آمد. تازه همگی مسئولان امر امیدوار بودند که پیرمرد با شباهت فوق‌العاده خود به موراتف تا اندازه‌ای بی‌تجربگی در کار نمایش را جبران خواهد کرد و در نتیجه محصول نامطلوبی به بار نخواهد آمد. اما در این موقع مسئولان فیلم اندیشیدند که آیا موراتف سیب خود را قبل از پذیرفتن نمایندگان یهودی خورده است یا بعد.

با شنیدن این حرف ناگهان کارگردان و کاچالف به جنبش درآمدند، پیرمرد هنرپیشگان را به یک‌سو راند و به‌طرف کارگردان رفت و با چهره‌ای جدی و مصمم شروع به حرف زدن کرد. گفتنی است سرانجام فهمیده بود این گروه از او چه می‌خواهند و پیشنهاد خودش را این‌طور به سمع حضار رسانید.

من می‌دانم شماها به چه فکر می‌کنید. شما پی یک هیولای واقعی می‌گردید، خیلی خوب من می‌توانم این موجود را با همین سیب‌ها به وجود بیاورم. من یکی از این سیب‌ها را برمی‌دارم و جلوی بینی یکی از این نمایندگان یهودی نگاه می‌دارم و فریاد می‌کنم "بخور!" و وقتی او به سیب نگاه می‌کند...»

در این موقع رویش را به هنرپیشه‌ای که رهبری سایر هنرپیشگان را بر عهده داشت و در نقش نماینده یهودیان ظاهر می‌شد کرد و گفت: «البته وقتی که شما با ترس و وحشت سیب را می‌خورید، ممکن است در گلویتان گیر کند، اما با این‌همه ناگزیرید آن را قورت بدهید و این کار از جانب من که فرماندار بزرگی هستم، برایتان به منزله یک عمل دوستانه تلقی شود، مگر نه؟»

و بعد رویش را به کارگردان کرد و گفت: «ضمن این کار، می‌توانم بدون مطالعه فرمان قتل عام را صادر کنم و او یعنی رئیس یهودیان موقع خوردن سیب می‌تواند با اجرا با چشم محو مشاهده کند.»

برای لحظه‌ای کارگردان شگفت‌زده به پیرمرد نگریست. پیرمرد هم که در جلو او ایستاده بود، با هیجان تمام به چهره کارگردان خیره شد.

کارگردان ابتدا تصور کرد که پیرمرد شوخی می‌کند، چون در چشم‌های تب‌زده‌اش نوعی تمسخر موج می‌زد که او را به شک می‌افکند.

کاچالف که با دقت به حرف‌های پیرمرد گوش داده بود، ناگهان گامی پیش نهاد و با دستش پیرمرد را به کناری راند و خطاب به گروه فیلم‌برداران گفت: «عالیه!» و بعد همان‌طور که پیرمرد گفته بود، صحنه نمایش را باز کرد. همه نفس‌هایشان را در سینه حبس کرده بودند.

وقتی کاچالف عرق‌ریزان فرمان قتل عام را به همان‌گونه که پیرمرد گفته بود صادر کرد. همه مسئولان فیلم برایش کف زدند و تشویقش کردند. چراغ‌ها روشن شد و به یهودیان دستورهای لازم داده شد. دوربین‌ها به کار افتادند و فیلم‌برداری آغاز شد.

کاچالف نقش موراتف را بازی کرد و بار دیگر نشان داده شد که شباهت فوق‌العاده به یک هیولا از لحاظ جسمانی در تهیه یک فیلم نقش اساسی ندارد و هنر فیلم‌برداری در این مورد بیشتر به انتقال اثر هیولا نیاز دارد.

و حاکم پیشین یعنی پیرمرد به جایگاه دربار رفت تا کلاهش را بردارد. در آنجا تعظیمی به دربان کرد و با آنکه به‌شدت باران می‌بارید، پای در خیابان گذاشت و بار دیگر به محله بینوایان شهر بازگشت.

آخر در این میان دو سیب و کمی پول گیرش آمده بود و همین اندک می‌توانست یک شب دیگر او را زنده نگاه دارد.

پی‌نوشت:

۱. حاکم سابق، کسی که او را سبب اصلی آن قتل و عام بزرگ می‌دانستند. moratov