نمایشنامه‌های نخستین ماکس فریش

تورج رهنما

«بین» بسیاری از امتیازات تئاتری را دارد، از جمله تغییر چهره دادن و از خود بیگانگی قهرمانش. اگرچه فریش نزدیک به ده سال نمایشنامه‌ای ننوشت، ولی علاقه‌ی مفرط او به تئاتر هرگز از بین نرفت. به ویژه تورنتون وایلدر ـ که به تئاتر، جنبه‌ای داستانی داد ـ و برخی از نمایشنامه‌نویسان دیگر امریکایی که تحت تأثیر روانکاوی فروید و یونگ به نشان دادن روان ناهشیار انسان پرداختند، استادان او بودند. اکنون دیگر صحنه، محلی برای بازنمایاندن آنچه در درون و روح آدمی نهفته بود، شد.[1] زوریخ در این تحول، نقش مهمی دارد. تئاتر معروف آن، اشپیل هاوس[2]، در تمام مدت جنگ به عنوان تنها تئاتر آلمانی زبان، محل نشان دادن نمایشنامه‌های برشت و وایلدر شد. در مورد فریش، اکسپرسیونیسم ـ که از نظریه‌های

• برگرفته از: برشت، فریش، دورنمات، نوشته‌ی تورج رهنما، انتشارات توس، چاپ اول، ۱۳۵۷، صص ۱۱۵ ـ ۱۲۹.

۱. در نمایشنامه دون ژوآن یا عشق به هندسه، قهرمان آن می‌گوید: «اگر بخواهیم بدانیم که کیستیم، دیگر سقوط ما را پایانی نخواهد بود... هرگز به روح خود رسوب مکن، ردریگو...»

این جمله، عبارت استرینبرگ، نمایشنامه‌نویس معروف سوئدی را به یاد می‌آورد که از برخی جهات ـ به ویژه تصویر کردن روح زن در آثارش ـ به فریش شباهت دارد: «انسان فقط یک روح را می‌شناسد، آن هم روح خودش را.»

فروید و نمایشنامه‌های استریندبرگ متأثر شده است ـ سبب پدید آمدن قطعه‌هایی چون سنتاکروتس[1] و دیوار چین گردید.

برتولت برشت و تورنتون وایلدر تأثیر زیادی در روحیه و آثار فریش گذاشته‌اند. به ویژه پیوند درونی نویسنده سوئیسی با برشت ـ با همه اختلافات مسلکی آنان ـ بسیار عمیق بود.

نخستین نمایشنامهٔ فریش سنتاکروتس که در بهار ۱۹۴۶ بر صحنه آمد، نیز در اصل دارای همان ویژگی‌هایی بود که اثر پیشین او سفری به پکن داشت. در اینجا هم سخن از واقعیت و خیال و پیوند آنها با هم است.

الویرا[2]، شخصیت زن نمایش، که سال‌ها پیش گرفتار عشق پلگرین[3] شده است، او و جهان سرشار از تخیلش را اکنون با سرهنگ و دنیای واقعی‌اش معاوضه می‌کند. اگر برای الویرا زندگی مشترک با پلگرین در حکم «تابوتی برای عشق» بود، ازدواج با سرهنگ متعالی‌ترین نوعی است که می‌توان تنهایی را تحمل کرد. به این ترتیب الویرا زندگی نوینی را آغاز می‌کند که در آن دو مرد وجود دارند: پلگرین و سرهنگ. نفر نخست در رویای او زندگی می‌کند و شخص دوم در کنارش.

برای سرهنگ این نوع زیستن ناگوار نیست، برعکس، «می‌خواهم او را برای بار دیگر بشناسم: او را که زندگی دیگر من در اختیار اوست.» اما آیا پلگرین کسی جز شخصیت پیشین سرهنگ است؟

از سوی دیگر قابل تعویض بودن شخصیت‌ها و از بین رفتن هویت قهرمانان، خطری بزرگ برای نمایشنامه دارد. نزد فریش، آدمیان مرکز ثقلی ندارند و لمس کردن آنان بسی دشوار است. بنابراین نمی‌توان مرزی برای شخصیت آنان تعیین کرد، یا نظر قاطعی درباره‌شان داشت. اما این مسئله، یک اشکال عمده هم دارد، و آن مربوط به اصول نمایشنامه‌نویسی است. درام، نیاز به شخصیت‌هایی دارد که هویت آنان دست‌کم برای خودشان روشن است: به عبارت دیگر در درام، انسان «عامل» است، نه موجودی که پیوسته تغییر ماهیت می‌دهد.

---

1 - Santa Cruz 2 - Elvira 3 - Pelegrin

گو اینکه این عیب در نمایشنامه‌های نخستین فریش وجود دارد، اما در آثار بعدی او اندک اندک از بین می‌رود. در مورد زمان و مکان هم در سنتاکروتس مرز مشخصی وجود ندارد. فریش در این مورد می‌نویسد: «درست در جایی که در درون ما ،گذشته و حال با هم برخورد می‌کنند، به این معرفت می‌رسیم که ظاهراً سرنوشت آدمیان به صلیب می‌ماند...»

اگرچه برخی از منتقدان ادبی اعتقاد دارند که در نمایشنامهٔ سنتاکروتس فریش تحت تأثیر نویسندگانی چون ایبسن و هوفمنستال قرار دارد، ولی شباهت اثر او به نمایشنامه کفش ابریشمی کلودل[1] به مراتب بیشتر است.

دومین نمایشنامه فریش، یعنی اکنون آنها دوباره می خوانند، یک سال پیش از سنتاکروتس در مارس ۱۹۴۵ در تئاتر اشپیل هاوس زوریخ بر صحنه آمد. فریش در این قطعه برای نخستین بار یک موضوع اجتماعی زمان خود را مورد بررسی قرار می‌دهد: جنگ. او در مقدمه‌ی نمایشنامه‌اش می‌نویسد: «این قطعه با این اندیشه خام به وجود نیامده تا احیاناً برای ملت آلمان حکم اندرز داشته باشد، بلکه عامل ایجاد آن نیاز شخصی من است تا خود را از زیر بار وجدان آزاد کنم.»

موضوع نمایشنامه مربوط به سربازی آلمانی است به نام کارل[2] که مأمور تیرباران کردن زندانیانی است که به او سپرده‌اند، اما علت این کار را نمی‌داند. همین موضوع سبب می‌شود که تحت فشار وجدان قرار گیرد و در اجرای دستوری که به او داده‌اند، مردد باشد. اما سرانجام به دستور مزبور عمل می‌کند. کارل به کشیش دستور می‌دهد که نعش مردان را به خاک بسپارد و درباره آنچه دیده است، سکوت اختیار کند. اما هربرت[3] ـ فرمانده کارل ـ وی را تحقیر می‌کند:

هربرت: می‌خواهم بگویم لعنت به شیطانی که در وجود خداست!

کارل: اگر ما با خدا روبرو نمی‌شدیم هربرت، او در چشم ما به شیطان تبدیل نمی‌شد؛ تو او را شیطان کردی.

هربرت: ترس، ترس، همه از ما می‌ترسند.

کارل: و این تنها قدرتی است که ما داریم.

1 - Claudel 2 - Karl 3 - Herbert

هربرت: و معنویت که باید بالاتر از قدرت ما باشد، معنویت کجاست؟ ما بجز آن، چه چیزی را می‌جوئیم؟ این خدا کجاست که مردم قرن‌هاست او را پیش خود مجسم می‌کنند و از او حرف می‌زنند؟ من که صدای او را نمی‌شنوم.

معهذا وقتی فرمانده کارل به او دستور می‌دهد که کشیش را هم تیرباران کند، از این کار سر باز می‌زند و می‌گریزد. در خانه ماجرا را برای پدرش باز می‌گوید، اما او کارل را به سبب اجباری که داشته مقصر نمی‌داند. از سوی دیگر وجدان سرباز جوان به او می‌گوید که نباید به دستور کسانی که پای‌بند اصول انسانی نیستند، عمل کرد و آنان را بی‌گناه دانست. کارل به پدرش می‌گوید:

«هر کلمه‌ای که تو در اینجا می‌گویی، جرم ما را بیشتر می‌کند. اطاعت راهی برای گریز از مسئولیت نیست، هیچ چیزی ما را از قبول مسئولیت معاف نمی‌کند، هیچ چیز. آن را به ما سپرده‌اند، به هر یک از ما، به هرکسی سهم خودش را. آدم نمی‌تواند مسئولیتی را که به عهده‌ی اوست به دیگری واگذار کند؛ نمی‌شود از زیر بار آزادی فردی شانه خالی کرد ـ و این درست همان چیزی است که ما به آن عمل کردیم. و گناه ما همین است.»

کارل سپس بیرون می‌رود و خود را حلق‌آویز می‌کند.

به این ترتیب فریش برای نخستین بار سخن از مسئولیت اخلاقی می‌راند. اما این کار را نویسنده‌ای انجام می‌دهد که در جنگ دوم جهانی در کشوری بی‌طرف زندگی می‌کرد و هیچ نوع اجباری برای نوشتن این نمایشنامه نداشت. تنها عاملی که سبب آفریدن این قطعه شده، تعهد و مسئولیت انسانی فریش است که مسئله جنگ را، مسئله‌ای عمومی می‌داند و آن را منحصر به یک کشور خاص نمی‌شناسد. او به نام انسانیت به دفاع از آدمیان و حق حیات آنان برمی‌خیزد و جانب کسانی را می‌گیرد که در این جنگ خانمان‌سوز به دست افسران به ظاهر متمدن آلمانی از پای درآمدند. اینجا خامه‌ی نویسنده‌ی انسان دوستی در کار است که او را حوادث ناگوار سیاسی بین ۱۹۳۹ تا ۱۹۴۵ عمیقاً متأثر کرده بود. اما فریش تنها حوادث مزبور را

باز نمی‌نماید، بلکه علیه ستم، علیه سبکسری‌ها و خودپرستی‌ها نیز اقامه دعوی می‌کند.

در پائیز ۱۹۴۶ نمایشنامه‌ی بعدی فریش دیوار چین در زوریخ بر صحنه آمد. این قطعه ـ که نویسنده در آن از عوامل نمایش‌های قرون وسطایی مانند صورتک، رقص و پانتومیم استفاده می‌کند ـ ویژگی جالب نظری دارد: به کار رفتن شیوه بیگانه سازی برشت در آن.

نمایشنامه‌ی دیوار چین یکی از ظریف‌ترین و عمیق‌ترین قطعه‌هایی است که فریش نوشته و در آن به گونه‌ی جالبی نظام زمان و مکان را درهم ریخته است. فریش می‌خواهد در اینجا با استفاده از شخصیت‌های تاریخی چون هوآنگ‌تی ـ کسی که به دستور او دیوار چین ساخته شد ـ ، سزار، فیلیپ دوم و ناپلئون نشان دهد کسانی که بالاترین آرزوی آنان رسیدن به قدرت و به دست گرفتن آن است، چه خطرهای غیرقابل جبرانی متوجه بشریت می‌کنند. گو اینکه هر کدام از این دیکتاتورها متعلق به زمان دیگری است، ولی فریش آنان را گرد هم جمع می‌کند و با استفاده از شخصیت‌های آنان تئاتری می‌آفریند که ظاهراً به واریته و سیرک بیشتر شبیه است.

فریش به جمع قهرمانان تاریخی نمایشنامه‌اش، شخصیت قابل تأمل دیگری نیز می‌افزاید: روشنفکری که نماینده‌ی طبقه‌ی متفکر و فهیم امروز است و «امروزی» نام دارد.

«امروزی» ـ که بیان کننده‌ی نظریه‌های شخصی فریش است ـ فقط می‌تواند با حربه‌ی یک روشنفکر زمان ما علیه عقاید و حکومت دیکتاتوری هوآنگ‌تی مبارزه کند. «امروزی» این کار را در جامه‌ی یک دلقک و با استفاده از صورتک او انجام می‌دهد.

اگرچه «امروزی» در برابر زور، ناتوان است، اما تنها کسی است که از تاریخ آموخته است که نباید در برابر ستم، سکوت اختیار کرد. او تنها شخصیتی است که آئینه‌ی اعمال زورمندان را در برابر ایشان نگاه می‌دارد و از انتقاد کردن از آنان نمی‌هراسد. «امروزی» در گفت‌وگویی با ناپلئون می‌گوید: «جنگ بعد که ما آن را غیرقابل اجتناب اعلام می‌کنیم، آخرین جنگ خواهد بود.» و ناپلئون می‌پرسد: «و چه کسی پیروز می‌شود؟»

«امروزی»: «هیچ کس... ما اکنون در برابر این سؤال قرار گرفته‌ایم که آیا باید بشریت وجود داشته باشد یا نه... اما اگر تصمیم بگیریم که بشریت باید باشد، باید متوجه باشیم که دیگر روش شما در مورد تعیین مسیر قابل پذیرش نیست. دیگر نمی‌توان نظر جامعه‌ای که جنگ را غیرقابل اجتناب می‌داند، قبول کرد. این، امری مسلم است.»

با تمام عمق و ظرافتی که نمایشنامه‌ی دیوار چین دارد، بدبینی و یأسی که در آن است، خیلی زود نظر را جلب می‌کند. این واقعیت را حتی عوامل مختلف تئاتری نیز ـ که سبب انبساط خاطر تماشاگر می‌شوند ـ نمی‌توانند پنهان کنند.

برای فریش ـ دست‌کم در این قطعه ـ آزادی در تفکر است؛ جایی که زور حکم می‌راند، زور هم پیروز می‌شود. به این ترتیب همه چیز به همان گونه‌ی دیرین باقی می‌ماند. صورتک‌ها را می‌توان درید، پرده‌ها را می‌توان کنار زد، اما وضع را نمی‌توان تغییر داد.

فریش سر آن ندارد که آرزوهای خفته را بیدار کند، یا احیاناً به جای سرچشمه، سراب را نشان دهد. او می‌خواهد حقیقت را با همان چهره‌ی زشتش بنمایاند، بدون آنکه کوچکترین تمایلی به آراستن آن داشته باشد.

فریش دیوار چین را با تغییراتی اندک بار دیگر به سال ۱۹۵۵ انتشار داد. در این متن، موضوع اصلی قطعه، یعنی تضاد بین اندیشه و مشت، قلم و شمشیر، جای خود را به بازی و نمایش ـ به مفهوم کلی کلمه ـ می‌دهد. شخصیت‌های تاریخی، دسته‌جمعی به رقص برمی‌خیزند، امروزی نظریه‌ی نسبیت اینشتین را بازگو می‌کند و ـ خلاصه صحنه رنگین‌تر و پر تحرک‌تر می‌شود. اما همه‌ی اینها تصنعی است. واقعیت مانند سیلی گران ـ که برای زمانی اندک جلو آن را بگیرند ـ در درون خویش می‌غرد و راهی برای گریز می‌جوید.

نمایشنامه دیوار چین قطعه‌ی نوینی است که نه تنها از نظر قالب به پاره‌ای از نمایشنامه‌های کلودل، برشت و وایلدر شبیه است، بلکه از جهت مسئله‌ای که در آن مطرح می‌شود، می‌تواند اثری جهانی به شمار آید.

نمایشنامه‌ی بعدی فریش، به نام وقتی که جنگ پایان یافت، در ژانویه‌ی

۱۹۴۹ در زوریخ بر صحنه آمد. فریش در اینجا سخن از سرنوشت کسانی می‌راند که به گناه ملیتی که داشتند، بعد از جنگ مورد تحقیر قرار می‌گرفتند. در میان این گروه، سربازان آلمانی و روسی سرنوشت دردناک‌تری داشتند. برای اروپائیان اهمیت نداشت که سربازان مزبور هم انسانند و مثل هر بشری پاک و بی‌گناه نمی‌توانند بود. در نظر آنان آلمانی، مظهر پستی و شقاوت، و روسی، نمونه‌ی وحشیگری و درنده‌خویی بود. فریش به همین سبب در نمایشنامه‌ی خود موضوع مورد علاقه‌اش را مطرح می‌کند: «از انسان‌ها کلیشه مساز!»

موضوع نمایشنامه‌ی وقتی که جنگ پایان یافت مربوط به حادثه‌ای واقعی است که فریش از آن در دفتر خاطرات خود یاد می‌کند. شخصیت اصلی نمایشنامه زنی است به نام آگنس[1]. آگنس همسر افسری آلمانی است که هنگام حمله‌ی روس‌ها به برلین و تسخیر آن در بهار ۱۹۴۵، شوهر خود را در زیرزمین خانه پنهان می‌کند. خانه به دست روس‌ها می‌افتد، ولی پناهگاه افسر مطمئن است و خطری از این سو وی را تهدید نمی‌کند.

سربازان روسی به اتفاق فرمانده‌ی خود در منزل افسر آلمانی سکنی می‌کنند و آگنس ناگزیر می‌شود که برای حفظ جان همسرش دعوت

1 - Agnes

فرمانده‌ی روسی را برای صرف شام بپذیرد.

افسر آلمانی سابقه‌ی خوبی ندارد. او از شمار کسانی است که در کشتار دسته‌جمعی یهودیان در ورشو شرکت داشته و به همین سبب مورد تعقیب است.

اما فرمانده‌ی روسی به محض این که به وسیله‌ی یکی از زیردستانش از پناهگاه و سابقه‌ی افسر آلمانی آگاه می‌شود، خانه را ترک می‌کند تا احیاناً ناگزیر نشود که همسر آگنس را شخصاً به دست پلیس نظامی روس‌ها بسپارد. به این گونه، عشق پاکی که بین فرمانده‌ی روسی و آگنس در این فاصله پدید آمده است ـ با وجود اینکه هیچ یک از آنان زبان طرف دیگر را درک نمی‌کند ـ ظاهراً پایان می‌گیرد. آگنس به سوی همسرش باز می‌گردد، اماخیلی زود پی می‌برد که دیگر بین آنان علاقه‌ای وجود ندارد.

در مقدمه‌ای که فریش بر این نمایشنامه نوشته، یادآور می‌شود که: «آنچه در این جا قبل از همه چیز مطرح است، عشق یک زن آلمانی و یک افسر روسی است. این عشق ـ اگرچه ممکن است در نظر عده‌ای گناه محسوب شود ـ گناه به شمار نمی‌آید، بلکه بدان سبب که کلیشه‌وار نیست، پاک است.»

برای نخستین بار واژه‌ی «کلیشه» به عنوان یک واژه‌ی اصلی و مهم در آثار فریش به چشم می‌خورد.

فریش اعتقاد دارد که انسان ذاتاً موجودی آزاد است. یکی از نشانه‌های آزادی، تحرک، به ویژه تحرک فکری است. کسی که از این موهبت بی‌بهره است، نمی‌تواند کمال یابد. اما از سوی دیگر انسان آزاد و با فکر هرگز برای خود کلیشه نمی‌سازد و خود را در چارچوب ویژه‌ای محدود نمی‌خواهد. فریش معتقد است که چون در دنیا همه چیز در تغییر است، پس فکر هم باید پیوسته در تغییر باشد. ما اجازه نداریم نسبت به اشخاص و مسائلی که با آنها روبرو می‌شویم عقیده‌ی ثابت و غیرقابل تغییری داشته باشیم. چون در جهان همه چیز در تغییر و تحول است، در داوری‌ها نیز باید تأمل کرد و شتاب‌زده حکم صادر نکرد.

می‌بینیم که فریش هرگز آدمیان را طبقه‌بندی نمی‌کند و فرقی بین نژادها

و ملیت‌های مختلف نمی‌گذارد. برای او اختلافی بین امریکایی و افریقایی، سفیدپوست و سیاه‌پوست، یهودی و بودایی نیست.

فریش آگنس، قهرمان نمایشنامه‌ی خود را نه بدان سبب که رفتارش با اصول اخلاقی معمول مغایرت دارد، می‌ستاید، بلکه از آن جهت که وی برخلاف دیگران افسر روسی را فقط برای این که اسماً دشمن است، تحقیر نمی‌کند. برعکس، با او به عنوان یک انسان رفتار می‌نماید و حتی به او عشق می‌ورزد. اگر برای دیگران «روس بودن» با «وحشی بودن» مترادف است، برای آگنس چنین نیست، او چنین اندیشه‌ای را تحقیر می‌کند و آن را کلیشه‌ای مبتذل می‌داند.

جالب توجه این است که تماشاگران آلمانی ابتدا از نمایشنامه‌ی فریش به مراتب بیشتر استقبال کردند تا سوئیسی‌ها که در نخستین شب نمایش، هیاهوی زیادی در سالن تئاتر به راه انداختند. آنچه سبب تحسین تماشاگران آلمانی شد، بلندی نظر نویسنده‌ی نمایشنامه، و موضوعی که خشم تماشاگران سوئیسی را برانگیخت، زیر پا گذاشتن اصول اخلاقی در این اثر بود. به علاوه اینان می‌پنداشتند که نویسنده می‌خواهد نقش وکیل مدافع نازی‌ها را بازی کند و از آنان حمایت نماید.

فریش در دفتر خاطرات خود درباره این نمایشنامه می‌نویسد:

«آنچه برای من مهم است، این است که در این جا ویژگی کم نظیری وجود دارد. و آن تضاد زنده‌ای است با اصولی که نزد مردم بدیهی است: با پیشداوری... در این جا زبان، نقشی ندارد و عکس نظریه‌ای را ثابت می‌کند که می‌گوید: زبان، آدمیان را به هم نزدیک می‌کند. مسئله‌ی دیگری که برای من اهمیت دارد، این است که در اینجا یک زن اقدام به این کار می‌کند. زنی به سوی افسر روسی می‌رود و برای دفاع از خود، اسلحه‌ای زیر لباسش پنهان کرده است. اما از آن جایی که آنها زبان همدیگر را نمی‌فهمند، ناگزیرند به هم نگاه کنند: زن توانایی آن را دارد که در مرد، انسانی واقعی ببیند و خود نیز در دنیایی که فقط از کلیشه‌ها ساخته شده و در روزگاری

1 - Öderland

که زبان، وسیله‌ی پیوند نیست، انسانی واقعی باشد. اینجا دیگر زبان، زبان انسانیت نیست، زبان رادیوها و روزنامه‌هاست، زبانی است که در این سکوت حیوانی به خاموشی گرائیده است...»

از خلال این جمله‌ها می‌توان به بهترین وجه به روح بزرگ و طرز فکر انسانی فریش پی برد. به علاوه باید او را ستود که چنین دلیرانه با پیشداوری‌های غلط به نبرد برمی‌خیزد. خلاصه کنیم: برای فریش روس، آلمانی، یهودی، بودائی و یا سیاه‌پوست بودن مطرح نیست، **انسان بودن مهم** است.

فریش با نمایشنامه‌ی گراف ادرلند[1] (۱۹۴۹) یکی از شگفت‌ترین و در عین حال غوغاانگیزترین قطعه‌های خود را نوشته است. مبنای این نمایشنامه ـ که تاکنون سه بار در آن دخل و تصرف شده ـ گزارش‌هایی است که در یکی از روزنامه‌های سوئیس منتشر شده‌بود و فریش آنها را در دفتر خاطرات خود آورده است. یکی از آنها مربوط به قاضی حقیقت پرستی است که «ناگهان یک روز سر به نیست می‌شود.» دومین خبر حاکی است که «صندوقدار جدی و با وفای یک بانک که دوسوم عمرش را پشت سر گذاشته است، شبی برای رفع نیاز از خواب بیدار می‌شود؛ هنگام بازگشت به بستر، چشمش به تبری می‌افتد که در گوشه‌ای برق می‌زند. مرد تبر را برمی‌دارد و با آن همه‌ی اعضای خانواده‌اش، پدر و مادربزرگ و نواده‌هایش را به قتل می‌رساند. متهم برای عمل فجیعش ـ چنان که می‌گویند ـ نمی‌تواند دلیلی ارائه کند...»

این دو خبر اساس نمایشنامه‌ی گراف ادرلند را تشکیل می‌دهد. در این قطعه سخن از دادستانی است که ناگهان پشت پا به اصول انسانی و قوانین اجتماعی می‌زند و می‌خواهد از طریق اعمال زور به آزادی درونی دست یابد.

برای فریش، گراف ادرلند نمادی است برای آن دسته از روشنفکرانی که چون بهتر درک می‌کنند، پیوسته در هراس و تشویش به سر می‌برند. بنابراین باید تبر به دست گرفت و با تمدن ظاهری بشری ـ که جز اسارت و نکبت چیزی به بار نیاورده است ـ به نبرد برخاست. باید آزاد شد و به

حقیقت رسید.

اما در اینجا این پرسش پیش می‌آید که آیا می‌توان از طریق جنایت به آزادی دست یافت؟

صحنه‌ی نخست، دادستان رانشان می‌دهد که به محاکمه‌ای می‌اندیشد که فردا در حضورش انجام می‌شود. او در این محاکمه باید علیه کسی اقامه دعوی کند که بدون داشتن کمترین دلیلی سرایدار خانه‌ای را به قتل رسانیده است. این مرد نه‌تنها نمی‌تواند علتی برای عمل خود ارائه کند، بلکه از آن پشیمان هم نیست. اما شگفت این است که دادستان روحیه‌ی او را خیلی خوب درک می‌کند. هموست که می‌گوید: «لحظاتی وجود دارد که انسان از کار همه‌ی کسانی که ناگهان دست به تبر نمی‌برند، تعجب می‌کند.» در پایان صحنه‌ی اول، دادستان پرونده‌ها را به دست آتش می‌سپارد، خانه‌ی خود را ترک می‌کند و به سوی جنگل می‌رود.

در صحنه‌ی سوم دادستان خود را گراف ادرلند می‌پندارد و می‌خواهد از آزادی خیالی خود استفاده نماید: «امروز در این دنیای کاغذها، در این جنگلی که از قانون و معیار پر است، بدون تبر چه می‌توان کرد؟»

اما اینها همه خیال است. دادستان در کنار بخاری خود به خواب رفته و خواب دیده است! هموست که می‌گوید: «کم کم متوجه می‌شوم که زندگی مانند یک شبح است ـ فقط تکرار مکررات، و اگر انسان از میان دیوار هم عبور کند، تازه مرزی در برابر اوست که هیچ تبری به آن کارگر نیست.»

نمایشنامه‌ی گراف ادرلند به سبب داشتن قهرمانی که برای رسیدن به آرمانهای انسانی‌اش دست به جنایت می‌زند و به علت داشتن صحنه‌های زیاد و شخصیت‌های فرعی متعدد، نظر تماشاگر را چنانچه باید، به خود جلب نمی‌کند. شاید یکی از دلایلی که فریش چندین بار متن این نمایشنامه را تغییر داده، همین موضوع بوده است.

نمایشنامه‌ی گراف ادرلند آخرین اثر فریش پیش از سفرش به امریکاست. این سفر که یک سال به طول انجامید، نه تنها سبب تحولی ناگهانی در زندگی خصوصی وی گردید، بلکه اثری شگفت بر دید هنری او گذاشت.