تئاتر معاصر فرانسه

ژان لوک دوژان Jean-Luc Dejean

قسمت اول

ترجمه: حسین وفائی

مقدمه

زمانه کنونی ما دلخوشیش در این است که در پردهٔ هیچ نوع ظلمت و ابهامی باقی نماند. هر واقعه و رخداد در پرتو تحلیل‌ها آشکار می‌گردد. فهرست و عناوین تمامی علل و معلول‌ها دقیقاً واضح است. برداشتن فاصله‌ها و مسافت‌ها توسط «جهش و جهانبینی»، ناسیونالیست‌های هنری را آشفته می‌سازد. هنگامیکه نمایشنامهٔ «پیترویسی» دربارهٔ ویتنام در شهر فرانکفورت روی صحنه رفت، فردای آن روز مطبوعات فرانسه به انتشار و چاپ این خبر مبادرت ورزیدند. یک پیام تلویزیونی می‌تواند. بهترین نقادان اروپایی را جهت برپایی میزگردی در مورد تئاتر آزادگرد هم آورد. واضح است که این پرتو فزاینده، یعنی تئاتر فرانسه، با وجود ابهام کامل توأم با سه یا چهار کنش متضاد و مغایر مورد بحث و بررسی قرار گیرد. این مطلب موجب نگرانی ما نگردیده، بلکه برعکس به ما اطمینان خاطر نیز می‌بخشد. تشنجات و آشوب‌هایی که از آنها اشکال و فرم‌های هنری بتدریج پدید می‌آیند، پرهیاهو و پنهان هستند. در این سبک تنها می‌توان به گلچین نمودن نخبه‌ها پرداخت. در این میان نقد با حدسیات، پیش‌بینی‌ها و اعمال باطنی در بحث و جدل قرار می‌گیرد.

از سال‌های ۱۹۵۵ و ۱۹۷۰ فعالیت تئاتری فرانسه با غنای کمتری نسبت به گذشته به گذشته به فعالیت پرداخت، ولی ۱۰ سالهٔ پس از جنگ، به یکباره سبب تجدید حیات **کلودل، بوشت، سارتر، اودیبرتی، یونسکو، آداموف و بکت** شد. بعد از این دوره آثار ارزندهٔ کمتری به صحنه راه یافتند. البته نباید پنداشت که این دورانی که از شکوفایی کمتری برخوردارند، حائز اهمیت نیستند. احتمالاً در این دوران وقایعی بوقوع بپیوندد و نبوغ و استعدادهای عظیم و خارق‌العاده ای در حال شکوفایی و برخاستن باشند.

قبل از تحلیل

در این زمان تماشاچی شاهد دو راه دراماتیک و نمایشی مشخص است که نسبت به یکدیگر متضاد و آشتی‌ناپذیرند: این راه‌های تئاتر سنتی و تئاتر پوچی (ابسورد) هستند. اولی همانگونه که از نامش پیداست، روی فرم و زبان، حالت صحنه‌ای و درک تماشاچی که از پیشینیان به ارث مانده، دور می‌زند. و دیگری ارزش‌های قابل قبول را می‌نمایاند و به رد میراث‌ها می‌پردازد. با این حال پیشرفت چشمگیری مشاهده نمی‌گردد. پوچی روزمره از دیدگاه آنوی همانند یونسکو نشان داده شده است. از دیدگاه بکت و مونترال اگر اطمینان قلبی اوج گیرد ولی یأس و نومیدی پنهان باقی نمی‌ماند. آنان که خود را به عنوان نویسندگان پیشرو تلقی می‌کنند، در برابر نسل کنونی فیگور و چهرهٔ کلاسیک‌ها را از خود بروز می‌دهند.

از سال ۱۹۶۰ ناگهان یک روند تازه و ایدالیست که از الهام سیاسی نشأت گرفته، سنت قدیم و جدید راکنار می‌گذارد. با این حال یک همزیستی مسالمت‌آمیز میان این دو رخداد ایجاد می‌گردد و در سایه ذکاوت چند کارگردان که خود را تحت عنوان اومانیست‌های بزرگ معرفی کردند، تماشاچی قادر بود در سه شب متوالی تئاتر ترغیبی *(Le Théatre Persuation)* و تئاتر امتناع *(Le Théatre Rufus)* و سپس **تئاتر تسخیر** *(Le Théatre Possesion)* را بدون کمترین خستگی و آشفتگی از نظر بگذارند.

آیا باید با تقسیمات مسلم هنرهای نمایشی به همانگونه که به ما عرضه شده رفتار نمود؟ و آیا باید بدنبال قرابتی بود که هدفش مخفی سازی اسباب و علل است؟ یا بفکر مخالفت با هواداران برشت به اشکال گوناگونی که مارکیست‌ها و غیر ذالک و اصلاح طلبی‌ها بخود اختصاص می‌دهند، بود؟ از دیدگاه ما این مسئله ضرورتی ندارد. تقسیماتی که ما مطرح می‌سازیم ناب و خالصند. این تقسیمات در ارتباط با درام‌نویسان و آثارشان قابل اهمیت نیستند.

آنچه در این مطلب مطرح می‌باشد سنتزی است که می‌خواهد مطالعهٔ پیشاپیش را در این صفحات پیشنهاد نماید. این سنتز عناصر گرد آمده را بدون هیچ غل و غش مرتب می‌کند و هر یک را طبق انتخاب خودشان و بدون هیچ قید و بند از پیش تعیین شده، با یک تحلیل جملی آزاد می‌گذارد.

قبل از نظرپردازی:

در مطالعاتی اینچنین، عدم جانبداری برای فردی که می‌نویسد از کسی که می‌خواند مشکلتر است. تماشاچی تأثیرناپذیر، کارگردان، نویسنده و بازیگر را محکوم و آنها را متهم می‌کند. در عوض از زمانیکه موضوع تئاتر بطور کامل بر روی یک زمان خاص دور

می‌زند تمرین خودسرانه می‌تواند فایده چشمگیری را بدنبال داشته باشد. و این تمرین هر یک از ماها را مستقیماً مورد توجه قرار می‌دهد. این تمرین در وهلهٔ نخست به یاری عملی که هنر نمایش ما به نقد آن می‌پردازد، تشدید می‌شود و تمدن ما را به شدت متهم و محکوم می‌کند. و آنگاه توسط فشار توأم با خشمی که این اسلوب به کمک ابزار مشقت‌آور و مزاحمت آفرینش به ما اعمال می‌کند، افزایش می‌یابد.

عناوین و موضوعات مورد بحث در این مقوله به ترتیب عبارتند از:

۱ـ تئاتر الهام‌گرفته از سنت (درام، کمدی)

۲ـ تئاتر نوین (مبتکران، تداوم و اعتراض)

۳ـ کارگردانی ـ تئاتر ـ تماشاچی

امید است که مطلب حاضر با توجه به ارائه مطالب جدید در مورد تئاتر معاصر فرانسه، مورد توجه تمام اقشار و بخصوص مشتاقان نمایش واقع شود.

تئاتر الهام‌گرفته از سنت

درام:

الف ـ قبل از سال ۱۹۵۵: تشنجات بعد از جنگ

پیش زمینه: امروزه و اندکی پیش

اصطلاح تئاتر مدرن نباید ما را فریب دهد. ما یقین داریم که این اصطلاح به‌طور حتم به یک عصر یا هنرهای نمایشی، مرتبط و جویای زبان مدرن است. با اندکی تأخیر و تأمل باید خاطرنشان نمود که این همان بحثی است که پیرامون نقاشی، شعر و نهایتاً بدون اشکال است مطرح شد. در قبال این‌ها مبتکران صحنه چه می‌یابند؟ البته هدف اغلب طرفداران زبان (بیان) و فرم (شکل) تئاتر، همه گیر است. اینها هواداران ارتباط متعارف و عادی میان سالن و کمدین‌ها هستند. با این وجود اینها نویسندگانند که موفقیت‌هایشان بطور مستحکم، بعد از جنگ ظاهر گشت و دیگر از حالت فسیلی خارج شده‌اند.

کلمهٔ سنت *(Tradition)* که آنها آنرا آگاهانه یا ناآگاهانه مورد تائید قرار می‌دهند، از آنها زندانیانی باگذشته‌ای انقلابی نمی‌سازد.

در عمل این سنتِ بی‌نهایت مطرود چه زمانی را بیان می‌کند؟ شاید صد سال، صد سالی که آنها دست از تجرد بر نمی‌دارند.

اولین انقلاب واقعی دراماتیک معاصر را **ژان آنوی** بر پا نمود. **آنتوین** دوست **امیل زولا** آنرا به سال ۱۸۸۷ تحت عنوان **«ناتورالیسم آزاد»** خلق کرد و بدنبال آن غبار از قراردادهای بی‌قید و شرط پذیرفته شده برداشت.

پس از وی **«لوژنه‌پوا»** *Lugené Poé*، **ژک کوپو** *Jacque copeau* و سپس کارگردانان کارتل *Cartel* به فرانسه بین‌الحربین، عناوین صحنه‌ای اعطا کردند و می‌توان گفت که این اصطلاحات تا زمان خودشان باقی ماند. و باز در سال ۱۹۳۹ بود که **آنتوین آنتونیون**، **«تئاتر و اشنایش»** را منتشر ساخت و این کتاب حکم انجیل را برای نسلی از کارگردانان پیدا کرد. امروزه کسانی که به خط و حالت سنتی تئاتر وفادار باقی مانده‌اند در واقع محصول پیشروان قدیم را برداشت نموده‌اند و آثارشان به آنها شباهت دارد و نمی‌توان آنها را همانند **آنتوین** که می‌گفت: «شما تماشاچی را فراموش کرده‌اید» سرزنش کرد، بلکه برعکس آن‌ها مردان زمان خویش بودند. همانطور که شاهدیم برخی نیز به تشویق و تحسین تئاتر نو می‌پردازند. و به فرمی که از آن خوششان بیاید دلبسته باقی می‌مانند.

در قبال ابهام و بی‌نظمی کشش‌های کنونی، اغلب این نوع خلاقان متروی باقی می‌مانند. و گاهی همانند **سارتر** و **کامو** در سیلان اندیشه‌های مدرن غوطه می‌خورند.

فلسفه سارتر این نویسندهٔ دراماتیک، از طرفی به شکل سنتی راضی می‌شود. و از طرفی دیگر شورها و تحقیقات و تفحصات اخیر مبتکران را، شرط و اساس قرار می‌دهد.

همچنین **مارسل آیمه** *Marcel Aymé* در اثر خود **«پرندگان ماه»** خیلی زیاد به یونسکو نزدیک می‌شود. و همچنین طبق نظر **گلدرون** *Ghelderone* **درام باروک**، یک لیریسم *Lyrisme* (تغزل‌گرایی) نو و مدرن را مد نظر قرار داده و متجسم می‌کند.

کارگردانی و سنت

انقلاب و تحولی که از آن سخن می‌گوییم توسط کارگردانان به‌وقوع پیوست. امروزه اینها همان کسانیند که در تئاتر مناصب مهمی را اشغال کرده و گاهی به‌عنوان اولی‌ها قرار می‌گیرند. در سال ۱۹۷۱ راجع به کلام موضوع به شیوهٔ جاری و نسبتاً مجاز، صحبت به میان آمده است. آیا از نویسندهٔ موضوع هم بزودی سخن به میان می‌آید؟ جار و جنجال وقایع قدرت متقاعد ساختن ما را دارند. اما در فرانسه در حدود سال‌های بیست کسی که می‌نوشت در مقایسه با کسی که اثبات می‌کرد بیشتر مورد توجه واقع شده است. این مطلبی است که قدمت و تجرد را بهم نزدیک می‌سازد و این یکی از دلایل رابطهٔ مسالمت‌آمیز بین این دو نوع است. مثلاً **ژان‌لویی بارُل** مرتباً قادر است **شکسپیر**، **فیدو**، **کلودل** و **یونسکو** و شهاده را نشان دهد. تماشاچی می‌رود تا یک نمایش بارول را نظاره‌گر باشد. آیا آن نویسنده را محدود می‌کند یا کمک؟

در اینجا گذشته به ما نشان می‌دهد که، تماشاچی برندهٔ تمام موضوعی بوده که، در ورای عشق، انیماتورها و نویسندگانی که او از آنها چشم‌پوشی می‌کند، بدست خویش کشف نموده است. در سال ۱۹۲۴ **ژاک کوپو** که بدون هیچ موفقیت چشمگیری سعی داشت دوستانش را از نشریه *NRF*، بخصوص *Martin du Grad Roger* **روژه مارتین دوگارا** به روی صحنه گرد آورد، بخاطر کمبود مالی، **«کبوتر خان پیر»** *(Vieux Colombier)* را تعطیل کرد.

گروهی جانشین او شدند که اعضای آن عبارت بودند از: ***Pitoeff*** **پی‌توآف**، *Dullin* **دولن**، *Baty* **باتی**، *Jouvet* **ژوو**. و این از زمان پیروزی مفاهیم نوین کارگردانی بود. پیتوآف، **چخوف و بوکنر** را و **پیراندلو** و **استریندبرگ**، **ایبسن** و **برنارد شاو** را به مردم فرانسه شناساندند. اما از **کلودل** و **آنوی** نیز استقبال کردند. او بسهم خویش دارای یک جنبهٔ رمنده از نویسنده است که پیرو حفاظت و پاسداری از **«الهام اولیه»** است. او در لیست نویسندگان **«خلوتگزیده»**، هیچگاه آنها را تحمل نمی‌کند.

دولن، استاد تناقض‌گویی، به‌همراه بارول و **ژان ویلار** قصد داشتند که بدون هیچ‌گونه سرشکستگی و ذلت به تئاتر جنبه‌ای عامیانه ببخشند. او **«سالاکرو»** *Sala Crou* را وقف می‌کند و از آثار کوکتو، ژول رومن و اولین نمایشنامهٔ سارتر **«مگسها (۱۹۴۳)»** تجلیل به عمل می‌آورد. اما در مورد **«ژوو»** باید گفت که همه مردم از همکاری وی با **«ژان ژیرودو»** مطلع هستند. و این را می‌دانند که او تقریباً نمایشنامه‌های فراوانی خلق نموده است و حتی پیروزی در قبال دنیا را نیز تضمین می‌کند. این خادمان خیالی تئاتر تا قبل از سال ۱۹۵۵ آن را ترک می‌گویند.

در سال ۱۹۳۹ پی‌تواف دارفانی را وداع گفت. در سال ۱۹۵۱ ژوو در حالی که روی صحنه نقش مولیر را بازی می‌کرد، جان سپرد و بزودی باتی بدنبال وی درگذشت. (۱۹۵۲)

تأثیر گذشته نه چندان دور بر نویسندگان

بدین ترتیب در آستانهٔ عصری که ما اکنون در آن زندگی می‌کنیم، احیا گران بزرگی از صحنهٔ نمایش ناپدید شده‌اند. الهام و عشق که برای تئاتر بر زندگی آنها حاکم بود، گواه خوبی بر این مدعاست. به عبارتی بهتر میل دائمی به نگارش در زمان ما هنر دراماتیکی شده که در سطح خود نتایج شایانی بدست آورده است. این نتایج ذاتی بیشتر مشروط بر تئاتر سنتی هستند تا تئاتر نو و نویسندگانی که مبادرت بر نگارش آن می‌پردازند، متأثر از گذشته و پیرو سنت قدیم و موفقیت‌های آن بر روی تماشاچی هستند. از دیدگاه نویسندگان، غباررویی از فهرستی که از قرن قبل آغاز شده، خود وقف فراموشی برخی انواع گذشتهٔ دنیا شده است.

بدین ترتیب، تعدادی تراژدی‌های منظوم همزمان با سال‌های موفقیت‌آمیز تئاتر رمانتیک قدیم و جدید و از «**ری بلاز**» ***Ray Blas*** و «**سیراندو دو برژراک**» ***Cyrando de Bergerac*** به رشتهٔ تحریر درآمد.

به عبارتی دیگر هیچ تراژدی به مفهوم واقعی کلمه نوشته نشد. علت این امر رنج گریز از ترسیم متروک قهرمانان غیرانسانی در تشدید برتری و ضعف بوده است.

ژان راسین خاطر نشان ساخت که به دانش‌آموزان، آموخته می‌شود تا مردانگی خود را حفظ نمایند، هر چند که در یک زمینهٔ تراژدیک خاص باشند.

رنج و خشم بزرگ و زیبای وی تا حدی از تعالی دست می‌یازد که غیر از آثار کهن چیز دیگری را در اختیار ما قرار ندهد. بطور کلی قرن ما انسان بودن را در قالب قهرمان می‌بیند، البته پیش از اینکه بخواهد وارونه عمل کند.

به رغم **هوگو** آمیزش کمدی با تراژدی کافی نیست بلکه باید به منظور جلب تماشاچی آنهم در قرن بیستم، آنرا اختصاصی نمود و یا مسیرش را منحرف ساخت.

بدین لحاظ هیچ‌کس در روزگار ما دست به نگارش تراژدی واقعی نمی‌زند؛ البته درصورتی‌که «مونترلان» نبود این نوع تئاتر همانند «تئاتر فلسفی» متعهد است. تعهدش این است که خنده را با تأثر و تراژیک آمیخته سازد و چیزی به اسم درام ببار آورد. این به‌دلیل عدم جستجو برای نامی مناسب مخصوص این آثار است. و به‌همین دلیل لغت و سبک از دید نویسندگانی که شکل سنتی را رد نمی‌کنند به‌سوی امتیازات زبان محاوره‌ای تحول یافته است.

نویسندگان فعلی از زبان محاوره و متداول و گاهی مخالف ادب استفاده ننموده‌اند. ساختار دراماتیک نیز به نوبه خودگاهی از هندسهٔ جدی سنت دور می‌شود. پیش از این «گاتی» و «سالاکرو» دکوپاژهای غیر متعارفی داشته‌اند.

سکوت داستان نویسان

از سال ۱۹۵۵ در پرتو شهرت و آثار رمانتیک، برخی از نویسندگان بزرگ داستان‌سرای ما، پس از تلاش‌های انجام شده در مسیر صحنه از این طریق منحرف شده‌اند. این موضوع در مورد آخرین اثر «**ژولین گرین**» (**سایه ۱۹۶۰**) که هیچ موفقیتی حاصل نکرد، صادق است. از این زمان بنظر می‌رسد که این نویسندهٔ بلند مرتبه، در آنچه که به تصویر کشیده بود، به یک حالت دراماتیک برخورد می‌کند. **فرانسوا موریاک** نیز با آخرین رمانش «**بزرگی ازگذشته**» (۱۹۶۹) خودگواهی بر خامی و نارسایی است و با نمایش «**آتش در زیر زمین**» یا «**شهر بی‌راه**» (۱۹۵۰) هیچ چیز به تئاتر نبخشید. در باب «**ژولین کراک**» که الهام‌بخش ادبیات بعد از جنگ بود، نیز باید گفت که او بعد از نمایش «**پادشاه گناهکار**» (۱۹۴۶) صحنه را ترک کرد.

در مورد این اضمحلالات و خاموشی‌ها و فراموشی‌ها چه می‌اندیشید؟ قانون کهنه و منسوخ همانند قراردادهای انسان‌ها، وضع خواهد شد. زمان بر استعدادها سنگینی می‌کند. برخی از سکوت‌ها که شکسته شده‌اند چیزی جز رسیده شدن نبوده است تا برخی دیگر که مردودند هویتشان مشخص گردد.

مروری بر کارگردانان

در اوایل قرن بیستم، برابری و تساوی نویسندگان و کارگردان، در تاریخ تئاتر ما مطرح شد. البته در اعمال و ارائه یک اثر کارگردانی در اولویت قرار ندارد. انیماتورهای زمان ما، اغلب از این کار به عنوان دستاویزی برای تحمیل عقایدشان استفاده می‌کنند.

سینما نیز به آنها کمک کرد، زیرا منظور مردم از تماشای فیلم بیشتر دیدن هنرپیشه و چگونگی کارگردانی فیلم است. لیکن در مورد نویسنده این منظور مدنظر نیست. هنگامی که «**لورنس الویه**» یا «**اُرسون ولز**» نمایشنامه‌ای از شکسپیر را به صورت فیلم درآورند، تماشاچی به آنها نیز با همان دید نگریست. بدین ترتیب در سال‌های بعد از ۱۹۵۵ ما شاهد انیماتوری و کارگردانی از تئاتر بودیم که سبک و سیاق خود را بنویسندگان بزرگ و حتی به دیگران تحمیل کردند. این مسئله خود یک بعد مثبت و منفی را به ما ارزانی می‌دارد:

بُعد منفی آن عدم تمرکز تئاتری است که بیش از پیش به بازی درآورده می‌شود و اهمیت ندارد که کارگردانی به جهت مکانی یا موضوعی یا حتی شناساندن خود کارگردان باشد. و بُعد مثبت شامل کارگردان با ذوق و استعدادی می‌شود که از اهمیت وظیفهٔ خود آگاهی دارد. و هر یک به نوبهٔ خود بیان دراماتیکش را وسعت بخشیده و بر حسب موقعیت خود از نزاعی که بین قدیم و جدید وجود دارد، اجتناب می‌ورزند. عده‌ای از این نویسندگان وفادار، دارفانی را وداع گفتند و دیگران نیز کمابیش به بوتهٔ فراموشی سپرده شده‌اند. در نهایت برخی دیگر نیز بر حسب ستایش و تمجید شغلیشان به جذب یک تماشاچی وفادار، ادامه می‌دهند.

نسل دیگری آمده که آثارشان را به وارثان روحانی کارگردانان بزرگ به امانت سپرده‌اند. امروزه به منظور تحلیل و ستایش هر یک از این افراد شایسته است که در وهلهٔ نسخت به گذشتهٔ نزدیک خود رجعت کنیم و آنچه راکه عامل از دست رفتن و بدست آورن تئاتر دراماتیک به شیوه سنتی، از زمان فروپاشی بزرگ جنگ جهانی دوم، یعنی دقیقاً بعد از جنب و جوش‌های گوناگونی که خود پیرو صلح و آشتی بودند را، در نظر بگیریم.

انحطاط، فراموشی‌ها، سکوت‌ها

بازتاب جنگ:

جنگ دوم جهانی با فاجعهٔ هیروشیما خاتمه نیافت. مسلماً از زمانی‌که اولین بمب اتمی پرتاب شد، تعرض نظامی تقریباً خاتمه یافت. در این دوران ما شاهد بحث‌ها و تشنجاتی در عالم تئاتر

بودیم. تا ۲۵ سال پس از جنگ ما می‌توانیم شاهد آنچه که این سال‌ها شوم و سیاه بر سر مردم آوردند، باشیم. در این سال‌ها که «سالیان جنون» نام گرفته، از یک طرف مد روز به‌عنوان بازی‌های روشنگر برای روح تلقی و از سوی دیگر شورش علیه آسایش فکری، رهنمون شد.

تئاتر جنگ در واقع زمینه‌ساز اخلاقیات بورژوازی شد و این مهم زمانی رخ داد که تشنج سوررئالیست، ظهور زبانی مقدس و طرز استعمال آن را بیش از پیش برانگیخت.

همانطور که پیروزی "*Asmodée*" خو شاهدی بر این مدعاست، درام بورژوازی هنوز دوران خوش قبل از جنگ را دارا بود. ناگفته نماند که در سال ۱۹۳۸ این نمایش توسط **فرانسوا موریاک** در کمدی ـ فرانسه روی صحنه رفت. پس از جنگ نقص دیگری نیز عارض شد.

در اثر ۵ سال جنگ در چهار قارهٔ، نه تنها دنیا دگرگون شده بود بلکه انسان خودش هم دیگر آن ذوق و کشش‌ها را نداشت. همه چیز تغییر کرده بود و اطراف او دستخوش تحول شا ه بود.

تعدادیشان از طریق سینما عمومیت یافت، برخلاف هدف متعالی که او (بورده) در سر می‌پروراند، بکار گرفته شدند و ذوق و سلیقه مردم تغییر می‌یافت.

«هانری ـ رنه کونورمن» جنگجو، طی مدت ۳۰ سال توانست آثارش را به پیروزی برساند. در این زمان مردم نفوذ و تأثیر فروید را در تحلیل منظم روح آدمی، احساس نمودند. او همانند سایر نویسندگان روزگار ما ترجیح می‌داد که به‌جای آوردن دکوپاژهای درام‌ها بر روی صحنه، تنها به تقسیم پردهٔ نمایش در تابلوهای کوچک، بپردازد. وی در دبیرستان‌های آمریکا تدریس می‌کرد. آیا شایسته بود در سال ۱۹۵۰ که وی دارفانی را وداع گفت یادداشت‌های بسیار او در مطبوعات درج شود یا خیر؟ پس از آن چه؟

صرفنظر از تساویی که بین جذابیت **«ژان سارمن»** و ظرافت **«پل ژوالدی»** (که اثر هنریش هنوز تعداد بیشماری علاقه‌مند زن را بخود جلب کرده) وجود دارد، بنظر می‌آید که **«پل رینال»** در آثار خود به

تشنج ناشی از احصائیه اجتماعات بشری، پیشرفت دیوانه‌وار تولید، شرایط مختلف زندگی سبب دگرگونی افراد گوناگون در شهرهای جدید شد. غروب وقتی مردم به تئاتر می‌روند انتظار چیزی جز آینه و پژواک دوران جدید را ندارند. به‌همین لحاظ برخی از افتخارات مربوط به قبل از جنگ به بوتهٔ فراموشی سپرده شده‌اند. یک موضوع وجود دارد و آن اینکه زندگی فردی در مقایسه با مد، از تغییرات کمتری برخوردار است.

سرقت توسط زمان‌ها و دوره‌ها

از سال‌های ۱۹۴۵.۵۵ اکثر نویسندگانی که تا آن زمان مورد تحسین بودند، سبب توقف جلب تماشاچی شدند. در سال ۱۹۴۵ ما شاهد مرگ **«ادوارد بورده»** (۱۹۴۵ـ۱۸۸۷) بودیم. این نقاد بی‌رحم اخلاقیات جامعه قبل از جنگ، رهبر کمدی فرانسه بود. آثار وی که مبالغه پرداخته باشد.

مردم نمی‌دانند افرادی‌که آن‌ها را «خلوتگزیده گان» می‌نامند. همانند «دنی امیل» یا «ژان ژاک برنارد» دوباره ظهور خواهند کرد یا نه؟

خودجوشی «امنو پاسو» علیرغم ارتباطش به گذشته بازگردانده می‌شود. بنابراین باید یک نسل هم بگذرد، تا مردم قادر باشند که **«شارل ویدارک»** و «کشت مقاوم» او را خوب بشناسند.

ادامه دارد.