گشت و گذار در تئاتر جهان

آتوسا رقمی

این‌بار هم جان به در بردیم!

تئاتر آلمان: پس از جنگ

جنگ جهانی دوم در تئاتر آلمان زودتر از واقعیت به پایان رسید.

«این بار هم جان به در بردیم!» اولین نمایش مهمی بود که پس از پایان جنگ در آلمان اجرا شد. *تورنتون وایلدر* نویسنده ی آمریکایی تبار آن در پرده ی سوم این نمایش لحظه های پس از جنگ را تصویر کرده است. این نمایش برای اولین بار در نیویورک در نوامبر ۱۹۴۲ به نمایش درآمد و در آلمان پس از اجرای سال ۱۹۴۶ آن، زبانزد همگان شد.

مردمی که در طول جنگ فرار کرده بودند می توانستند آنچه را که خودشان چندی پیش تجربه کرده بودند روی صحنه ببینند. شخصیت های اصلی این نمایش اعضای خانواده ای ازلی ابدی اند: مرد خانواده به نام «آدام»، همسرش، دختر و پسرش و... در دو پرده ی اول نمایش این شخصیت ها از عصر یخبندان و سیل بزرگ[۵] جان سالم به در می برند و در پرده ی سوم آنها را در صحنه ی پس از پایان جنگ می بینیم که سینه خیز از زیرزمین ها بیرون می آیند. سالم، اما مستأصل و درمانده؛ و باید بار دیگر زندگی شان را در میان آواره ها از نو بنا کنند.

تورنتون وایلدر در این نمایشنامه پیش بینی کرده است که پس از پایان جنگ چه چیزی بیش از همه اهمیت پیدا خواهد کرد: یک کاسه سوپ علف که اسهال نیاورد، قطعات مکعبی شکل سوپ برای خریدوفروش، و کاسه های سوپ که روی شان نقاشی شده؛ به عنوان اولین تولیدات پس از جنگ.

وایلدر در این نمایشنامه احساسات بیهوده به خرج نداده است؛ برعکس، همدلی و اعتماد به همدیگر را در آن سال های گرسنگی، و اعتقاد به سرنوشت و سپردن همه مسئولیت ها به آن را، به گونه ای طنزآمیز به تصویر کشیده است.

سال ۱۹۴۷ بخش های اشغال شده ی آلمان توسط انگلیس و آمریکا به هم پیوستند، و فرانسه ـ طبق معمول با تأخیر ـ بعد از دو سال به آنها پیوست و آلمان را به «اتحاد سه منطقه ی اشغال شده» تبدیل کرد. روس ها هم که به بمب اتمی مجهز بودند. در آن سال ها، گروه های آواز در سرتاسر بخش غربی آلمان سفر می کردند و این شعارها را سر می دادند: «خستگی و بیزاری، همدم همیشگی ما» یا «پدر خانواده ی ما، ماجراجوی قرن بیستم بود!». هیچ نامه ای بدون دو فنیک اضافه تمبر به عنوان «کمک فوری به

برلین» وارد آلمان نمی شد. در این زمان پشت سر هم دادگاه های ضد نازی تشکیل می شد و مردم موظف بودند در این دادگاه ها حاضر شوند تا بی گناهی شان ثابت شود؛ به اصطلاح «پاکسازی» شوند، درست همان طور که در زمان جنگ از شپش «پاکسازی» می شدند! هر کس را که عضو یکی از سازمان هایی که به جرم خود اعتراف کرده بودند نبود، تنها یک «هوادار» به حساب می آوردند و تبرئه اش می کردند. اما مگر همه این وضعیت را نداشتند؟ تقریباً همه! «ژنرال هاراس» هم ـ شخصیت اصلی نمایش «افسر ارتش شیطان»، موفق ترین نمایش پس از جنگ ـ تنها یک «هوادار» است. او مسلماً عضو حزب نازی نیست و در برابر آنها رفتاری گستاخانه نیز دارد، اما جرئت و قدرت مقابله ی با آنها را هم ندارد. و درنهایت هم سوار یکی از

اجرای «افسر ارتش شیطان»

هواپیماهایی که می دانست مهندس شان آنها را دستکاری کرده، خودکشی می کند. ژنرال هاراس تنها برای ارضای جاه طلبی هایش تلاش می کند دستگاه حکومتی را نگاه دارد؛ اما بعد دیگر نه می تواند به خرابکاران بپیوندد، و نه به زندگی در آن شرایط ادامه دهد. «وقتی افسر ارتش شیطان امکان زندگی اش را بر روی زمین با انداختن بمب بر سر دیگران مهیا می کند، باید به فکر مهیا کردن اقامتگاهی هم در جهنم باشد.» این نمایش در فهرست نمایش های پس از جنگ آلمان، به عنوان دومین نمایش، و پس از «این بار هم جان به در بردیم!» قرار می گیرد. نمایش «افسر ارتش شیطان» هم در زمان جنگ در آمریکا نوشته شده بود. *کارل زاکمایر* نویسنده ی آن که پس از پایان جنگ در سال ۱۹۴۶ به آلمان بازگشت، در این نمایشنامه وضعیت فرهنگی آن دوران آلمان و همچنین اقدامات ممکن برای بهبود آن را بررسی کرده است.

این نمایش اولین بار در دسامبر ۱۹۴۶ در زوریخ اجرا شد و یک سال بعد در چندین تالار نمایشی در سراسر آلمان به نمایش درآمد، که به دنبال آن بحث های جدی و پرشوری درگرفت. در این نمایش شخصیت ژنرال هاراس، و افسران نیروی هوایی، فریبنده و جذاب تصویر شده بودند و این موضوع مورد حمله ی مخاطبان آن بود. همچنین بی نتیجه بودن خرابکاری های مهندس هواپیماها که بدون این که در نتیجه ی جنگ تأثیری قاطع بگذارد جان آدم ها را می گرفت، شدیداً مورد انتقاد آنها قرار گرفت. موضوع اصلی این بحث ها در واقع مفهوم «هواداری» بود، و به همین دلیل هم هر کسی تمایل داشت در آنها شرکت کند یا آنها را بشنود.

مهم این نبود که کسانی با *زاکمایر* مخالف بودند یا نبودند. مهم این بود که او با اجرای این نمایش باعث شده بود مردم در بحث درباره ی استقامت فعالانه یا تحمل منفعلانه و جنبه های اخلاقی این دو برخورد در برابر آنچه که به تازگی بر آلمان گذشته بود، شرکت کنند. او به خصوص آلمانی های جوان تر را متوجه این نکته کرده بود که می توانند به راحتی و با آزادی کامل حرف هایشان را بزنند. در واقع *زاکمایر* پس از گذشت دو سال از پایان جنگ، «آزادی» را به روی صحنه برده بود؛ آزادی ای که مردم در آن زمان به سختی باور می کردند ـ اصلاً اگر باور می کردند! ـ *تورنتون وایلدر* در «این بار هم جان به در بردیم!» برای آلمان پس از جنگ آینده ای پرامید تصویر کرده بود که با ایمان دینی شکل می گرفت، در حالی که *زاکمایر* در «افسر ارتش شیطان» به گذشته ی نزدیک آلمان ـ زمان پیش از پایان جنگ ـ نظر داشت، یک گذشته ی تاریک سیاسی که مردم هنوز هم تا به امروز نتوانسته اند با آن کنار بیایند.

در بسیاری از شهرهای آلمان تالارهای نمایش بمباران شده بود و یا در آتش سوخته بود. پس از جنگ نمایش ها در باشگاه ها، تالارهای اجتماعات، ساختمان های تاریخی، تالارهای ورزش، زیرزمین های بزرگ و... خلاصه در تالارهای موقتی نمایش اجرا می شدند. این تالارهای موقت از هر گونه امکانی محروم بودند. تماشاگرها روی باقی مانده ی صندلی های تالارهای نمایش یا سینماها، روی نیمکت های نوشابه فروشی یا صندلی کافه ها می نشستند و یک پتو هم روی دوش شان می انداختند. و در حالی که از سرما می لرزیدند و اجرای نمایش را تماشا می کردند، احساس می کردند چه آدم های خوشبختی هستند!

پس از جنگ مردم مثل همیشه خواهان نمایش هایی با موضوع های جدی و مهم بودند، اما در دهه ی چهل بیشتر نمایش ها پاسخگوی این خواسته ی آنان بود. در ۱۹۴۶ که *هانس آلبرس* آواز «بیا درباره ی تاب خوردن گپ بزنیم،

ولفگانگ بورشرت

لوییز ...» را در تئاتر هه *بل* آلمان اجرا کرد، منتقدی درباره ی او نوشت: «*آلبرس* یک تبهکار احساساتی ست، مثل همیشه مانند فنر روی صحنه بالا و پایین می پرد و مثل همیشه رام ناشدنی به نظر می رسد.» اما در کنار این گونه کارها، نمایش های باارزش تری هم اجرا می شد. در همان تالار نمایش، در اوت ۱۹۴۵ نمایش «اپرای سه پولی» برشت باری دیگر بزرگ ترین تجربه ی آن سال های مردم را به نمایش گذاشت: «غذا مهم تر از اخلاق است.» *پل ویلا* منتقد بخش روسی آلمان که از شعار «اخلاق: اراده ی جدید ملی، که در آلمان امروز حکم می راند» حمایت می کرد، در انتقادش به این نمایش نوشت: «اول پیشبرد اخلاق و احیای بی قید و شرط قوانین آن، و بعد پیروزی بی قید و شرط. باید اول به اخلاق بپردازیم و بعد غذا هم به دست خواهیم آورد.» هر کسی که این جمله را می خواند به راحتی می توانست چگونگی پیشرفت نمایش را در فضای غالب شوروی و همچنین جنگ عقیدتی میان شرق و غرب را پیش بینی کند.

رود *ولف نوتله* اولین کارگردان جوان موفق پس از جنگ بود. او همراه با *ولفگانگ بورشرت* در تئاتر هه *بل* «مرد بیگانه»[۲] را اجرا کرد. پس از «این بار هم جان به در بردیم!» *وایلدر* و «افسر ارتش شیطان» *زاکمایر*، این سومین و آخرین نمونه ی حرکت جدید بود که در نمایش پس از جنگ آلمان آغاز شده بود.

بورشرت یک روز پیش از اولین اجرای نمایش اش، در بیستم نوامبر ۱۹۴۷ درگذشت. او بیست و شش سال داشت و به بیماری ای مبتلا شده بود که هیچکس نتوانست دقیقاً نوع آن را تشخیص بدهد. احتمالاً زمانی که در جبهه های شرق سرباز پیاده نظام بود به این بیماری مبتلا شده بود. (در این جبهه بیماری زردی و تب تیفوس غوغا می کرد.) و هنگامی که به جرم مخالفت با نظام حکومتی به زندان و اعدام محکوم شد بیماری اش عود کرده بود. سرما، گرسنگی و کمبود دارو در دوران پس از جنگ نیز در تشدید بیماری مؤثر بود و ... وقتی پذیرش اش از سوییس رسید دیگر خیلی دیر شده بود. کتاب «مجموعه ی آثار» او شامل شعرها، داستان ها و نمایشنامه اش از او نویسنده ای محبوب و قابل احترام ساخته بود. *بورشرت* از روی ناامیدی و تا حدی شکسته نفسی نمایش «مرد بیگانه» را «نمایشی که هیچ تالاری دوست ندارد اجرایش کند و هیچ کس دوست ندارد تماشایش کند» خوانده بود، در صورتی که این نمایش پیش تر، وقتی در ۱۳ فوریه ی ۱۹۴۷ به شکل نمایش رادیویی از رادیو پخش شده بود بحث های داغی را برانگیخته بود. این نمایش برای اولین بار در کاموسپیل هامبورگ ـ یک تالار خصوصی ـ و بعد در تالارهای متعددی در آلمان و خارج از آلمان به اجرا درآمد. تماشاگران با دیدن آن ناامید می شدند یا به خشم می آمدند یا وحشت می کردند، اما هیچ وقت نسبت به آن بی تفاوت نبودند؛ حتی در اجراهایی از آن که در دهه های بعدی به صحنه آمد.

نمونه ی شخصیت اصلی این نمایش ـ مردی به نام «بکمان» که به تازگی از جنگ بازگشته ـ در همه ی کشورهایی که خواسته یا ناخواسته در جنگ شرکت کرده بودند دیده می شد. *بورشرت* بکمان را نماد یک سرنوشت گروهی می دانست: گرسنگی، یک پای نیمه فلج و ...

همسر بکمان با مردی دیگر آشنا شده، پسر کوچکش زیر آوار مرده، پدر و مادرش خودشان را با گاز خفه کرده اند: و بکمان، خسته و بیزار از زندگی، تصمیم می گیرد مسئولیت هایش را به عنوان یک سرهنگ از سر گیرد و فرمان های قتل و کشتار را اجرا کند، اما افسر فرمانده اش به او می خندد.

بورشرت در این نمایش از زبان بکمان سوالی را مطرح می کند که *تورنتون وایلدر* و *کارل زاکمایر* آن را نادیده گرفته بودند: «چه کسی مسئول فجایع زندگی ماست؟» بکمان می گوید: «آن پیرمردی که نامش خدا بود کجاست؟ چرا چیزی نمی گوید؟ چرا پاسخی نمی دهد؟ چرا هیچکس پاسخی نمی دهد؟» نمایش با این پرسش های بی پاسخ پایان می یابد.

بورشرت خدایی را مطرح می کند که حسابش با مردم صاف نشده، خدایی که *وایلدر* پروتستان و *زاکمایر* کاتولیک از او پرسشی نکردند. خدایی که در عشق پارسایانه ی *تورنتون وایلدر* به زندگی و توجه پارسایانه ی *کارل زاکمایر* به سیاست نادیده گرفته شده است. خدایی

که *ولفگانگ بورشرت* را از عواقب جنگ نجات نداد ...

«مرد بیگانه» وضعیت همه ی مردانی را ترسیم می کند که در ۱۹۴۵ پس از پایان جنگ به خانه هایشان بازگشتند. بکمان ـ این مرد بی چهره ـ با عینکی بدون قاب و ماسک گاز که روی صورتش چفت شده و همه ی آن را پوشانده، هر کجا که به روی صحنه رفت: در آلمان، فرانسه، سوییس یا ژاپن یا ... ، به نمادی از جنگ تبدیل شد.

جردن فلینگ کارگردان پرکاری که با گروه کنز همکاری می کرد سال ۱۹۴۸ نمایش «مگس ها»ی *ژان پل سارتر* را در تالار نمایش *هه بل* به روی صحنه برد. در این اجرا یک متن تیزهوشانه ی فلسفی به یک تراژدی باستانی قوی تبدیل شده بود. این نمایش در میان مردم به «مگس فلینگ» مشهور شده بود. پس از آن فلینگ با اجرای «مریم مجدلیه»ی *هه بل* در ۱۹۴۹ و یک سال پس از آن دو نمایش زنانه ی دیگر، «خانه ی عروسک» ایبسن و «دُنارزیتا»ی لورکا در تئاتر مونیخ هیجانی تازه برانگیخت. اما سال ۱۹۵۱ با اجرای بیش از حد احساساتی نمایش بیش از حد احساساتی «پرنده ی آبی» *لودویک تی* یک رسوایی بزرگی به بار آورد. *بلسلا بارلوگ* تئاتر پارك اشلوما را بنیان گذاشت و هر نمایشی که موضوع های روز را مطرح می کرد به روی صحنه برد. او هنگامی که مدیریت تئاترهای پارك اشلوما و شیلر را به عهده گرفت بزرگ ترین گروه بازیگران درجه اول را تشکیل داد که بیشتر نمایش هایی که در شهر اجرا می شد کار آنها بود.

ماکس فریش ـ نویسنده ی سوییسی ـ در طول سفرش به آلمان ویران شده، یادداشت هایی را جمع آوری کرد که بعدها از آنها در نمایشنامه هایی که در «ژورنال ۱۹۴۶ـ۱۹۴۹» می نوشت استفاده کرد. این نمایش ها همچنین حاوی صحنه هایی واقعی بودند که فریش در آلمان به آنها برخورده بود. او در نوامبر ۱۹۴۷ در این باره نوشت: «در آلمان هر شب نمایشی می بینید: یک عالم بازیگر خوب، بدون حتی یک کارگردان خوب؛ آلمان تئاتری ست زنده، بدون حتی یک نویسنده ی زنده.»

برتولت برشت که به آمریکا مهاجرت کرده بود سال ۱۹۴۸ با چمدانی پر از نمایشنامه به آلمان بازگشت. اول به زوریخ رفت و بعد از دریافت برگ اقامتش در اطریش (به خاطر مسایل امنیتی) به برلین شرقی رفت. در ۱۹۴۹ تئاتر «برلینر آنسامبل» را بنیان گذاشت و نمایشنامه های خودش را به روی صحنه برد. «ننه دلاور» و «ارباب پونتیلا» اولین آنها بودند. در طول دهه ی پنجاه *برشت* برای گروه نمایش اش شهرتی جهانی به ارمغان آورد.

بعد از اجراهای دهه ی چهل، مردم به کارهای *کامو*، *سارتر*، *لورکا*، *کلودل*، و *کریستوفر فرای* گرایش پیدا کردند. *فردریش دورنمات* و *ماکس فریش* هم در سال های آغاز دهه ی چهل نمایشنامه هایی نوشته بودند، اما اجراهایشان خیلی مطرح نشد و در واقع در دهه ی پنجاه در مونیخ و برلین بود که استعداد و توانایی آن دو بر همگان آشکار شد.

در بیست و سوم مه ۱۹۴۹ اتحادیه ی منطقه ی اشغال شده ی آلمان به جمهوری فدرال تبدیل شد. یک سال بعد *مارشال* پلان اجرای برنامه های پیشرفت اقتصادی اش را آغاز کرد. نهم ژوییه ی ۱۹۵۱ نیروهای غربی اعلام کردند که آثار و نتایج جنگ در آلمان به کلی از میان رفته است. و بعد همه چیز به سرعت تغییر کرد؛ و مسلماً تئاتر هم در این میان مستثنا نبود. پایان دهه ی چهل، آغاز ظهور تازه ها و ناشناخته ها بود.

در طول دهه ی پنجاه مراکز نشر دروازه های آلمان را به روی سیل نمایش های خارجی باز کردند؛ نمایش هایی که در آلمان ناسیونال سوسیالیست هم ممنوع بودند. نمایشنامه های شاعرانه، مارکسیستی، کاتولیکی، اگزیستانسیالیستی، پروتستانی، و آثار پوچ گرا. دهه ی پنجاه متعلق به *آلبرکامو*، *ژان پل سارتر*، *ژان آنوی*، *ژان ژنه*، *ژان کوکتو*، *پل کلودل*، *جولین گرین*، *ژرژ برنانوس*، *تی اس الیوت*، *کریستوفر فرای*، *جان اشتاین بک*، *آرتور میلر*، *تنسی ویلیامز*، *فدریکو گارسیا لورکا*، *ویلیام باتلریتس*، *جان میلینگتون سینج*، *شون اوکیسی*، *برندان بهان*، *جان آزبرن*، *هرولد پینتر*، *آرتور آدامف*، *ساموئل بکت*، *اوژن یونسکو*، *ژاك اُدیبرتی*، *ماکس فریش*، *فردریش دورنمات*، و *برتولت برشت* بود. ۱۹۵۰ در تاریخ آلمان نقطه ای بود که می توان گفت در آن، دوران پس از جنگ، به تمامی به پایان رسید.

پانویس:

۱. سیلی که خداوند فرستاد تا انسان ها را تنبیه کند. کتاب مقدس. سفر پیدایش.

۲. این اثر، با نام دیگرش «بیرون جلوی در» به فارسی ترجمه شده است.

توماژ پاندور: سه‌گانه‌ی دانته

غریو میدان جنگ به گوش می رسد، و متصدیان تالار راه را برای ورود مردم باز می کنند. دور تا دور صحنه ی گسترده با پرده های سیاه آویخته از سقف محصور شده است؛ منظره ای ظلمانی و مسحور کننده! بخشی از دیوار این جعبه ی بزرگ سیاه سنگر مانند عقب کشیده می شود و مردم پا به صحنه ی جَنگ می گذارند.

همه چیز، منظر، صدا، و بوی جنگ دارد. به جز چند نور نقطه ای ضعیف، در تاریکی صحنه نور دیگری دیده نمی شود. صداهای کر کننده ی میدان جنگ از همه سو به گوش می رسد. راهنماهای تالار با سرهای تراشیده، تماشاگرها را به طرف

صندلی های چرخانی که در گودال های خندق مانندی ـ در میان صحنه ها و روبه روی هم ـ جا دارد، راهنمایی می کنند. یک ماشین حفاری آخرین راه ورودی ـ تنها راه خروج از این سنگر سیاه و تاریک ـ را می بندد. واژه ی «دوزخ» که به رنگ سفید بر پشت صندلی ها نوشته شده به تماشاگران خوشامد می گوید.

در این اجرا از سه گانه ی «کمدی الهی» *دانته*، کار گروه تئاتر اسلوونیایی از ماریبور، به کارگردانی *توماژ پاندور*، حس جنگ کاملاً بر صحنه غالب است. حالت رقت بار در تمام طول اجرا شدیداً با آن عجین شده، بازی های بازیگران، که تعدادشان هم بسیار زیاد است، کاملاً فاقد هرگونه احساس و حالت است؛ انجام کارهایی بر صحنه توسط ماشین های خودکار دقیق، فضایی کاملاً سرد و ماشینی بر کار حاکم کرده است. غرش صداهای زمینه ـ از «کارمینا بورانا» و «چهارفصل» گرفته تا «سمفونی شماره ی پنج *گوستاومالر*» ـ به قدری بر همه چیز نفوذ

دوزخ دانته با اجرای توماژ پاندور

می کند و تأثیر می گذارد که از کل اجرا تنها یک مقصود استنباط می شود: تخریب. غرق شدن در جهنم روی زمین، برچیده شدن هر چیز انسانی، نمایش قتل عام، نابودی، جنگ.

دومین بخش این سه گانه، باز هم در آن جعبه ی سیاه اجرا می شود که البته آرایش آن در این فاصله به کلی تغییر کرده است. این بار مردم در جایگاه هایی در سه طبقه دور تا دور صحنه نشسته اند: دست هایشان را روی نرده ها تکیه داده اند و سرهایشان را روی دست هایشان، و به جای لرزیدن در گودال های خندق مانند و چشم دوختن به صحنه که بالاتر از آنها قرار دارد، از آن بالا با خیال راحت به آنچه که پایین روی صحنه می گذرد می نگرند.

در «برزخ» ـ صحنه ی تطهیر ـ دیوها و فرشته ها، همچنان مانند صحنه ی «دوزخ» با سرهای تراشیده بر صحنه ظاهر می شوند؛ همان جوان عریان، که بدنش را با پودر سفید کرده اند، در نقش سیپیو، به این طرف و آن طرف صحنه می رود؛ همان ضربه های طبل وقایع نمایش را خبر می دهند؛ همان موسیقی ملال آور که به طور غیرزنده پخش می شود؛ و مهم تر از همه همان بازی مصنوعی و بی حالت بازیگران؛ اگر کسی زبان اسلوونی را نداند به سختی می تواند از آنچه که بر صحنه می گذرد چیزی بفهمد.

در این بخش وسط صحنه حوضی قرار دارد که در آن *دانته* ی شاعر، که از دوزخ به بهشت و از بهشت به دوزخ در گذر است، راهنمایش *ویرژیل*، و معشوقه اش *بئاتریس*، شنا می کنند. صحنه بسیار با ابهت است. سنگ های بسیار بزرگی روی هم قرار گرفته اند و ستونی بلند ساخته اند. حوض آب در میان ویرانه ها آرام به نظر می رسد، در یکی از صحنه ها برگ های خیس سرتاسر صحنه را پوشانده است.

هرچند *پاندور* در این بخش از سه گانه به تصویرهای قوی ای که در بخش جنگ نمای «دوزخ» دیده می شود دست نیافته است، اما تصویرهای این بخش هم قابل توجهند. *دانته* و *ویرژیل* سوار بر یک «بی. ام. و»ی قدیمی از دوزخ می گذرند؛ ستاد فرماندهی ارتش به شکلی امروزی و با نقشه هایی بر دیوار، تلفن، دستگاه تایپ و رادیو آراسته شده؛ مهمان های مهمانی رقص دوزخی در لباس های گران قیمت از خز و چرم، از سرهای بریده ای که تمام مدت زیر بغل شان نگه داشته اند اسپاگتی می خورند و به نظر می رسد که دارند مغز این سرها را می بلعند. «بهشت» ـ سومین بخش سه گانه ـ در ساختمان نیمه تمام یک تالار نمایش اجرا می شود. *پاندور* در این بخش، برخلاف دو شب اول، فقط از چند هنرپیشه استفاده کرده است و در عوض گفت و گوها بیشتر شده اند. ملاقات *دانته* با *بئاتریس* در بهشت، با صرف چای و رد و بدل کردن حرف های پر از لفاظی و بی محتوا در میان شبکه های توری و در مقابل دیوارهای فلزی با آرامش و تمرکز اجرا می شود. در بعضی از صحنه ها وسایل چای در هوا معلق است؛ گروهی از ساکنان بهشت در لباس طلایی ظاهر می شوند، سیپیو، فرشته ی سپید، برهنه زیر باران کز کرده و نشسته است؛ فرشته ها گروه جهانگردانی را که برای سومین بار بر صحنه ظاهر می شوند و لبخند به لب ــ مانند گروه آمریکایی هایی که از خرابه های رم ـ عکس می گرفتند، کنار می کشند. *توماژ پاندور* که فقط سی و دو سال دارد، و همراهانش، تصویرهای فوق العاده ای آفریده اند، اما اجرا فقط از همین تصاویر تشکیل شده و در آن بازی دیده نمی شود. تنها مسئولیت هنرپیشه ها، به وجود آوردن این تصویرها و منظره هاست.

بزرگ ترین ضعف اجرا همین است که در آن داستانی روایت نمی شود و همه چیز در خدمت منظره ها و تصاویرند. همچنین «دوزخ ـ برزخ ـ بهشت» در اجرای سه شبه شان، با توجه به ارتباطی که در «کمدی الهی» *دانته* دارند، و با توجه به توانایی استعاری شان می توانستند ارتباط بهتری با همدیگر برقرار کنند.