دکتر دیوید بارنت در سپتامبر ۲۰۱۵ از جانب دانشگاه یورک انگلستان به درجه استادی در مطالعات تئاتر رسید و از آن پس پروفسور بارنِت خوانده می‌شود. او که در دانشگاه ناتینگهام در رشته زبان‌های مدرن تحصیل کرده بود، در دانشگاه‌های بریستول و آکسفورد نظریه تئاتر خواند و جز دانشگاه یورک سابقهٔ تدریس در دانشگاه لودویک مکسیمیلیان مونیخ، دوبلین و ساسِکس را دارد. پروفسور بارنِت سال‌هاست که به عنوان کارشناس تاریخ تئاتر آلمان فعالیت می‌کند و به عنوان یک

برشت‌شناس برجسته در بسیاری از نقاط جهان در سمینارهای "نظریهٔ اجرا" شرکت کرده است. من دو سال قبل مقاله‌ای از ایشان دربارهٔ تئاتر برشت را ترجمه کرده بودم که در واقع بخشی بود از کتابِ "برشت در عمل: تئاتر، نظریه و اجرا" که سال ۲۰۱۴ از جانب انتشارات بلومزبری در لندن منتشر شده بود. در رابطه با تئاتر برشت، این کتاب جایگاه ویژه‌ای در محافل دانشگاهی اروپایی و آمریکایی دارد و نام دکتر بارنت را با نظریه تئاتر برشت پیوند زده است. من در طول هفت ماه گذشته تنها از طریق ایمیل با دکتر بارنت در ارتباط بودم. وقتی از ایشان سوالی درباره مجموعه نمایشنامه‌هایی که نخوانده بود، پرسیدم، کتاب را سفارش داد، صبر کرد تا به دستش برسد و بعد زمانی را به مطالعه درباره آن گذارند و بعد از ده روز سؤال را جواب داد. در آبان ماه، مدتی ارتباط اینترنتی‌ام با ایشان قطع شده بود. بعد از اینکه دوباره ارتباطم با جهان برقرار شد، دیدم پیرو سوال‌هایی که پرسیده بودم مقالاتی برایم فرستاده که بسیار به کارم آمدند. البته یک بار دیگر با آن غم قدیمی و آزارنده مواجه شدم که‌ای کاش وقت بیشتری وجود داشت و می‌شد آنها را به نوبت ترجمه کرد. گفتگویی که می‌خوانید به صورت ایمیلی انجام شده و خانم انسیه معینی‌پور زحمت ترجمه آن را کشیده‌اند.

Problematicaa.com

دکتر بارنِت[1] بسیار متشکرم که پیشنهاد انجام این مصاحبه را پذیرفتید. شما به عنوان یک برشت‌شناس[2] تحسین می‌شوید. اولین سؤال من برخاسته از عدم آگاهی‌ام نسبت به حال و هوای بین المللی تئاتر روز است؛ آیا می‌توان پذیرفت حدود ۳ دهه است که دنیای تئاتر، یک تئاتریِ نظریه‌پرداز به خود ندیده است؟

ممکن است چنین باشد. من حدس می‌زنم پیتر بروک[3] تقریباً در این توصیف بگنجد، البته او بیشتر راجع به تئاتر نظر می‌دهد تا اینکه نظریه‌پردازی کند. امروزه تئاتری‌ها معمولاً فقط تمایل به اجرا بردن آثار خود دارند تا اینکه بخواهند درباره آن حرف بزنند؛ درحالی که فیلسوفان، دانشگاهیان و پژوهشگران تمایل دارند مواضع نظری را از آن استخراج کنند. شاید برجسته‌ترین نمونهٔ آن‌ها در دهه‌های اخیر هانس تیس لمان[4] و کتاب ارزشمندش تئاتر پسادراماتیک[5] باشد. از طرفی تعامل میان نظریه و اجرا است که برشت را در میان سایر کارگردانان تئاتر برجسته می‌کند و در کار او این امر که کدام بر دیگری مقدم است هیچ‌گاه کاملاً مسلم نیست. این روند تنها با مرگ ناگهانی برشت در سال ۱۹۵۶ متوقف شد. مفسرانی که ادعا می‌کنند برشت پس از بازگشت از تبعید در آلمان شرقی در سال ۱۹۴۸ از نظریه در تمرین نمایش و بنیان‌گذاری مجموعهٔ تئاتر **گروه برلین**[6] استفاده نکرد، در اشتباه‌اند. اصطلاحاتی مانند ژست[7] و جست‌وجوی دیالکتیک

[1] Barnett
[2] Brechtian
[3] Peter Brook
[4] Hans-Thies Lehmann
[5] Postdramatic Theatre
[6] The Berliner Ensemble
[7] Gestus

Problematicaa.com

تناقض[1] که او معرفی کرد را می‌توان در یادداشت‌های توصیفی و بازتابی موجود در [آرشیو] گروهِ برلین یافت. اجرای او نظریهٔ تجسم یافته بود، و نوشته‌های او از سالهای ۱۹۴۸ تا ۱۹۵۶ صرفاً به این خاطر که شغل اصلی وی کارگردانی تئاتر است متوقف نمی‌شود. او براساس تمرینات خود پیوسته مواضع نظری‌اش را تصحیح می‌کرد و با توجه به مواضع نظری خود، اجراهایش را تقویت می‌نمود.

کشمکش مداومی در نظریهٔ تئاتر مدرن بین اینکه آیا تئاتر را باید در درجه اول به عنوان یک پدیده اجتماعی درگیر و دغدغه‌مند در نظر گرفت یا به عنوان یک اثر هنری زیبایی شناختی بی‌طرف، در جریان است. همچنین می‌توان جهت‌گیری بخشِ قابل توجهی از گفتمانِ نظریِ معاصر را از این منظر مورد بررسی قرار داد. تا اواسط دهه ۱۹۶۰، نظریه‌پردازهایی که تئاتر را پدیده‌ای مستقل می‌دانستند اغلب آرتو[2] را سخنگویِ اصلیِ مدرنِ خود می‌خواندند. سپس [موج] تأثیرات اساسی جدیدی در پی تولیدات و نظریه‌هایِ کارگردان لهستانی یرژی گروتوفسکی[3] پدیدار شد. در حال حاضر آیا شخصیت‌های قابل اعتمادی از اعضای این دو گروه وجود دارند؟

نظریهٔ تئاتر از درک‌های مختلف از آنچه تئاتر می‌تواند و نمی‌تواند انجام دهد مشتق می‌شود. گاهی افراد به ضروریات اخلاقی در مورد آنچه تئاتر باید یا نباید انجام دهد دست می‌یابند. به نظر من، بهترین نوع نظریه، دربارهٔ امکانات متفاوت و متعدد تئاتر اندیشه‌ورزی می‌کند. چنین تفکری در حوزه

[1] Dialectica contradiction
[2] Artaud
[3] Jerzy Grotowski

Problematicaa.com

تئاتر فراتر از" می‌تواند" "نمی‌تواند" پیش می‌رود. آرتو نمونهٔ بارز چنین نظریه‌پردازی است؛ به علاوه او چشم‌انداز کاری وسیع‌تری در اختیار تولیدکنندگان تئاتر قرارمی‌دهد. البته برعکس این موضوع نیز صادق است؛ نظریه‌پردازان، اجرای تئاتر را مشاهده می‌کنند و همچنان که اساس کارشان نظریه است، روش‌های گفت‌وگو پیرامون تولیدات خاص یا اجراها را به صورت یک کلیت پیش‌نویس می‌کنند.

به‌علاوه، نظریه تئاتر از مسائل خارج از تئاتر در موضوعات سیاسی، اجتماعی، جنسیتی، روان‌شناختی، علمی، معرفت‌شناسی، هستی‌شناسی و زیبایی‌شناسی نیز الهام می‌گیرد. امروزه اصطلاح میان‌رشته‌ای[1] اغلب مورد استفاده قرار می‌گیرد، اما شاید به ندرت به درستی به کار رود؛ تئاتر اشکال و مفاهیم خود را از زندگی الگوبرداری می‌کند، میان رشته‌ای‌ترین تجربه‌ای که شخص می‌تواند از آن بهره‌مند شود. بنابراین، امیدوارم بدون جهت‌دهی به تئاتر در دغدغه‌مندی اجتماعی و بی‌تفاوتی نسبت به مسائل اجتماعی و با ارائهٔ درک گسترده‌تری از تئاتر و اجرا، به سؤال شما پاسخ داده باشم. از این گذشته، نظریه‌پردازها برای یک تئاتر سیاسی، اغلب درباره مطالبی که معمولاً سیاسی تلقی نمی‌شوند بحث می‌کنند و برعکس.

آیا درست است اگر بر اساس گفتهٔ احمد فیلسوف[2] در نظر بگیریم که ((سی و چهار نمایشنامهٔ کوتاه برای کودکان و هر کس دیگری[3] از آلن بدیو[4] نوع متفاوتی از آموزشگرایی [تئاتر تعلیمی] برشتی[1] است؟))

[1] interdisciplinary
[2] Ahmed the Philosopher
[3] Thirty-Four Short Plays for Children and Everyone Else
[4] Alain Badiou

اینکه هر کس از آموزش‌گرایی برشتی چه برداشتی می‌کند سؤال دشواری است و من فقط می‌توانم دیدگاه خودم را از آن ارائه کنم. در رسانه‌های بریتانیا زمانی این‌طور بود، و هنوز هم در برخی از بخش‌های راست‌گراتر باقی مانده، که برشت قلدر به حساب می‌آمد و او بود که به مخاطبان می‌گفت چه طور فکر و چگونه رفتار کنند. او یک عوام‌فریب چشمگیر بود، سرمایه‌داری را به سخره می‌گرفت و مروج سوسیالیسم بود. این دیدگاه ناخوشایند و خطرناک نسبت به برشت همسو با رسانه‌هایی بود که علیه پیچیدگی و ظرافتِ تئاتر فعالیت می‌کردند، یعنی آنچه نسل جدید منتقدان تئاتر تمایل دارند به چالش بکشند. از طرفی دیگر، بله؛ تئاتر برشت یک تئاتر تعلیمی است، اما من فکر می‌کنم چیزی فراتر از نحوهٔ تفکر یا رفتار را آموزش می‌دهد. اساس تئاتر سیاسی برشت دیالکتیک است؛ سازوکاری که از طریق آن تغییر ایجاد می‌شود. این ساختار بر اساس تقابلی بین یک تز و ضدتز بنا شده‌است. برشت، پیرو مارکس، درک دیالکتیکی از واقعیت دارد؛ واقعیت ناموزون است و ناموزونی به این معنا است که هیچ چیز نمی‌تواند در دراز مدت یکسان بماند. دولت‌ها، صاحبانِ قدرت و نخبگان مایل‌اند ایدئولوژی‌هایی را ترویج کنند که جایگاه برتر آنان را طبیعی و جهانی می‌کند؛ به نوعی درپی ایجاد واقعیتی در عادی‌سازی،" همین که هست" و تغییرناپذیری، هستند. اما تاریخ نشان می‌دهد ابداً چنین نیست، بنابراین برشت مشتاق بود دیالکتیک را در نمایشنامه‌ها و اجراهایش به نمایش بگذارد. در نتیجه، من مکتب تعلیمی او را آموزش دیالکتیکی نگریستن به جهان به مخاطب می‌دانم. پس به سؤال شما برگردیم. من نمایشنامه‌های احمد را نخوانده بودم و به همین دلیل یک نسخه برای پاسخ به سؤال شما

[1] Brechtian Didacticism

Problematicaa.com

خریداری کردم. نمایشنامه‌ها شباهت سطحی با پروژه خرید برنج برشت[1] ، موسوم به مسینگکاف[2] دارد. اینجا او به دنبال فرم نمایشی بود تا [اینکه] بحث در مورد نظریه‌های خود را در میان چیزهای دیگر روی صحنه ببرد. بخش گفتگوها یک فیلسوف، نسخه‌ای از خود برشت است، درحال ارائه‌دادن پیشنهاداتی به یک دراماتورژ که یک بازیگر مرد و یک بازیگر زن است، نشان می‌دهد. آنچه در مورد دیالوگ‌ها قابل توجه است میزان اختلاف و مواضع متناقض چهره‌های مختلف است. فیلسوف ممکن است ایده‌های جالبی داشته باشد، اما آنها بدون چالش پیش نمی‌روند و حق همیشه با او نیست. این درحالی است که در [نمایشنامه‌های] احمد، چهره‌های دیگر همه جنبهٔ کنایی و طنز دارند و مقاومت کمی در برابر احمد نشان می‌دهند. لذا احمد همیشه پیروز می‌شود. بنابراین، نمی‌توان احمد را به هیچ وجه پیرو سنت برشت در نظر گرفت. خیلی سطحی و بیش از حد تعلیمی است؛ کاری که برشت اینطور مستقیم انجام نمی‌دهد.

آروین پیسکاتور[3] اصطلاح تئاتر حماسی[4] را در اولین سال حضور خود به عنوان کارگردان در برلین فلکسبن[5] (۲۷-۱۹۲۴) معرفی کرد. پیسکاتور تمایل داشت نمایشنامه‌نویسان را به پرداختن به موضوعات مرتبط با اگیزستانس معاصر[6] ترغیب کند. سپس این موضوع جدید با استفاده از جلوه‌های مستند، تعامل با مخاطب و استراتژی‌های تبیین

[1] Brecht’s Buying Brass Project
[2] The Messingkauf
[3] Erwin Piscator
[4] Epic theatre
[5] Berlin’s Volksbüne
[6] Contemporary existance

پاسخ عینی روی صحنه رفت. تئاتر حماسی از شیوه بازیگری‌ای بهره می‌برد که برشت از آن به عنوان ژست یاد می‌کند. یکی از مهمترین نوآوری‌های زیبایی‌شناختی برشت [این است که] عملکرد را بر تقابل دوقطبی بی‌حاصل فرم و محتوا اولویت داده است. اگر اشتباه نمی‌کنم تئاتر حماسی و اشکال مختلف آن، پاسخی به ایدهٔ ریچارد واگنر[1] است درباره اثر هنری جهان‌شمول[2] یا اثر هنری تام[3] که هر اثر هنری را متشکل از اشکال هنر دیگری می‌داند. از آنجا که تئاتر حماسی تا حد زیادی بر رابطه خاص فرم و محتوا تمرکز دارد، این دو ایده علی‌رغم این واقعیت که برشت به‌شدت تحت تأثیر واگنر بوده، با یکدیگر متناقض هستند. موقعیت برشت و پیسکاتور در نظریه تئاتر حماسی دقیقاً کجاست؟

ابتدا باید درک کنیم تئاتر حماسی چه معنایی دارد. این کار با ترکیب دو شکل مختلف داستان‌پردازی با الهام از بوطیقای ارسطو آغاز می‌شود. آن‌جا ارسطو سه ژانر شعر یا همان متن آهنگین، درام یا نمایش و شعر روایی یا حماسه را در نظر گرفت. اما پیسکاتور می‌خواست عمل زنده را با روایت در قالب اسناد و راویان تلفیق کند از این رو اصطلاح تئاتر حماسی را ابداع کرد. برشت از این ایده استفاده کرد و همانطور که از او انتظار می‌رفت، آن را افراطی کرد. برشت همچنین تمایل داشت این دو رسانه را با هدف مداخله در درک آسان مطالبِ به اجرا درآمده با یکدیگر ترکیب کند؛ در حالی که پیسکاتور علاقه بیشتری به ایجاد ارتباط بین صحنه و مخاطب برای دستیابی به اهداف

[1] Richard Wagner
[2] Gesamtkunstwerk
[3] Total Artwork

مشترک سیاسی داشت. برشت به سرعت رویکردی انتقادی نسبت به [نظریهٔ] اثر هنری جهان‌شمول واگنر پیش گرفت و خواستار جدایی عناصر ساخت تئاتر شد. به این مفهوم که انفصالی سازنده بین موسیقی، گفت‌وگو، اجسام روی صحنه، صحنه، طراحی، نورپردازی و غیره ایجاد کند تا مخاطب را به سوی درک اجرا به عنوان یک کل واحد برانگیزد. او معتقد بود که واگنر و بعداً استانیسلاوسکی[1] با هماهنگ‌کردن عناصر تئاتری بیش از حد کار مخاطبان را راحت کردند. برشت مانند هر مارکسیستِ خوب دیگری، به دنبال ایجاد هماهنگی بین فرم و محتوا بود و ابتدا آن را در ایده‌های خود دربارهٔ تئاتر حماسی یافت. دستهٔ اصلی مداخله به غنای ایده‌هایی مانند ژست و بیگانگی[2] کمک کرد، که می‌توان آن را فرآیند آشنایی‌زدایی خواند. از نظر برشت لازم است سطوح جامعه‌ای که در زندگی روزمره با آن روبرو می‌شویم را نتیجه تعامل نیروهای اجتماعی بدانیم. صحنهٔ [تئاتری] که در آن "مداخله" صورت نگرفته باشد روشنگر این تعامل نیست، بنابراین "مداخله" به عنوان عنصری اصلی در تئاتر حماسی لحاظ شده است. بعدها در دهه ۱۹۵۰، برشت درصدد تقلیل اعتبار اصطلاح تئاتر حماسی برآمد زیرا این [اصطلاح] مورد کج‌فهمی واقع و به عمد سوءتفسیر شده بود. او تصمیم گرفت آن را با یک تئاتر دیالکتیکی انعطاف‌پذیر و مفیدتر جایگزین کند.

ویدئویی از یکی از کلاس‌های شما وجود دارد که در آن ادعا می‌کنید چیزی به اسم سبک بازیگری برشتی وجود ندارد. آیا امکان دارد برای خوانندگان ایرانی که آن ویدیو را ندیده‌اند، اندکی توضیح بدهید؟

[1] Stanislavsky
[2] Verfremdung

Problematicaa.com

استانیسلاوسکی سبک بازیگری‌ای را به بازیگران پیشنهاد داد که در آن افراد چنان که در زندگی روزمره می‌بینیم [نقش‌آفرینی می‌کنند]. از سوی دیگر، برشت چالش‌های تئاتر از جمله روشن کردن نقش نیروهای اجتماعی، آشنازدایی، و پیوند دادن چهره‌های نمایشی به جایگاه خود در جامعه را تعیین می‌کند. از نظر من هیچ سبک واحدی برای به اجرا درآوردن این اهداف وجود ندارد. برشت نیز به بازیگر سبک پیشنهاد نکرد. من به عنوان یک سازندهٔ مفهوم تئاتر معتقدم برشت ما را به توسعه‌دادن رویکردهای خودمان در راستای چالش‌هایی که او مطرح می‌کند، فرا می‌خواند زیرا این موارد باید با زمان و مکان تئاتر ما تطبیق داده شوند. بنابراین، برشت اهداف تئاتر سیاسی را پیشنهاد می‌دهد، اما راه [رسیدن به آن] را بیان نمی‌کند. با انجام این کار، او از اجراگرانِ تئاتر می‌خواهد در مراحل صحنه‌بندی خود مولد باشند و روش خاصی برای ساخت تئاتر دیکته نمی‌کند.

آیا واقعاً در زمانهٔ ما، تئاتر کارگری هنوز وجود دارد؟ یا هرج و مرج کنونی پیرامون تئاتر کارگری، صرفاً تشییع جنازه‌ای است برای آن‌چه اوایل قرن بیستم وجود داشته؟ تئاترهای سراسر دنیا بیشتر دغدغهٔ طبقهٔ متوسط و بالا [ی جامعه] را دارند. آیا امکان اقدامی عملی برای طبقهٔ کارگر از جانب تئاتر، به هر شکلی، وجود دارد؟

امروز سخن‌گفتن از تئاتر کارگری دشوار است؛ نه به این دلیل که طبقهٔ کارگر دیگر وجود ندارد، بلکه به این خاطر که درک طبقه‌بندی سنتی مارکسیستی با توجه به تحولات اجتماعی نئولیبرالیسم دشوارتر شده است. به عنوان مثال در بریتانیا، افرادی که در مسکن دولتی زندگی می‌کنند در صورت رعایت قوانین حاکم بر چنین معامله‌ای مجاز به خرید این مسکن شده‌اند. در نتیجه افراد

Problematicaa.com

طبقهٔ کارگر تبدیل به مالک شدند، آنچه زمانی فقط قلمرو اشراف، سرمایه‌داران و باقی طبقه متوسط بود. از طرف دیگر، ایدهٔ شغل برای زندگی شدیداً ترویج شده بود، بنابراین طبقه متوسط که زمانی امنیت شغلی داشت نیز یکباره از نظر شغلی با تهدیداتی روبه‌رو شد. تئاتر حداقل در بریتانیا دیگر به تئاتر کارگری نمی‌پردازد، بلکه به طرق مختلف [دغدغهٔ] حاشیه‌نشینان و فرودستان را پوشش می‌دهد. پروژه‌های مربوط به جوامع یا گروه‌های خاص می‌تواند برای پرداختن به مسائل با روش‌های پیچیده و ارائهٔ آن به مخاطب گسترده‌تر مورد استفاده قرارگیرد. پس عملاً پرداختن به مشکلات مهاجران، افراد بی‌خانمان و کسانی از این قبیل، جای تئاتر کارگری را گرفته. تئاتر کارگری به معنای آنچه قبلاً بود، دیگر وجود خارجی ندارد.

ریچارد اچ پالمر[1] در کتاب" نمایش بازتجهیز اخلاقی: تئاتر جناح راست در آمریکا "[2] ادعا می‌کند منتقدان، نمایش بازتجهیز اخلاقی را که ظاهراً یک گروه تئاتر جناح راستی بین سالهای ۱۹۴۰ تا ۱۹۶۴ در آمریکا بوده، صرفاً به این دلیل که در آن نظریه‌های چپی وجود نداشت کاملاً نادیده گرفتند. بنابراین او معتقد است نظریهٔ تئاتر عمدتاً از افکار چپ گرایانه شکل می‌گیرد و این نگرش نظریهٔ تئاتر را از دیدن ، مطالعه و درک جنبش‌های تئاتری جناح راست محروم کرده است. آیا این ادعا می‌تواند درست باشد؟

این کتاب را نخوانده‌ام، بنابراین فقط می‌توانم براساس توضیحات شما دربارهٔ استدلال‌های آن پاسخ دهم. ماهیت تئاتر یک کار مبتنی بر همکاری است

[1] Richard H. Palmer
[2] Moral Re-Armament Drama: Right Wing Theatre in America

Problematicaa.com

که مردم را در یک فعالیت مشترک گرد هم آورده و اجرایی را خلق می‌کند. چنین چیزی گفت‌وگو بین صحنه و تماشاگران را می‌طلبد. در نتیجه، برانگیزش آن تلویحاً جمعی و چپ‌گرا است. از طرف دیگر، جناح راست به آزادی‌خواهی و فردیت گرایش دارد. این تمایز ساده می‌تواند دلیل فقدان تئاتر راست‌گرا باشد. با این حال، انتقاد برشت از انواع خاصی از تئاتر متمرکز بر بازنمایی فرد نه به عنوان عضو شبکه‌های اجتماعی یا طبقات بلکه به عنوان یک شخص است که به معنای درک راست‌گرایان‌های از این موضوع اجتماعی است. هاوارد بارکر[1] ، نمایشنامه‌نویس بریتانیایی، در مقاله‌های نظری خود از این نوع دیدگاه علیه برشت استفاده می‌کند، البته کار او اخیراً مورد توجه شایسته‌ای قرار گرفته است. لذا، جریان راست‌گرایان در تئاتر وجود دارد اما نامحسوس‌تر از گروه تبلیغاتی‌ای مثل "نمایش بازتجهیز اخلاقی" است.

از تئاتر سیاسی[2] در بریتانیا، "چیزهایی اتفاق می افتد"[3] اثر دیوید هِیر[4] را خوانده‌ایم. همچنین با آثار دیوید ادگار[5] و مارک رِیونهیل[6] که در آثار نمایشی اخیر خود واقعیت‌های سیاسی اجتماعی معاصر را به سخره می‌گیرند، آشنا هستیم. من با تئاتر بنر[7] در بیرمنگام که نمونه بارز نوع خاصی از تئاتر سیاسی به عنوان تئاتر مستند است، آشنایی دارم و

[1] Howard Barker
[2] Political Theatre
[3] Stuff Happens
[4] David Hare
[5] David Edgar
[6] David Edgar
[7] Banner Theatre

Problematicaa.com

گفتگویی را انجام داده‌ام. اما به جز این چهره‌ها، آیا تئاتر سیاسی در بریتانیا رونق دارد؟

تئاتر بریتانیا در درجهٔ اول یک سرمایه‌گذاریِ تجاری است و دلایل تاریخی برای این امر وجود دارد که واقعاً اینجا نمی‌توانم به آن بپردازم. این بدان معنا است که بسیاری از تئاترهای بزرگ در شهرها و شهرستان‌ها یارانه‌ای ندارند و باید با نمایش‌های مخاطب‌پسند کسب درآمد کنند. بنابراین همان‌طور که می‌بینید، تئاتر در بریتانیا غالباً به دنبال ارائهٔ سرگرمی با کیفیت است، نه محصولی که مخاطب را به اندیشه در هر سطحی راجع به وضعیت اجتماعی وادار کند. البته این یک تعمیم است و همواره می‌توان نمونه‌های خاصی برای به چالش‌کشیدن آن یافت. به عنوان مثال تئاتر محلی من، تئاتر سلطنتی یورک[1]، با فروش گستردهٔ بلیت به خصوص در ایام کریسمس برای نمایش‌های پانتومیم خود کسب درآمد می‌کند تا بقیهٔ سال بتواند متهورانه و چالش‌برانگیزتر باشد. به طور خلاصه، سیستم مالی مشوق تجربه و خطرپذیری نیست و شکوفایی تئاترِ سیاسی بدون این‌ها دشوار است. تئاتر سیاسی را در جیب‌های کوچک می‌توان یافت، اما نه به عنوان یک پدیدهٔ ملی.

و به عنوان سؤال آخر، آیا شما تئاتر ایرانی تماشا کرده‌اید ؟ آیا با شرایط تئاتر مدرن ایران آشنایی دارید؟

متاسفانه خیر!

[1] York Theatre Royal

Problematicaa.com