از راست: سیامک احصایی، حمید پورآذری / عکس: شرق

گفت‌وگو با حمید پورآذری و سیامک احصایی به بهانه کارگردانی مشترک «خانه ابری»

تراژدی بیهودگی

عباس غفاری

شاید در نگاه اول همکاری حمید پورآذری و سیامک احصایی اندکی دور از ذهن باشد؛ اما اگر به کارنامه کارگردانی آنها نگاه کنیم، علاقه آنها به فرمالیسم را می‌بینیم و شاید همین علاقه نقطه آغازی شده برای این همکاری مشترک. نمایش «خانه ابری» که به تازگی در تماشاخانه ایرانشهر روی صحنه رفت، حاصل کارگردانی مشترک این دو کارگردان بود که به همین بهانه با پورآذری و احصایی به گفت‌وگو نشستیم.

همکاری بین سیامک احصایی و حمید پورآذری در نگاه اول برای مخاطب تعجب‌برانگیز است. این همکاری چگونه شکل گرفت؟

حمید پورآذری: من چیزی را از پیش طراحی نمی‌کنم و همه کارهایم همراه یکدیگر پیش می‌روند؛ حتی در «خانه ابری» نیز همه چیز با هم پیش رفت و به مرور به وجود آمد. در این نمایش کارمان را با یک اسم و چند کلمه آغاز کردیم که آنها هم از ابتدا هیچ ساختار و مفهوم خاصی نداشتند. زمانی که ما دو نفر مقابل خانه هنرمندان نشستیم و درباره اثری مشترک به توافق رسیدیم، درباره اینکه قرار است چه کاری انجام دهیم، هیچ صحبتی نکردیم. آنچه این همکاری را برایم جذاب می‌کرد، تفاوت‌هایی بود که میان ما وجود داشت. این تفاوت‌ها باعث می‌شد که به صحبت بنشینیم و یکدیگر را قانع کنیم و گاهی هم اجازه دادیم که زمان بگذرد تا گذر زمان بتواند مسائل را حل کند.

سیامک احصایی: شروع کار من همیشه براساس یک شکل و تصویری است که در ذهنم وجود دارد. بعد از آن متن، قصه و کاراکترها را روی آن سوار می‌کنم؛ ولی درباره نمایش «خانه ابری» ما خالی از دانسته‌ها بودیم؛ گرچه برای‌مان خود همین نمی‌دانم‌ها جذاب بود. بچه‌هایی که با ما کار می‌کردند تا روز هفتم و هشتم اتود همه سؤال می‌کردند که مطمئن هستید در فلان تاریخ قرار است به روی صحنه برویم؟ من و حمید باید به نقطه‌ای می‌رسیدیم که تفاوت ذهنی‌مان به اشتراک برسد که همین اتفاق هم رخ داد و از جایی همه چیز شروع به سرعت‌گرفتن کرد. برای خودمان یک خط پایان گذاشتیم و گفتیم که بیاییم تا پایان اجرا از تغییردادن اجرای عمومی نترسیم و از آن لذت ببریم. روتوش‌های نهایی و اصلی را بعد از اجرا شروع کردیم. اجرا از زمانی به بعد دچار تغییرات خاص شد که اگر مخاطب هم اجرای قبل از تغییرات و هم اجرای بعد از آن را ببیند، به‌خوبی متوجه آن می‌شود.

هدف از این تغییرات چه بود؟ آیا به نفع اجرا اتفاقات نمایش را کنار گذاشتید و زمان آن را کاهش دادید و یا به خاطر دیدگاه‌های شخصی و جنس کاری هرکدام از شما دو نفر این تغییرات به وجود آمد؟

سیامک احصایی: به نفع اجرا.

حمید پورآذری: ابتدا هرکدام نظرات شخصی خودمان را ارائه می‌دهیم. علاقه شخصی خودمان را کنار می‌گذاریم و در قبال یک مجموعه به آن فکر می‌کنیم و بهترین تصمیم را به نفع اجرا می‌گیریم. از ابتدا خواستیم که با یکدیگر صحبت کنیم و دیالوگ بگوییم؛ چیزی که امروزه در جامعه ما کمتر اتفاق می‌افتد و نمود آن را در تئاترها هم می‌بینیم که تئاترها بیشتر به سمت مونولوگ حرکت می‌کنند.

مهم‌ترین اتفاق نمایش «خانه ابری» این است که دو کارگردان به اتفاق یکدیگر یک نمایش را به اتمام می‌رسانند. به نظرم این مهم‌ترین کانسپت اجرای ما است. درواقع دو کارگردان، دو فکر متفاوت را به یک فکر تبدیل می‌کنند و نمایش را براساس آن به اجرا می‌رسانند. چنین اتفاقی در تئاتر ما به‌ندرت اتفاق می‌افتد. شما حتی می‌بینید که یک کارگردان با دستیار خودش یا دراماتورژ با کارگردان و نویسنده به توافق نمی‌رسند، آن وقت نمایش ما با دو کارگردان، دو نویسنده و دو فکر متفاوت به یک فکر و ایده واحد رسیده است، همه در آن به یک اتفاق فکر می‌کنند.

سیامک احصایی: ما سر نقطه‌به‌نقطه این نمایش صحبت کردیم و هیچ دعوا و مشکلی بین‌مان ایجاد نشد. هر کجای کار هرکدام از ما ایده‌ای به ذهن‌مان می‌رسید، ارائه می‌دادیم و پس از اجرای آن در تمرینات، به این نتیجه می‌رسیدیم که این ایده عملی شود یا خیر. هر کجا هم به نتیجه نمی‌رسیدیم، آن را رها می‌کردیم تا در ادامه اتفاقی رخ بدهد که مجبور نشویم روی آن بحث کنیم.

از ابتدا فکر می‌کردید که شیوه کاری‌تان ابزورد باشد یا وقتی در تمرینات و اجرا پیش رفتید، این شیوه روی کارتان سایه انداخت؟

حمید پورآذری: هیچ‌وقت درباره این شیوه صحبت نکردیم و روی آن تأکید نداشتیم که بخواهیم کارمان را براساس شیوه ابزورد پیش ببریم. زمانی که نمایش شکل گرفت، یکی از بچه‌های نویسنده به ما گفت که این کار خیلی ابزورد شده است. در این دو سال گذشته هر جایی که بوده‌ام، اعم از شورای هنری تئاتر شهر، خانه تئاتر، هیأت‌مدیره مرکزی، کانون کارگردانان و... هر کاری که انجام داده‌ام، در پایان دیدم که یک کار بیهوده است و به جایی نمی‌رسد. انگار که بنا نیست هیچ کاری پیش برود و ما مدام در حال دست‌وپازدن هستیم. ما مدام می‌گوییم که تماشاگر و مخاطب باید پرورش داده شود؛ ولی در عمل خودمان هیچ کاری انجام نمی‌دهیم. ابزوردیسم در ذات جامعه ما وجود دارد و با وجود تمام کارهایی که انجام می‌شود، انگار که هیچ کاری صورت نگرفته و کارهایمان نتیجه‌ای ندارد. البته در عین بیهودگی کارهایمان، نمی‌توان ثابت و ساکت ماند؛ پس باید حرکت کرد و پیش رفت؛ اما اینکه چه زمانی به این نتیجه برسیم که حرکت‌کردن‌مان هم عبث است، خدا می‌داند!

سیامک احصایی: برای شروع کارمان استایل خاصی نداشتیم؛ ولی حس خودمان و شرایط اطراف‌مان باعث شد که این اتفاق بیشتر به سمت ابزورد برود. در کارمان چیزهایی شبیه به میهمانی، خسوف و آرزوکردن داشتیم و می‌دانستیم که اینها چیزی را عوض نخواهد کرد، در این کار کسی به میهمانی نمی‌رود و ما جایی نمی‌بینیم که کسی به آرزویش می‌رسد یا نه. ما احساس کردیم که جزء آدم‌هایی نیستیم که رهنمود و راه‌حلی برای این کار داشته باشیم. قصه ما می‌خواهد به این نقطه برسد که هرکسی همه این مسائل را عین آینه جلوی خودش بگیرد و به خودش یادآوری کند. راه‌حل این مسائل این است که هرکسی به خودش نگاه کند و شرایط خودش را ببیند. هرروز می‌بینیم که حالمان خوب نیست، اما از فردا دوباره همان کارها را انجام می‌دهیم.

کنه متن و اجرای شما این است که در آن کلمات معنا ندارند. در این نمایش کاراکترها در خوابگاه، کارخانه یا حتی از طریق رادیو کلمات را می‌گویند، ولی گویا این کلمات معنی خودشان را ندارند و گفته می‌شوند تا فقط زمان بگذرد. آیا این مسئله برآمده از دنیای مجازی است که همه آدم‌ها به صورت روزمره با آن درگیرند؟

حمید پورآذری: موافقم که هیچ‌کدام از کلمات این اجرا معنا ندارند. این بخش کار ما تعمدی و آگاهانه صورت گرفت. حتی گاهی داستان‌های کوتاهی در نمایش می‌آید که هیچ سرانجامی ندارند. این وضعیتی است که امروزه گریبان همه را گرفته است. اخیرا آرزوها و دخیل‌بستن‌های ما روتین شده و در آن هیچ‌چیزی وجود ندارد. همچنین ما می‌خواستیم دریافت و برخورد مردم را در تاکسی، خیابان و میهمانی‌های خانوادگی با گفته‌های یک رسانه نشان

پورآذری: ما می‌خواستیم دریافت و برخورد مردم را در تاکسی، خیابان و میهمانی‌های خانوادگی با گفته‌های یک رسانه نشان دهیم که معمولا رسانه چیزی را می‌گوید و مردم برداشت‌های دیگری از آن می‌کنند. ضمن آنکه ظاهرا مردم همه‌چیزدان هم هستیم و درباره همه‌چیز نظر می‌دهیم. بنابراین در چنین وضعیتی، کلمه معنای خودش را از دست می‌دهد و دیگر اهمیتی ندارد چون وضعیت به‌گونه‌ای دیگر است

دهیم که معمولا رسانه چیزی را می‌گوید و مردم برداشت‌های دیگری از آن می‌کنند. ضمن آنکه ظاهرا مردم همه‌چیزدان هم هستیم و درباره همه‌چیز نظر می‌دهیم. بنابراین در چنین وضعیتی، کلمه معنای خودش را از دست می‌دهد و دیگر اهمیتی ندارد چون وضعیت به‌گونه‌ای دیگر است. در اینجا به‌جای اهمیت کلمه، این مسئله مهم بود که دیگر ارتباطی میان آدم‌ها وجود ندارد و آنها حتی موقع حرف‌زدن به یکدیگر نگاه نمی‌کنند. وقتی میان مردم دیالوگی وجود ندارد و گفتمان اجتماعی شکل مونولوگ به خودش گرفته، دیگر معنای کلمه اهمیتی ندارد.

جهان نمایش شما بیشتر از اینکه به رمان «۱۹۸۴» جورج اورول نزدیک باشد، به فیلم «متروپلیس» نزدیک است. درواقع انگار تمام آدم‌های نمایش در چرخه‌ای افتاده‌اند که در آن هیچ زمان و مکانی وجود ندارد و همه دچار عبث‌گرایی شده‌اند و آدم‌ها به جهانی هل داده شده‌اند که قرار است در آن به‌طور مکانیکی یک کاری را انجام دهند که برایشان مفهومی ندارد و فقط آن کار را انجام می‌دهند تا زنده باشند. درواقع آدم‌ها در عین اینکه می‌دانند کارشان عبث است، از آن مفهوم زندگی می‌گیرند.

سیامک احصایی: این آدم‌ها با وجود آنکه می‌دانند کارشان عبث است، نمی‌خواهند به آن فکر کنند. یک چیزهایی خیلی ساده است، ولی همان سادگی‌ها باعث آزار مردم می‌شود. آدم‌های نمایش «خانه ابری» حتی خانه و چیزی برای خصوصی‌بودن زندگی‌شان ندارند. چند سال پیش وقتی با کسی صحبت می‌کردم، از او خواهش می‌کردم که حین صحبت‌های من به پاسخی که می‌خواهد بدهد فکر نکند چون فکر او به پاسخش باعث می‌شود به حرف‌های من توجه نکند؛ ولی الان آرزویم این است که کسی را پیدا کنم تا با او حرف بزنم! ما دیگر با یکدیگر حرف نمی‌زنیم. من هیچ برنامه مجازی‌ای در گوشی خودم ندارم. اعتقادی هم به آن ندارم، نه به دلیل آنکه با تکنولوژی و پیشرفت مخالفم، بلکه چون فکر می‌کنم ارتباط عینی، از ما گرفته شده است. الان دیگر اکثر آدم‌ها چیزی برای زندگی خصوصی خودشان ندارند و همه‌چیز عمومی شده است، بنابراین همه به‌جای آنکه بیایند یک زندگی خصوصی برای خودشان تشکیل دهند، سعی می‌کنند خصوصی‌بودنشان را پاک کنند. حس می‌کنم که همه ما یک پاک‌کن برداشته‌ایم و ذره‌ذره وجود خودمان را با آن پاک می‌کنیم. ما گاها فقط از یکدیگر یک جمله یا یک تصویر در ذهنمان داریم و صدای یکدیگر را فراموش کرده‌ایم.

برای همین آدم‌ها ساعت و زمان خیلی حساس است و هروقت که صحبت از آن می‌شود، ایست می‌کنند، گویی به‌خوبی درک می‌کنند که زندگی‌شان دارد به بیهودگی سپری می‌شود و در حال ازبین‌رفتن است. به این بخش از کار چگونه پرداختید؟

حمید پورآذری: این جنگ با آگاهی‌داشتن است. ساعت به فرد یک آگاهی، برنامه‌ریزی و هدف می‌دهد و چنین افرادی سعی می‌کنند در مقابل این آگاهی بایستند و هیچ سؤالی درباره ساعت و زمان نمی‌پرسند. این اتفاق از جانب خود ما رخ می‌دهد، مایی که دلمان می‌خواهد فراتر برویم، ولی گیر کرده‌ایم.

چکه‌های آبی که مدام جاری می‌شود، برای ما متصور ویرانی است. این چکه‌ها هم از همین ترس نشئت می‌گیرد؟

سیامک احصایی: دقیقا. این چکه‌ها از این نشئت می‌گیرد که به‌جای آنکه رفتاری برای ویران‌نشدن ایجاد شود، مدام ترس آن وجود داشته باشد. همین ترس و نگرانی باعث می‌شود افراد گوشه‌گیر و فراری شوند. این ترس هیچ‌وقت از بین نمی‌رود و همیشه موقع غذاخوردن، کارکردن، خوابیدن و... با ما همراه است. همیشه این دلهره وجود دارد که چیزی را از دست ندهیم، ولی مگر چه‌چیزی داریم که نگران ازدست‌دادنش هستیم؟ متأسفانه هرکسی در هر سنی این نگرانی را دارد.

این ترس و دلهره مربوط به انسان شرقی است یا انسان امروز؟

سیامک احصایی: انسان امروز. در وجود همه انسان‌های امروزی چیزی برای ترس کاشته شده است. گویا چیزی در دنیا وجود دارد که شما باید بترسید و همین ترس باعث شود که شما دائما مراقب باشید و حتی به بغل‌دستی خودتان هم اعتماد نکنید.

حمید پورآذری: این نگرانی حداقل در تحولات جهانی چند ماه اخیر هم وجود داشته است؛ مثلا شما می‌بینید که انگلیس به‌یکباره از اتحادیه اروپا خارج می‌شود یا در آمریکا برخلاف تصورات عموم، آقای ترامپ رئیس‌جمهور می‌شود. این جنسی دیگر از نگرانی است که آدم‌ها می‌خواهند علیه آن قد علم کنند. همه این مسائل به نگرانی جامعه بشریت مربوط می‌شود و ربطی به جغرافیا ندارد.

هرچقدر نمایش به انتهای خودش نزدیک می‌شود، هم حرکت‌ها کند و هم کلمه‌های آن کم و پاک می‌شوند. علتش چیست؟

حمید پورآذری: در دنیای نمایش، همواره زندگی جریان دارد. گاهی به‌ظاهر در زندگی حرکتی وجود ندارد، ولی در ذات خودش این حرکت وجود دارد. آدم‌ها در ذهن خودشان به‌سرعت رفتارهای خودشان را انجام می‌دهند، ولی وقتی از بیرون و با فاصله به این قضیه نگاه می‌کنیم، می‌بینیم حرکتی وجود ندارد و اتفاقی رخ نمی‌دهد.

سیامک احصایی: اتفاقات قصه آن‌قدر سریع رخ می‌دهد که آدم حتی به نتیجه آن هم توجه نمی‌کند؛ چون نتیجه هم جزء آن هیچ‌نبودن‌هاست. در میان هفت صندلی روی صحنه و هفت نفر نمایش، یک چیزی سر هم می‌شود که ته آن به یک قطعه می‌رسد که این یک قطعه را یک نفر به یک سمت حرکت می‌دهد و در آن سمت، دوباره تک‌تک آنها را باز می‌کنند و به همان سمت قبلی برمی‌گردانند. در واقع از صفر به صد می‌رسد و دوباره به همان صفر بر می‌گردد؛ جالب آنکه خود همان صد هم هیچ و صفر است.

در پارت اول کارگاه نمایش، هرکسی یک یا دو، سه جمله کامل می‌گوید. ما این جمله‌ها را پس و پیش نکرده‌ایم، فقط یک تکه‌هایی از این جمله‌ها وجود ندارند و کلمه‌های بعدی آن به یکدیگر چسبیده‌اند که این کلمه‌ها هم حذف شده و به دو کلمه رسیده‌اند. یک جاهایی هم دیگر هیچ‌چیز نمانده و فقط یک کلمه در اخبار و یک هیس برای آنها مانده است. فکر نکرده‌ایم اینها مفهوم‌شان را کوتاه می‌گویند، بلکه فکر کرده‌ایم دارند حذف می‌شوند؛ مانند آنکه خاطرات‌مان هم یادمان نیاد و فکر کنیم که چه بودند و در چه زمانی رخ دادند. آنها را عقب گذاشته‌ایم شاید چون آزارمان می‌دهند.

روی صحنه آبی

درباره نمایش ماتریوشکا به کارگردانی پارسا پیروزفر

ماتریوشکا؛ از پوسته‌ات بیرون بیا!

هاله میرمیری

در این سال‌ها نمایش‌های بسیاری از چخوف به روی صحنه آمده است؛ نمایش‌هایی که جملگی سعی بر وفادارماندن به متن چخوف یا شخصیت‌ها و تم‌های نمایش‌نامه‌های اساسی وی مانند ایوانف، دایی وانیا، سه خواهر، مرغ دریایی و... داشته‌اند. ماتریوشکا اما در این میان اثری است یگانه و منحصربه‌فرد که به غایت از ویژگی‌های اثری چخوفی تبعیت می‌کند. روح چخوف، همان روحی که با وجود دردمندی زیاد با شوخ‌طبعی و در قالبی کمیک مسائل روسیه تزاری را بیان می‌کند، آنچنان در اثر تنیده و مستتر است که شما لحظه‌ای احساس خستگی یا بی‌حوصلگی نمی‌کنید. خوانش پیروزفر از هشت داستان کوتاه چخوف به گونه‌ای است که نقطه‌نظرهای برجسته آن مانند مواجهه با فساد و فحشای سیاسی و اجتماعی، کج‌ومعوج‌بودن ارزش‌های خانواده، تضاد طبقاتی و حمله به سیستم ارباب -رعیتیِ ماحصلِ سیاست‌هایِ تزاری، فهمِ نادرست افراد از یکدیگر و نیاز آنان به فردشدن در نظامِ سیاسیِ توتالیتر را جملگی بیان می‌کند. چخوف همواره در نمایش‌نامه‌هایش، با خلق تیپ‌های روستایی و شهری سعی بر بیان مصائبی دارد که بر روسیه صنعتی‌شده روا رفته است. در لابه‌لایِ سطور نمایش‌نامه‌های وی شخصیت‌های میانه‌ای خواهید یافت که حاملِ ارزش‌های زندگی روستایی و کشاورزی‌اند، اما در بدنه زندگیِ شهری‌شده قرن بیستمی قرار گرفته‌اند و به همین اعتبار بلاتکلیف‌اند. پیروزفر نیز از همین تیپ‌ها به شکلی کمیک برایِ خلقِ موقعیت‌هایی که افراد در آن به کنش و واکنش می‌پردازند، استفاده می‌کند. به علاوه، متونِ چخوف نیز مانند سایرِ نویسندگانِ همتایِ روسی‌اش، پلی‌فونیک یا چندآواست؛ شخصیت‌های بسیاری همواره در متون وی وجود دارند که مترصدِ بیانِ صدایی در میانِ صداهایِ موجود هستند. به این اعتبار، به نظر می‌رسد همواره اجرای یک متن روسی نیاز به بازیگرانِ بسیار داشته باشد. پیروزفر اما با جسارت تمام این نیاز را از میان برداشته و تمام شخصیت‌ها را در خود جمع آورده است. چکیده‌کردنِ این شخصیت‌ها و جمع‌آوری آنها در قالب یک تن، چیزی از مهارت وی نکاسته و مخاطب شاهدِ تنوعِ شخصیت‌پردازی و همان کاراکترهایِ چندآوا در متنِ چخوف است. درعین‌حال باید گفت طنز سیاه و معطوف به مسائلِ سیاسی و اجتماعی در ماتریوشکا چونان برجسته، عمیق و چخوفی است که مخاطب را به حیرت وا می‌دارد. هر یک از هشت اپیزود ماتریوشکا معطوف به روایتِ داستانِ یک شخصیت کلیدی و مسائلِ اطراف آن است. در واقع پیروزفر شاکله‌ای کلی برای نمایشِ خود پی می‌ریزد و در بستر ساختِ این امر کلی شخصیت‌های گوناگون را در متن و حاشیهِ روایات جای می‌دهد. به گونه‌ای که شخصیتِ در متن قرارگرفته یک اپیزود همان شخصتِ در حاشیه‌ای است که در اپیزود دیگر مشاهده می‌شود. ساخت این امر کلی و قراردادنِ شخصیت‌ها در موقعیت‌های گوناگون از یک سو ساختمان محکمی برایِ یک اثر هنری می‌سازد و از سوی دیگر توانِ نقد مسائل اجتماعی موجود در جامعه روسیه تزاری و پس از آن را فراهم می‌کند. پیروزفر با به‌روی‌صحنه‌آوردنِ این نمایش - که از قضا وصف حالِ جامعه امروزین ما نیز هست- و به میانجی موتیف‌های چخوفی به نقد فضایِ روتین‌وار بوروکراتیک، ارزش‌های رایج اما غلطِ نظام خانوادگی، فضایِ مسمومِ ارباب-رعینی برآمده از حکومت تزاری، محافظه‌کاری و جسارت‌نداشتن افراد در نظامی سیاسیِ توتالیتر می‌پردازد و به این میانجی اثری می‌آفریند که ۱۴۰ دقیقه مخاطبان را بر جایگاهِ خود با لذت نگاه می‌دارد.

در بوته نقد

آشپزخانه، امکان محال مقاومت

محمدحسن خدایی

یک‌بار دیگر امکان بازنمایی طبقه کارگر به میانجی نمایش آشپزخانه، به نویسندگی آرنولد وسکر انگلیسی‌زبان مهیا شده است؛ نمایشی در رابطه با کارگران یک آشپزخانه که در تولید فراورده‌ای همچون خوراک برای طبقات مختلف اجتماعی در رستورانی مدرن، مشارکت می‌کنند؛ همان فراورده تاریخی که «ژان بری یات ساراوین» درباره‌اش گفته؛ «گزینش خوراک است که سرنوشت ملت‌ها را رقم می‌زند».

وسکر در روایتی انتقادی از وضعیت کارگران معاصر دوران خود، آشپزخانه را مکانی دور از چشم مشتریان رستوران می‌نمایاند که چگونه سرمایه‌داری و مناسبات آن، تسخیرش کرده است؛ مکانی که زمان را فشرده و فضا را از تخیل و دوستی، تخلیه می‌کند. جو کِهلر در کتاب «تئاتر و سیاست»، توضیح می‌دهد که سیاست همان امری است مرتبط با تعیین روابط قدرت در یک فضای موجود معین؛ نکته‌ای که شخصیت‌های نمایش آشپزخانه را تعین تاریخی می‌بخشد و مدام روابط و مناسبات آنها را صورت‌بندی تازه می‌کند. متن وسکر با سویه‌های انتقادی و بدبینانه، روایتگر طبقه‌ای است که بعدها با ظهور تمام‌عیار نئولیبرالیسم تاچری به مدد نیروی پلیس و وضع قوانین تازه در سلب قدرت از اتحادیه‌های کارگری، قرار است نیروی کار را منقاد و سربه‌راه و البته غیرسیاسی کند. متن وسکر آشپزخانه‌ای که را می‌نمایاند که همچون جمهوری جهانی کارگری، یادآور ایده انترناسیونالیسم است، آن‌هم به میانجی کارگرانی از ملیت‌های مختلف که در نهایت، توان سازماندهی و احیای امر سیاسی را از کف داده و در چنبره خشونت سیستماتیک سرمایه‌داری، مجبور شده به عقب‌نشستن‌های پیاپی تن دهد. آشپزخانه به شکل استعاری بازنمایی جامعه پساجنگ است که در دوران اوج‌گرفتن تخاصم میان بلوک شرق و غرب، تا حد افراط به تولید و مصرف لذت روی آورده و رستوران‌هایش مکانی برای آرامش طبقات متوسط و بالای جامعه و آشپزخانه‌های رستوران‌هایش، محل رقابت، شتاب سرسام‌آور در طبخ غذا و ازنفس‌افتادن کارگران باشد. معجونی اما در خوانشی کمینه‌گرایانه از متن وسکر، ایده ملیت‌های مختلف را کنار گذاشته و تلاش دارد تا وضعیت کارگران دوران معاصر خودش را به نمایش بگذارد؛ دورانی که بیش از پیش کارگران از حقوق خود محروم شده و با تفوق نئولیبرالیسم اقتصادی و سیاسی، اغلب فضاهای اجتماعی به تصرف منطق مبادله درآمده و مصرف‌گرایی، آرمان بی‌بدیل عصر حاضر شده است.

به نظر می‌آید برای معاصرشدن با وضعیت خودمان، آن‌هم در خاورمیانه این روزها گرفتار انواع هویت‌طلبی و ملی‌گرایی افراطی، ایده خود وسکر در روایت‌کردن زندگی کارگران با ملیت‌های مختلف، می‌تواند اهمیتی استراتژیک و راهگشا بیابد؛ کارگرانی از سراسر جهان که در غیاب آرمان‌های جمعی و دوستی‌های پیش‌رو، عافیت‌طلبانه هر نوع تخیل سیاسی و تمنای تغییر را کنار گذاشته‌اند تا مناسبات خشن منطق کالایی‌شدن همه‌چیز، در مکان‌هایی چون آشپزخانه، بی‌وقفه بازتولید شود. حسن معجونی اما این پتانسیل را نادیده می‌گیرد. از این منظر بازی‌ها، مناسبات، ژست‌ها و زبان شخصیت‌ها دیگر بازنمایی‌کننده شخصیت‌های وسکر در دهه ۵۰ میلادی نیست و به نظر ایرانیزه شده است.

معجونی با تاریخ‌زدایی از متن وسکر، در پی روایتی مینی‌مالیستی از مناسبات کارگران آشپزخانه‌ای است که اینجا و اکنونی ما را نشان‌دار می‌کنند. با این وصف این کنارگذاشتن تاریخ و ملیت، تضاد درونی متن وسکر به روایت حسن معجونی را آشکارتر می‌کند: ایدئولوژی اجرا سودای محلی‌بودن دارد یا میل جهان‌وطن شدن؟ کِریک کُلهون در کتاب «ملّت‌ها مهم‌اند» به نکته مهمی اشاره دارد. «سال ۱۹۸۹، نماد شیفتگی‌های جهان‌محورِ دهه ۱۹۹۰ شد (گرچه چندان نقشی در ایجاد آنها نداشت)، و ۱۱ سپتامبر، نماد دست‌شستن از این شیفتگی‌ها (و باز، گرچه تنها کمی، در آن نقش داشت)». آشپزخانه به روایت حسن معجونی و دراماتورژی مهدی چاکری، در این منطق پارادوکسیکال گرفتار آمده است که با کنارگذاشتن تاریخ و ملیت، سودای جهان‌وطنی‌شدن داشته باشد و وضعیت معاصر کارگران را بازنمایی کند، اما از دل همین کنارگذاشتن است که روایت زندگی کارگران از قضا غیرتاریخی و در نهایت سیاست‌زدایی‌شده می‌ماند. در این باب لوکاچ در کتاب «رمان تاریخی» توضیح مستفادی دارد که «این قسم انتزاعی‌بودن در بازنمایی زمان تاریخی، بازنمایی مکان تاریخی را نیز تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. ازهمین‌رو است که لوساژ قادر است بی‌هیچ درنگی تصاویر به‌غایت صادقانه خود از فرانسه روزگار خویش را به اسپانیا انتقال دهد و همچنان کاملا احساس آسودگی کند». آشپزخانه حسن معجونی هم در این کنارگذاشتن امر تاریخی متن وسکر، به‌نوعی از انتقال زمانی و مکانی تن می‌دهد که توان بازنمایی دقیق، بوطیقایی و سیاسی کارگران را نمی‌یابد.

روایت سه‌پرده‌ای حسن معجونی از متن آشپزخانه، با بازی‌های روان و میزانسن‌های فکرشده، در سیاست اجرا، موفق عمل می‌کند. فضای پرتنش آشپزخانه در یک تقسیم‌بندی زنانه/ مردانه، مناسبات تولید را واجد سویه‌های سیاسی از منظر مسائل جنسیتی می‌کند. روابط و جایگاه افراد، بنابر نزدیکی و دوری از منبع قدرت که در اینجا همان رئیس تنومند و پرمدعای رستوران است، همراه می‌شود با مهارت در فرایند کار و میزان سابقه. در میان این جمع نامتشکل و فرسوده‌شده، شخصیتی چون پیتر با بازی تحسین‌آمیز مازیار سیدی، با کنش‌ها و بصیرت‌هایش، نوعی از مقاومت را در مقابل مناسبات سرکوب امکان‌پذیر می‌کند. دیگران منقاد وضعیت هستند و گرفتار زندگی مکانیکی. هیچ‌کدام از آنها در پرده دوم به دعوت پیتر برای بیان تخیل و آرزوهایشان، پاسخ قابل‌اعتنایی نمی‌دهند، چراکه اصلا آرزویی به آن شکل ندارند جز همان روزمرگی‌های معمول. آشپزخانه در مقام مکانی برای سرکوب بدن، تخیل و چشم‌انداز را هم ناممکن کرده است. کارگرانی که امکان اتحاد و سازماندهی را کنار گذاشته و در جهنم شتابان سرمایه‌داری غرق می‌شوند. ایده رئیس رستوران در مقام سرمایه‌داری قوی‌هیکل و مصلح، آن هم در بیان امیدهای خود، وجه مضحک ماجرا را نمایان می‌کند؛ آن زمان که در انتهای نمایش و از پس شورش پیتر، رئیس این رستوران مدرن، مانیفست اخلاق سرمایه‌دارانه خود را بر زبان می‌آورد: ««آشپزخانه جایی بود که به رؤیاهاتون برسید، ولی شما رؤیای منو داغون کردید».