روزنامه شرق

گفت‌وگوی «شرق» با «روبن اوستلوند»، برنده نخل طلای کن

شوکه‌کردن هدف من نیست

امیر گنجوی

«روبن اوستلوند» (Ruben Östlund)، کارگردان سوئدی، در آخرین فیلم خود به نام «مربع» که برنده جایزه نخل طلای جشنواره فیلم کن ۲۰۱۷ شد، علاقه‌اش را به مسائل روانی و رفتارهای اجتماعی از دریچه نگاه یک مرد جلوی دوربین برده است. در اینجا باز هم مصائب مردبودن موضوع اصلی است. آثار اوستلوند مردانی را به تصویر می‌کشند که گاهی قادر نیستند بفهمند اطرافشان چه می‌گذرد، اما همچنان احساس می‌کنند قدرتمندند و خودشان به‌تنهایی می‌توانند از پس مشکلاتشان بربیایند. این مفاهیم در قالب ساختاری اپیزودیک و غیرخطی روایت می‌شوند که معمولا هر بخش برای خودش به طور مستقل عمل می‌کند. هدف این است که از شیوه روایت کلاسیک که در آن تمام اجزا لزوما باید با یکدیگر در ارتباط باشند، فاصله گرفته شود. نتیجه آن اثری تأثیرگذار است که اوستلوند در آن مسئله‌ای فلسفی/انتقادی را همراه با شوخ‌طبعی مطرح می‌کند. در مقایسه با فیلم قبلی او، «فورس‌ماژور»، نامزد بهترین فیلم غیرانگلیسی گلدن‌گلوب در سال ۲۰۱۵، اینجا اوستلوند به نظر بیشتر به کمدی و طنز آمیخته با هجو روی آورده است. آنچه در ادامه می‌خوانید، گفت‌وگوی «شرق» است با این کارگردان سوئدی. متن این گفت‌وگو ابتدا به زبان انگلیسی پیاده شد و علی قزل‌حصاری ترجمه فارسی آن را انجام داده است.

برای ساخت این فیلم، منبع الهام شما چه بود؟

صحنه‌ها بیشتر از تجربیات خودم الهام گرفته شده بود، اما گاهی هم می‌توانید تغییراتی در آنها ایجاد کنید که با فکر شما هم‌خوانی بیشتری پیدا کند.

این‌طور که معلوم است شما به مقولاتی از قبیل ضعف‌های انسانی و رفتار آنها در ارتباط با یکدیگر علاقه وافری دارید؛ مثلا اینکه چرا ما زمانی به کسی ترحم می‌کنیم و زمان دیگری به مشکلات همان شخص می‌خندیم. گویی تجربیات رفتارگرایان، منبع الهام مهمی در آثار شما محسوب می‌شوند.

یکی از مهم‌ترین منابع الهام من جامعه‌شناسی و تجربیات جامعه‌شناسانه است. این، هم موضوع و هم زمان رویکرد بسیار جذابی برای بررسی انسان‌هاست. اینکه ما با علم به اینکه رفتار ما بسته به شرایط ممکن است فرق کند، به این رفتارها همچنان از منظری رفتارگرایانه می‌نگریم بسیار جالب است. برای اینکه بتوانیم رفتار انسان‌ها را تشریح کنیم، باید همان‌گونه که به روان‌شناسی افراد می‌پردازیم، کمی هم کلی‌تر بنگریم. باید به روان‌شناسی اجتماعی و اینکه ما در ارتباط با یکدیگر چگونه عمل می‌کنیم، توجه کنیم. خلاصه اینکه من از جامعه‌شناسی الهام می‌گیرم، به‌خصوص از تجربیات جامعه‌شناسانی مثل «سالومون آش» و «استنلی میلگرام».

یکی از چیزهایی که من در مورد فیلم‌های شما دوست دارم این است که درون‌مایه‌هایی پیرامون بحران مردانگی دارند. در آنها مردانی را می‌بینیم که بعضا خودشان هم نمی‌دانند اطرافشان چه می‌گذرد، اما همچنان به‌نوعی احساس قدرت می‌کنند. آیا زمانی که شروع به نوشتن فیلم‌نامه می‌کنید، به این مسائل فکر می‌کنید؟

احساس می‌کنم در این فیلم می‌خواستم شخصیت‌ها را واسازی کنم، درست به همان شکلی که شخصیت اصلی هم به بقیه شخصیت‌ها نگاه می‌کند. برایم جالب است که با نگاه‌کردن به او می‌توان به این پی برد که خود ما تا چه اندازه آسیب‌پذیر هستیم. حتی گاهی تلاش می‌کنم وجوهی از خودم را به نمایش بگذارم و ببینم چگونه با انتظاراتی که از من به‌عنوان یک مرد می‌رود، کنار می‌آیم. لب کلام آنکه به‌عنوان یک مرد این مقوله برایم بسیار جالب است.

بازی‌ها را خیلی دوست داشتم، به‌خصوص بازی «کلیس بنگ». چطور شد که فکر کردید او برای نقش اصلی فیلمتان مناسب است؟

راستش را بخواهید، من این فیلم را با احتیاط و ملاحظه‌کاری بالایی ساختم. به این شکل که یکی از سکانس‌ها را که فکر می‌کردم مهم‌ترین صحنه آن اپیزود است، با بازیگران موردنظرم امتحان می‌کردم؛ برای مثال ما این کار را با «الیزابت ماس» و «کلیس بنگ» برای سکانس معاشقه آنها کنار آن چیدمان طبقه‌طبقه و گفت‌وگوی بعد از آن تمرین کردیم. بعد من آن را با سکانس آزمایشی دیگری که بازیگر دیگری در آن ایفای نقش کرده بود، مقایسه کردم. این کار به من این امکان را می‌دهد که ببینم کدام‌یک کارایی بهتری دارد و اثرگذارتر است. این اتفاق برای من یک روند آزمون و خطاست؛ انجامش می‌دهم، می‌گویم «نه، این خوب نشد»، دوباره تلاش می‌کنم، می‌گویم «بله، خوب شد». این‌گونه شما پنج بازیگر دارید و می‌توانید متوجه شوید که چه کسی برای نقش مناسب‌تر است.

با توجه به نقش کریستین، آیا برای پرداختن به آن تحقیقات خاصی درباره موزه‌دارها انجام دادید یا بر اساس تجربیات خود و دوستانتان این کار صورت گرفت؟

شخصیت کریستین بر اساس تحقیقاتی که من درباره موزه‌ها و آدم‌هایی که در آنها کار می‌کنند و همچنین به کمک تجربیات شخصی خودم و دوستانم خلق شد. البته باید بگویم که بیشتر بر اساس تجربیات شخصی خودم بوده است. بسیاری از صحنه‌ها به کارهایی که خودم انجام داده‌ام مرتبط می‌شوند.

فیلم‌های شما شخصیت‌های جالبی دارند؛ به‌طورمثال، در «فورس‌ماژور» شخصیت براداک کربت؛ آن پسر مذهبی، یا آن زنی که همراهش بود یا مثلا فکر می‌کنم کلارا وتاراگون خیلی بامزه است. اینجا هم ما شخصیتی مثل آن، آن زن آمریکایی را داریم. شما این شخصیت‌های بامزه را معرفی می‌کنید، اما گاهی به نظر می‌رسد چندان به اینکه چه اتفاقی برایشان می‌افتد علاقه‌ای ندارید. یک لحظه وارد فیلم می‌شوند و سپس از داستان خارج می‌شوند و نمی‌دانیم سرنوشتشان چه می‌شود. چه چیزی شما را ترغیب می‌کند که آنها را وارد داستانتان کنید؟

به نظرم این شخصیت‌ها در فیلم حضور دارند تا ما بتوانیم از منظری دیگر به کلیت داستان نگاه کنیم. حضور آنها به این منظور نیست که ما آنها را به عنوان یک شخصیت دنبال کنیم و ببینیم چه اتفاقاتی برایشان می‌افتد. درعوض آنها شاید به این خاطر حضور دارند که شخصیت اصلی به چیزی نیاز دارد، باید به شکل خاصی با آنها روبه‌رو شود یا با موقعیتی خاص دست‌وپنجه نرم کند. اینجاست که این شخصیت‌ها دست‌به‌کار می‌شوند؛ اما ما وارد داستانشان نمی‌شویم. می‌خواهم بگویم آنها حضور دارند تا شخصیت اصلی را به چالش بکشند و زمانی که این کار را انجام دادند و من به قدری که می‌خواهم از وجودشان بهره بردم، می‌توانند به زندگی خود ادامه دهند.

آن سکانسی که «تری نوتاری» نقش شخصی را بازی می‌کند که ظاهری حیوان‌گونه دارد، بسیار جالب است. چگونه او را پیدا کردید و اگر امکان دارد اندکی درباره آن صحنه صحبت کنید؟

در اینترنت عبارت‌هایی را مثل بدل میمون و بازیگرانی که نقش میمون را بازی می‌کنند، جست‌وجو کردم و در یوتیوب ویدئویی از او دیدم که درباره بازی‌اش در «سیاره میمون‌ها» توضیح می‌داد. او آن‌قدر بااستعداد بود که من فورا کار را به او پیشنهاد دادم. او تنها بازیگری بود که نیازی به مصاحبه نداشت بلکه دیدن آن ویدئو در یوتیوب کافی بود که نقش را از آن خود کند. فکر می‌کنم او به‌واقع الهام‌بخش این احساس بود که وقتی ما ادای یک میمون را درمی‌آوریم آدم به یاد جنبه حیوانی خود می‌افتد. اینکه ما درحقیقت حیواناتی هستیم که تلاش می‌کنیم با این ایده که ما متمدن هستیم، با عریانی، غرایز و احتیاجاتمان مقابله کنیم. در این تقابل، رویدادهای فراوانی به وقوع می‌پیوندد که به توضیح اینکه بشر واقعا چیست، کمک می‌کند.

> **شخصیت کریستین بر اساس تحقیقات من درباره موزه‌ها و آدم‌هایی که در آنها کار می‌کنند و همچنین به کمک تجربیات شخصی خودم و دوستانم خلق شد. البته باید بگویم که بیشتر بر اساس تجربیات شخصی خودم بوده است. بسیاری از صحنه‌ها به کارهایی که خودم انجام داده‌ام مرتبط می‌شوند**

بسیاری از صحنه‌های فیلم بسیار تأثیرگذارند، به گونه‌ای که آدم بعد از ترک سالن سینما نیز به آنها فکر می‌کند. دوست دارم درباره روند نگارش فیلم‌نامه بیشتر بدانم. آیا ایده خلق تصاویر یا صحنه‌های تأمل‌برانگیز در ساخت فیلم برای شما مفهومی اساسی است؟

من فکر می‌کنم این صحنه‌های تأثیرگذار باعث می‌شوند کمی بیشتر بیندیشیم و بعضی مسائل را به شکلی مؤثرتر لمس کنیم. اگر این‌گونه صحنه‌ها به محتوای مورد علاقه‌ام مربوط نباشند، هرگز از این محرک‌های احساسی استفاده نخواهم کرد. بنابراین در واقع خودشوکه‌کردن هدف من نیست. بااین‌حال تا زمانی که این اتفاق باعث شود به چیزی که به زندگی امروز ما مربوط می‌شود بیندیشیم، ارزشمند است. برای مثال، من به مسئله نژاد و رنگ پوست علاقه‌مند هستم و از این طریق سعی می‌کنم مخاطب را به اندیشیدن حول این موضوع ترغیب کنم. من قطعا دوست دارم از این شوک‌ها برای جذب مخاطب استفاده کنم.

فیلم ساختاری اپیزودیک دارد؛ چگونه اپیزودها را انتخاب و آنها را به هم مرتبط کردید؟

از نظر من در فیلم، دو داستان به موازات یکدیگر در حال وقوع است؛ یکی از آنها داستانی است که در موزه برای آن اثر هنری «مربع» و آژانس خبری اتفاق می‌افتد. داستان دیگر، داستانی است که در زندگی خصوصی کریستین رخ می‌دهد. فیلم، روایت یک هفته است و پایان هفته، زمانی است که او سراغ آن پسر می‌رود. شاید قدری هم دیرتر باشد، مثلا دو هفته یا بیشتر. شروع فیلم همان روزی است که قرار است آنها درباره نحوه معرفی و تبلیغ این اثر هنری به مخاطبان، با آن آژانس خبری ملاقات کنند. بعد از آن من تلاش می‌کردم صحنه‌هایی را که به نظر خودم با موضوع و زمینه اثر همخوانی دارند، جمع‌آوری کنم. بعضا سعی می‌کردم آنها را در داستان، روایت یا گفت‌وگوها گرد هم آورم؛ اما گاهی نیز کمی بی‌ربط بودند. من فکر می‌کنم هسته اصلی تمام صحنه‌ها به زمینه داستان مرتبط است و من تلاش کردم فقط از چیزهایی بهره ببرم که همین زمینه را هرچه بیشتر از وجوه مختلف، برجسته می‌کنند. بعد از آن اگر هم می‌توانستم آنها را در داستان یا روایت گرد هم آورم، در اولویت دوم قرار داشت.

گاهی به نظر می‌رسد هر بخش برای خودش کار می‌کند. گویی شما دنبال خلق روایتی کلاسیک نیستید که در آن، تمام اجزا به هم مرتبط باشند...

دقیقا، من فکر می‌کنم خیلی اوقات یک داستان کلاسیک بیشتر دنبال داستان‌گویی است و به نظر من در این شیوه ما امکانات تصاویر متحرک را از دست می‌دهیم. قدرتمندترین تصاویر متحرکی که من از ۱۵ سال گذشته دیده‌ام، در اینترنت و به‌خصوص یوتیوب بوده است. تصاویر متحرک توانایی زیادی در توصیف انسان و رفتار او دارند، حتی اگر به هیچ داستانی متصل نباشند. آنها اغلب به موقعیتی بسیار ساده مربوط می‌شوند. من فکر می‌کنم امروزه کارگردان‌بودن بسیار چالش‌برانگیز است؛ چراکه جالب‌ترین تصاویر ممکن روی اینترنت در دسترس است. ما باید سعی کنیم لحظات و موقعیت‌هایی فراموش‌نشدنی خلق کنیم که در آنها انسان و چگونگی رفتار او را در سینما و در بستر فیلم‌ها نمایش دهیم.

معماری و به‌ویژه معماری آن کاخ سلطنتی در فیلم بسیار حائز اهمیت است.

موزه‌ای که در فیلم می‌بینیم، در کاخ سلطنتی استکهلم قرار دارد، هرچند در واقعیت اصلا شبیه آن چیزی که در فیلم می‌بینیم نیست. این مسئله به این خاطر است که حوادث فیلم در سوئدی اتفاق می‌افتد که دیگر نظام پادشاهی در آن حاکم نیست. ازاین‌رو من از فرانسه بعد از انقلاب الهام گرفتم. در آن زمان مسئله این بود، حالا که دیگر پادشاهی وجود ندارد، با این همه قصر چه باید کرد و این‌گونه بود که آنها تبدیل به موزه‌های هنری شدند. هم ورسای و هم لوور، کاخ‌های سلطنتی بودند که نمونه‌های درخشانی از معماری آن دوران‌اند. درباره سوئد نیز وینگارد، یکی از مشهورترین معماران کشور، بسیاری از طراحی‌ها را انجام داد.

بعد از پیام تهدیدی که برای مستأجرها ارسال شد، موسیقی بامزه‌ای داخل خودرو پخش می‌شد که درباره انتقام بود.

خواننده این آهنگ «بابی مک فرین» است که قطعه «آوه ماریا» را به گونه‌ای اجرا می‌کند که صدایش بسیار جذاب و در عین حال ضعیف می‌شود و به این خاطر قدری طنزآمیز می‌شود. من خیلی این آهنگ را دوست دارم، نه فقط به این خاطر که موسیقی غمناکی است، بلکه از این رو که روی بلاتکلیفی زندگی انگشت می‌گذارد. علت اینکه آن را انتخاب کردیم هم همین بود. به مرور از شیوه خوانندگی او خوشم آمد. او صدای منحصربه‌فردی دارد و البته به شکل منحصربه‌فردی هم بداهه‌خوانی می‌کند. به همین دلیل دو تا از بداهه‌های او را نیز در سکانس پایانی استفاده کردیم. چیزی در صدای انسان هست که من واقعا دوست دارم و آن نه شعر و ترانه بلکه چیز دیگری است که به ما تمایز نوع بشر را یادآوری می‌کند. درست همانند موسیقی داخل خودرو، چیزی به او تلنگر می‌زند. البته موسیقی همچنین کمک می‌کند کمی انرژی به فضا اضافه شود.

در فیلم هر وقت می‌خواستید یک مسئله فلسفی را مطرح کنید، از طنزی استفاده می‌کردید که در آن شخصیت‌های مختلف نظرهایشان را درباره مسائل مختلف با یکدیگر در میان می‌گذاشتند. چرا در یک بحث فلسفی از طنز استفاده کردید؟

بله من در فیلم بسیاری از ایده‌های فلسفی را از طریق طنز بیان می‌کنم. رویکرد من به فیلم‌هایم این‌گونه است که آنها کمدی‌های تراژیک یا تراژدی‌های کمدی هستند. در یک لحظه می‌توانند طنز باشند و سپس در لحظه‌ای دیگر به تراژدی بدل می‌شوند. من عاشق وضعیتی هستم که در آن، یک صحنه می‌تواند در چند ثانیه از حالت خنده به وضعیتی که مخاطب احساس کند نباید خندید، تغییر کند و این باعث تزکیه می‌شود. تماشاگر باید تصمیم بگیرد چه واکنشی نشان دهد و من این را دوست دارم. این رویکرد من است که با حجم وسیعی از انواع حس و حالت‌ها همراه است.

شما درباره عناصر کمدی-تراژیک کارتان صحبت کردید. وقتی من این فیلم را با کار قبلی شما یعنی «فورس ماژور» مقایسه می‌کنم، فیلم قبلی بسیار واقع‌گرایانه‌تر و کمتر کمدی به نظر می‌رسد. هرچند به‌خصوص با توجه به این فیلم‌ها، گویی شما روزبه‌روز بیشتر به کمدی و شوخی‌های هجوآمیز علاقه‌مند می‌شوید. می‌توانید کمی درباره تحولاتی که در کارتان دیده می‌شود، به ما بگویید؟

نمی‌دانم، شاید همه‌اش درباره احساس برآمده از محتوای طنز باشد. شاید این یکی از دلایل باشد اما من فکر می‌کنم «مربع» در مورد موضوع بسیار مهمی درباره جامعه و اینکه ما چگونه به نقش خودمان به عنوان بشر می‌نگریم، صحبت می‌کند. من هیچ تعارضی در استفاده از شوخی و نمودهای کمدی برای پرداختن به یک مطلب مهم نمی‌بینم. این خود شیوه جالبی برای ادغام آنهاست.

به نظر می‌رسد شما در فیلم‌هایتان به برداشت‌های طولانی علاقه‌مندید. چرا فکر می‌کنید این ساختار به موضوعی که در فیلم به آن می‌پردازید، مرتبط است؟

من فکر می‌کنم رویکرد زمان واقعی در تصاویر متحرک خیلی جالب است، چراکه در این صورت شما مجبور می‌شوید همان‌گونه که با موقعیتی در زندگی واقعی ارتباط برقرار می‌کنید، با این تصاویر ارتباط برقرار کنید. به محض اینکه فیلم‌برداری را قطع می‌کنید این رویکرد زمان واقعی به هم می‌خورد و شما احساس آن شکل خاص از ارتباط را از دست می‌دهید، خصوصا این احساس که تجربه زمان واقعی در فیلم، بسیار بیشتر با زندگی واقعی قابل‌قیاس است. این یکی از دلایلی است که به برداشت‌های طولانی علاقه‌مند هستم و همین‌طور فکر می‌کنم رویکرد زمان واقعی، این امکان را فراهم می‌کند که متوجه شویم تا چه اندازه یک موقعیت می‌تواند در یک لحظه عجیب و در لحظه‌ای دیگر خنده‌دار باشد و سپس در لحظه بعدی ناگهان بدل به چیزی هولناک شود. رویکرد زمان واقعی در عین حال نشان می‌دهد سختی‌های زندگی به واقع چگونه‌اند. بنیادی‌ترین اتفاقات گاه چیزی بسیار انسانی به همراه دارند. این رویکردی است که من احساس می‌کنم بسیار قدرتمند است.

دریچه

معرفی نمایش‌نامه‌های جایزه ادبیات نمایشی

گروه هنر: هیئت داوران مرحله نخست بخش نمایش‌نامه‌های تألیفی هشتمین دوره انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران، ۳۰ نمایش‌نامه راه‌یافته به مرحله نهایی داوری این دوره را انتخاب و معرفی کرد.

هیئت داوران مرحله نخست بخش نمایش‌نامه‌های تألیفی این دوره، روزبه حسینی، ابراهیم پشتکوهی و صحرا رمضانیان از میان ۴۸۷ نمایش‌نامه ارسالی ناشران و نمایش‌نامه‌نویسان به دبیرخانه این دوره، ۳۰ نمایش‌نامه را برای داوری به مرحله نهایی انتخاب و معرفی کردند.

بر اساس این گزارش، اسامی نمایش‌نامه‌های راه‌یافته به داوری مرحله نهایی هشتمین دوره انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران به ترتیب حروف الفبا به شرح ذیل است:

«اسب‌ها» نوشته محمد رحمانیان (نشر نیلا)، «اسکیس» نوشته جابر رمضانی (نشر بوتیمار)، «باغبان مرگ» نوشته محمد چرمشیر (نشر نیلا)، «برف زمین را گرم می‌کند» نوشته مریم منصوری (نشر نمایش)، «به مناسبت ورود اشکان» نوشته پوریا کاکاوند (نشر بوتیمار)، «تغییر در موقعیت یک قوری» نوشته طلیعه طریقی (نشر مانوش)، «توهم سرخ» نوشته سلما رفیعی (نشر افراز)، «تهران زیر بال فرشتگان» نوشته نادر برهانی‌مرند (نشر بوتیمار)، «پروانه‌ی الجزایری» نوشته پیام لاریان (نشر نمایش)، «خانه» نوشته نغمه ثمینی (نشر نی)، «خیلی زود عادت می‌کنیم» نوشته وحید جباری (افراز)، «درباره‌ی ماندن» نوشته احسان عرفانی (نشر نوروز هنر)، «دیوار» نوشته ناتاشا محرم‌زاده (نشر بوتیمار)، «سه خواهر و دیگران» نوشته حمید امجد (نشر نیلا)، «سهراب فرزند ایران» نوشته محمدباقر نباتی‌مقدم (نشر عنوان)، «سیل ساکن تفکرات اذهان بی‌خودی ناآرام» نوشته نیما دهقانی (نشر بوتیمار)، «فراموشی» نوشته حمید امجد (نشر نیلا)، «قصه‌ی ظهر جمعه» نوشته محمد مساوات (نشر بوتیمار)، «قلاده‌ی سگ شکاری‌ات را ببند» نوشته حسین مهکام (نشر افراز)، «کوپن» نوشته سپیده خمسه‌نژاد (نشر آواژ)، «گزارش منتشرنشده‌ای از ترور مستر باربارا» نوشته محسن زارع (نشر داستان)، «ماه در آب» نوشته محمد یعقوبی (نشر افراز)، «مرده‌ریگ» نوشته تهمینه محمدی (نشر افراز)، «من آن‌جا نیستم» نوشته مهدی میرباقری (نشر افراز)، «موعود» نوشته محمدرضا آریان‌فر (نشر افراز)، «مهر دوم» نوشته جلال تهرانی (نشر مکتب تهران)، «نسبیت خاص» نوشته بهار کاتوزی (نشر نوروز هنر)، «وقتی زنجره‌ها شیهه می‌کشند» نوشته محمود خسروپرست (نشر بوتیمار)، «هیولاخوانی» نوشته نغمه ثمینی (نشر افراز) و «یک کلیک کوچولو» نوشته محمدرضا کوهستانی (نشر اختران).

بر اساس این گزارش، نشر افراز با هشت نمایش‌نامه، نشر بوتیمار با هفت نمایش‌نامه و نشر نیلا با چهار نمایش‌نامه بیشترین تعداد نمایش‌نامه‌های راه‌یافته به مرحله نهایی داوری این دوره را منتشر کرده‌اند.

هشتمین دوره انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران به دبیری بهزاد صدیقی در تهران برگزار می‌شود.

نگاه

کلنل؛ رخداد و فرجام مشروطه‌خواهی

مجتبی حدیدی

این قرن زن است و می‌زاید.. آیا می‌خواهید مادر خود را انکار کنید؟ {ژان پل سارتر-گوشه‌نشینان آلتونا}

کلنل به کارگردانی خیرالله تقیانی‌پور، در سالن اصلی تئاترشهر روی صحنه است. این متن ایرانی به صورت آزاد، برداشتی از جنبش مشروطه‌خواهی دارد. دغدغه‌هایی نظیر عشق، سیاست و رنج را نشان می‌دهد و آنها را به پرسش تبدیل می‌کند. بومی‌بودن درام، اتصال دیالوگ‌ها به فخر کلامی قجر و رویکرد به عصر جدید در دل جامعه سنتی مخاطب را به سوژه‌هایی نظیر سیاست، عبور از توصیف خام تاریخ و فراروی از متن ارجاع می‌دهد. با مبدل‌شدن متن به ضدروایت و خروج از سیر روایی فاصله‌گذاری موفقی را شاهدیم.

دکور متقارن ساخته شده و تقارن صحنه را نیز حفظ کرده و مرکزیت دارد. حتی روی سکون و حرکت پرسوناژها تأثیر مستقیم گذاشته است. گویا بازی‌ها نه بر مبنای صحنه که بر مبنای دکور شکل گرفته‌اند. در بعضی پرده‌ها به علت کثرت پرسوناژها، تعادل صحنه نیز بر مبنای دکور رعایت می‌شود. بازی‌های فنی و بحرانی شهرام حقیقت‌دوست و مونا فرجاد (که شخصیت‌های اصلی در نمایش بودند) باعث می‌شود تا این فنون به‌کاررفته از سوی کارگردان از چشم مخاطب دور بماند. اما کاراکترهای نزدیک به تیپ که مفاهیم انتزاعی را منتقل می‌کردند در افشای رابطه فرم و محتوا کوشا بودند.

عزیز در پی حاکمیت تهران است و دخترعموی خود پری را می‌خواهد. اما پری دل‌بسته سیداوسط (از شاگردان سیدجمال واعظ در جنبش مشروطه) است. عین‌الدوله و فرامین حکومتی باعث می‌شوند که عزیز به‌خاطر به‌چنگ‌آوردن محبوب خود، سیداوسط را گرفتار حکومت و طناب دار کند. در نهایت پری زیر بار غصه‌ها و تهمت‌ها از عزیز برای همیشه گریزان می‌شود.

اگر خرده‌روایت اُرینب به‌عنوان رمزگذاری در سطح کار مخفی می‌شد، مخاطب می‌توانست آن را از اکتشافات خود محسوب کند، اما کارگردان این اجازه را از مخاطب گرفته است. ارتباط بینامتنی با آن روایت آن‌قدر واضح بود که نیاز به واگویه و نمایاندن و تکرار نداشت.

کلنل یک روایت خام و استاندارد از مشروطه‌خواهی نیست. این درام بین هنر و تاریخ، ما را با پرسش‌های مختلفی در راستای حقوق شهروندی، عبور از سنت‌ها، سیاست و مدرنیته روبه‌رو می‌کند؛ این تراژدی واقعیت‌گرا عنصر عاطفه را هم‌پای اندیشه نشان می‌دهد. عشق در آن فضای سرد سیاست‌زده سمبولیک است و پری نمادی از مهر به میهن.

چگونه می‌شود شخصیتی مانند عزیز به جای قهرمان‌شدن و نمایندگی طبقه محروم به عامل دولت فاسد بدل می‌شود؟ از منظر مارکس به محبوب خود نگاه کند و عشق را با عشق مبادله کند؟ اگر بخواهیم به رابطه و قیاس فاکتورهایی مانند سقوط و تحقیر در این متن بپردازیم، به سوژه‌های فلسفی و پژوهش‌های گسترده‌تری نیازمندیم.

نمادهایی مانند الگوپذیری، خروج از وضعیت اکنون، عصیان، فرمان‌های دروغین و سیاست‌زدگی از اعتبار خاصی در فرامتن برخوردار بوده‌اند و گره‌های اصلی متن هستند. کوچ ایرانیان به جمهوری‌خواهی از اهرم‌های قابل بررسی در این متن است. مشروطه‌خواهی یعنی برابری تمام افراد جامعه -از هر طبقه‌ای که باشند- در ساحت شهروندی. والتر بنیامین می‌گوید: سیاست، حضور ذهن در صحنه تاریخ است. اگر قول او را بپذیریم یعنی انبوهی از رخدادها به کمک تعبیرها همیشه در حال بازسازی هستند. مسئله اینجاست که شناخت دوره‌های رو به زوال و انحطاط زمان می‌برد. پس آگاهی رخ نمی‌دهد مگر آنکه وقایع در ظرف هنر منتشر شوند. کلنل نگارش یک نهضت و دغدغه‌های ناسیونالیستی نیست، بلکه مسئله آن گره حقیقت و تاریخ است؛ تاریخی که بخشی از آن حماقت مشاهیر و بخش دیگرش ستم‌گریزی است. این‌گونه نمایش‌ها هم‌راستا با کار مورخان هستند. کار مورخ بدل‌کردن لحظه‌های ازدست‌رفته و بی‌نام‌ونشان گذشته است. اگر تاریخ ستمدیدگی به بحث روز بدل شود، مورخ کار خود را کرده است. قرینه این موضوع در عشق رخ می‌دهد. عشق به گذشته و آینده روشنایی می‌دهد و حوادث در پرتو این رخداد از نو روایت می‌شود. گویا گذشته هنوز دست‌اندرکار رخدادی است و عطش روایت‌شدن دارد. خروج از نگاه‌های فرسوده، بازگشت اعتبار انسانی به زن، دلالت‌های فمینیستی، استدلال‌های رو به آینده و ترسیم افق انسانی، بینامتن این نمایش محسوب می‌شوند.

دولتمردان در توسعه مشروطه‌خواهی و موج‌سواری کوشا بوده‌اند. آنان همواره از ترس بالاآمدن مشروطه‌خواهان سعی داشته‌اند که عقب نمانند. سیدجمال واعظ به‌عنوان نشانه‌ای بنیادین در متن، مخاطب را به واکاوی و قرائت دوباره نهضت مشروطه سوق می‌دهد. خوانش فرامین عین‌الدوله یعنی اضطراب حاکم بر صحنه.

تهران به دست مشروطه‌خواهان فتح می‌شود. عناصر مستبد و وابستگان به حکومت فرسوده قاجار سزای عمل خود را می‌بینند. عزیزخان نیز باعث قتل‌هایی شده تا به مقاصد خود برسد.

پری، دال‌های فمینیستی از منظر ژاک‌لاکان را به مخاطب خاطرنشان می‌کند. او از دوره پدرسالاری عبور کرده و از مردشدن نیز گذشته. به دوره سوم فمینیسم یعنی خوانشگر مقاومت پای گذاشته است. از این جهت عزیز در نهایت به دست زنی کشته می‌شود تا بیداری زنان ایرانی نیز اعلان شود.

پری در اصل راوی کار محسوب می‌شود و می‌داند هم‌گونی با وضع موجود یعنی سرخوردگی. سرانجام تا چوبه دار مشروطه‌خواه قلبش را همراهی می‌کند و میل به سازگاری را از دست می‌دهد.

رخداد و فرجام دو مقوله فلسفی هستند که واسط بین بازی و درام بودند. بازیگران این نمایش توانسته بودند از تسلط درام بر خود خارج شوند و مخاطب را با یک نمایش بازی‌محور روبه‌رو کنند.