تارانتینو

PANAVISION

تارانتینو: شاهزاده‌ی داستان‌های عامه‌پسند و تبهکاران جوان

مریلین یاکووینتو

ترجمه‌ی علی عامری مهابادی

در دوران معاصر، ژانر گنگستری هم‌چنان بینندگان فراوانی را به سینماها کشاند، لهجه‌های تازه‌ای را در فیلم‌ها وارد کرد و چهره‌های نو و باطراوتی را در معرض نمایش گذاشت. با وجود این به نظر می‌رسید که بازهم این ژانر به آخر خط رسیده است. لازم بود چیزی یا فردی دوباره آن را احیا کند، تکانش بدهد یا حداقل اجزایش را تفکیک و علل جذابیت‌های اساسی‌اش را کشف کند. آن فرد کوئینتین تارانتینو بود.

تارانتینو فقط دو سال داشت که مادر نوجوانِ کله‌شقش از منطقه‌ی آبا و اجدادیشان در تنسی به محله‌ی کارگرنشین لس‌آنجلس مهاجرت کرد تا تحصیلاتش را ادامه دهد. وی بذر عشق به آموختن را در وجود پسرش کاشت، اما کوئینتین بر سر مدرسه رفتن با او اختلاف عقیده داشت و بعد از پایان کلاس نهم، مدرسه را ترک کرد. وی در پانزده سالگی به دلیل سرقت نسخه‌ای از کتاب سوییچ نوشته‌ی المور لئونارد،[1] دستگیر شد. مادرش برای آن که تنبیه‌اش کند، طی باقیمانده‌ی روزهای تابستان، کوئینتین را در

اتاقش حبس کرد و او را واداشت تا یک خروار کتاب بخواند. وی هم‌چنین پسرش را عادت داد تا به افراط فیلم ببیند و از دیدنش لذت ببرد. آن‌ها اغلب در طول شب پشت سرهم تا چهار فیلم می‌دیدند.

تارانتینو برخلاف نسل کارگردانان موفقی که ستایششان می‌کرد و مشخص‌ترین آن‌ها برایان دی پالما و سرجیو لئونه بودند، نتوانست به صورت رسمی و دانشگاهی آموزش سینما ببیند

تارانتینو، به یمن بهره‌ی هوشی‌اش که درحد نبوغ بود و نیز اشتهای سیری‌ناپذیرش برای کتاب خواندن، در تماشای تلویزیون و سینما رفتن آن‌قدر پیشرفت کرد که تبدیل به نگره‌پردازی فرهنگی و خودآموخته شد. حافظه‌اش به قدری قوی بود که هم‌چون دایرةالمعارفی، اطلاعات ذخیره می‌کرد. مادرش دو بار دیگر ازدواج کرد، ولی تارانتینو خودش را مانند هاوارد هاکس و قهرمانان فیلم‌هایش می‌دانست که چون پدرشان را نمی‌شناختند، احساس خلأ عاطفی داشتند. وی خصوصاً *ریو براوو* را تحسین می‌کرد که به او درس‌هایی راجع‌به مردانگی، شرافت و عزت نفس آموخت.

تارانتینو چند سال به آموزش بازیگری پرداخت و مهم‌ترین بازی‌اش، تقلید نقش الویس پریسلی در بخشی از، رشته فیلم‌های ***دختران طلایی*** بود. ولی شغل اصلی‌اش کار در یک مغازه‌ی استثنایی فروش فیلم‌های ویدیویی بود. آن مغازه در منهتن بیچ قرار داشت و تارانتینو برای کارش کمترین حقوق را دریافت می‌کرد. در آن‌جا به منزله‌ی نوجوانی سینمادوست و متخصص ژانرهای هالیوود و شیوه‌های فیلم‌سازی، شهرتی به هم زد. خودش چنین یادآوری می‌کند. «دلم می‌خواست یک جوری، پائولین کیلِ مغازه باشم.» عده‌ای از کارکنان این حرفه وارد صنعت سینما شدند، ولی هیچ‌کدام به موفقیت تارانتینو نرسیدند. او شش سال تمام، خود را خوره‌ی فیلم می‌دانست؛ سپس به هالیوود رفت و به عنوان فیلم‌نامه‌نویس، نیمچه کاری دست‌وپا کرد، و این شغلی بود که وی از شانزده سالگی درکنار کار اصلی‌اش به آن پرداخت.

تارانتینو برخلاف نسل کارگردانان موفقی که ستایششان می‌کرد و مشخص‌ترین آن‌ها برایان دی پالما و سرجیو لئونه بودند، نتوانست به صورت رسمی و دانشگاهی آموزش سینما ببیند. او با غرور می‌گوید: «من سینما رفتم، ولی مدرسه‌ی سینما نرفتم.» موقعی که یکی از واسطه‌های فیلم‌نامه‌ی او به نام ***داستان عاشقانه‌ی حقیقی*** را به تونی اسکاتِ کارگردان (***تاپ گان***، ***پلیس بورلی هیلز ۲***) سپرد، کارش گرفت. در ***داستان عاشقانه‌ی حقیقی*** تارانتینو و همکار فیلم‌نامه‌نویس قبلی‌اش راجر اِیوری می‌خواستند این اولین فیلم‌نامه‌شان که ساخته می‌شود اثری «بزرگ، پر آب و تاب، متظاهرانه» باشد. فیلم‌نامه‌شان برگرفته از تمام فیلم‌هایی بود که قبلاً راجع به «زوج قانون‌شکن فراری» ساخته شده بودند، فیلم‌هایی که آن‌ها قبلاً به خوبی دیده و درک کرده بودند: از ***بانی و کلایدِ*** آرتور پن و ***آن‌ها شب‌ها زندگی می‌کنند*** ساخته‌ی نیکلاس ری گرفته تا ***از نفس افتاده*** به کارگردانی جیم مک براید (بازسازی فیلم کلاسیک ***از نفس افتاده*** ساخته‌ی گدار) که در ۱۹۸۳ ساخته شد. تارانتینو چنین توضیح می‌دهد: «ما می‌خواستیم مثل برادران کوئن باشیم، او می‌خواست کار اِتان را انجام دهد و من می‌خواستم به جای جوئل کار کنم.»

در فیلم اسکات، کریستین اسلیتر و پاتریشیا آرکت در نقش کلارنس و آلاباما، عشاق فراری، بازی می‌کنند، دنیس هاپر نقش پدر جاافتاده‌ی کلارنس را برعهده دارد و کریستفر واکن نقش قاچاقچی بزرگ مواد مخدر را بازی می‌کند که اصلیت سیسیلی دارد و در تعقیب آن‌هاست. اما اسکات پایان فیلم‌نامه‌ی تارانتینو را تغییر داد تا جذابیت فیلم را درگیشه افزایش دهد. در فیلم‌نامه‌ی اصلی، کلارنس حین تیراندازی‌های آخر فیلم می‌میرد و آلاباما به تنهایی راهی می‌شود. پایان فیلمِ اسکات نشان می‌دهد که آن‌دو می‌گریزند و در ساحلی آرام، درحالی که الویس، پسر خردسالشان، هم کنار آن‌هاست ساکن می‌شوند. تارانتینو اقرار می‌کند که اسکات «عنصری شبیه به قصه‌ی پریان به فیلم اضافه کرده

است.» یکی از نویسندگان زندگی‌نامه تارانتینو نوشته است: او می‌خواست شخصیت آلاباما بیشتر شبیه پَم گریر[2] باشد، نه چیزی در مایه‌های «دختری جذاب با پوستی دلفریب، و بهترین رفیق برای آن که آدم در کنارش به آرزوهای خود برسد.»[3] ***داستان عاشقانه‌ی حقیقی*** و فیلم‌نامه‌ای که بعداً براساس آن ***قاتلین بالفطره***، ساخته شد، در بدو امر قرار بود یک قصه باشد. مضمون فیلم نمایانگر علاقه‌ی تارانتینو به وابستگی‌هایی است که زوج فیلم به یکدیگر دارند و نیز نمایانگر فشارهایی روانی است که بر آن‌ها وارد می‌شود، حال فرق نمی‌کند که آن‌ها عاشق و معشوق، یا در فیلم‌های بعدی‌اش همجنس و عضو یک گروه گنگستری باشند. اما قصه‌ی مذکور عاقبت به دو فیلم‌نامه تفکیک شد. فیلم‌نامه‌ی دوم تارانتینو، یعنی ***قاتلین بالفطره*** به زوجی می‌پردازد که بسیار مهلک‌ترند، و هم‌چنین رسانه‌ی جمعی را در حکم همدست جنایات آن‌ها محکوم می‌کند. تأکید بر این زوج به منزله‌ی افرادی که تنها و حاشیه‌نشین، درعین‌حال از خود بیگانه هستند، هر دو فیلم را شدیداً از آثار ژانر گنگستری متمایز می‌کند.

به علاوه کارگردانی ***قاتلین بالفطره*** را الیور استون برعهده گرفت، میکی (وودی هارلسن) و مالوری (جولیت لویس) با هدایت استون تبدیل به دو فرد جامعه‌ستیز می‌شوند که شخصیت‌هایی متناسب با اهداف جدل‌انگیز او هستند. فیلم استون نشان می‌دهد که زوج مذکور طی چند هفته بیش از پنجاه نفر را می‌کشند. گزارشگری تلویزیونی و سمج به نام وین گیل (رابرت داونی جونیور) آن‌ها را تعقیب و از اعمالشان گزارش تهیه می‌کند. گیل عاقبت بی‌طرفی‌اش را کنار می‌گذارد در کشتاری بی‌رحمانه با آن دو همراه می‌شود. فیلم، اثر انتقادی درخشان ولی مشمئزکننده‌ای است که نشان می‌دهد رسانه‌ی تلویزیون به نحو خطرناکی از واقعیت و خشونتِ ساختگی بهره‌برداری می‌کند: در برنامه‌هایی چون مناظره‌های تلویزیونی، آگهی‌های تبلیغاتی، بولتن‌های خبری، همراه با فیلم‌های گنگستری ازجمله صورت زخمی که فیلم‌نامه‌اش را خود استون نوشته است، وی کارتونی خونبار را تصویر می‌کند که بینندگان تلویزیون با انفعال محض آن را تماشا می‌کنند و دو پرنده‌ی عاشق، آزرده و قاتل فیلم به نحو هولناکی از آن تقلید می‌کنند. فیلم هم‌چنین نشان می‌دهد که خشم جمعی ما به نحو مخاطره‌آمیزی فرو می‌نشیند. استون که تقریباً احساسات نیل پُستمن، محقق رسانه را بازتاب می‌دهد، تصریح می‌کند که ما تا حدی خودمان را با تماشای صحنه‌های مرگبار سرگرم می‌کنیم.

استون مجموعه‌ی خارق‌العاده‌ای از تکنیک‌های سینمایی را به کار می‌گیرد: انیمیشن، نمایش از پشت و نورپردازی سبزرنگی که حالت بیمارگونه‌ای به فیلم می‌دهد. عدسی‌های فیش آی، تلفیق اضطراب‌انگیز فیلم رنگی و سیاه و سفید، هم‌چنین ترکیب ناهنجاری از ترانه‌های راک، ترانه‌های کوچه خیابانی و غرش آژیرها. استون ***قاتلین بالفطره*** را «فیلم ایماژها» نامید و گفت اثرش «مانند منشور است.» بسیاری از منتقدان فیلم را اثری قابل تمسخر و مملو از کشت و کشتار نامیدند و استون را به دلیل چیزی که سعی داشت نشان بدهد، محکوم کردند. چنان که دیوید آنسن اشاره می‌کند «تماشای فیلم بیش از آن که روشنگرانه باشد، خردکننده است.»

تارانتینو گلایه کرد که «الیور کارش را براساس فیلم‌نامه‌ی من بنا کرد، فیلم‌نامه‌ای که درعین تلخی، با نشاط هم بود، ولی او سایر مسایل مورد علاقه‌ی خود را در آن جای داد. من دلم می‌خواهد به بینندگان بگویم که فیلم‌هایم راجع‌به چه هستند، اما الیور خود را مجاب می‌داند که ایده‌ی بزرگی در فیلمش بگنجاند و اگر بیننده‌ای نتواند آن را بفهمد، وی حس می‌کند که در کارش شکست خورده است. من ترجیح می‌دادم فیلم‌نامه‌ام هیچ‌وقت به فیلم در نمی‌آمد و دست نخورده باقی می‌ماند.» (به درخواست تارانتینو، در عنوان‌بندی فیلم استون، نام وی در مقام نویسنده‌ی داستان اصلی و نه فیلم‌نامه‌نویس می‌آید.) اما وودی هارلسن تلویحاً گفت که آن‌چه استون به شخصیت او و حتی بیش از آن، مالوری افزود، باعث شد تا انگیزه‌ی شخصیت‌های فیلم که ریشه در فساد و انحطاط شان دارد، تا حدی قوی‌تر جلوه کنند. شهرت تارانتینو رو به افزایش بود، درعین‌حال اغلب به دلیل ناتوانی‌اش در توضیح

ریشه‌ی انحراف شخصیت‌های آثارش به باد انتقاد گرفته می‌شد، هم‌چنین به علت آن‌که برای عشق خدشه‌ناپذیر و وفاداری شخصیت‌ها به یکدیگر توضیحی نداشت.

تارانتینو می‌خواست بر فیلم‌نامه بعدی‌اش به نام سگدانی کنترل کاملی داشته باشد، پس قرار شد خودش آن را کارگردانی کند

تارانتینو می‌خواست بر فیلم‌نامه بعدی‌اش به نام *سگدانی* کنترل کاملی داشته باشد، پس قرار شد خودش آن را کارگردانی کند. تارانتینو برای آن که به خواسته‌اش جامه‌ی عمل بپوشاند، همراه با دوست تهیه‌کننده‌اش لارنس بِنْدِر، شرکتی تأسیس کرد و نامش را A Band Apart گذاشت. اسم شرکت برگرفته از فیلمی ساخته‌ی گُدار (*دسته‌ی جداگانه*) بود. این فیلم به گروه کوچکی از حاشیه‌نشینان اجتماع و گنگسترهایی می‌پردازد که می‌خواهند برای خودشان کسی باشند. (فیلم گدار هم به نوبه خود برگرفته از رمانی عامه‌پسند و امریکایی است.) *سگدانی*، اولین فیلم بلند تارانتینو در مقام کارگردان، اثری استثنایی از کار درآمد.
فیلم‌برداری این فیلم را آندری سِکولا با استفاده از مایه‌های رنگی تیره انجام داد که به فیلمی رنگی و معاصر، حسی کاملاً سیاه و سفید می‌دهد. خط داستانی فیلم، هم‌چون کتابی به پنج فصل تقسیم شده است؛ فصل‌ها دارای عناوینی هستند که هرکدام قصه‌ی پنج تبهکار حرفه‌ای و یک پلیس مخفی را تفکیک می‌کنند. این شخصیت‌ها را گنگستر بدعنقی با نام جو کابوت (لارنس تیرنی) اجیر می‌کند تا محموله‌ای از الماس را برایش سرقت کنند. جو کارش را با همدست درجه‌ی یک، پسر خوش‌رو و بسیار وفادارش، یعنی اِدی (کریس پن) هماهنگ می‌کند. *سگدانی*، گنگسترها را به شیوه‌ای مورد استفاده و سوءاستفاده قرار می‌دهد که هم سنت‌های ژانر را گرامی می‌دارد و هم معانی نوستالژیک آن‌ها را واژگون می‌کند. فیلم، نام تارانتینو را در صدر محافل مطرح کرد و نشان داد که ژانر فرسوده‌ی گنگستری از موهبت تازه‌ای برخوردار شده است.

نیش دلچسب سگدانی

فیلم از جایی شروع می‌شود که تمامی اعضای گروه پشت میز جمع شده‌اند و تازه صبحانه‌شان را خورده‌اند. آن‌ها راجع‌به هر چیزی صحبت می‌کنند جز حرفه‌شان. گرچه جو و ادی هویت تمام دزدان را می‌دانند، ولی خود آن‌ها یکدیگر را صرفاً با اسامی رمزی می‌شناسند که هرکدام بر رنگی دلالت دارد و آن‌ها را جو تعیین کرده است. وقتی فیلم شروع می‌شود، آقای قهوه‌ای (کوئینتین تارانتینو) برای همدستانش توضیح می‌دهد که منظور مدونا از ترانه‌اش «مانند یک دوشیزه» واقعاً چیست. بعداً اعضای گروه سربه‌سر آقای صورتی (استیو بوشمی) می‌گذارند، چون حاضر نمی‌شود سهم خود را از انعام پیشخدمت بپردازد. او دلیل می‌آورد که وقتی سرویس نصفه نیمه‌ای دریافت کرده، دلیلی ندارد انعام بدهد. در این میان آقای زرد هم نظرش را درباره‌ی ترانه مدونا ابراز می‌کند. بعداً معلوم می‌شود حساسیت فوق‌العاده‌ای که وی نشان می‌دهد تا چه حد گمراه‌کننده بوده است.

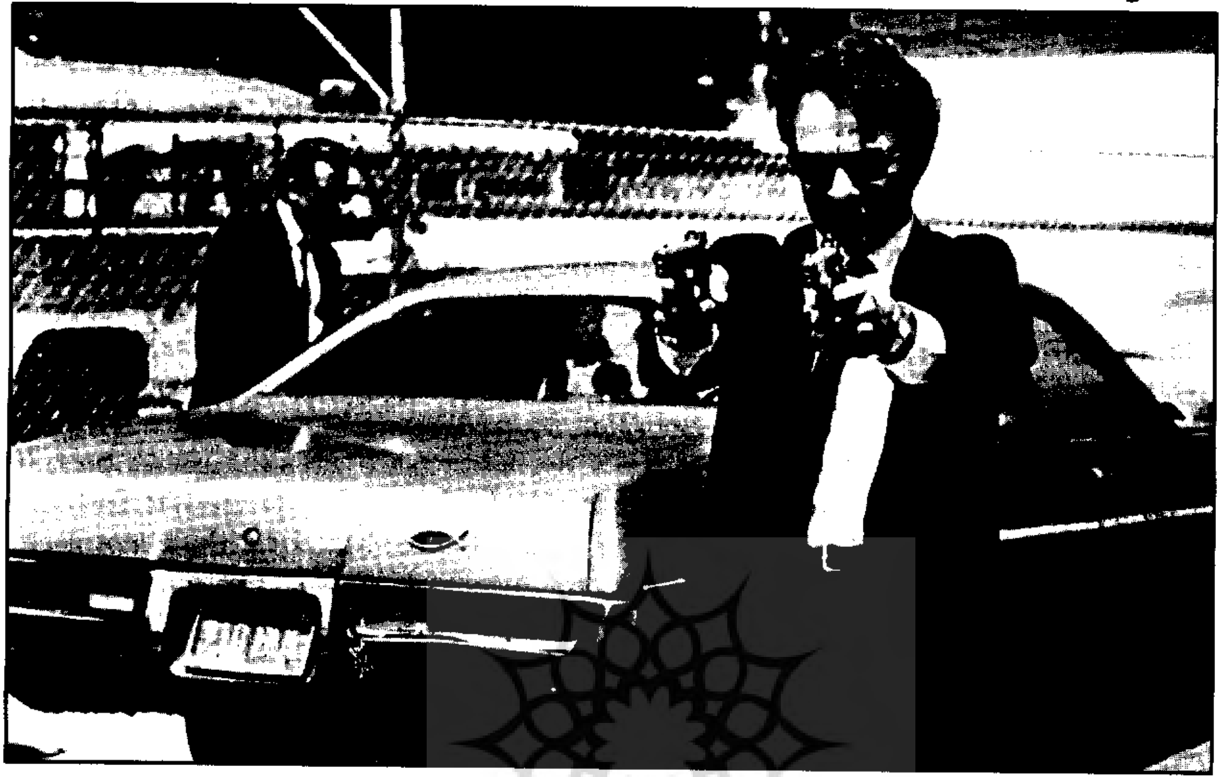
ناگهان این صحنه به صحنه دیگری قطع می‌شود که اتومبیلی را با سرعت غیرمجاز نشان می‌دهد. آقای سفید (هاروی کایتل) پشت فرمان است و در صندلی عقب، آقای نارنجی (تیم راث) نشسته که غرق در خون است و شیون می‌کشد. داستان به ترتیبی زمانی پیش نمی‌رود و این صحنه موقعی روی می‌دهد که پیش از آن سرقت مسلحانه‌ی گروه انجام شده، ولی نقشه‌ها به نحو وحشتناکی غلط از آب درآمده است. هم‌چنان که فیلم جلو می‌رود، نماهای بازگشت به گذشته نشان می‌دهند که عملیات سرقت با اشکال مواجه شده است (ولی خود رویداد را نمی‌بینیم). به بیننده گفته می‌شود که وقتی گروه در قسمت عمده‌فروشی الماس بوده‌اند، آقای بور (مایکل مدسن) چند نگهبان را با خونسردی به گلوله بسته است و متعاقباً آقای آبی و آقای قهوه‌ای هم کشته شده‌اند.
دزدان توافق کرده‌اند در انبار متروکی یکدیگر را ببینند. آقای

نارنجی التماس می‌کند او را به بیمارستان برسانند، اما وی را هم کشان‌کشان به داخل انبار می‌برند. در هر صورت آقای سفید نمی‌توانسته است این خطر را به جان بخرد که او را بیمارستان ببرد تا دستگیر شود و بقیه‌ی اعضای گروه را لو بدهد. ولی برای این مرد جوان که گلوله‌ای به شکمش خورده است و زجر می‌کشد، احساس دلسوزی می‌کند. آقای نارنجی موقعی تیر خورده است که همراه با آقای سفید درحال سرقت اتومبیل زنی بوده‌اند؛ او هم متعاقباً گلوله‌ای به صورت زن شلیک کرده است. آقای سفید هم‌چون برادری بزرگتر و دلسوز، نگران همکار مجروح خود است، موهای او را شانه می‌کند و می‌کوشد به او آرامش بدهد.

آقای صورتی که عصبی و چشمانش ور قلمبیده است، از راه می‌رسد. وی الماس‌ها را مخفی کرده است و حالتی بین عصبانیت و وحشت دارد. او می‌گوید که یکی از اعضای گروه، آن‌ها را لو داده و پلیس مخفی است. افراد گروه می‌دانند که تا سر رسیدن پلیس بعد از شنیدن آژیرهای فروشگاه تنها چهار دقیقه فرصت دارند. آقای صورتی که برآشفته است، می‌گوید: «تا یه دقیقه‌ی دیگه هفده تا پلیس بیرون وایسادن.» او با حالتی پارانویایی بقیه‌ی آقایان گروه را دچار سوءظن می‌کند. سفید و صورتی شروع به جر و بحث می‌کنند تا آن که آقای بور سر می‌رسد. آن‌ها سریعاً به او دست‌خوش می‌گویند که حین سرقت مانند دیوانه‌ای تفنگ به دست عمل کرده است. در هر صورت آن‌ها نتیجه می‌گیرند که او نمی‌تواند پلیس مخفی باشد، زیرا به‌طور کاملاً مشخصی، روانی است. آقای بور با آرامشی مخوف و هم‌چون ماری زنگی که در حال استراحت است، شاهد دعوای آنان می‌شود. او بالاخره «چیز غافلگیرکننده‌ای» راکه با خود آورده است، رو می‌کند: پلیس یونیفرم‌پوشی را که طی درگیری ربوده و در صندوق‌عقب اتومبیلش حبس کرده است.

چندی بعد ادی می‌آید و او هم درگیر فحش و فحش‌کاری می‌شود. بالاخره به آقایان سفید و صورتی دستور می‌دهد برای آوردن الماس‌ها همراهش بیایند و اتومبیل‌های مسروقه را رد کنند. آقای نارنجی مدتی است که از حال رفته است. پلیس کتک خورده هم به یک صندلی بسته شده است. آقای بور که با آن دو تنها مانده است رادیو را روشن می‌کند و برنامه‌ی نواهای برتر دهه‌ی ۱۹۷۰ به مجری‌گری کِی بیلی (ازجمله ترانه‌ای با صدای فرسوده‌ی استیون رایت) پخش می‌شود. موقعی که ترانه موفق «Stuck in the Middle with You» با اجرای استیلر ویل به گوش می‌رسد، آقای بور رقص مضحکی را آغاز می‌کند و لبخند موذیانه‌ای به پلیس می‌زند. سپس در پوتینش یک تیغ صورت‌تراشی می‌یابد؛ قدری دیگر می‌رقصد و بعد به طرف پلیس یورش می‌برد. درحالی که صدای ضجه‌ی پلیس را می‌شنویم، دوربین با حرکت افقی از آن‌ها دور می‌شود. سپس آقای بور درحالی که گوش پلیس از انگشتانش آویزان است، شروع به رقصیدن می‌کند. اندکی بعد روی قربانی‌اش بنزین می‌ریزد، فندکی بیرون می‌آورد و دستش را روی شستی آن می‌گذارد، ولی پیش از آن‌که بتواند روشنش کند، ناگهان بدنش در اثر اصابت گلوله‌هایی که به سینه‌اش اصابت می‌کند، تکان می‌خورد. سپس دوربین به سرعت از او به طرف آقای نارنجی حرکت می‌کند که در خون خود شناور است. او نشسته و هفت تیرش را شلیک کرده است. او به پلیس می‌گوید: «گوش کن... من پلیسم... فردی نیو اندایک.» اما افسر پلیس که نَش نام دارد، قبلاً به هویت واقعی آقای نارنجی پی برده و باوجود تحمل شکنجه، او را لو نداده است. فردی توضیح می‌دهد که نیروهای کمکی قبل از ورود جو کابوت به داخل انبار سر نمی‌رسند.

پس از آن‌که سایرین برمی‌گردند، آقای نارنجی سعی می‌کند چگونگی مرگ آقای بور را توضیح دهد. او قسم می‌خورد که آقای بور قصد کشتن او و پلیس را داشته و در کمین بقیه‌ی افراد نشسته بود تا الماس‌ها را یک‌جا بالا بکشد. او می‌گوید: «به روح ابدی مادرم قسم که ماجرا این بود.» و روی کف انبار به نفس‌نفس می‌افتد. ادی به پلیس شلیک می‌کند و او را می‌کشد. سپس با عصبانیت به آقای نارنجی توضیح می‌دهد که آقای بور تا چه حد به رییسش وفادار بود. در نماهای بازگشت به گذشته می‌بینیم که آقای بور با اسم واقعی ویک وگا چهار سال در زندان حبس کشید، ولی



جو را لو نداد. هم‌چنین در ادامه می‌بینیم که فردی برای نقش مخفی‌اش آماده می‌شود به او می‌گویند: «درست مثل مارلون براندو... اگه میخوای کارتو خوب انجام بدی، باید بازیگر خوبی باشی.» سپس می‌بینیم که دروغ مفصلی راجع‌به معامله‌ی مواد مخدر می‌گوید و بدین‌طریق به گروه گنگسترها نفوذ می‌کند.

جو سرانجام با حالتی عصبی وارد انبار می‌شود و آقای نارنجی را صریحاً متهم می‌کند که یکی از اعضای پلیس است. آقای سفید سراسیمه دلیل می‌تراشد: «اون بچه‌ی خوبیه، من این مردو می‌شناسم، این‌کاره نیست.» قدری بعد تمام افراد حاضر به جز آقای صورتی به روی هم اسلحه می‌کشند، هرکدام از آن‌ها منتظر است تا دیگری پلک بزند. بالاخره جو به آقای نارنجی شلیک می‌کند. آقای سفید جو را می‌کشد، ادی هم آقای سفید را با تیر می‌زند و زخمی می‌کند. اما آقای سفید به سرعت برمی‌گردد و ادی را می‌کشد. آقای صورتی کیف جواهرات را برمی‌دارد و فلنگ را می‌بندد. اما از صدای آژیر اتومبیل‌های پلیس می‌فهمیم که او هم بیرون از انبار دستگیر شده است. در این بین آقای سفید به طرف آقای نارنجی می‌خزد و آهسته پلک او را می‌بندد. آقای نارنجی مثل بچه‌ای هق‌هق می‌کند و زیر لب می‌گوید: «من پلیسم... متأسفم.» آقای سفید مانند حیوانی زخمی زوزه می‌کشد و اسلحه‌اش را به طرف گونه‌ی آقای نارنجی می‌گیرد. دوربین به طرف چهره‌ی دردآلود آقای سفید می‌رود و بعد صدای شلیک اسلحه‌ی وی را می‌شنویم. پلیس‌ها به داخل انبار می‌پرند، صدای شلیک دیگری شنیده می‌شود و آقای سفید هم از قاب بیرون می‌افتد.

فیلم‌ساز بالفطره

این فیلم اولین بار در جشنواره‌ی فیلم ساندنس نمایش داده

شد. از تارانتینو دعوت کرده بودند به ساندنس بیاید و از امکانات و تجهیزات فیلم‌سازی آن‌جا استفاده کند. این امکان به فیلم‌سازانی داده می‌شود که برای ساختن آثارشان شدیداً تلاش می‌کنند و به نظر می‌رسد که آینده‌ی امیدوارکننده‌ای دارند. سپس فیلم توجه شرکت میراماکس را جلب کرد. هاروی وینستاین، مدیر تولید میراماکس این‌گونه به یاد می‌آورد: «فیلم تأثیر بسیار زیادی گذاشت. شاهد کار فیلم‌سازی بودیم که مثل ما کودکی‌اش با دیدن فیلم‌های همفری بوگارت سپری شده بود؛ با وجود این سبک و دیدگاه اصیل و معاصری داشت؛ برایش مهم نبود که اثرش از نظر سیاسی درست نباشد، زیرا حقیقت را بازتاب می‌داد. فیلم مانند صدایی است که از خواب بیدارتان می‌کند.» اما توزیع‌کننده‌اش می‌خواست که، برای امکان فروش بیشتر فیلم، صحنه‌ی بریدن گوش حذف شود. تارانتینو با آن‌که اولین فیلمش را کارگردانی می‌کرد، زیر بار نرفت. عاقبت فیلم نمایش داده شد و جنجالی که بر سر خشونت بی‌پروای آن در گرفت، باعث فروش بیشترش شد. پخش ویدیویی فیلم در انگلستان ممنوع شد، با وجود این در آن‌جا موفقیت فراوانی به دست آورد و طرفداران پروپا قرصی پیدا کرد که بیش از یک سال دائماً آن را در سالن‌های مخصوص نمایش دادند.

منتقدان روز امریکا، سیسکل و ابرت دو نظر موافق و مخالف نسبت به فیلم ابراز کردند، خشونتش را مشمئزکننده دانستند و آن را «فیلمی جنایی و سبکمدارانه، اما توخالی» نامیدند. نشریه‌ی *باستن گلوب* آن را «در تضاد با فیلم‌هایی که رفاقت‌های مردانه را نشان می‌دهند» دانست، و این که فیلم «گسست روابط مردانه را تصویر می‌کند.» منتقد نشریه‌ی *لس آنجلس تایمز* «مهارت انکارناپذیر» تارانتینو را ستود، اما فیلم را بسیار «تک بعدی» قلمداد کرد. منتقد *تایمز* نوشت که کارگردان «بسیار شیفته خشونت اپرایی است... آن فیلم‌های گنگستری که خالق *سگدانی* ستایششان می‌کند، در ایجاد توازن بین ارکان اثر، چاشنی کردن روابط عاطفی قابل‌قبول و حس تأسف ناشی از بن‌بستی که قهرمانان داستان با آن مواجه می‌شوند، موفق‌ترند.»

ترنس رفرتی منتقد *نیویورکر* فیلم را «تئاتری با اعمال خشونت‌آمیز» نامید و اشاره کرد «با آن که هیچ اتفاق خشنی بر پرده نمی‌افتد، خودمان را برای خشونت‌های فراوان بعدی آماده می‌کنیم.» رفرتی معتقد بود که فیلم فاقد «بار عاطفی و حس اضطرار مبرمی است که به فیلم‌های پکین پا و آثار دهه‌ی هفتادِ اسکورسیزی قدرت می‌دهند تا خشونت مسلحانه در آن‌ها به مرحله‌ی طغیان برسد... تارانتینو تمام ملزومات را برای حفظ ضرب آهنگ فیلم در اختیار دارد.»

دلمشغولی منتقدان عمدتاً متوجه خشونت فیلم بود، ولی سگدانی رمزهای فیلم گنگستری را به نحوی تازه و موجز نمایش می‌داد

وینسنت کنبی هم در *نیویورک تایمز* هم‌چون دیگران، تفاسیری از فیلم منعکس کرد که نشان می‌داد غافلگیر شده است، ولی «آتش‌بازی سینمایی و خیره‌کننده»ی آن، و هم‌چنین استعداد نوپا و عظیم تارانتینو را ستود.

دلمشغولی منتقدان عمدتاً متوجه خشونت فیلم بود، ولی *سگدانی* رمزهای فیلم گنگستری را به نحوی تازه و موجز نمایش می‌داد. فیلم در نمایش اخلاقی‌اش تنها با عناصر اصلی سروکار دارد و وقتمان را با کلیشه‌ها تلف نمی‌کند. درواقع فراسوی کلیشه‌ها می‌رود تا توقعات و عکس‌العمل‌های ما را نسبت به آن‌چه **فکر می‌کنیم** می‌بینیم به بازی می‌گیرد. تارانتینو استدلال کرد که فیلم «مکالمه‌ی طولانی جذاب و تمام‌عیاری است... یک عده دور هم جمع شده‌اند و زِرزِر می‌کنند و بعداً قدری خشونت هم در می‌گیرد.»

ریچارد کورلیس درباره‌ی «جاهل‌مابی» لفظی فیلم تفسیری کرد و نوشت که سبک تارانتینو تحت تأثیر «فیلم‌های گنگستری و اگزیستانسیالیستی ژان پیر ملویل است؛ شخصیت‌های داستان تمام شب راجع‌به همه چیز جز موضوع اصلی صحبت می‌کنند.» او در نقدش بر *سگدانی* صحنه‌های انبار را «جلسه‌ای برای نمود خباثت و کشت و

کشتار» نامید.

چیزی که باعث شد چنین بازیگران تراز اولی جلب کارگردانی تازه‌کار و امتحان پس نداده شوند، مکالمه‌های طولانی و جذاب فیلم‌نامه بود. هاروی کایتل تحت تأثیر فیلم‌نامه قرار گرفت و برای بازی در آن، قرارداد امضا کرد. فیلم از حد کاری آماتوری فراتر رفت و به اثر هالیوودی کم هزینه‌ای تبدیل شد و یک‌ونیم میلیون دلار بودجه برایش فراهم آمد. (فیلم طی یک سال ۲۲ میلیون دلار فروش کرد). کایتل به دلیل تلاش‌های پشت صحنه‌اش برای تهیه‌ی سرمایه و جلب سایر بازیگران درجه یک برای آزمایش بازیگری در این فیلم، همکار تهیه‌کننده نیز شد.

کایتل در مورد فیلم‌نامه گفت: «وقتی آن را خواندم... بسیار تحت تأثیر قرار گرفتم، زیرا دیدم که در آن روش جدیدی برای پرداختن به مضامین قدیمی خیانت، رفاقت، اعتماد و رستگاری به چشم می‌خورد.» پل وودز اشاره کرده که «وقتی آقای نارنجی به روح مادرش قسم دروغ می‌خورد فیلم تا حدی به فیلم‌های پلیسی یا سایر فیلم‌های اسکورسیزی شباهت می‌یابد. پسر در مقابل گناه یا باید رستگار شود یا جزای کارش را ببیند. اما کشیشی وجود ندارد تا او بتواند نزدش اعتراف کند، فقط لَری حضور دارد. تنها امکان برای او این است که بمیرد و بداند که به خاطر آدم‌های خوب، به اعضای گروه بد کرده است. اما لری در شخصیت گنگسترانه‌اش، رفیق او بوده است و همین، نشان از خیانت دیگری دارد.»

تارانتینو کایتل را پدری می‌نامد که هرگز نداشته است. کایتل بین فیلم‌سازان جوان وجهه‌ای خاص و تمثالی دارد. از این نظر به منزله‌ی بازیگر نسبتاً خوبی که به ندرت اسمش در اول عنوان‌بندی می‌آید، بالاتر از امثال دنیرو و پاچینو قرار می‌گیرد. کایتل علاوه بر کارهای ارزشمندی که با اسکورسیزی انجام داده بود، از بازی‌اش در نقش گنگستر فیلم ***باگزی*** نیز خشنود بود، نقشی که وی به خاطر ایفایش نامزد جایزه‌ی اسکار شد. چیزی نمانده بود که تارانتینو او را در نقش آقای صورتی به کار گیرد، یعنی شخصیتی که مدام حفظ اخلاق حرفه‌ای را به دیگران گوشزد می‌کند.[۴] ولی استیو بوشمی نقش را به عهده گرفت و آن‌قدر به یادماندنی بازی کرد که تقریباً در فیلم‌های دیگر کلیشه شد. مایکل مدسن هم معتقد است که تبدیل به کلیشه شده است: «تا آخر عمرم همه مرا به عنوان آقای بور می‌شناسند.» وقتی از او خواستند در ***قاتلین بالفطره*** نقش میکی ناکْس را بازی کند، نپذیرفت و گفت که نمی‌خواهد تبدیل به «نورمن بیتس دهه‌ی نود شود.»[5] او گفت که بازی‌اش در نقش شخصیت ترسناک آقای بور، ملهم از شیوه‌ی بازی جیمز کاگنی است. او در نقش خود همان دگرآزاری را نشان داد که کودی جَرِت در *اوج التهاب* به نمایش گذاشته بود.

در بین بازیگران دو تن از گل‌های سرسبد هالیوود قدیم نیز حضور داشتند: لارنس تیرنی و ادی بانکر. تیرنی که هفتاد و اندی سن داشت، برای ایفای نقش گنگستر کهنه کار، بدعنق و بددهن فیلم ایدئال بود. ***شیکاگو تریبون*** وی را «غبغبی و خرناسی» نامید. وقتی جایی از او پرسیدند که چه بر سر آقای آبی آمد، وی جواب داد: «مثل دیسلینجر مُرد.» بدین‌ترتیب راجع‌به معروف‌ترین نقشی که تاکنون داشته است، شوخی کرد. بانکر در نقش آقای آبی گذشته‌ای جسورانه مانند یکی از همین داستان‌های مهیج عامه‌پسند داشته است. او بیش از دوازده سال را در زندان گذراند و در آن‌جا تبدیل به نویسنده‌ای پرکار شد. وی با دستگاه، تایپی کار می‌کرد که زن هال والیس، تهیه‌کننده‌ی ***کازابلانکا*** بعد از آشنایی با بانکر به او هدیه کرده بود. در ۱۹۷۷ براساس یکی از رمان‌های او موسوم به ***زمان درستکاری*** فیلمی با شرکت داستین هافمن ساخته شد.

تارانتینو از تمام فیلم‌هایی که به مضمون سرقت می‌پردازند و آن‌ها را دیده بود، به نوعی تأثیر گرفت. قابل ذکرترین آن‌ها ***قتل*** ساخته کوبریک بود که از بازی با زمان برای نمایش دیدگاه هریک از سارقان نسبت به ماجرای سرقت استفاده می‌کند. اما تارانتینو در رویکردی شجاعانه خودِ سرقت را نشان نمی‌دهد. «تأکید من بر ابعاد روانی درام این شخصیت‌های زخم‌خورده و آسیب دیده بود که می‌خواهند بدانند کجای کار غلط از آب درآمده است.» فیلم بعدی تارانتینو اثری خشن‌تر و جسورانه‌تر بود که شاید بتوان گفت

گنگسترهای هالیوود را به مسیر تازه‌ای کشاند.

داستان عامه‌پسند

داستان عامه‌پسند همان‌طور که از اسمش برمی‌آید، ادای دینی است به داستان‌های تکان‌دهنده و سنگدلانه‌ای که زمانی با جلد مقوایی منتشر می‌شدند و منبع الهام فیلم‌های نُوار هم بودند. این یکی هم مانند آثار قبلی تارانتینو، ساختار اپیزودیک دارد، چنان که بیشتر با سنت‌های ادبی همنواست تا قواعد سینمایی. فیلم سه داستان را شامل می‌شود که چند شخصیت در آن رفت‌وآمد دارند. قابل توجه‌ترین آن‌ها وینسنت وگا (جان تراولتا) برادر ویک وگا شخصیت فیلم *سگدانی* است.

در آغاز فیلم زوجی را می‌بینیم که احساساتشان را به نحوی آبکی نسبت به هم ابراز می‌کنند. آن‌ها پامپکین (تیم راث) و هانی بانی (آماندا پلامر) هستند و در رستورانی معمولی و خانوادگی نشسته‌اند. بحثشان درباره‌ی این است که سرقت مشروب‌فروشی بیش از سرقت پمپ بنزین فایده دارد. سپس هم‌زمان تصمیم می‌گیرند رستورانی را سرقت کنند که در آن نشسته و اندکی قبل صبحانه خورده‌اند. بانی اسلحه‌اش را در می‌آورد و آن را رو به مشتریان شگفت زده پیچ‌وتاب می‌دهد و با بد و بیراهه‌های قلمه سلمبه به آن‌ها دستور می‌دهد که حرفش را گوش کنند والا با گلوله سوراخشان می‌کند. بعد از یورش ناگهانی این زوج، در ابتدای فیلم، پرده سیاه می‌شود و عنوان‌بندی بر زمینه ریتم‌های هیجان‌آور گیتاری که دیک دیل می‌نوازد، نمایان می‌شود.

اولین داستان، وینسنت وهم پالکی تبهکارش، جولز (ساموئل ل.جکسن) را نشان می‌دهد که در یک اتومبیل نووا مدل ۱۹۷۴ نشسته‌اند و چنان که فیلم‌نامه می‌گوید «مثال بی‌خانمان‌ها در خیابان‌های هالیوود رانندگی می‌کنند.» وینسنت و جولز کت‌وشلوارهای مشکی و ارزان قیمتی پوشیده‌اند و کراوات‌های نازک مشکلی (مثل شخصیت‌های *سگدانی*) بسته‌اند. وینسنت مردی سفیدپوست با موهای به‌هم ریخته و نشسته است. او با جولز راجع‌به شیوه‌ی زندگی چند سال گذشته‌اش در اروپا صحبت می‌کند و اطلاعات عجیب‌وغریبی راجع‌به اماکن مخصوص کشیدن حشیش در آمستردام و بیگ‌مک‌ها در فرانسه می‌دهد. جولز موهای مجعد چربی دارد و اخموست. او شرورتر و درعین‌حال متفکرتر از وینسنت به نظر می‌رسد. رییسشان مارسلوس والاس به آن‌ها دستور داده است چمدانی را پس بگیرند. آن‌ها قدری زودتر از ساعت ملاقات وارد می‌شوند و مانند دو تاجر به انتظار می‌ایستند و راجع‌به ماساژ دادن پای همسر مردی دیگر بحث می‌کنند. مارسلوس قصد سفر به فلوریدا را دارد و از وینسنت خواسته است در غیابش، همسر او میا را سرگرم کند. وینسنت نگران این درخواست است، زیرا قبلاً شنیده است که یکی از تبهکاران پای میا را ماساژ داده است و درنتیجه وی را از بالکن به پایین پرت کرده‌اند.

> **داستان عامه‌پسند مانند آثار قبلی تارانتینو، ساختار اپیزودیک دارد، چنان که بیشتر با سنت‌های ادبی همنواست تا قواعد سینمایی**

جولز و وینسنت به داخل آپارتمان ۴۹ می‌روند و در آن‌جا با سه مرد مواجه می‌شوند که با ترس و دستپاچگی سعی دارند توضیح دهند که کیف دستی مارسلوس نزد آن‌ها چه می‌کند. جولز با صدایی پرطنین و آمرانه راجع‌به همه چیز وراجی می‌کند به جز نیات وحشتناکی که در سر دارد. او در مورد صبحانه‌ی حاضری آن‌ها، یعنی همبرگرهای مخصوص، می‌پرسد و به آن‌ها می‌گوید که چه چیزهایی درباره‌ی غذای فرانسوی یاد گرفته است. وراجی‌های غیرمنتظره‌ی او طرف‌های مقابل را بیش از پیش می‌ترساند. وقتی برِت (فرانک ویلی)، سردسته‌ی تبهکاران، مِن و مِن می‌کند و اجازه می‌خواهد، جولز همدست او را مثل آب خوردن با تیر می‌کشد و می‌گوید: «تمرکزتو به هم زدم.» سپس به برت که از ترس می‌لرزد، شلیک می‌کند. وقتی گلوله را به شانه‌ی برت می‌زند، صدایش بلندتر می‌شود و

لحن ترسناک‌تری می‌یابد. سپس لوله‌ی اسلحه‌اش را روی گونه‌ی برت می‌گذارد. از برت می‌پرسد که آیا *انجیل* می‌خواند یا نه؟ بعد خودش با صدایی رسا با شور و حرارت، یکی از آیات *انجیل* (کتاب حزقیال نبی، باب ۲۵، آیه‌ی ۱۷) را از بر می‌خواند:

> مرد پرهیزکار در راهی که پیش رو دارد از همه طرف با مظالم مردان نفس‌پرست و ستم مردان شرور مواجه می‌شود و آزار می‌بیند. متبرک اوست که با نام نیک و نیت خیر، ضعفا را هم‌چون شبانی از دره‌ی ظلمت به سلامت عبور می‌دهد، چرا که حقیقتاً برادرش را درامان نگه می‌دارد و کودکان گمشده را پیدا می‌کند. و بدان، بر آن که قصد مسموم کردن و نابودی برادران مرا داشته باشد، انتقامی شدید و عذابی سخت فرود می‌آورم و هلاکش می‌کنم و تو نام خداوند را زمانی به درستی خواهی دانست که آتش انتقامم را بر تو فرود آورم.

سپس جولز شلیک می‌کند و برت را می‌کُشد. این صحنه بلافاصله به اپیزود دوم قطع می‌شود. بوچ کولیج (بروس ویلیس) مشت‌زن حرفه‌ای و سفیدپوستی است که با دقت به حرف‌های مارسلوس (وینگ رِیمز) که خارج از قاب است، گوش می‌دهد. بعداً تصویر مارسلوس را در هیئت مرد سیاه‌پوستِ با ابهتِ سرتراشیده‌ای می‌بینیم. (در فیلم‌نامه اشاره می‌شود که «او چیزی بین گنگستر و یک پادشاه است.») وی به بوچ دستور می‌دهد که درازای دریافت پول، مسابقه‌ی بعدی را به حریف ببازد.

وینسنت و جولز که شورت و تی‌شرت پوشیده‌اند در باشگاه مارسلوس پرسه می‌زنند. متعاقباً وینسنت به اکو پارک می‌رود تا دوست مواد فروشش، یعنی لَنس، کاسب باحالی، را ببیند که نقش او را اریک استولتس بازی می‌کند. لنس طوری نمونه هر نوع از هرویین‌هایش را می‌چیند که انگار جزو محصولات مری کِی هستند. وینسنت سیصد دلار از قوی‌ترین نوع آن‌ها را می‌خرد، قدری را پهلوی لنس می‌کشد، سپس به خانه والاس می‌رود تا با خیالی آسوده در خلوت کارش را ادامه بدهد.

چنان که نوشته‌ی روی در به وینسنت فرمان می‌دهد، او وارد اتاق میا (اوما تورمن) می‌شود. میا هنوز درحال لباس پوشیدن و کشیدن کوکایین است، سپس آماده خروج می‌شود. او عشوه‌گر و مرموز است. وینسنت به‌رغم صمیمیتش، فاصله را حفظ می‌کند. او میا را به رستوران مورد علاقه‌ی دختر، در جک ربیت اسلیم می‌برد، تفریحگاهی موضوعی که به سبک دهه‌ی پنجاه ساخته شده و رستورانی دارد، هم‌چنین صفحه‌نواز سکه‌ای مدل ورلیتز در آن به چشم می‌خورد و گارسن‌هایش به سبک اَبَر ستاره‌های فقیه دهه‌ی پنجاه مانند مریلین مونرو و جیمز دین لباس پوشیده‌اند. خواننده‌ای که ادای ریکی نلسن را در می‌آورد همراه با گروه کوچکی از نوازندگان، یکی از آهنگ‌های باحال او را زیر لب زمزمه می‌کند. میا و وینسنت در جای موردنظر خود می‌نشینند. گارسن آن‌ها، بادی هولی (استیو بوشمی که به نحو کمیکی خشن است)، سفارششان را دریافت می‌کند و آن‌ها را تنها می‌گذارد تا قدری حرف بزنند. میا از تجربه‌ی کوتاه بازیگری‌اش در فیلمی تلویزیونی صحبت می‌کند. وینسنت از او می‌پرسد که چرا ماساژ دادن پا باعث می‌شود مردی را که مرتکب این کار شده از بالا به پایین پرت کنند. میا از او می‌پرسد که این شایعه را از کجا شنیده است، بعد لبخند شیطنت‌آمیزی می‌زند و می‌گوید:

«وقتی شما تخم‌سگ‌های کوچولو دور هم جمع میشین بدتر از گروه خیاط ها برای خودتون میبرین و میدوزین.»

میا وینسنت را باوجود بی‌میلی‌اش ناچار می‌کند در مسابقه رقص تویست رستوران شرکت کنند و با ترانه‌ی «هیچ وقت نمیتونی بگی» اثر چاک بری برقصند. در این قطعه‌ی نمایشی فیلم که اکنون معروف شده است، آن دو بدون کفش از رقص آرام تویست به گونه‌ای سبکمدارانه آغاز می‌کنند و به سایر رقص‌های دمدمیِ متعلق به دورانی سپری شده، می‌پردازند. آن‌ها با جایزه‌ای که می‌برند به خانه میا برمی‌گردند، درحالی که هم‌چنان می‌رقصند و از پیروزی‌شان سرخوش‌اند. وینسنت به دستشویی می‌رود و در آن‌جا راجع‌به خویشتن‌داری با خودش حرف می‌زند. در این بین میا در جیب پالتوی او هرویین می‌یابد و آن را با کوکایین عوضی می‌گیرد. وی درست مانند بچه‌ای که شیرینی پیدا کرده است قدری از آن را از طریق بینی می‌کشد، بدون آن که

به تفاوتش پی ببرد، و ناگهان دچار تشنج می‌شود. وقتی وینسنت وارد اتاق می‌شود وی را درحالی می‌بیند که بی‌هوش کف اتاق افتاده، دماغش خونی است و حباب‌های کف از دهانش بیرون می‌ریزند. وینسنت از عقوبت مصرف بیش از حد مخدر توسط او، دچار وحشت می‌شود؛ میا را برمی‌دارد و با اتومبیل تا خانه لنس می‌راند. لنس و وینسنت دستپاچه بر سر چاره‌ی کار بحث می‌کنند، تا بالاخره تصمیم می‌گیرند از یک داروی تزریقی که قبلاً امتحان نشده و آدرنالین را مستقیماً به قلب می‌رساند، استفاده کنند. این دارو را لنس پیشتر در جایی مخفی کرده است. سپس مضطربانه جر و بحث می‌کنند که کدامشان باید دست به کار شود. عاقبت وینسنت آمپول را به سینه میا فرو می‌کند (معروف‌ترین صحنه‌ی فیلم؟)؛ میا هم‌چون مرده‌ای جان گرفته، از جا می‌پرد و درحالی که سوزن در سینه‌اش است مانند یک بَنشی[6] جیغ می‌کشد. وینسنت میا را که آرام نشسته و انگار جن‌زده شده است با اتومبیل به خانه می‌برد. آن‌ها پس از مدتی سکوت توافق می‌کنند که حتی یک کلمه راجع‌به این موضوع به مارسلوس نگویند، زیرا در غیر این‌صورت حتماً جفتشان را می‌کشد.

صحنه‌ی بعدی پسر کوچکی را در اتاق نشیمن خانه‌ای در حومه شهر نشان می‌دهد. مادرش افسر یونیفرم‌پوشی را به خانه می‌آورد که قبلاً جزو اسرای جنگ ویتنام بوده است. پدر پسرک طی آن جنگ کشته شده است. سروان کونز (کریستفر واکن) به خانه‌شان آمده است تا برای بوچ ساعت مچی پدر را بیاورد. پیش از آن پدربزرگ بوچ ساعت را طی جنگ جهانی دوم به مچ می‌بست و قبل از او هم جد بوچ طی جنگ جهانی اول آن را سالم به‌در برده است. کونز طی یک تک‌گویی پوچ و مضحک برای پسرک توضیح می‌دهد که چگونه پدر بوچ پنج سال تمام در اردوگاه اسرای جنگی «حق طبیعی» پسرش را در بدنش مخفی کرده بود. وقتی پدر بوچ می‌میرد کونز ساعت را به نحو ناراحت‌کننده‌ای در جایی از بدنش پنهان می‌کند و آن را از جنگ سالم به در می‌برد. وی به پسرک می‌گوید که «حالا ساعت را به تو می‌دهم.»

بوچ از خاطره‌ی این فصلِ بازگشت به گذشته به خود می‌آید و برای مسابقه‌ی مشت‌زنی که قرار است آن را ببازد، لباس بر تن می‌کند، ولی درعوض مسابقه را می‌برد و پا به فرار می‌گذارد. و سوار بر تاکسی با سرعت از شهر خارج می‌شود. رادیوی تاکسی با آه و ناله اعلام می‌کند که بوچ تصادفاً حریفش را کشته است. راننده تاکسی زنی آتشین مزاج به نام اسمرالداست که با بوچ دوست می‌شود و در متلی خارج از شهر او را پیاده می‌کند. در آن‌جا فابین (ماریا دمِدِیروس) رفیقه‌ی چشم آهویی بوچ منتظر اوست. او معصوم و شیرین می‌نماید و رفتار لطیفی درکنار این مشت‌زن خشن و فرسوده دارد. اما وقتی بوچ متوجه می‌شود که فابین جوایز مسابقات او را از خانه‌اش نیاورده است، جوش می‌آورد، خصوصاً این که ساعت مچی پدرش هم جزو آن‌هاست. سپس به آرامی از فابین که با چشمان قهوه‌ای درشتش او را نگاه می‌کند معذرت می‌خواهد. آنگاه به داخل اتومبیلش می‌پرد تا برود و ساعتش را بیاورد. پس از آنکه دزدکی به آپارتمانش برمی‌گردد و ساعتش را می‌یابد، متوجه مسلسلی می‌شود که روی پیشخوان آشپزخانه قرار دارد. بعد صدای سیفون توالت را می‌شنود. وینسنت وگا درحالی که نسخه‌ای از کتاب *مادستی بلیز* (داستانی عامه‌پسند راجع‌به جیمز باندی مؤنث که در دهه‌ی شصت منتشر شده است) در دست دارد، ناگهان چشمانش به چشم‌های بوچ می‌افتد و سپس ضرب شلیک گلوله‌ها او را به عقب می‌برد و در کاسه توالت می‌اندازد. وینسنت غرق در خون می‌شود و می‌میرد. بوچ که شوکه شده است، اسلحه را می‌گذارد و از آپارتمان فرار می‌کند.

او درحالی که با اتومبیل از سراشیب خیابان می‌گذرد با چراغ قرمز روبه‌رو می‌شود و موقعی که می‌بیند مارسلوس درحال عبور از پیاده‌روی خیابان است، وحشت می‌کند. آن دو نیز چشمانشان به هم می‌افتد. بوچ با اتومبیل به مارسلوس می‌زند، ولی کنترل اتومبیل را از دست می‌دهد و ضربه می‌خورد. مارسلوس هم‌زمان با بوچ هشیاری‌اش را به دست می‌آورد و به طرف او شلیک می‌کند. تیراندازی مارسلوس باعث می‌شود عابران پراکنده شوند و جیغ و فریاد راه

بیندازند. بوچ می‌دود و در یک مغازه‌ی اجناس گرویی که تاریک است، خود را پنهان می‌کند، درحالی که مارسلوس با شتاب در تعقیب اوست. بوچ مارسلوس را با مشت می‌زند ولی مینارد فروشنده‌ی مغازه، با قنداق تفنگش او را نقش بر زمین می‌کند. سپس مینارد به دوستش زِد تلفن می‌زند. متعاقباً این دو «غربتی» (چنان که در فیلم‌نامه آمده) ممارسلوس و بوچ را می‌بندند و می‌خواهند از آن‌ها سوءاستفاده کنند.

مینارد و دوستش، شخص دیگری را می‌آورند که گیمپ نام دارد. وی قلاده‌ی مزیّنی بسته است و نقابی چرمی دارد. آن‌ها وی را کنار بوچ می‌بندند. مارسلوس را هم کشان‌کشان می‌برند و بی‌رحمانه به او تجاوز می‌کنند. بوچ خود را آزاد می‌کند و به طرف در می‌رود. اما وجدانش به او تلنگر می‌زند و قدری می‌ایستد، فکر می‌کند که روا نیست هیچ آدمی مورد تجاوز قرارگیرد، حتی اگر مارسلوس باشد. بوچ شروع به گشتن مغازه می‌کند. اول چماقی می‌یابد، ولی آن را رها می‌کند. سپس یک اره‌ی دستی می‌یابد و بالاخره شمشیری برمی‌دارد و به غربتی‌ها حمله می‌کند. وقتی تنها می‌شوند، مارسلوس بوچ را باوجود نارویش می‌بخشد و او را قسم می‌دهد که اینِ ماجرا را افشا نکند. سپس به وی دستور می‌دهد که فوراً از شهر برود. بوچ موتورسیلکت زد را می‌رباید، به سراغ فابین می‌رود و او را برمی‌دارد تا با هم زندگی تازه‌ای را شروع کنند. اپیزود آخر «موقعیت بانی» نام دارد و به زمانی برمی‌گردد که جولز با الهام از کلام *انجیل* قتل را انجام داده است. تا جولز و وینسنت به طرف ماروین برمی‌گردند که هنوز نفس‌نفس می‌زند، ناگهان درِ دستشویی باز می‌شود و مردی با اسلحه‌ی مگنوم براقی به سمت آن‌ها شلیک می‌کند، ولی تمام تیرهایش خطا می‌رود و دیوار پشت سر جولز و وینسنت را سوراخ می‌کند. آن دو نگاه‌های مبهوتی به یکدیگر می‌اندازند و سپس فوراً با نوعی اعتماد به نفس حرفه‌ای، مردی را که به آن‌ها سوءقصد کرده، از پا درمی‌آورند. بعد سوار اتومبیل می‌شوند، ماروین را به عنوان گروگان در صندلی عقب می‌گذارند و به سراغ مارسلوس می‌روند. در این بین جولز دچار نوعی شهود شده است. او با تأکید می‌گوید که دلیل زنده ماندنشان صرف لطف و مرحمت الهی است. او متقاعد شده که شاهد معجزه‌ای بوده است و عهد می‌کند تا به مارسلوس بگوید ک می‌خواهد از کار دست بکشد. وینسنت که به هیجان آمده رو به ماروین می‌کند تا بداند چه فکر می‌کند. و درحالی ک اتومبیل به طرز ناجوری تصادف می‌کند، او اسلحه‌اش را در هوا می‌چرخاند، بعد با آه و ناله به شانه‌اش نگاه می‌کند و اخم‌هایش را درهم می‌کشد: «آهای مَرد، با تیر زدم تو صورت ماروین.» دوربین روی دو تبهکار در صندلی جلو ثابت می‌ماند. ولی می‌شنویم که ماروین نه فقط مرده، بلکه سرش نیز متلاشی شده است. می‌توانیم خون و تکه‌هایی از استخوان و مغز را ببینیم که در داخل ماشین به اطراف پاشیده است. جولز پریشان است، ولی هم‌چنان فکرش خوب کار می‌کند. او به یاد یکی از رفقایش می‌افتد که در آن منطقه است. آن‌ها می‌توانند نزد وی بروند و خود اتومبیلشان را از صحنه‌ی خیابان دور کنند.

جیمی (کوئینتین تارانتینو) وقتی می‌بیند که آن‌ها ماروین را به داخل خانه‌اش می‌آورند، ناراحت می‌شود. قرار است تا یک‌ساعت و نیم دیگر، زن جیمی به خانه برگردد. جیمی از مهمانان ناخوانده‌اش با قهوه‌ی عالی پذیرایی می‌کند. (قهوه آن‌قدر به ذایقه‌ی جولز خوش‌طعم می‌آید که با وجود بقایای جسد ماروین در اطرافش، از آن تعریف می‌کند.) سپس به مارسلوس زنگ می‌زند و کمک می‌خواهد. مارسلوس می‌پذیرد که متخصصی به نام ولف (هاروی کایتل) برای آن‌ها بفرستد. ولف ساعت هشت‌ونیم صبح لباس رسمی مردانه می‌پوشد و جذابیتی در مایه‌های دیوید نیون دارد. او طوری وارد می‌شود که گویی نمونه‌ی شخصیت‌های تبهکار در یکی از نمایش‌نامه‌های نوئل کوارد است. او با مهارت خاصی و به سرعت نظافت کاملی انجام می‌دهد درعین‌حال نگران مخمصه‌ی خانوادگی جیمی است، زیرا اگر بانی به خانه بیاید و این وضع را ببیند، کار به طلاق می‌کشد.

جولز و وینسنت بقایای جسد را جمع‌وجور می‌کنند. جیمی با شلنگ به آن‌ها آب می‌پاشد و سپس تعدادی از لباس‌های عجیب و غریبش را که برای خرید از فروشگاه

بزرگ مناسب‌اند، (همان شورت‌ها و تی‌شرت‌هایی که قبلاً دیده‌ایم) به آن‌ها هدیه می‌کند. جولز و وینسنت از شر اتومبیل نووا خلاص می‌شوند و با ولف خداحافظی می‌کنند. و بعد در نزدیک‌ترین رستوران اطراف پلاس می‌شوند، جایی که زوج مضطرب ابتدای فیلم کنار پنجره نشسته‌اند و پچ‌پچ می‌کنند.

وینسنت به جولز پیشنهاد ژامبون می‌کند، ولی او توضیح می‌دهد که چرا «از گوشت خوک خوشش نمی‌آید» و دوباره برنامه جدی‌اش را برای دست کشیدن از کار مورد توجه قرار می‌دهد. «چیزی که مهمه اینه که من خدا رو حس کردم، دست خدا تو کار بود.» جولز با تأکید خاصی این جملات را می‌گوید. وینسنت که از حرف‌های جولز مشمئز شده است به دستشویی می‌رود. چند ثانیه بعد هانی‌بانی و پامپکین اسلحه‌هایشان را بیرون می‌کشند، شروع به سرقت دخل مغازه و مشتریان می‌کنند، به مشتریان که ترسیده‌اند و مدیر رستوران که گوشه‌ای گیر افتاده است، بد و بیراه می‌گویند. آن دو کیف‌های پول و ساعت‌های مچی را داخل یک کیسه زباله‌ی پلاستیکی می‌اندازند. وقتی پامپکین به جولز می‌رسد، می‌بیند که او ککش هم نگزیده است. پس به جولز سه ثانیه فرصت می‌دهد تا کیف‌دستی‌اش را باز کند وگرنه ماشه را می‌چکاند، جولز می‌پذیرد و کیف‌دستی را باز می‌کند. محتوای کیف چیزی است که باعث می‌شود پامپکین به هذیان‌گویی بیفتد. (چشمان همه از دیدنش گشاد می‌شود، ولی محتوای کیف، هم‌چون رازی باقی می‌ماند.) جولز به سرعت مچ پامپکین را می‌گیرد، امکان دفاع را از او سلب می‌کند و هم‌زمان با دست دیگرش یک کلت ۴۵ زیر چانه‌ی پامپکین می‌گذارد. این مواجهه باعث می‌شود هانی بانی جیغ بکشد و تفنگش را دور جولز بگرداند. حالت بهت‌زدگی تا مدتی ادامه می‌یابد، گروگان‌ها نفسشان را در سینه حبس کرده‌اند و پامپکین و هانی بانی به شدت از این بد بیاری شوکه شده‌اند. ناگهان سر و کله‌ی وینسنت پیدا می‌شود و اسلحه‌اش را روی بدن هانی بانی می‌گذارد و تنش فزاینده‌ی حاکم بر محیط را بازهم زیادتر می‌کند. جولز بر سر او داد می‌زند که کنار بایستد. او به پامپکین اجازه می‌دهد کیف خودش را از داخل کیسه‌ی پلاستیکی بردارد و به وی می‌گوید: «من پولتو بهت برمی‌گردونم پس مجبور نیستم بکشمت.» سپس از پامپکین می‌پرسد: «*انجیل* میخونی؟» بعد همان فرازی را تلاوت می‌کند که معمولاً پیش‌درآمدی بر کشتن قربانی‌اش است. اما این بار مکث می‌کند و توضیح می‌دهد که حالا می‌فهمد معنایش چیست. «حقیقت اینه که تو ضعیف هستی و من تجلی ستم مردان خبیث، اما سعی می‌کنم، به سختی سعی می‌کنم شبان باشم.» او لوله‌ی تفنگ را پایین می‌آورد. پامپکین و هانی بانی پولشان را برمی‌دارند و به طرف در می‌دوند. وینسنت و جولز درحالی که موسیقی سورف (SURF) همراهی‌شان می‌کند، سلانه‌سلانه به طرف درهای شیشه‌ای می‌روند و از کنار مشتریان بهت زده می‌گذرند. آن‌ها سراشیبی خیابان را می‌گیرند و می‌روند تا ناپدید می‌شوند. سپس عنوان‌بندی پایانی بر پرده می‌آید.

حالت خماری تارانتینو در هالیوود

داستان عامه‌پسند در جشنواره‌ی کن سال ۱۹۹۴، جایزه‌ی غبطه‌انگیز نخل طلا را تصاحب کرد و نامزد جایزه‌ی اسکار بهترین فیلم شد، ولی در رقابت با فیلم فوق‌العاده محبوب *فارست گامپ* جایزه را واگذار کرد. با وجود این تارانتینو و ایوری جایزه‌ی بهترین فیلم‌نامه را در سی‌ودومین سالگرد تولد تارانتینو به دست آوردند. چنان‌که دیوید دنبای می‌گوید: «فیلم، تارانتینو را به فیلم‌سازی مثالی در جریان روز سینمای امریکا تبدیل کرد.» یا چنان که *سان فرانسیسکو کرانیکل* نوشت «تازه‌ترین ناجی رویین‌تن هالیوود» شد.

مطلبی که در *دیلی ورایتی* درباره‌ی *داستان عامه‌پسند* به چاپ رسید نمونه‌ای از قربان صدقه‌هایی است که شامل حال فیلم شد، این مطالب چنین تصریح می‌کند: «فیلم به یمن مهیج بودن فراوانش و هم‌چنین آگاهی فیلم‌ساز در بازی با عناصر ژانر گنگستری، تمام موانع تارعنکبوتی را از سر راه برمی‌دارد. فیلم، اثر جنایی کوچکی است که بر زمینه‌ای حماسی قرار دارد، شخصیت‌های خرده‌پایی در آن حضور دارند که مقابل چشم ما، ابعادی تمثال‌گونه می‌یابند.»

رابرت هورتن در *فیلم کامنت* نوشت: «من تا به حال ندیده‌ام که عده‌ی زیادی برای توصیف فیلم‌های تارانتینو، واژه‌ی عالی را به کار ببرند، اما حالا باید این کار را بکنند.» ریچارد کورلیس که ابداً جزو علاقه‌مندان *سگدانی* نبود، *داستان عامه‌پسند* را فیلمی «فوق‌العاده و جذاب» نامید. او نوشت: «بخشی از جذابیت *داستان عامه‌پسند* به دلیل حضور آدم‌های به‌یادماندنی و عجیب غریبی است که در دو سوم آخر فیلم به چشم می‌آیند.»

تارانتینو *داستان عامه‌پسند* را به منزله‌ی نقطه‌ی تلاقی بین وسترن اسپاگتی راک اند رول و فیلم‌های بکلسپوتیشین[۷] توصیف می‌کند. او قصد داشت کلکسیونی از آثار جنایی ارایه دهد. او توضیح داد که مضامین آشنا را از ژانر گنگستری و بسیاری از ژانرهای فرعی آن برگرفته است. «اگر به فیلم دیدن عادت داشته باشید... بخشی از جذابیت کار در این است که شما را به یاد *جسم و روح*، فیلمی درباره‌ی مسابقات مشت‌زنی می‌اندازد. سپس شخصیت‌ها ناگهان در گوشه‌ای جمع می‌شوند و می‌بینیم که در موقعیتی قرار می‌گیرند که گویی در دل *نجات‌یافتگان* هستند.» وی می‌افزاید: «وقتی وینسنت با بوچ ملاقات می‌کند، صحنه‌ای را می‌بینیم که مستقیماً از *در بارانداز* آمده است. لحظه‌ای که... حقیقتاً مال ستاره‌ی فیلم است. ولف مخلوقی کاملاً سینمایی است... این ستاره‌ی فیلم وارد رویداد می‌شود، قدری گرد و خاک راه می‌اندازد و مسایل را حل می‌کند.» تارانتینو چنین توضیح می‌دهد: «وقتی بوچ داخل مغازه را می‌گردد، در جست‌وجوی یکی از قهرمانان فیلم است تا در قالب او فرو برود: او از چماق که در *سربلند* مورد استفاده قرار می‌گیرد، صرف‌نظر می‌کند. سپس بازهم می‌گردد تا ببیند آیا می‌تواند شخصیتی از فیلم *کشتار با اره برقی در تگزاس* باشد یا نه، عاقبت تصمیم می‌گیرد که یک سامورایی سینمایی شود. می‌خواستم از داستان فیلم‌های نخ‌نما استفاده کنم و با آن‌ها به عرش بروم... می‌خواستم که آشنایی ببینند، با این داستان‌ها، عامل غافلگیری شدید او شود.»

با توجه به ارجاعات اثر به فیلم‌های رده‌ی ب، طنز سیاه و اشارات هولناکی که دارد و تمجیداتی که از فیلم شد، همان‌قدر که منتقدان را خشنود کرد، باعث شوکه شدن آن‌ها نیز شد. گرچه بعضی از نقدها به خشونتِ کارتونی فیلم اشاره داشتند، ولی تارانتینو خاطرنشان کرد که از ۱۵۳ دقیقه‌ی زمان نمایش فیلم تنها دو و نیم دقیقه خشونت واقعی در آن دیده می‌شود.[۸]

به هرحال خشونت لابه‌لای دیالوگ‌های هوشمندانه و آنتراکت‌های فیلم قابل ملاحظه است که لحنی کمدی و سیاه دارند. تارانتینو گفت: «فیلم‌های گنگستری، ژانر خشنی را شکل می‌دهند، اگر بخواهید فیلمی در ژانر شمشیربازی بسازید، انتظار می‌رود که افراد را درحال نبرد با شمشیر نشان دهید. من به ژانر جنایی می‌پردازم، خشونت جزو آن و دستاوردش است.»

تارانتینو هم‌چنین آگاه بود که بعضی از منتقدان، فیلمش را به منزله‌ی هنری التقاطی و متشکل از مصنوعات فرهنگی و تمهیدات فیلم‌سازی قلمداد می‌کنند. ولی وی اعتماد به نفس دارد و خوشحال است که بینندگان، فیلم‌هایش را به دلیل تازگی و طراوتشان دوست دارند نه به دلیل آن که حرف‌های کهنه را در قالب نو تکرار می‌کنند. وی می‌گوید: «من این فکر را دوست دارم که در قالب ژانری کاری کنم که از قبل وجود داشته و آن را از نو خلق می‌کنم، همان‌طور که [سرجیو] لئونه کل ژانر وسترن را از نو خلق کرد. فکر می‌کنم به ژانری تثبیت شده پرداخته‌ام... و آن را برای خود و مخاطبانم به چالش طلبیده‌ام.»

چنان که دیوید انسن اشاره کرد «معجزه‌ی *داستان عامه‌پسندِ* تارانتینو در این است که از بخش‌هایی دست‌دوم و نخ‌نما تشکیل شده است، ولی موفق می‌شود هم‌چون فیلمی نو بدرخشد... وقتی این فرایند مؤثر عمل می‌کند، آن را پسامدرنیسم می‌نامیم، وقتی به توفیق نمی‌رسد، می‌گوییم دراکولایی است.» نشریه‌ی *ویلج وُیس* تارانتینو را یکی دیگر از مریدان گدار «مبتکر پسامدرنیسم سینمایی» دانست. جَنِت مَسلین اشاره کرد که «*داستان عامه‌پسند* ماحصل کار فیلم‌سازی است که علاقه‌ی شدید خود به فرهنگ پاپ را با روش‌های تازه و جالب توجهی نشان می‌دهد.» فیلم، حال و هوای کهنه‌ای دارد. گرچه این اشارات بسیار سرگرم‌کننده‌اند،

ولی هرگز جنبه‌ی متظاهرانه پیدا نمی‌کنند. باوجود علاقه‌ی تارانتینو به موضوعات آشنا، فیلم فی نفسه بسیار نوین است.» او تارانتینو را «به دلیل اثری که تا این حد عمیق، هوشمندانه و اصیل است، در صف مقدم فیلم‌سازان امریکایی» قرار می‌دهد.

تارانتینو آگاه بود که بعضی از منتقدان، فیلمش را به منزله‌ی هنری التقاطی و متشکل از مصنوعات فرهنگی و تمهیدات فیلم‌سازی قلمداد می‌کنند

ریچاردپنا، مدیر جشنواره‌ی فیلم نیویورک، تارانتینو را به عنوان «نسل دوم بچه فیلم‌سازها» توصیف می‌کند که اکنون دیگر منبع الهامشان از هالیوود قدیم و سینمای مؤلف اروپا فراتر می‌رود و شامل سینمای هنگ کنگ و بسیاری از مراجع دیگر ازجمله تلویزیون می‌شود... موردی که ابداً نزد فیلم‌سازان نسل قبلی هم‌چون اسکورسیزی به چشم نمی‌خورد. فیلم‌های تارانتینو چنان شاد و سرزنده‌اند که از بیننده می‌خواهند تا پابه‌پایشان بیاید.»[9]

تارانتینو هم‌چنین شیوه‌ی استفاده از موسیقی همراه فیلم را تغییر داده است. او موسیقی را به موازات رویدادِ روی پرده به کار نمی‌گیرد، مثلاً هم‌چون اسکورسیزی که از ترانه‌ی "Street Fighting Man" با اجرای گروه رولینگ استونز استفاده می‌کند. تارانتینو اقرار می‌کند که «در *سگدانی* می‌خواستم از ترکیب موزیکال ساده و سرزنده‌ای استفاده کنم... این موسیقی به فیلم خصوصیتی غریب می‌دهد. کاری می‌کند تا قدری بیشتر بخندید، گرچه سرزندگی موسیقی باعث می‌شود تا صحنه بیشتر آزاردهنده شود.» ***داستان عامه‌پسند*** مجموعه‌ی برگزیده‌ای از چهار دهه موسیقی را فرا می‌گیرد: از ماک بری تا مریا مک کی، هم‌چنین دوباره موسیقی سورفِ دیک دیل را زنده می‌کند. تارانتینو این موسیقی را به منزله‌ی «موسیقی راک اند رُل اینو موریکونه» می‌داند. اشاره‌ی او به آهنگ‌سازی است که موسیقی متن وسترن‌های اسپاگتی سرجیو لئونه همراه با فیلم‌های ***تسخیرناپذیران*** و ***حالت خوشایند*** را ساخته است.

واسه‌ی من می‌نویسی؟

تارانتینو حتی بازیگران را به نحوی مبتکرانه و در شکلی جدید به کار می‌گیرد با تصویری که آن‌ها در فرهنگ عامه دارند، بازی می‌کند. غافلگیرکننده‌ترین عنصر ***داستان عامه‌پسند*** جان تراولتا بود. حضور او در فیلم باعث شد تا نامزد جایزه اسکار بهترین بازیگر شود و به او امکان حضور مجدد در نقش‌های مهم را بدهد، یعنی موقعیت‌هایی که هم‌چنان به او پیشنهاد می‌شوند. (او متعاقباً در فیلم پرفروش ***شورتی را بگیرید*** براساس رمان المور لئونارد، درخشید؛ هم‌چنین در دو فیلم اکشن مهیجی که جان وو در امریکا ساخت. ***تیر شکسته*** و ***تغییر چهره*** که تبدیل به اثری موفق در تابستان ۱۹۹۷ شود.) تارانتینو اعتراف می‌کند که در دوره‌ی کودکی‌اش جان تراولتا برایش بُتی بود، چه به عنوان رقصنده‌ی دیسکو در بروکلین که باعث شد تراولتا تبدیل به ستاره‌ی سینما شود، و چه در مقام بازیگر متفکر نقش اول در فیلم ممتاز *انفجار* ساخته‌ی برایان دی پالما. تراولتا در ***داستان عامه‌پسند*** با حضور درخشان خود در نقش‌های اول شوخی می‌کند. یا چنان که در **ویلج ویس** آمده «وگا همان ویتی باربارینوست که پا به سن گذاشته است.» تارانتینو اصرار کرد که تراولتا نقش وینسنت را بازی کند. شایع است که تهیه‌کنندگان با بودجه‌ی هشت میلیون دلاریشان می‌خواستند به جای او از دنیل دی لویس استفاده کنند.

حتی بروس ویلیس که اغلب هدف حمله‌ی منتقدان بود، برای بازی در نقش شخصیت خروس جنگی ولی دل‌رحم بوچ، وجهه‌ای به دست آورد. اما وی هم مانند سایر بازیگران برای کار با تارانتینو دچار دلشوره بود، گرچه پذیرفت که درازای نصف دستمزدی که برای **جان سخت ۳** گرفته بود، بازی کند. (اغلب بازیگران اصلی ***داستان عامه‌پسند*** به جای دستمزدهای هنگفت، توافق کردند که در سود فیلم شریک باشند، با توجه به موفقیت فیلم، همه‌ی آنان تاکنون پول خوبی دریافت کرده‌اند.)[10]

یکی از دلایلی که بازیگران می‌خواستند با تارانتینو کار کنند،

استعداد او در نوشتن دیالوگ‌های هوشمندانه، روان و طبیعی است. وینگ ریمز که نقش مارسلوس را بازی کرد، اشاره می‌کند. «یک جا دیالوگ طوری است که انگار برای بازیگر نوشته شده، جایی دیگر دیالوگ همان حرف‌های مردم است. کوئینتین طوری دیالوگ می‌نویسد که انگار آدم‌های عادی دارند صحبت می‌کنند. در این حالت هیچ نیازی به بدیهه‌پردازی نیست، زیرا او نیمی از کارتان را انجام می‌دهد.» حتی استنلی کافمن منتقد کهنه‌کار هالیوود و کسی که دیدگاه فرهنگی محافظه کارانه‌ای دارد هم اشاره کرد که فیلم‌های تارانتینو از غنای خاصی متأثر از دیالوگ‌هایی برخوردارند که «ریتم‌شان به تپ دنس می‌ماند و شبیه طبل زه‌دار است.» این موضوع باعث می‌شود قصه‌های او که شبیه کمدی‌های فارس هستند، جذاب بنمایند و شخصیت‌های عجیب فیلم‌های او دوست‌داشتنی جلوه کنند.

نقش‌های کوتاهی که در *داستان عامه‌پسند* ایفا می‌شوند، هوشمندانه و توأم با خود باز تابندگی سینمایی هستند: کایتل در نقش جمع‌وجورکننده‌ی جسد، بازی خود در *آدمکش* را یادآور می‌شود. واکن، به نوعی، لحظات هولناکی را به طنز می‌کشد که در نقش اسیر جنگی در ویتنام با فیلم *شکارچی گوزن* تجسم بخشید، یعنی همان نقشی که از او ستاره ساخت. چنان که وودز می‌نویسد: «مادر مقام بیننده ترغیب می‌شویم تا (با احساس تمام) به مصیبت‌هایی بخندیم که هالیوود آن‌ها را در راه رسیدن به افتخار تصویر می‌کند و نه این‌که خود افتخار باشند.»

جکسن هم به خاطر بازی‌اش، نامزد دریافت جایزه‌ی اسکار بهترین بازیگر مرد نقش دوم شد. او تقریباً هر صحنه‌ای را که در آن ظاهر می‌شود تسخیر می‌کند. چنان که جنت مسلین اشاره می‌کند «آقای جکسن تاکنون در هیچ‌یک از نقش‌های سینمایی‌اش چنین شعور فراوان و نگاه انتقامجویانه‌ای بروز نداده است.» وقتی تارانتینو در فیلم‌نامه به شخصیت جولز می‌پرداخت، جکسن را مدنظر داشت و می‌دانست که او می‌تواند با چنین تأثیر مسحورکننده‌ای، از *انجیل* نقل‌قول کند؛ نمونه‌ای که تارانتینو قبلاً در یک فیلم کنگ فویی دیده بود. او گفت که معنای نقل‌قول، در فیلم نقش اساسی دارد.

اگر در *سگدانی* نکته‌ی مهم، وفاداری است، در *داستان عامه‌پسند*، رستگاری اهمیت دارد. جکسن چنین اشاره کرد: «نوای رستگاری در سراسر فیلم جریان دارد... وقتی میا به زندگی برمی‌گردد، آن را می‌شنود... بوچ هم آن را در می‌یابد، مارسلوس به آن پی می‌برد و من همانی هستم که عملاً آن را بر زبان می‌آورم.»

درواقع جولز است که شکل دیگر و تازه‌ای از شخصیت گنگستر بر پرده ارایه می‌دهد. بعد از آن که وی در لحظه‌ی «درخشش نور» قرار می‌گیرد با معضل کلاسیکی مواجه می‌شود که بر سر راه هر گنگستری قرار دارد: این‌که به خلاف‌کاری‌هایش ادامه بدهد یا رستگاری بطلبد. جولز که تجربه‌ی گذشته را پشت سر گذاشته است، در ما این انتظار را به وجود می‌آورد که یکی از این دو راه را انتخاب می‌کند. او هیچ‌یک از این دو کار را نمی‌کند و در ژانری که دیگر کمتر در آن جایی برای ایجاد شگفتی باقی مانده است، غافلگیرمان می‌کند. جولز گنگستری است که به روشی جدید می‌اندیشد؛ بعد از آن که نور را می‌بیند، دیگر زیر بار نمی‌رود که هدف گلوله‌ی تصادفی مرد دیگری قرار گیرد. با وجود این محدودیت‌های زندگی‌اش را می‌شناسد و می‌داند حرفه‌اش خلافکاری است و دیگر برای آن‌که به هیئت مبارز راه حق درآید، دیر شده است. او پامپکین و هانی بانی را مجبور نمی‌کند که اموال دیگران را پس بدهند، درعوض با خریدن زندگی پامپکین به ازای ۱۵۰۰ دلار، وجدان خود را آسوده می‌کند. او می‌داند که نمی‌تواند پامپکین را دچار روشنگری کند یا مانع از ساخته شدن جولز دیگری شود. ولی می‌تواند دوباره بر خود تسلط یابد. آینده‌ی نامشخص جولز نکته‌ی جذابی است. درعوض وینسنت وگا با سرنوشت کلاسیک گنگستر مواجه می‌شود: او با همان سلاحی کشته می‌شود که برای کشتن به کار می‌برد.

دنیای تبهکاران هالیوود به منزله‌ی دهکده‌ای جهانی

فیلم‌های جنایی هم‌چنان تقریباً سه چهارم محصولات سینمایی جهان را تشکیل می‌دهند. تارانتینو جزو اولین فیلم‌سازان امریکایی است که به راحتی می‌تواند مرزهای

بین‌المللی را محو کند. او موج نوی سینمای فرانسه را در می‌نوردد و منابع الهام خود را در فرهنگ‌هایی می‌جوید که هالیوود قبلاً از آن‌ها بهره نگرفته است. وی هم‌چنین خرده موضوعات جذابی را به کار می‌گیرد که در سایر رسانه‌ها چون تلویزیون، مجله‌های مصور کودکان، موسیقی پاپ و حتی تبلیغات پنهان‌اند. تارانتینو چنین اشاره می‌کند: «نکته‌ی خاصی که درباره‌ی فیلم‌های جنایی وجود دارد، این است که همه‌ی ما سازندگان این آثار، قصه‌ی مشابهی را تعریف می‌کنیم: از فیلم‌های یاکوزایی که در ژاپن ساخته می‌شوند گرفته تا محصولات هنگ‌کنگ و فیلم‌های مافیایی ایتالیایی و فیلم‌های ژان پی‌یر ملویل در فرانسه.» او طیف گسترده‌ای از فیلم‌های محبوب خود را برمی‌شمارد: «از آثاری با شرکت ستاره‌های کاراته‌ی ژاپن، فیلم‌های هنگ‌کنگی جان وو آثاری که داریو آرجنتو در ایتالیا ساخته است، هم‌چنین فیلم‌های مافیایی فرناندو دی لئو که تارانتینو او را دان سیگل ایتالیا می‌داند. ولی همه‌ی ما این قصه‌ها را به شکل‌های متفاوتی بیان می‌کنیم، زیرا فرهنگ‌های متفاوت و ملیت‌های مختلفی داریم. نکته‌ی جالب برای من همین است: این که چطور فرهنگ‌های متفاوت به یک داستان می‌پردازند.» نمونه‌ی اولیه‌ی چنین وضعیتی، استفاده‌ی فیلم‌های انگلیسی از سنت گنگستری امریکاست. در فیلم گنگستری و محبوب انگلیسی ***جمعه‌ی خوب طولانی*** (۱۹۸۱)، باب هاسکینز نقش هرولد شَند، رییس گنگسترها را برعهده دارد و در کلیت اثر، بسیاری از قواعد و شخصیت‌های نخ‌نما به کار رفته است. فیلم هم‌چنین یکی از مافیایی‌های امریکایی را نشان می‌دهد که به لندن آمده تا با شند وارد معامله شود، اما به جنگ دسته‌ای کثیفی که راه می‌افتد سوءظن می‌برد. با وجود این، نقطه‌ی اوج فیلم، کابوسی عمومی را هوشیارانه برملا می‌کند که مختص انگلیسی‌هاست. ارتش جمهوری‌خواه ایرلند قدرتی است که در اذهان انگلیسی‌ها به مراتب خطرناک‌تر از بسیاری از گنگسترهای معمولی، قابل پیش‌بینی و حریص به شمار می‌رود. زیرا این گنگسترها همه‌ی خصوصیات منفی را دارند، ولی آنارشیست نیستند. این وضعیت یادآور بررسی‌های مایکل کور لئونه درباره‌ی انقلابیون کوبایی است. شخصیتی که نقشش را هاسکینز بازی می‌کند، در می‌یابد تعصب سیاسی، نیرویی است که او با هیچ اندازه از پول یا زور گنگستری نمی‌تواند آن را منحرف یا تضعیف کند.

همان‌طور که فیلم‌های گنگستری امریکایی زمانی تشنج‌های اجتماعی ناشی از جنگ ویتنام را تفسیر می‌کردند، فیلم‌های گنگستری انگلیسی نیز هم‌چنان گوشه‌چشمی به قالب فیلم گنگستری دارند تا از طریق آن بتوانند عاطل و باطل بودن جوانان و تمایلاتشان را به تبهکاری تفسیر کنند. ***پرتقال کوکی***، فیلم جنایی آینده‌نگرانه‌ی کوبریک، هم‌چنان بینش کابوس مانندی نسبت به خشونت گنگسترها در هر دو قاره‌ی اروپا و امریکا دارد. از بین فیلم‌های اخیر انگلیسی در این حیطه می‌توان به ***امریکایی‌های جوان*** (۱۹۹۳) با شرکت هاروی کایتل اشاره کرد که در نقش یکی از مأموران فدرال امریکا در لندن ظاهر می‌شود. او یک گنگستر امریکایی را تعقیب می‌کند که برای انجام فعالیت‌های تبهکارانه‌اش در لندن، از جوانان انگلیسی استفاده می‌کند. فیلم دیگر، ***قطار بازی*** (۱۹۹۶)، اثری نامتعارف و بی‌رحمانه درباره‌ی گروهی از جوانان طبقه‌ی کارگر است که به جای زندگی به شیوه‌ی dole (واژه‌ی عامیانه‌ای که به معنای نظام رفاه اجتماعی انگلستان است) مواد مخدر قاچاق می‌کنند. فیلم مملو از کلیشه‌های فیلم‌های جنایی است؛ تأثیر فراوانی از سالوادر دالی گرفته و خشم تأثیرگذار و تازه‌ای در آن نمود دارد.

تبهکار جوان چونان هملت

درحالی که تارانتینو ژانر را، تغییر شکل می‌دهد، اقلیتی از فیلم‌سازان دیدگاه‌های نوینی در چارچوب آن ارایه می‌کنند و نفوذ آثار خارجی باعث می‌شود محصولات سینمایی حالت فراگیری برای مخاطبان در سطح جهان بیابند. به علاوه تعدادی از سازندگان کهنه‌کار فیلم‌های گنگستری هم‌چنان آثار باکیفیتی پدید می‌آورند. صرف‌نظر از فیلم ناامیدکننده‌ی ***کازینو*** ساخته‌ی اسکورسیزی، دنیرو در اولین فیلمش به منزله‌ی کارگردان توانایی قابل توجهی ارایه داد.

هم‌چنین پاچینو و دی پالما بار دیگر به هم پیوستند تا متفقاً، فیلم گنگستری دیگری بسازند. این اثر، *روش کارلیتو* (۱۹۹۳) کمتر از فیلم مشترک قبلی‌شان تئاتری بود، هرچند بیشتر به لایه‌های درونی شخصیت می‌پرداخت. *روش کارلیتو* نیز مانند *پدرخوانده* ۳ درباره‌ی گنگستر سن و سال‌داری است که می‌خواهد رستگار شود و با زندگی وداع کند.

یکی از دلایلی که بازیگران می‌خواستند با تارانتینو کار کنند، استعداد او در نوشتن دیالوگ‌های هوشمندانه، روان و طبیعی است

فیلم هم‌چنین یکی از مضامین مشترک فیلم‌های گنگستری در دهه‌ی ۱۹۹۰ را تکرار می‌کند: نسل تازه‌ای از پانک‌های خیابانی که فاقد شرافت هستند، کارها را قبضه می‌کنند. کارلیتو می‌گوید: «دیگه دوره‌ی باج‌گیری تموم شده، فقط یه مشت گاوچرونن که همدیگر رو غارت میکنن.» تصویر ناهمگونی که پاچینو از تبهکار بی‌رحم ولی احساساتی پرتوریکویی ارایه می‌دهد، باعث شد بعضی از منتقدان به این نکته اشاره کنند که او بسیار تک افتاده و منفعل است، طوری که تقریباً کسالت‌بار می‌نماید. اما قدرت فیلم در کارگردانی دی‌پالماست که اغلب بسیار متمرکز عمل می‌کند. یا چنان که جنت مسلین می‌گوید «حرکت‌های سریع دوربین او رو به پایین و بالا آگاهانه و هشیارانه است.» شخصیت دیگری که به فیلم رنگ و بویی می‌دهد، دیوید کلاینفلد، وکیل مدافع ترکه‌ای کارلیتوست که بیش از اغلب خلاف‌کارهایی که قبلاً بازنمایی کرده است، گنگستر به نظر می‌آید.

بعضی از فیلم‌سازان سیاه‌پوست نیز بعد از هجوم اولیه‌ی فیلم‌های راجع‌به تبهکاران، همان مضمون رستگاری را دستمایه قرار دادند. گنگستارپ ـ تئاتر مبتکرانه خیابانی و شکل موزیکالی که ورای بسیاری از فیلم‌های اولیه‌ی راجع‌به تبهکاران وجود داشت ـ به عرصه آمد. بسیاری از هنرمندان ستاره‌ی آن، هم‌چون توپک شکور، اسنوپ داگی داگ و نوتوریوس بی.آی.جی کشته شدند یا به زندان افتادند. در سال ۱۹۹۳ فیلم *شوگر هیل* که فیلم‌نامه‌اش را بَری مایکل کوپر، فیلم‌نامه‌نویس *نیو جک سیتی* نوشته بود، نشان داد که تبهکار هالیوود، اکنون در جست‌وجوی مضمون گنگستر هملت‌وار است. *شوگر هیل* وزلی اسنایپس را در نقش نینو براون نشان می‌دهد که زمانی گنگستری بسیار پرشور بود و اکنون می‌خواهد کنار بکشد. اما پیش از آن، باید شاهد نابودی تقریباً هر چیزی باشد که تمنای آن را دارد و یا به خاطرش زندگی می‌کند.

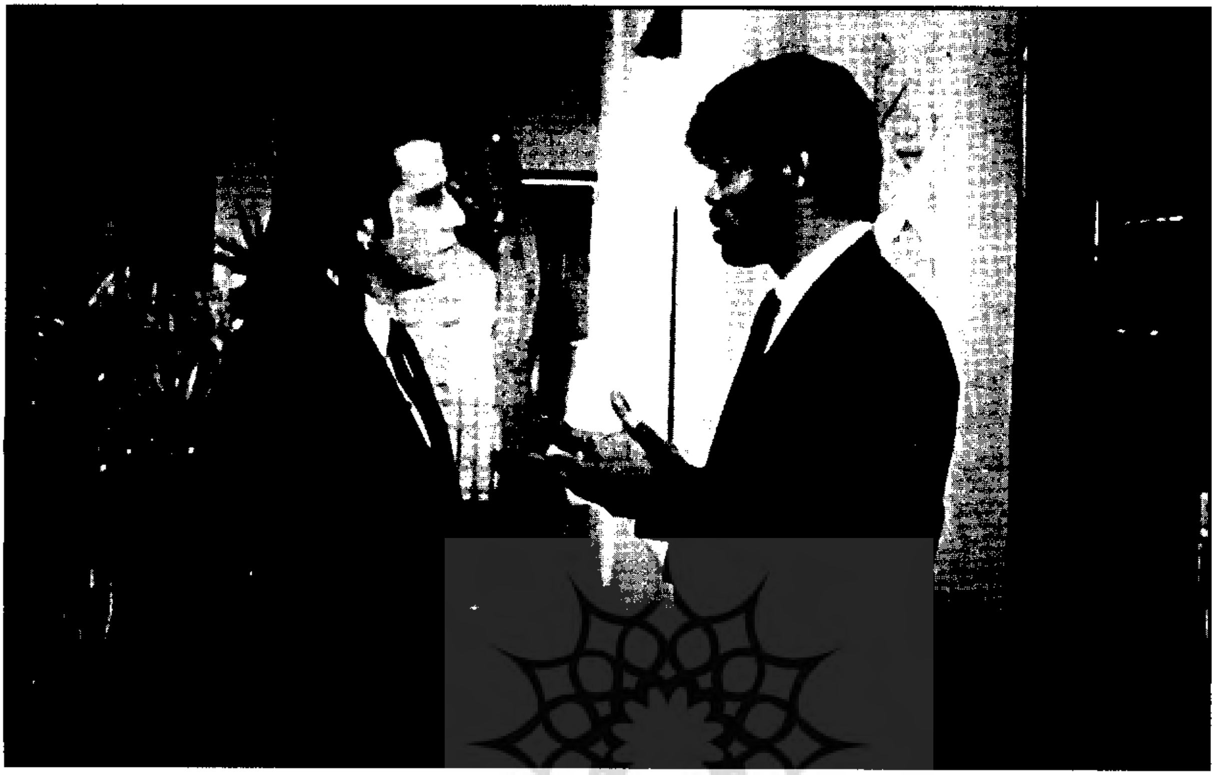
در ۱۹۹۷ بامپی جانسن تبهکاری از هارلم که طی دهه‌ی سی برای خودش اسم و رسمی دست‌وپا کرده و شخصیت‌های بلکس پلوتیشن متعددی از او تأثیر گرفته بودند، فرصت یافت بر پرده‌ی سینما حضور یابد. بامپی جونز که در سال ۱۹۷۱ برای جان شَفت دردسر درست کرد، بامپی جانسن را یکی از الگوهای خود قرار داد. در فیلم *تبهکار* که به سال ۱۹۹۷ بر مبنای شخصیت جانسن ساخته شد، لارزس فیشبرن بازی کرد. او در نقش گنگستر هارلمی ظاهر می‌شود که طی دهه‌ی سی جنگی محله‌ای را با دو فوق گنگستر، دویچ شولتس ولاکی لوچیانو آغاز می‌کند. *تبهکار* فیلم ناقصی است، با این حال تماشاگران جوان طی تابستان استقبال خوبی از آن کردند.

تبهکار ماجرای السورث بامپی جانسن را پس از رهایی از زندان سینگ سینگ، پی می‌گیرد. بامپی به هارلم برمی‌گردد و به خدمت استفانی سنت کلر (سیسیلی تایسن) درمی‌آید. تایسن که در مارتینیک متولد شده، رهبر یا «ملکه»ی اعمال تبهکارانه‌ای است که سیاه‌پوستان در آن‌ها دست دارند. به هر روی دویچ شولتس (تیم راث) معروف با او درگیر می‌شود و با کمک مقامات فاسد، استفانی را روانه‌ی زندان می‌کند. در این زمان بامپی با شولتس شاخ به شاخ می‌شود تا محله‌ی استفانی را حفظ کند. بامپی جنگی خونین با شولتس سادیست به راه می‌اندازد بالاخره با لوچیانو (اندی گارسیا) سردسته‌ی گنگسترها متحد می‌شود و لوجیانو به وحشت‌آفرینی شولتس پایان می‌دهد. بیل دوک، کارگردان فیلم، قبلاً در ۱۹۹۱ فیلم سبکمدارانه ولی تقلیدی خشم در

هارلم را ساخته بود که داستانی گنگستری دارد. دوک این بار هم مانند فیلم قبلی قصه‌ی عاشقانه‌ای را چاشنی *تبهکار* می‌کند و این موضوع باعث تضعیف پیشینه‌ی گنگستر می‌شود. هم‌زمان دوک به نحو فزاینده‌ای از خشونت خام استفاده می‌کند، ازجمله در جایی که شولتس بی‌پروایانه بیضه‌های قطع شده‌ی یکی از قربانیانش را نشان می‌دهد. چنین لحظاتی صرفاً باعث معمولی‌تر شدن اثر و کاهش آگاهی نسبت به مسأله‌ی نژادی آن می‌شوند. فیلم با طول زمانی ۱۴۲ دقیقه و اشاراتی با شیوه *پدرخوانده* به اپرا، سعی دارد اثری حماسی باشد: در سکانسی، یکی از آریاهای توسکا به کار می‌رود. با توجه به پشتوانه‌ی عظیم موسیقی جاز که آن دوران را تسخیر کرده بود، این نکته تأسف‌انگیز است، زیرا جاز هنری است که در رنسانس تحسین شده‌ی هارلم نقش داشت. (حتی باند صوتی تجاری فیلم، بیشتر به موسیقی هیپ هاپ میدان می‌دهد تا نواهای شیرین و دل‌نوازی که در هارلم دهه‌ی سی به گوش می‌رسید.)

تبهکار از این سنت طولانی اسطوره‌سازی از گنگسترها در زندگی واقعی استفاده می‌کند تا خود را با سلیقه‌ی همواره متغیر و سیاست‌های بینندگان وفق دهد. در دهه‌ی ۱۹۹۰ فیلم‌سازان بامپی جانسن را در سیمای مرد سیاه‌پوست مغرور و شروری، نشان دادند که باوجود تبعیض نژادی، می‌تواند با قوانین خاص خود زندگی کند. این بامپی که بر پرده می‌آید، شاید گنگستر باشد، اما درعین‌حال شاعری خوش‌بیان و متفکر است. او از حد شکسپیرشناسان عادی یا تبهکارانی به سیاق رابین هود فراتر می‌رود و سریعاً از حقوق شهروندی خود آگاه می‌شود. درجایی بامپی می‌گوید: «من مردی رنگین پوست هستم و تنها امکانی که سفیدپوستان برایم باقی گذاشته‌اند، جنایت است.» در جای دیگری چنین اشاره می‌کند: «فقط در هارلم دو هزار رنگین پوست با این شغل زندگی می‌کنند. این کسب و کاری است که ما در محله‌ی خودمان به راه انداخته‌ایم.» رهیافت فیلم یادآور تصاویر مخدوشی است که زمانی از قانون‌شکنان سفیدپوست در دوره‌ی بحران اقتصادی ارایه می‌شد. به هرحال این تصویر بسیار متفاوت با گنگسترهای پیچیده و اغلب افشاگر بلکس پلوتیشن است. بامپی به منزله‌ی یکی دیگر از متخلفان جامعه‌ی سیاه‌پوست تصویر نمی‌شود، بلکه فرصت‌طلب باهوشی است که صرفاً موقعیتی آماده را می‌قاپد. نگرش فیلم نسبت به بامپی نشان می‌دهد که گنگستر شدن طی دهه‌ی بیست ارزشمندترین موقعیتی بود که مرد سیاه‌پوست جوان و با استعدادی می‌توانست بدان دست یابد. این منطق هنرمندان و نویسندگان با استعداد هارلم چون لنگستن هیوز را طرد می‌کند که برای مبارزه با نژادپرستی و بیان اندیشه‌های قوی به جای اسلحه، قلم را انتخاب کردند. علتی که برای توجیه گنگستر شدن بامپی ارایه می‌شود که همانا محرومیت است، شبیه علت‌های مشابهی است که در مورد ایتالیایی‌های فقیری ارایه می‌شود که به مافیا گرویدند یا جوانان یهودی حاشیه‌نشینی که به گروه‌های بدنامی چون پرپل گنگ (دسته‌ی ارغوانی) در دیترویت پیوستند. کاگنی در توش تام پاورز، پاچینو در سیمای مایکل کورلئونه و لارنس تیت در نقش اُداگ، به این خاطر در اذهان ماندند که توانستند نشان دهند چگونه گنگسترهای مستعد قادرند ماهرانه از شرایط اجتماعی به نفع خود استفاده کنند. به هر روی تأکید آن‌ها نمی‌توانست بر تراشیدن عذرهای اجتماعی برای زندگی گنگستری چنین شخصیت‌هایی باشد. گنگستر صرف‌نظر از نژاد، قومیت یا آیینش شخصیتی مجذوب‌کننده از خود می‌سازد، ولی مسایلی که وی با اسلحه آن‌ها را حل می‌کند، به ندرت برای جامعه‌ای محروم که نیازمند پیشرفت است، مفید واقع می‌شوند. گنگسترها کاسبانی هستند که به جیبشان فکر می‌کنند، نه انقلابیونی که بخواهند کلِ مردمِ جامعه‌شان بهتر زندگی کنند.

در هرحال علت شکست فیلم *تبهکار*، اتخاذ خط‌مشی آن در قبال رویدادها نیست، فیلم به این دلیل شکست می‌خورد که بیشتر نیرویش را صرف واقعی نگاه کردن و نه واقعی بودن، می‌کند. این اثر بیشتر راجع‌به فیلم‌های گنگستری، و نه گنگسترهای ماهر، است. کریس وُگنار در نشریه‌ی *دالاس مورنینگ نیوز*، *تبهکار* را به منزله‌ی وارث ناتوان فیلم بلکس‌پلوتیشن *سزار سیاه* دید که در ۱۹۷۳ با شرکت فرد



ویلیامسن ساخته شد. وگنار نتیجه گیری کرد که **تبهکار** تقریباً به اندازه‌ی سلف خود «ضعیف و هرزه» نیست. علاوه بر این، دوک می‌کوشد که فیلمش شدیداً ظاهر فیلمی گنگستری و کلاسیک را داشته باشد، طوری که در آن انبوهی از کلوب‌های شبانه‌ی عظیم، لباس‌های آراسته، عمارت‌های غار مانند و مونتاژی به شیوه‌ی شرکت برادران وارنر نشان می‌دهد، چنان که مثلاً طی یک صحنه‌ی درگیری خیابانی، زمان کش می‌آید.

جان اندرسن در نشریه‌ی *نیوز دیز*، ایراد را در فیلم‌نامه‌ی کریس برانکاتو دید، آن را «روکوکو» نامید و اشاره کرد که «تلاش‌های فیلم برای بازسازی آن دوره که از طریق ارجاعات مداوم صورت می‌گیرد، در بهترین حالتش نیز ناشیانه است.» اندرسن چنین اضافه می‌کند: «اگر دوک به جای تلاشی که صرف نشان دادن بامپی در مقام شخصیتی نیمه خدا و رنج کشیده می‌کند، سعی می‌کرد که او را انسان نشان بدهد، **تبهکار** فیلم بسیار بهتری می‌شد.»

اگر تحقیق صادقانه‌تری درباره بامپی جانسن گنگستر واقعی می‌شد، وی می‌توانست موضوعی غنی برای یک داستان گنگستری تر و تازه باشد. هم‌چنین داستان زنی اغواگر چون مادام سنت کلر که طی دهه‌ی ۱۹۲۰ در هارلم قدرت گرفت و صاحب ثروتی شد، داستانی تعریف نشده است. اما صحت و وفاداری به تاریخ، هرگز موضوع مورد توجه فیلم‌های گنگستری نبوده است و سازندگان **تبهکار** با آزادی قابل توجهی به رویدادهای تاریخی پرداخته‌اند. در فیلم، بامپی واقعی که بیشتر دوران بزرگسالی‌اش را در زندان‌های مختلف سپری کرده است، از حد گنگستری معمولی فراتر می‌رود و به مقام سرکرده‌های مافیا می‌رسد. او حتی دعوت می‌شود تا در یکی از جلسات بسیار مهم مافیا شرکت کند و نظرش را درباره‌ی هارلم به منزله‌ی بازاری برای فعالیت‌های تبهکارانه بگوید. هم‌چنین درست است که لوجیانو حقیقتاً

دخل شولتس را آورد، اما علتش آن نبود که مردی سیاه‌پوست توانست مرد سفیدپوستی را با مرد سفیدپوست دیگری جنگ بیندازد.

درواقع شورای مافیا تشخیص داد که شولتس پس از آن که عهد کرد تامس دوی را بکشد، مایه‌ی دردسر تجارت مافیا می‌شود، زیرا اقدامش می‌توانست شکافی در دنیای تبهکاران نیویورک پدید آورد. علاوه بر این، فیلم نشان می‌دهد که دوی دائماً باج‌های سنگینی به گنگسترها می‌پرداخت که از نظر تاریخی صحت ندارد، زیرا دوی بالاخره توانست لوچیانو قدرتمند را به زندان بیندازد و متعاقباً او را تبعید کند.

با توجه به آن دوره و روابطی که بین نژادها وجود داشت، فیلم در چنین لحظاتی متأسفانه دچار تحریف می‌شود، زیرا بامپی را طوری از سیمای واقعی‌اش دور می‌نماید که فرضیات فعلی را درباره‌ی حکایت بامپی جانسن واقعی تشدید میکند. طبق این فرضیات حکایت بامپی جانسن ناهمگون و فاقد یکدستی است. اگر داستان او بر زمینه‌ی تصویری واقع‌گرا از هارلم دهه‌ی سی بیان می‌شد، می‌توانست تأثیرگذارتر باشد، چنان که می‌توانست موانع نژادی نفوذناپذیری را نشان دهد که هم در جامعه‌ی قانونی و هم در جامعه‌ی تبهکاران وجود داشت.

موردی که تصویر انسانی بامپی را بیش از پیش مخدوش می‌کند، حضور فیشبون جذاب در نقش اوست که یکی از تهیه‌کنندگان **تبهکار** نیز بوده است. فیشبون علاوه بر بازی‌های قابل توجهی که در فیلم‌های گنگستری اوایل دهه‌ی نود انجام داده، در سال ۱۹۹۳ هم برای بازی در فیلم ***به عشق چه ربطی دارد؟*** نامزد جایزه‌ی اسکار بهترین بازیگر مرد نقش دوم شد. فیشبرن در بازی‌هایی که بر پرده ارایه می‌دهد، نوعی وقار توأم با اعتماد به نفس دارد.

هم‌چنین شرارتی نهفته را نشان می‌دهد که برای ایفای نقش شخصیتی گنگستر ایدئال است. اما درباره‌ی نقش بامپی باید گفت که صرف‌نظر از جذابیت فیشبرن، بامپی در صحنه‌ای از فیلم تبهکاری شرور است و در صحنه بعدی شخصیتی رمانتیک و عاطفی دارد که این امر متقاعدکننده نیست.

هم‌چنین تحول روحی او در انتهای فیلم نیز ساختگی می‌نماید.

به هرحال اگر هدف فیلم این بوده است که برای ایجاد سرگرمی بیشتر، به اغراق روی آورد در **تبهکار** هیچ نمونه‌ای بهتر از تصویری نیست که تیم راث از شولتس ارایه می‌دهد. فیشبرن در نقش بامپی، رابین هودی که در هارلم پرورش یافته است، شخصیت کاذبی دارد و چنان که مایکل مِدود منتقد نوشته است گارسیا در نقش لوچیانو «قدرت هیپنوتیزم‌کننده‌ای چون مار کبرا دارد.» در این بین راث در نقش شولتس خشونتی افراطی و کارتون‌مانند نشان می‌دهد که صحنه را کاملاً تحت تأثیر قرار می‌دهد. تقریباً چنین به نظر می‌رسد که هریک از بازیگران با کارگردان متفاوتی کار کرده‌اند، انگار راث با راجر کورمن همکاری کرده باشد. راث می‌گفت: «من فقط می‌خواستم شخصیتی بامزه و وحشتناک از شولتس ارایه دهم، طوری که زیاد تک‌بُعدی نباشد.»

در سال ۱۹۹۶ فیلم ***گاتی*** به نمایش درآمد و از این طریق، تراژدی به شیوه‌ی شکسپیری در ژانر گنگستری و در قالب حکایتی مافیایی احیا شد. فیلم هم‌چنین در حکم ظهور و سقوط گنگسترها به شیوه‌ی ***آخرین بازمانده‌ی قبیله موهیکان*** توصیف شد. ویکتوریا، دختر واقعی گاتی نیز سقوط پدرش را در همین چارچوب توصیف کرد. طبق اظهارنظر وی، پدرش قهرمانی امریکایی و شریف بود که روابط اجتماعی بسیار نیرومندی داشت. با توجه به آشوب‌های کوچکی که بعد از محکومیت گاتی در خیابان‌های محله‌ی اُلد کوینز روی داد، شاید ویکتوریا بی‌ربط نگفته باشد. سایر محققان، تظاهرات خیابانی را نشانه‌ای تهدیدکننده از محبوبیت گنگسترهای جذاب قلمداد کردند، گنگسترهایی که خود را در حکم ستمدیدگان اجتماع نشان می‌دهند و می‌خواهند اعمال خیر انجام دهند.

در ***گاتی*** آرمان آسانته نقش اصلی را به عهده دارد و ویلیام فورسایت در نقش سامی گراوانو ظاهر می‌شود، گنگستر زیردست و جاه‌طلبی که خبرچین از کار در می‌آید. گاتی در فیلم هشدار می‌دهد که برخلاف تصور دولت فدرال، فروپاشی تشکیلات او برای آن‌ها پیروزی محسوب

نمی‌شود. وقتی فیلم به مرحله‌ی نتیجه‌گیری می‌رسد، او می‌گوید: «بسیار خوب، شما منو تحقیر کردین... ولی حالا با یه سندیکای جنایی در سطح جهان طرفید. هیچ قاعده‌ای، هیچ معیاری در کار نیست... هیچ کس احساسی نسبت به این مملکت نداره... از حالا تا پنج یا ده سال دیگه دلتون واسه‌ی جان گاتی تنگ میشه.» فیلم اثر پیش پا افتاده‌ای است که تصویری شدیداً رمانتیک از گاتی ارایه می‌کند و گراوانو را بیش از حد مهم جلوه می‌دهد. با وجود این، فیلم به عنوان اثری محلی مورد استقبال قرار گرفت و نسخه‌های ویدیویی آن نیز خوب فروش رفت. آسانته در این فیلم متوسط، بازی قابل توجهی ارایه می‌دهد. (او برای بازی‌اش جایزه‌ی رامی را گرفت.) با این حال علت استقبال مردم از فیلم، کنجکاویشان نسبت به شخصیت گنگستر در ورای پرده‌ی سینما بود.

داستان مافیایی دیگری که در ۱۹۹۷ با فیلم *دانی براسکو* روایت شد، نه فقط نشان داد که گنگسترها هم‌چنان برای بینندگان جذاب‌اند، بلکه ثابت کرد که اگر فیلمی ماهرانه ساخته شود، می‌تواند موضوعی آشنا را بار دیگر هم‌چون مضمونی نو جلوه دهد. برجسته‌ترین مؤلفه‌ی فیلم، بازی ممتاز ال پاچینوست که به نحوی قابل تحسین نکات ظریفی در پرداخت شخصیت گنگستر رو می‌کند. او شخصیت لِفتی روگیه‌رو، تبهکار میانه‌سال، مفلوک و خرده‌پا را مملو از وقار و احساسی صادقانه گرچه متلون، می‌کند. فیلم را مایک نیوئل، کارگردان انگلیسی (با آثاری چون *آوریل خوش*، *چهار عروسی و یک تشییع جنازه*) ساخت. انتخاب او برای کارگردانی فیلم‌نامه‌ای گنگستری، تا حدی غریب به نظر می‌رسید. اما بزرگ‌ترین سرمایه‌ی او همین ناآشنایی‌اش با ژانر بود. تأکید وی بر شخصیت‌پردازی است و میزانسن‌ها و تأثیرهایی به وجود می‌آورد که قابل پیش‌بینی هستند.

لفتی با جوزف پیستونه، مأمور مخفی، رفیق می‌شود، ولی هویت واقعی او را نمی‌داند و پیستونه را با نام دانی براسکو می‌شناسد. نقش دانی را جانی دپ بازیگر نوپای این ژانر، با مهارت می‌آفرینند. لفتی حکم استاد دانی را پیدا می‌کند و او را با اصول و رمزها، احترام و بقا در بین گنگسترها آشنا می‌سازد. مهم‌تر از همه لفتی به مرد جوان اجازه می‌دهد که به دل هم‌چون سنگش راه یابد. سپس پیستونه به مقامات ارشدش می‌گوید: «باهاش رفیق شدم، دلشو به دست آوردم.» اما وقتی بیشتر در زندگی گنگستری غوطه‌ور می‌شود، عکس این موضوع هم شدیداً رخ می‌دهد. پیستونه نمی‌تواند نسبت به لفتی بی‌تفاوت باشد و درعین‌حال اعمال تبهکارانه‌اش را نظاره کند. از سوی دیگر رابطه‌ی پیستونه با همسرش سرد می‌شود و در پاسخ اتهام او که می‌گوید «تو داری یکی از اون‌ها میشی» جواب می‌دهد: «من یکی از اون‌ها نمیشم، یکی از اون‌ها هستم.»

پیستونه بیشتر از دو سال مخفیانه با گروه کار می‌کند و طی این مدت اعتماد و احترام همدستان تبهکارش را به دست می‌آورد، ازجمله سانی بلک که رییس دمدمی مزاج اوست. مایکل مدسن ماهرانه تصویر کاملی از بلک ارایه می‌دهد. وی در فیلم، یکی دیگر از شخصیت‌های زورگو را بر پرده تجسم می‌بخشد، یعنی شخصیت رییسی که هم‌چون ماری خفته است. عاقبت به دانی اجازه می‌دهند اولین کار حرفه‌ای و مهمش را برعهده گیرد. اگر وی بتواند این کار را با موفقیت انجام دهد، لفتی می‌تواند با غرور از دانی پشتیبانی کند تا یکی از اعضای خانواده جنایی بونانو شود: مرحله‌ای که آخرین گام برای تبدیل شدن به گنگستری تمام عیار است. درعین‌حال همکاران پلیس پیستونه که به نحو فزاینده‌ای نگران شرایط روحی او هستند (هم‌چنین خودبینانه اعتقاد دارند که تاریخ مصرف او تمام شده است) درست سربزنگاه می‌رسند تا مانع از آن شوند که دانی ماشه را بکشد و دست به جنایت بزند. حتی بعد از آن هم پیستونه نمی‌خواهد جایی ظاهر شود، شاید نسبت به توانایی خود برای آن که مجدداً شهروندی عادی شود، مردد و ترسان است. ولی احساس گناه هم آزارش می‌دهد، زیرا بلافاصله پس از برملا شدن حقیقت، لفتی کشته می‌شود. لفتی برای دانی مایه گذاشته، او را قابل دانسته و «رفیق خود» معرفی کرده است که در گفت‌وگوهای خاص گنگسترها معنایش این است که «طرف با منه.» به علاوه این معنا را هم دارد که حامی‌اش فرد

قابل اعتماد و کارایی محسوب می‌شود.

دانی براسکو قصه‌ای آشنا از اعتمادی توهم‌آلود و خیانتی مهلک را بیان می‌کند. اما فیلم محدود به تصورات نخ‌نما و سطحی نمی‌شود، از این حد فراتر می‌رود تا لحظاتی صمیمانه‌تر و گزنده‌تر را ثبت کند. فیلم دو شخصیت اصلی را طوری نشان می‌دهد که رابطه‌ای پر تنش دارند، ولی مانند پدر و پسری دوست‌داشتنی هستند. گهگاه مخالفت‌هایی جزیی بین‌شان پدید می‌آید که آن‌ها را از هم جدا یا با هم متحد می‌کند. لفتی، دانی را به خاطر سبیلش، لباس‌های جین گاوچرانی، اکراه در پیروی از قواعد گروه و بی‌صبری‌اش در احترام به بالادست‌ها مورد انتقاد قرار می‌دهد. با وجود این وقتی پسر معتاد لفتی در بیمارستانی به حالت کُما فرو می‌رود، همین تبهکار خرده‌پا و قلدر و کم عقل، به طرزی رقت‌آور گریه می‌کند و علاقه‌اش را نسبت به نوچه‌اش ابراز می‌دارد.

دانی به‌گونه‌ای هرچند نامعقول برای سرسپردگی این تبهکار میانسال به رؤسای خویش و از خودگذشتگی او در انجام وظایف احترام قایل می‌شود. اما چون باطناً مأمور پلیس است، از احترام و حس تقدس لفتی برای اصولِ رازداری و آیین‌های جنایتکارانه مشمئز می‌شود. لفتی مدت سی سال از دستورات پیروی کرده و طی این دوره ۲۶ نفر را کشته است. خوشبختانه، فیلم دانی را هم‌چون مبارزی در راه حق تصویر نمی‌کند، بلکه ضعف‌های فردی او را هم نشان می‌دهد: مردی که از خصوصیات پلید خود رنج می‌برد و نسبت به انجام وظایف واقعی‌اش حسی توأم با ترس دارد. دپ با هویت تبهکارانه‌اش، مخاطرات ناشی از غرق شدن در ورطه‌ی گنگستریسم را بروز می‌دهد.

دانی درست پیش از آنکه هویتش برملا شود، سعی کرد بدون ابراز انگیزه‌اش، لفتی را با کیفی پر از پول ترغیب به فرار کند، اما عاقبت دریافت که لفتی همان است که هست. او تمایلی ندارد برای در امان ماندن از انتقام گنگسترها فرار را انتخاب کند. وقتی لفتی به حقیقت پی می‌برد با خونسردی، ذهنیتی از پیش آماده و سکوتی واقع‌بینانه، خود را برای مرگ آماده می‌کند، درحالی که اندک نشانه‌هایی هم از توبه و پشیمانی در او دیده می‌شود.

پیستونه‌ی واقعی که فیلم براساس خاطرات او ساخته شده است، عامل صدور دویست کیفرخواست و پیش از یکصد مورد محکومیت بود. گنگسترها برای سر او جایزه‌ای پانصد هزار دلاری تعیین کرده‌اند که هم‌چنان پابرجاست. پیستونه اعتراف می‌کند که نهایتاً از این که مجبور شد به لفتی واقعی خیانت کند ناراحت است. ولی درعین‌حال می‌داند که اگر لفتی دستور می‌گرفت، از کشتن خود او نیز ابایی نداشت. پس از آن که پیستونه فرصت یافت در این‌باره تعمق کند، اشاره کرد که برایش دشوار است تا آخر عمر برای لفتی احساس گناه کند، زیرا وی برای اصول و رموز مافیا، بیش از زندگی انسانی احترام قایل بود. ولی پیستونه برای رسیدن به این مرحله نیاز به زمان داشت. فیلم جایی تمام می‌شود که پیستونه را فرسوده و دچار احساس پوچی می‌یابیم.

پیستونه می‌افزاید: «*پدرخوانده* فیلم مهمی است، اما برای گنگسترها بیش از حد اعتبار قایل می‌شود... آل پاچینو در نقش مایکل کورلئونه فصیح، خوش‌بیان، تحصیل کرده‌ی کالج و قهرمان جنگ است. اما واقعاً این جوری نبوده.» نکته کنایه‌آمیز آنکه بازیگر نقش مایکل کورلئونه، یعنی آل پاچینو اکنون پنجاه‌وشش سال دارد. در نقش لفتی گنگستر خرده پا نیز به همان اندازه پذیرفتنی و شاخص است. *دانی براسکو* نشان می‌دهد که هم پاچینو و هم ژانر گنگستری به مرحله پختگی رسیده‌اند. فیلم بین تصویر جزیی‌پرداز خشونت، عواطف والا و تراژدی که هم‌چنان نمود دارند، توازنی برقرار می‌کند. جنت مسلین نوشت که «فیلم خوب ترق و توروق می‌کنند.» وی اشاره کرد که «پاچینو چنان حال و هوا و رنج‌مایه‌ای به داستان می‌آورد که ناخودآگاه، وسعت کار حرفه‌ای‌اش را یادآور می‌شود.» او هم‌چنین بازی دپ را چنین تفسیر می‌کند: «او در بازی‌اش نوعی وقار سنگدلانه و با حال و هوایی تازه را نمود می‌دهد.»

قدرت ماندگار شخصیت‌های مافیایی و مردان آبی‌پوشی (پلیس‌هایی) که آن‌ها را تعقیب می‌کنند، در بین موضوعات هالیوودی تقریباً بی‌رقیب است. در سال ۱۹۹۷ هیچ نشانه‌ای از ناپدید شدن آن‌ها نبود. رمان یادکرده‌ی *آخرین دُن*

نوشته‌ی ماریو پوزو تبدیل به مجموعه‌ای کوتاه و شش قسمتی شد. موفقیت آن زمانی آشکار گشت که طبق آمارگیری در صدر فهرست برنامه‌های محبوب قرار گرفت. مطابق محدودیت‌هایی که برای شبکه‌های تلویزیونی در نظر گرفته شده است، فیلم بایستی بدون افراط در استفاده از حرف‌های رکیک، پرداختن به جزییات خشونت و خشونت علیه زنان، بینندگان را جلب می‌کرد، گرچه تمام این عوامل به وفور در فیلم به چشم می‌خورند. جای هیچ تردیدی نیست که داستان زندگی سامی گراوانو «گاو» عاقبت راه خود را به پرده‌ی سینما (یا صفحه تلویزیون) خواهد گشود. اولین گام پیشاپیش برداشته شده، زیرا پیترماس خاطرات گراوانو را نوشته است. آخرین باری که ماس به یک خبرچین کمک کرد تا خاطراتش را بنویسد، نتیجه‌ی کار نگارش کتاب *یادداشت‌های والاچی* بود که در ۱۹۷۲ فیلمی نیز براساس آن ساخته شد. به علاوه گراوانو قبلاً جذابیت خویش را نزد بینندگان تلویزیون ثابت کرده است. او در برنامه‌ی *پرایم تایم لایو* شبکه‌ی ای.بی.سی با مجری‌گری دایان ساویر حضور یافت و این برنامه که در بهار ۱۹۹۷ پخش شد، طبق نظرسنجی، بالاترین آمار محبوبیت را کسب کرد. از گفت‌وگوی جالب و قدرتمندانه‌ی او می‌توان نتیجه گرفت که گراوانو تجلی راستین شخصیتی است که جولز در *داستان عامه‌پسند*، نمونه‌اش را ارایه می‌دهد. گراوانو که شخصاً مسؤول نوزده فقره قتل بوده است، ادعا کرد که پشیمان است و در زندان به نوعی شاهد تجلی الهی بوده و رستگار شده است. تعدادی از مأموران پلیس فدرال و بازپرسانی که با او سر و کار داشته‌اند، از این بابت اظهار خشنودی می‌کنند، زیرا به نظر می‌رسد که وی متحول شده است. می‌توان با نگاهی اجمالی به زندگی او و بعد از دوران فعالیت‌های گنگستری‌اش فیلمی جذاب ساخت. می‌توان این معما را بررسی کرد: مرد می‌تواند دست از زندگی گنگستری بکشد، ولی آیا زندگی گنگستری دست از سر او بر خواهد داشت؟ چنان که ساویر از گراوانو پرسید که اگر درحالی که مانند آدمی فقیر و ساده زندگی می‌کند، کنترل اعصابش را از دست بدهد مثل اغلب ما به داد و فریاد کردن بسنده می‌کند؟ یا چون برخی از عادات بد به سختی از بین می‌روند، قسم می‌خورد که به طرف مقابلش ضربه‌ی کاری وارد کند؟

فیلم‌سازی برای سینماهای قرن بیست‌ویکم

درحال حاضر، دوربین‌های ویدیویی این امکان را به وجود آورده‌اند که هرکسی بتواند فیلم بسازد. شاید فیلم‌ساز جسوری که در ماندگارترین و سخت‌ترین جوامع این کشور رشد کرده است پیدا شود، به جای تفنگ دوربین به دست گیرد و نگاهی اجمالی و تازه به خیابان‌هایی بیندازد که هم‌چنان گنگسترها و دشمنان جامعه در آن‌ها پرورش می‌یابند. به علاوه جهان رسانه‌ای دوسویه‌ای که سایر اسپیس دارد، رو به گسترش است. وجود نشانی‌هایی که در سایت‌های اینترنت به چشم می‌خورند، صفحاتی که بر مانیتور رایانه می‌آیند، ازجمله «صفحه‌ی مافیا»، «صفحه‌ی غیرمجازی که به مافیایی‌های نیویورک» اختصاص دارد و صفحه‌ی طنزآلودی که «یاد جان گاتی را گرامی می‌دارد»[11] به حد کافی مدرک فراهم می‌آورد تا دریابیم که گنگسترها به عنوان یکی از پدیده‌های رسانه، هم‌چنان جذابیت ماندگاری دارند. هم‌چنین فیلم‌هایی بر روی سی‌دی‌رام ضبط شده‌اند که به بیننده امکان می‌دهند تا در داستان دخالت کند و پایان‌های متفاوتی برای آن رقم بزنند. شاید هم‌چنان که فیلم به نحو فزاینده‌ای با تکنولوژی رایانه تلفیق می‌شود، تنها عامل محدودکننده برای فیلم‌سازان قوه‌ی تخیل آن‌ها باشد، یعنی آن فیلم‌سازانی که هنوز معتقدند جنایت به منزله‌ی سرگرمی و هنر، جذابیت فراوانی نزد مردم دارد. صرف‌نظر از این ذهن‌های خلاق که هنوز راهشان را به عرصه‌ی ژانر نگشوده‌اند، بازیگران کهنه‌کار، فیلم‌سازان کارآزموده و ستارگان رو به رشدی حضور دارند که هم‌چنان کار فراوانی پیش رویشان است. تارانتینو بعد از ساختن *داستان عامه‌پسند* چنین اظهار کرد: «نمی‌خواهم صرفاً فیلم‌هایی راجع‌به گنگسترهای مسلح داشته باشم، می‌خواهم وسترن، فیلم جنگی و فیلمی درباره‌ی مأموران مخفی بسازم.» شاید او فراموش کرده است که در این نوع فیلم‌ها نیز از اسلحه، آن هم به وفور استفاده می‌شود. در هرحال این مرد جوان که

نمی‌خواهد صرفاً فیلم‌ساز گنگسترهای مسلح باشد، فیلم دیگری ساخته است که در اواخر سال ۱۹۹۷ به نمایش درآمد: *جکی براون* برمبنای کتاب ***Rum Punch*** نوشته‌ی المور لئونارد ساخته شده است، همان نویسنده‌ای که تارانتینو در دوره‌ی نوجوانی برای سرقت کتاب *سوییچ* او، دستگیر شد. در فیلم، رابرت دنیرو یکی از ستارگان یکه‌تاز فیلم‌های گنگستری بازی می‌کند. در کنار او استعدادهای تأثیرگذار دیگری در این ژانر، مانند ساموئل ل. جکسن و پَم گریر حضور دارند. گریر بعد از فیلم *گنگسترهای اصلی* در ۱۹۹۶ دوباره جایگاه حرفه‌ای‌اش را به دست آورد. در *جکی براون* گریر نقش اصلی را ایفا می‌کند، شخصیتی که رمان به خوبی او را به منزله‌ی همدست مردی معرفی می‌کند که «به آدم‌های شرور مسلسل می‌فروشد.»

تلفیق استعداد تارانتینو و بازیگران خُبره‌ای که در فیلم‌های مربوط به دنیای تبهکاران بازی کرده‌اند، پیشاپیش نوید می‌داد که فیلم اثری به یادماندنی خواهد شد. حتی در نگاه دقیق‌تر، بنابر منطق اصلی فیلم، گنگسترها این خطر را در پی می‌آورند که بدنه‌ی جامعه‌ای محترم را عریان کنند، روی مضمونی دست بگذارند که برای بینندگان موضوع روز است و به واسطه‌ای برای وحشت بینندگان تبدیل شوند. این همان داستان قدیمی است، فقط مجدداً و مجدداً تکرار می‌شود تا متناسب با تکامل زمان باشد.

دررواقع، گرچه تکنولوژی رو به پیشرفت می‌رود و چهره‌های جدیدی بر پرده ظاهر می‌شوند و به چشم دوربین می‌نگرند، ولی این ژانر هنوز متکی بر عنصری پایدار است. خود گنگستر هرچند مدل کلاه، دستمال گردن و کراوات نازک سیاهش تغییر می‌کند، ولی ما هم‌چنان به باطن فاسد و آشنای او پی می‌بریم و در حضور پایدار وی نوعی رضایت نامعقول یا آسایش غیرطبیعی حس می‌کنیم. او همواره آن‌جاست تا ما را به یاد بدترین نوع تباهی، زشت‌ترین افکار و شنیع‌ترین حرص‌ها و طمع‌هایمان بیندازد. وی هم‌چون بعضی از عناصری که دست به دست هم می‌دهند تا او را به وجود آورند، فارغ از زمان است: عناصری چون فقر، جاه‌طلبی، آدم‌کشی و نیرنگ. او هم‌چنان نمایانگر رؤیای امریکایی است که البته سر و ته شده است و معرف جوانان جسوری است که به تبهکاری روی می‌آورند. او هیچ‌وقت رشد نمی‌کند، سر عقل نمی‌آید، کاملاً متحول نمی‌شود یا هیچ‌گاه اظهار تأسف نمی‌کند.

شاید مارتین اسکورسیزی بهتر از همه پایندگی شخصیت گنگستر را جمع‌بندی می‌کند، مهم نیست که سلاح او تا چه حد پیشرفته یا فعالیت‌های تبهکارانه‌اش تازه باشند. وقتی اسکورسیزی کارش را در مقام فیلم‌ساز شروع کرد، آرزو داشت فیلمی بسازد که به بررسی گروه‌های بدنام خیابانی بپردازد، گروه‌هایی که در قرن نوزدهم اهالی نیویورک را وحشت‌زده کرده بودند. او می‌خواست زندگی خیابانی خشن، خشم مهارنشده، نومیدی، درنده‌خویی و مفاهیم مرگبار رفاقت مردانه و بچه محل بودن آن‌ها را بررسی کند. درعوض فیلم‌های *خیابان‌های بی‌رحم* و *رفقای خوب* را ساخت که به مشاهده‌ی زندگی خیابانی در نیویورک، طی اواخر قرن بیستم پرداختند. خلافکاران زبل او دیگر دِد ربتیزیا فایو پوینترز نبودند، و دیگر از چماق برای درگیری‌های خیابانی استفاده نمی‌کردند. تیراندازی حین رانندگی و سلاح‌های نیمه خودکار جای درگیری تن به تن و دعواهای توأم با چاقوکشی را گرفته بودند. ولی *خیابان‌های بی‌رحم* و *رفقای خوب* به زندگی آدم‌های فرودستی پرداختند که زندگی خیابانی خشونت‌باری داشتند و دچار خشمی مهار نشده، نومیدی و درنده‌خویی بودند و مفاهیم مرگبار رفاقت مردانه و بچه محل بودن را هم مدنظر داشتند. نهایتاً چیز زیادی عوض نشده بود. درواقع تامی دووتیو در *رفقای خوب* به راحتی می‌توانست جایش را با اسکینی خبرچین در فیلم *تجدید حیات* (۱۹۱۵) عوض کند. هر دو شخصیت نیز با همان زبان مخرب صحبت می‌کردند. آن‌ها قصری مشترک داشتند، جنایت هولناک مشابهی انجام می‌دادند و در همان خیابان‌های دلگیری که به حکم تقدیر تا ابد بی‌رحم‌اند، می‌کشتند یا کشته می‌شدند.

در شرایطی که حال به آینده می‌رسد و نمونه‌ی جدیدی از گنگستر در دنیای تبهکاران بر پرده‌ی سینما می‌آید، ما نیز چون سینماروهایی که در بینمان هستند و دوست دارند تا از

او متنفر باشند، خاطره‌ی طولانی و انتظارات فراوانی از وی داریم: هم‌چنان از گنگستر می‌خواهیم ما را با سرعت و به جایی ممنوعه در دل ظلمت ببرد. ما را به دلهره و وحشت بیندازد، تکانمان بدهد و منزجرمان کند و همواره این احساس را در ما به جا بگذارد که از او برتر هستیم. البته وقتی غارت، توطئه‌چینی و جنایتش را انجام می‌دهد از وی انتظار داریم زندگی یا روح خود را قربانی کند. اگر از یکصد سالی که گذشته، چیزی یاد گرفته باشیم، این است که تاوان جنایت جز با خون پس داده نمی‌شود. ولی موضوع هیچ‌وقت به ما ربطی ندارد، پس می‌گذاریم که گنگسترها شلیک کنند و دوربین‌های فیلم‌برداری به کار بیفتند. ☐

منبع:

---

۱. نویسنده‌ی امریکایی (۱۹۲۵) که آثار معتبری در حیطه‌ی رمان‌های جنایی دارد. شهرت کتاب‌هایش به دلیل توصیف دقیق حال‌وهوای بومی آن‌هاست. وی هم‌چنین در نوشتن گفت‌وگوهای واقع‌گرایانه حسی قوی نشان می‌دهد. ـ م.

2. Woods, Paul A. *King Pulp: The World of Quentin Tarantino* (New York: Thunder's Mouth Press, 1996).

3. *Ibid*, 113.

4. Ibid, 34, 36.

5. Bernard, Jami, *Quentin Tarantino: The Man and His Movies* (New York: Harper Perennial, 1995) 751 - 52.

۶. نام پری افسانه‌های ایرلندی و اسکاتلندی که معتقد بودند شیون کردن وی در بیرونِ خانه به منزله‌ی این اخطار است که به زودی مرگی در آن خانواده رخ خواهد داد. ـ م.

۷. استثمار سیاهان در سینما با استفاده از آن‌ها در نقش‌های منفی، کلیشه‌ای و عدم موفقیت در نمایش واقعیت‌هایی که در زندگی آن‌ها وجود دارد. ـ م.

8. Woods, *Quentin Tarantino*, 16.

9. Bernard, *Quentin Tarantino*, 212.

10. *Ibid*, 107.

11. Wiltz, Teresa, " Romancing the Mob ", *Chicago Tribune*, 5 March 1987, Tempo Section.