

استخدام

وقتی هیجان فقط یک بهانه است.

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : تیرماه ۱۳۸۵

فیلم استخدام از آن نمونه هایی است که «ایده»ی ساخته شدنش از پایه و اساس به اسم و اعتبار سینماگران مشهور و شاخصی بستگی دارد که برای کار در این پروژه دعوت می شوند. در فیلمی مثل استخدام، ظاهراً همه به هم احترام گذاشته اند و بدون این که به فیلم و کار همدیگر کار داشته باشند، هر کدام اپیزود خود را ساخته اند. حتی سواى کارگردان ها و بازیگران درجه یک فیلم، در بخش های دیگر مثل فیلمنامه و تهیه کنندگی هم اسامی چشمگیری چون آریاگا، فینچر، اندرو کوبین واکر و ریدلی اسکات هم به چشم می خورد. ولی برخلاف پادشاهان مشرق زمین که دو تایشان هم در یک اقلیم نمی گنجند، این جا ده بیست غول در یک فیلم به ظاهر سفارشی ولی بسیار جذاب و چند لحنی، هم نشین شده اند.

راننده ای (کلایو اوون) که حسابی حرفه ای است و البته کم حرف و جدی و متشخص و درست کار، در هر یک از این فیلم ها «استخدام» می شود تا با یکی از آخرین مدل های کمپانی سرمایه گذار یعنی ب.ام.و، مأموریت سختی را به انجام برساند. فیلم در دو نوبت در ۲۰۰۱ (پنج فیلم اول) و ۲۰۰۳ (سه فیلم باقی مانده) عرضه شد و به شدت مورد توجه قرار گرفت. اهمیت سازندگان و بازیگران و برخی از فیلمنامه نویسان فیلم ها و جذابیت های اغلب اپیزودها و ظرافت های شیوه ی بسیار غیرمستقیم تبلیغ در آنها، بیش از آن است که گذشت دو سه سال از زمان ساختش، احیاناً به عنوان فیلمی که دیگر قدیمی شده، ما را از پرداختن به آن بازدارد. با استفاده ی گاه و بی گاه سینمای ایران از شرکت های تولید کالاهای مختلف به عنوان اسپانسر محصولات سینمایی، توجه به روش های ظریفی که در این فیلم ها به کار رفته و هرگز مثل بعضی نمونه های داخلی، به ضد تبلیغ بدل نمی شود، می تواند مفید باشد.

حتی اگر فقط به عنوان یک آدم اهل ماشین بازی با فیلم استخدام مواجه شوید، تنوع مضامین و «لحن»هایی که در اپیزودهای مختلفش به کار رفته، حتماً توجه تان را جلب می کند؛ چون مثلاً یک جا کمدی

می بینید، یک جا عاشقانه ی پنهان و جایی دیگر، ایده های کاملاً سوررئال. چه رسد به این که در جایگاه یک آدم اهل سینما، با زمینه های متعددی از مباحث و ساختارهای سینمایی قابل اشاره در هر یک از فیلم های هشت گانه ی این مجموعه آشنا باشید و نسبت های هر کدام با آثار دیگر سازنده یا نویسنده اش هم به منزله ی نکته ای فرعی، به هر حال ذهن تان را گاهی به خود مشغول کند. واقعیت این است که ایجاز این فیلم ها با توجه به محدودیت زمانی شان، جان می دهد برای چند بحث سینمایی همیشگی مثل ابهام، اشاره نکردن به موضوع اصلی، مک گافین، غافلگیری، تعلیق یا روند تدریجی پیشبرد وقایع در فیلمنامه؛ طوری که گاه در یک کاربرد تجربی یا مثلاً در یک کلاس متمرکز بر آن بحث به خصوص، برای مثال زدن و نمونه آوردن، از خیلی مصداق های موجود در بین فیلم های بلند، مناسب تر خواهد بود.

کمین (جان فرانکن هایمر): باز مک گافین را پنهان نگه می دارم

فیلمنامه ی این اپیزود را اندرو کوین واکر، فیلمنامه نویس بزرگ فیلم هفت دیوید فینچر نوشته؛ اما نسبت بین «لحن» و پایان بندی خاص کمین با فیلم مشهور فرانکن هایمر کهنه کار در این سال ها یعنی رونین بیشتر و نزدیک تر است. اگر یادتان باشد، در فیلم رونین مثنی جاسوس آمریکایی و انگلیسی و ایرلندی و روس و آلمانی و غیره، همه دارند دنبال کیفی می دوند تا محتویات آن را به چنگ بیاورند. معلوم است که اسناد و مدارک سرّی یا مثلاً مواد رادیو اکتیو یا هر چیز دیگری که توی کیف است، اهمیت ویژه و فراوانی دارد؛ ولی تا آخر فیلم، هیچ وقت معلوم نمی شود که این چیز مهم چیست؟! در فیلمنامه ی رونین که نویسنده اصلی اش دیوید ممت زیرک و «ساختار» شناس بود، انگار یکی از اهداف اصلی این بوده که در کار با عنصر «مک گافین» موردنظر و مورد اشاره ی هیچکاک، افراط را به بیشترین حد ممکن برسانند: پایان بندی فیلم طوری است که محتویات کیف مشخص نمی شود، ولی این نکته به هیچ وجه از تعلیق تماشاگر در مسیر

وقایع کم نمی کند. در واقع، فرانکن هایمر و سوسه ای قدیمی را عملی کرد که ببیند با پرهیز از گره گشایی درباره ی مک گافین، تا چه حد می توان ساختار متکی به تعلیق را پیش برد؟ رونین دست کم در این بخش ماجرا، تئوری هیچکاک را به خوبی ثابت می کرد: لازم نیست بیننده حتماً از چند و چون و چیستی مک گافین سر در بیاورد. همین قدر که تعلیق های پیرامون مک گافین را درست پرداخت کنیم، کافی است و در نهایت، ساختارمان به حل معمای مک گافین متکی نخواهد بود.

حالا و در فیلم کوتاه کمین هم فرانکن هایمر با فیلمنامه نویس دیگری که خودش از استادان سینمای معاصر در ایجاد تعلیق با مک گافین است، باز به همان تجربه دست زده و سوسه ی قدیمی را به کنایه ی اصلی پایان بندی اش بدل کرده: مشتری میانسال که ادعا می کند الماس ها را بلعیده، فقط با تکیه بر همین نکته موفق می شود راننده ی جدی و «غیر کله شق» را به فرار از تعقیب کننده ها وادارد. راننده هم در جاده ی در دست تعمیر، بین چند ماشین عظیم خاموش «کمین» می کند و خودش هم چراغ های ب.ام.و را خاموش می کند تا تعقیب کننده ها با سرعت به آن لودر و گریدرها بخورند و طبعاً منفجر و منهدم شوند. ولی در لحظات پایانی، وقتی مشتری دستمزد راننده را می دهد و می خواهد برود، سؤال راننده دقیقاً به همان ماجرای حل معمای مک گافین مربوط می شود: «بگو ببینم؛ واقعاً راست گفتی که الماس ها رو قورت دادی؟!» مشتری چه جوابی بدهد، خوب است؟ هیچی؛ فقط نخودی می خندد و می رود! همین. انگار با دغدغه ی ساده و طبیعی راننده - و احتمالاً همه ی بیننده های فیلم - در مورد «گره» معمای مک گافین، شوخی می کند و با خنده کنایه آمیزش، این نکته ی ساختاری را انتقال می دهد که مهم، تعلیق ما در پیگیری ماجرای نجات جان مشتری راننده است؛ این که او واقعاً الماس در شکم داشته یا نه و اگر به دست آن ها می افتاد، واقعاً شکمش را می دریدند یا نه، چه اهمیتی دارد؟ مک گافین فقط برای چیدن بساط بازی لازم است و به قول نامه های مزخرف اداری، «هیچ گونه ارزش دیگری ندارد!»

نکته های فرعی: کوتاه ترین قسمت فیلم

- کمین که تا قبل از شروع تیتراژ پایانی، حدود هفت دقیقه زمان دارد، کوتاه ترین قسمت فیلم استخدام است.

- وقتی فرانکن هایمر با سکانس های اتومبیل رانی جایزه بزرگ و تعقیب و گریزهای آبسورد رونین، از بزرگ ترین کارگردان های «ماشین باز» دنیا است، قطعاً برای ساختن یکی از اپیزودهای فیلمی به سفارش یک کمپانی اتومبیل سازی، یکی از اولین انتخاب ها خواهد بود.

- این آخرین کار سینمایی فرانکن هایمر پیش از مرگش است. آخرین فیلم بلند او که نزدیک به یک سال قبل از کمین اکران شد، شکار گوزن/ فریب، تریلر سست و غیرقابل باوری با بازی بن افلک و چارلیز ترون بود و تنها فیلمی که بعد از کمین ساخت، فیلم تلویزیونی سیاسی دو ساعت و سه ربعه ای به نام راه جنگ که مایکل گمبون (دامبلدور جدید هری پاترها) و فلیسیتی هافمن (همان کاندیدای اسکار بازیگر زن امسال برای دور آمریکا) در آن بازی می کردند. اپیزود کمین، عملاً آخرین فیلم ستایش شده ی فرانکن هایمر تا پیش از مرگش در ۷۲ سالگی و در ششم جولای ۲۰۰۲ بود.

مبعوث (آنگ لی): باله ی ماشین ها

آن سکانس درخشان ماشین بازی در بهترین کمدی تاریخ سینمای ایران یادتان هست؟ آن جای اجاره نشین ها را می گویم که تعقیب و گریز عباس آفاسوپر گوشت(عزت ا.. انتظامی) و بقیه ی ساکنان آپارتمان از یک طرف و مش میتی(فردوس کاویانی) و بقیه ی کارگراها از طرف دیگر، در فضایی پرت و بیابانی و روی چند تپه ی حاشیه ی شهر، یکهو به دور هم چرخیدن چندین و چند ماشین تبدیل می شود و صحنه ای فانتزی شکل می گیرد که انگار می خواهد رقص تو در توی ماشین ها را نشان بدهد. ایده اصلی دکوپاژ

و تدوین سکانس های پرشمار تعقیب و گریز ماشین ها در این بخش از فیلم استخدام هم تصادفاً درست همان منش و روش آن سکانس اجاره نشین ها را دارد. در واقع شیوه ی کار آنگ لی در این اپیزود، با خواندن خلاصه ی داستان آن به هیچ وجه قابل دسترسی نیست و فقط با دیدن فیلم می توانید متوجه شوید که این قسمت، بیش از طرح داستانی و غیره، بر اساس ایده ای شکل گرفته که به «ریتم» و «اجرا»ی حرکات باله مانند چند ماشین در حال تعقیب و گریز متکی است. از همان دقیقه ی یک فیلم که پسرک راهب سوار ماشین راننده جدی و موقر ما می شود، با حضور دو ماشین «مهاجم» در همان اسکله، این تعقیب و گریز با همراهی موسیقی لطیف و ملایم کلاسیک آغاز می شود و تا دو دقیقه ی پایانی که در آن خانه ی نه چندان امن و اطرافش می گذرد، همچنان همان باله ی بین چند ماشین ادامه دارد. حتی می شود مطمئن بود که قطعات کلاسیک موسیقی برای تعیین نوع و جهت و ضرب و آهنگ حرکت و پیچ و زیگ زاگ ماشین ها، از قبل از فیلمبرداری انتخاب و استفاده شده. به این اعتبار، حتی شیوه ی ساخت مبعوث هم مثل موزیکال ها به نظر می رسد و **playback** کردن موسیقی هم در اجرای آن نقش دارد. جالب این جاست که در این میزانشن، آنگ لی و کمپانی ب.ام.و از بیشترین امکانات تصویری ممکن برای تبلیغات غیرمستقیم بهره برده اند و در همین باله ی بین ماشین ها، فرصت را غنیمت دانسته اند و «کم آوردن» چند نوع ماشین غیر از ب.ام.و را حسابی به رخ تماشاگر کشیده اند. جایی از فیلم که درست مثل «مکت» چند لحظه ای بالرین ها در فاصله ی بین دو حرکت پیچیده و طولانی است، ب.ام.و راننده چیره دست ما در بین دو کانکس محصور می شود و وقتی دنده عقب می رود، بنز پشت سرش را با زور و فشار هل دادن، کمی تا قسمتی مچاله می کند و باز رقص سیالش را جلوتر از تعقیب کننده ها، از سر می گیرد!

نکته های فرعی: کولر و هوای برفی

- نوجوانی که نقش راهب کم سن و ظاهراً مهم و قدیس وار مبعوث را بازی می کند، پسر خود آنگ لی کارگردان است.

- این تنها فیلم این مجموعه ی هشت فیلمی است که جایی از آن، برف و یخ می بینیم. لی برای نمایش اصرارش به اجرای سیال و باله مانند تعقیب و گریزها، بین دو صحنه ای که در هوای معتدل می گذرند، عمداً یک صحنه ی روی یخ گذاشته که هم بگوید در فیلمش منطق رقص ماشین مهم تر از منطق تداوم روایت است و هم پیچ و واپیچ های ماشین ها را با «پاتیناژ»، شبیه سازی کند.

- اواخر فیلم، وقتی راننده موفق می شود بقیه ی ماشین ها را جا بگذارد، پسرک به خیال این که دیگر خطری تهدیدشان نمی کند، شیشه ی عقب ماشین را پایین می آورد؛ اما راننده برای ادامه ی حفظ جان او، آن را می بندد و با تنظیم درجه هوای توی ماشین، دستگاه تهویه را روشن می کند. این شاید مستقیم ترین و «ایرونی»ترین لحظه ی تبلیغات سفارشی در کل فیلم استخدام است که می خواهد امکانات ساده ای در حد کولر را با تأکید بر نمای بسته ی دماسنج جلوی ماشین، به رخ بکشد! هر چه باشد کارگردانش آسیایی است دیگر!

- بین این فیلم و فیلم اخیر لی یعنی کوهستان بروک بک که اسکار کارگردانی و کلی اتهام همجنس گرایی را یک جا برایش به ارمغان آورد، او یک فیلم دیگر هم ساخته که حتماً دیده اید و اگر نه، حتماً ببینید: هالک.

تعقیب (وونگ کار وای): هم نشینی «سرگیجه» و آنتونیونی

اگر حق انتخابی در کار باشد، این یکی را بیشتر از همه ی فیلم های این مجموعه دوست دارم. در حالی که اگر به سراغ سوابق سازندگان اپیزودهای مختلف برویم، علاقه ام به مثلاً کارهای کم شمار ایناریتو مقادیری بیشتر از کاروای باشد. اما نکته ی مهم این است که قالب «کوتاه» این فیلم ها با شیوه های حذفی، مینی مالیستی و «نشان ندادن»های همیشگی وونگ کاروای خیلی بیشتر همخوانی دارد تا روایت های پاره پاره و مفصل ایناریتو. درست به همین دلیل است که اپیزود کاروای کاملاً شبیه فیلم های بلندش از کار در آمده، ولی فیلم انبار باروت ایناریتو به غیر از شیوه ی فیلمبرداری با دوربین روی دست، شباهت دیگری (مثلاً به لحاظ الگوی روایی و فیلمنامه) به عشق سگی / عشق فاحشه است و ۲۱ گرم ندارد.

هدفم از این مقایسه ها اشاره به اهمیت «قالب» و نسبت آن با سبک هر فیلمساز است. درک عجیب و دقیقی که در اپیزود تعقیب جاری شده و هم زمان، نتیجه ی حضور کاروای به عنوان کارگردان و کوین واکر در جایگاه نویسنده است، به روشنی از همین همخوانی ایده ها و مسیر کلی روایت با قالب تقریباً ده دقیقه ای هر فیلم سرچشمه می گیرد. این از آن فیلم هایی است که تئوری درخشان ناصر تقوایی را درباره ی این که «فیلم کوتاه، با فرم خودش بسته می شود؛ نه با پایان داستانش»، به بهترین شکل ممکن اثبات و عملی می کند. ابهامی که در طرح داستانی فیلم و پایان باز آن به چشم می خورد، در فیلمی بلند با همین ایده، طبعاً و به هیچ وجه قابل دسترسی نبود. جالب این جاست که ماجرای زیر نظر گرفتن زنی که به سفارش شوهرش تحت تعقیب راننده قرار می گیرد، و به ویژه این که حس می کنیم راننده در جریان مأموریت اش شیفته ی زن شده، انگار درست از دل محبوب ترین شاهکار هیچکاک یعنی سرگیجه برآمده و به این فیلم راه پیدا کرده؛ در حالی که روش پرداختن کاروای به این موضوع و ساختار فاصله گیر و «کم گو»یی که برای آن در نظر داشته، به شیوه ی نمایش عشق های ابرازنشده یا ناکام مانده ی آدم های سرگشته ی میکال آنجلو

آنتونیونی، فیلمساز محبوب کاروای شباهت دارد. این ترکیب یکسر تجربی و خاص، به کمک چند عنصر مشخص شکل می گیرد که موسیقی اندوهگین و اثرگذار و در خدمت «فضاسازی حسی» و نریشن مبهم راننده در وصف رابطه ی دورادورش با آدم ها، مهم ترین مواردند. فیلم در نهایت روشن نمی کند که دلیل رها کردن مأموریت توسط راننده، پرهیز از لودادن زن است که دارد دزدکی به برزیل و نزد مادرش می رود، نگرانی از این است که با ادامه ی مأموریت خیلی جدی تر از این عاشق زن بشود، یا این که با دیدن پای چشم کبود او به این نتیجه رسیده که شوهر سوپرستارش با سوء ظن بیمارگونه ای رابطه را به بحران کشانده؟ جمله ی آخر نریشن فیلم، هم پاسخی است به احساسات تماشاگری که طبق عادت، می خواهد ببیند ادامه ی ارتباط شکل نگرفته و به کلام درنیامده ی راننده و زن به کجا می رسد (و با ناتمام ماندن مأموریت راننده به اصطلاح «حالش گرفته می شود» و پادروها می ماند)؛ و هم نشانه ی دیگری است از درک سینمایی متعالی اندرو کوین واکر که با شناخت ویژگی های سینمای مدرن و مبهم مورد علاقه ی وونگ کاروای، رهاکردن و معلق گذاشتن را از پایان بندی فیلمنامه به دغدغه ی اصلی راننده در رهاکردن مأموریت، تعمیم می دهد (یا برعکس!)؛ «همیشه ته مسیر، یه چیزی منتظر آدمه. اگه نمی خوای به اون نقطه برسی، از اول توی راهش قرار نگیر». با این تئوری آنتونیونی وار است که تعقیب به پیش درآمدی بر یک رومانس شکل نگرفته ی سرگیجهوار شباهت می یابد.

نکته های فرعی: تنها مأموریتی که ناتمام می ماند

- بازیگری که نقش همسر مورد سوء ظن مرد ستاره ی سینما را در این فیلم به عهده دارد، آدریانا لیما از مشهورترین مدل های چهار پنج سال اخیر جهان است که در کنار گیزله بوندچن، کارولینا کرکوا و هم وطن برزیلی اش آله ساندرآ آمبروزیو، یکی از چند گل سرسبد fashion معروف Victoria's

Secret به حساب می آید. لیما قبلاً هم تجربه های کوتاه و گذری بازیگری داشته؛ ولی همکاری با وونگ کاروای و کلایو اوون، مهم ترین تجربه ی اوست. قبل از او، شاید مهم ترین بازیگری که در دهه ی اخیر از دل دنیای مد به سینما راه پیدا کرد، مونیکا بلوچی بود.

- ترانه ی نوستالژیک **Unicorno** که در خلق فضای غمبار و رومانس مدرن و مبهم فیلم نقش اساسی دارد، ساخته ی آهنگساز و خواننده ی برزیلی مشهوری به نام سیلویو روردیگز دومینگز است و اجرای خود او در فیلم به کار رفته. در حالی که اجرای دیگر و امروزی تری از خانم مرسدس سوسا، در دنیا (و همچنین در ایران) بیشتر شنیده و شناخته شده است. این آهنگی است که وسط خوشحالی، یکهو حسابی غمگین تان می کند و اگر دلتنگ باشید، با شنیدنش بعید نیست دست به خودکشی بزنید!

ستاره (گای ریچی): روشی هجوآمیز برای ادب کردن

شیوه های بصری همراه با جامپ کات و فست/اسلوموشن دو فیلم معروف گای ریچی یعنی قاپ زنی / **Snatch** و ضامن، قنداق و دو لوله ی دودکنان از ذهن هیچ کس پاک نمی شود. اگر این شانس بزرگ را داشته اید که این کارهای جذاب پر از شیطنت های روایی و دیالوگ های هجوآمیز و نریشن های هوشمندانه را ببینید، می دانید دارم از چه تصاویری حرف می زنم. فیلم کوتاه ستاره هم همان سبک بصری چشمگیر را دارد؛ ولی به جای بازی با زمان و تعدد شخصیت ها و گستردگی روایت، به تبع قالب و محدوده ی زمانی اش بر یک آدم و رفتار تنبیه گرانه ی عجیب و غریب راننده با او متمرکز می شود و در عوض، بار هجو را به طور افراطی و البته دلچسبی افزایش می دهد. تا حدی که خیلی ها فیلم را کمدی می دانند و واقعاً هم نمی شود با آنها مخالفت کرد.

اما باز چیزی که حس نهایی فیلم را شکل می دهد و در مخاطب پدید می آورد، مثل باقی فیلم های

ریچی، «لحن» خاص پرداخت هجوآلود اوست؛ نه ابعاد اخلاقی این مضمون. مثلاً این نکته را در نظر بگیرید که در فیلم هنوز منکوب کننده ی بازی دیوید فینچر هم انگیزه ی اصلی کانی (شون پن) از وارد کردن برادرش نیکلاس (مایکل داگلاس) به آن بازی مرگبار، به گفته ی خودش، این است که مقادیری او را ادب کند و نگذارد اخلاق و رفتارش بدتر و «گندتر» بشود. یعنی در نهایت، سامان اخلاقی داستان فیلم برای فینچر مهم است و با پرداخت جدی و نفس گیرش، تأثیر آن را بیشتر می کند و هشدار نهفته در قصه را در نظر ما جدی تر جلوه می دهد. در اپیزود ستاره هم مدیر برنامه ی توسری خور خانم سوپرستار است که راننده را استخدام کرده تا با طرز رانندگی اش، خانم را کمی ادب کند. ولی همان تصاویری که گفتم بین حرکت آهسته و سریع در نوسان اند، موسیقی بدون جدی گرفتن هیجان که از رپ روز تا کلاسیک، تنوع دارد و نوع نمایش پرتاب شدن ستاره به این طرف و آن طرف ماشین و شیشه هایش، با وجود اشاره ی اخلاقی مشخص، جدیت این مضمون را کم می کند و نوعی دوگانگی پست مدرنیستی به لحن کار می بخشد.

نکته های فرعی: ظرفیت شوخی پذیری خانم مدونا

- هر چه قدر هم بخواهید **relax** و با ظرفیت و خونسرد باشید و به جنجال های عمومی و ژورنالیستی اهمیت ندهید، باز دشوار و حیرت آور است که مثل مدونا حاضر شوید در فیلمی با این خط داستانی بازی کنید و بگذارید توصیفی که در نریشن اولیه ی فیلم مطرح می شود، عملاً وصف صورت و صدای شما باشد و تازه این توان را داشته باشید که با نوع میمیک هایتان، هجو تصویر خودتان به عنوان یک پاپ استار را تشدید کنید. این خودهجوگری پست مدرن مدونا در فیلمی که شوهرش ساخته، تلقی مرا از هنرشناسی او باز هم بیشتر کرد. حتی بیشتر از آن موقعی که بی دستمزد، در سایه ها و مه وودی آلن بازی کرده بود.

- در پایان همه ی فیلم های مجموعه ی استخدام، جمله ای می آید که معلوم است از شرط و شروط تبلیغاتی تولید فیلم ها بوده و به موجب آن، ب. ام. و ما را به بستن کمربند ایمنی برای محافظت از خودمان در حین رانندگی، ترغیب می کند. می شود با اطمینان گفت که ضرورت کمربند بستن حتی بر روی صندلی عقب، در هیچ فیلمی به اندازه ی همین اپیزود ستاره احساس نمی شود. چون کله معلق های خانم سوپرستار در ماشین در حال سرعت رفتن، حسابی آدم را می ترساند که اگر کمربند نبندی، ...!

انبار باروت (آله خاندرو گونزالس ایناریتو): عکس بگیر تا درست ببینی!

اگر کسی با این پیش فرض احتمالی به سراغ فیلم برود که قاعدتاً مثل فیلم های قبلی ایناریتو یا حتی فیلمنامه های دیگر نویسنده اش گی یرمو آریاگا مثل سه تدفین ملکیداس استرادا، روایت غیرخطی و چندداستانی دارد، دست خالی برمی گردد. زمان و قالب موجود، فشرده تر از آن است که برای بازی های آنچنانی با فرم روایی، جا و فرصت بدهد. آریاگا و ایناریتو یک نفر دیگر یعنی دیوید کارتر را هم به عنوان فیلمنامه نویس در کنار خود داشته اند. خطی بودن روایت انبار باروت می تواند به تأثیر کارتر که فیلمنامه نویس یا نویسنده ی مشترک سه فیلم دیگر مجموعه هم بوده و داستان اصلی این اپیزود را نوشته، مربوط باشد و در ضمن، حاصل قالب شناسی ایناریتو هم هست.

اما و در عین حال اگر فکر کنیم فیلمساز تجربه گرای مکزیکی این جا دیگر کوتاه آمده و سرش را پایین انداخته و مثل بچه ی آدم، آرام و محتاطانه فیلم کوتاهش را ساخته و پولش را از ب. ام. و گرفته و رفته، سخت در اشتباهیم. کار خاص او در انبار باروت این است که اولاً برای رسیدن به یک جور بافت تصویری دودآلود و پر از «گرین» در ساختن تصویری از شهری درگیر جنگ و رو به ویرانی در یک کشور نامعلوم آمریکای لاتین، از فرمت ۱۶ میلیمتری استفاده کرده. هم از نظر ایجاد فضای شبیه به مستندهای خبری با تکان

و لرزش دوربین و تصاویر کم وضوح و غیرشفاف، به بهترین نتیجه ی ممکن دست پیدا کرده و هم به لحاظ خلق نوعی حس نوستالژیک و حزن انگیز که با همان مه آلود به چشم آمدن تصاویر نزارها و جاده های خاکی و بعدتر، خانه ی مادر عکاس جنگی حاصل می شود. و ثانیاً با بهره گیری از نریشن های کوتاه عکاس که در واقع مونولوگ درونی او و سؤالات ریشه ای از خودش است، نوعی فضای ذهنی در فیلم پدید آورده که دیگر نمی توان آن را از تجربه های خاص آن دو فیلم، کاملاً جدا کرد و عینیت گرایی اش را مطلق دانست. برخورد ایناریتو با آن حلقه فیلمی که عکاس در آستانه ی مرگ به راننده می سپارد و اسمی به آن می دهد که نام همین اپیزود هم هست (Powder Keg که هم معنای «جا و ظرف پودر» می دهد و هم انبار باروت)، تا اندازه ای مثل یک مک گافین دیر هنگام است. او ما و راننده را نسبت به ماهیت این حلقه فیلم کنجکاو می کند، ولی هیچ وقت عکس هایش را نشان مان نمی دهد و فقط نتیجه ی قضیه یعنی پولیتزر بردن عکاس را مطرح می کند. از طرف دیگر، درست پیش از همین مرحله ی دادن فیلم دوربین به راننده، عکاس در جواب سؤال کلی راننده یعنی «چرا عکاس شدی؟»، می گوید: «نمی دونم؛ شاید چون مادرم دیدنو یادم داد». این جمله ی خبری و احساسی هم برای ما مقادیری کنجکاوی و انتظار ایجاد می کند تا کمی بعد، وقتی راننده می رود که پلاک عکاس را به مادر او برساند، پاسخ تلخ و به شدت متفاوت این کنجکاوی را بگیریم: مادر آقای جیکوبز، نابیناست و مرد لذت دیدن را از او آموخته! ایناریتو خود مک گافین را باز نمی کند و نشان نمی دهد، ولی انگیزه یا احساس منجر به عکاس شدن جیکوبز را مثل یک جور گره نگه می دارد تا با بصیرت مادر کورش، به آن رنگی معنوی و شهودی بزند. خب، او استاد همین کار است. مگر فیلم های بلندش این طور نبودند؟

نکته های فرعی: یک داستان واقعی

- زمینه ی اصلی داستان فیلم، از حادثه ای واقعی در مکزیکوسیتی گرفته شده که به «کشتار آگواس بلانکاس» معروف است. در واقع یکی از وجوه مهم انبار باروت، برخورد کم و بیش صریح و یکسر انتقادی ایناریتو با مبارزات ضد مواد مخدر نیروهای آمریکایی در کشورهای آمریکای مرکزی و جنوبی است. به گفته ی برخی ژورنالست های آمریکایی، فیلم حتی می تواند واکنشی باشد در برابر نگاهی که خیلی از فیلم های آمریکایی مربوط به مسئله ی مخدر، مثل ترافیک/ قاچاق/ سودا ساخته ی استیون سودربرگ به قاچاق و واردات این مواد از مرزهای جنوبی ایالت متحده دارند. با آن تصویری که از فقر و آوارگی و رعب و وحشت مردم در نماهای نقطه نظر عکاس در صندلی عقب ب.ام.و استیشن می بینیم، روشن است که ایناریتو روی دیگر این نگاه به قاچاق یعنی بلایی که بر سر اهالی کشورهای صادرکننده می آید را در نظر داشته است.

- تصویری که در این اپیزود از ب.ام.و ارائه می شود، کمتر از همه ی بخش های دیگر، سر و شکل تبلیغی دارد و در حقیقت، آن خاک و خل و گل و چاله های پر از نظامیان مسلح، اصلاً فضای شیک و جذابی برای به چشم آمدن توانایی ها و جذابیت های ماشین نیست. جک پیتنی، مدیر سابق بازاریابی کمپانی ب.ام.و که موقع ساخت سری اول این فیلم ها این مسئولیت را داشت (انبار باروت آخرین فیلم سری اول بود)، با محدود شدن تصویر ب.ام.و به صحنه های جنگی مخالفت کرد، ولی ایناریتو بالاخره در بخش کوتاه بعد از مرگ عکاس و جلوی خانه ی مادری او، هیچ نوع تصویر شیک و شهری خاصی از ب.ام.و راننده نشان نداد.

گروگان (جان وو): قیافه ای که تماشایی است

طرح کلی فیلمنامه ی این فیلم، جای گسترش تا حد یک فیلم بلند را هم دارد و می شود قصه ی

کارمند پا به سن گذاشته ی اخراج شده ای را که خانم مدیر جوان را می دزدد، حسابی ریشه یابی کرد و بسط داد و حتی به فیلمی اجتماعی و باب دل دوستان علاقه مند به مسئله ی کهنسال «اختلاف طبقاتی» بدل کرد. ولی آن چیزی که از این ایده ی کلی در فیلم گروگان باقی می ماند و به کار می آید، همین بخش کوچک ماجراست که آدم ربا انگیزه ی غیرمادی عجیب و انتقام جویانه اش را طرح کند و ما را به غافلگیری وادارد: به جای پول و تغییر طبقه و این حرف ها، او فقط می خواسته قیافه ی تماشایی رئیس را در زمانی که اموالش و زندگی اش یکجا در اختیار کارمند اخراجی سابق است، ببیند و «حال کند»! جان وو به این نکته ی ساختاری توجه دارد که نگه داشتن این انگیزه ی کم و بیش سادیستیک و رو کردنش در لحظات آخر فیلم، تعلیق و تغییر مسیر ناگهانی فیلم ده دقیقه ای اش را بیشتر می کند. بازی عالی مائوری چایکین به نقش آدم ربا هم با شکل خاصی که برای خنده های کینه توزانه ی دم مرگ کاراکتر انتخاب و اجرا کرده، این رودست خوردن پایانی تماشاگر را دلپذیرتر جلوه می دهد. احتمالات معقول مربوط به نیاز مادی آدم ربا که در ذهن ما به وجود می آید، با خودکشی دیوانه وار او و پوچی کامل کل روند دزدی و پول خواستنش، غلط از آب در می آید و همین، برگ برنده ی اصلی فیلم است.

مثل بیشتر لحظه ها و فصول اکشن فیلم های وو، این جا و به خصوص در مؤخره ی بعد از گره گشایی و مرگ خودخواسته ی آدم ربا و از دست رفتن پول های خانم دلاکروآ، منطق و معادلات مختلف عینی و واقع نمایانه رها و فراموش می شود تا کمپوزیسیون های جذاب و موقعیت های درگیرکننده شکل بگیرد: راننده از صدای آمبیانس دور و بر لیندا دلاکروآ می فهمد که او توی ماشین در حال غرق شدن است. ولی می شود پرسید که اصلاً موبایل و مکالمه از زیر آب چطور عملی شده؟! جوابش را در منطق عینی نجوید. لذتی که جان وو با تعلیق ناشی از این موقعیت به بیننده اش می دهد، جواب اصلی است و اگر بشود با اتفاقات ناممکن فیلمنامه کنار آمد، دلیلش لذتی است که از اجرای او برآمده. درست مثل همان کاری که

خود آدم ربا در فیلم می کند: کلی در دسر می کشد تا فقط به قیافه ی تماشایی زن جاخورده و به هم ریخته نگاه کند. وو هم همین «لذت نگاه کردن به یک موقعیت دیدنی» را مرکز توجه خود و فیلم و اکشن های گاه بی منطقش قرار می دهد.

نکته های فرعی: کاندیدای ناکام جیمز باند بعدی سینما

- در تیتراژ فیلم آمده که ایده ی اصلی فیلمنامه، پیشنهاد دیوید فینچر و Fallon Worldwide

بوده. اولش آدم تعجب می کند؛ چون طبعاً انتظار ندارد که این دومی اسم یک آدم باشد. بعد از جستجو، مشخص شد که این نام یک مؤسسه ی تبلیغاتی و بازاریابی در نیویورک است که از جمله، ایده هایی برای تیزها و موزیک-ویدئوها هم ارائه می دهد و اگر شرایط اجرایش توسط خود شرکت فراهم نشد، آنها را به سازندگان آن کار می فروشد. آن ویدئوکلیپ معروف گروه دهه نودی INXS که ماشین بی راننده و بی فرمانی را با دو سرنشین زن و مرد دست و پا بسته، در بیابان نشان می داد و با تصادف مرگبار آنها و تکدرخت عظیم وسط دشت تمام می شد، ساخته ی فینچر و تولید همین گروه Fallon بود. همکاری آنها برای خودش قدمتی دارد.

- اد لدرمن، ریویو نویس چند سایت سینمایی پربیننده، می گوید که با دیدن این اپیزود و اطمینان یافتن از این که «کلايو اوون به غیر از ژست های عالی در حین رانندگی و خونسردی ها و عصبانیت های به موقع، می تواند حرکات منجی وار و قهرمانانه ی خوبی هم داشته باشد»، به این نتیجه رسیده که او بهترین انتخاب ممکن برای ایفای نقش جیمز باند بعدی سینماست. به خصوص با توجه به حس و اجرای اوون که بیشتر «بریتانیایی» می زند، نظرش را کاملاً قبول دارم؛ ولی انتخاب احمقانه ی جیمزباندسازان دانیل کریگ است (بازیگر مونیخ اسپیلبرگ و همان کسی که نقش پسر حسود جان رونی / پل نیومن را در جاده ی تباهی /

جاده ای به پردیشن داشت) که با آن ظاهر هم بدجنس و هم بی دست و پا، دارد در کازینو رویال (مارتین کمپبل) بازی می کند و این نشان می دهد که پیشنهاد فوق العاده ی لدرمن را خوب نفهمیده اند. - تهیه کنندگان اجرایی این اپیزود، برادران اسکات (تونی و ریدلی) هستند و همین برای توصیف عظمت کار تولید این پروژه، کافی به نظر می رسد!

قلب (جو کارناهام): صلح طلبی از راه شمال غربی

تنها فیلم مجموعه که کارگردان نسبتاً تازه کار و کمتر شناخته شده ای دارد (به اطلاعات بخش «نکته های فرعی» همین اپیزود مراجعه کنید)، واقعاً به اندازه ی یک اکشن درجه یک جان وویی یا دست کم در حد دو قسمت فیلم مهیج و بسیار خوش ساخت حامل/Transporter با بازی جیسون استاتن، کامل و حرفه ای است. کار با عنصر مک گافین بار دیگر با تأکید فراوان در این جا هم به چشم می خورد و اصرار راننده به این که بداند در کیف مرد مسافر زخمی (دان چیدل) چیست، تا آن حد برایش اهمیت دارد که می گوید «اگر بهم نگی اون تو چیه، نمی برمت!» نکته ی اصلی و جالب فیلم این است که بعداً معلوم می شود قلب توی کیف و مهم تر از آن، آدمی که قرار بوده قلب را بهش پیوند بزنند، خیلی بیش از آن که خود راننده تصور می کرد، منزلت و حساسیت داشته. این از آن مواردی است که کنجکاوی اولیه فقط بابت همان راز و رمز همیشگی یک مک گافین ابراز می شود؛ ولی بر خلاف روش هجوآمیز و هوشمندانه ی اپیزود فرانکن هایمر فقید که اصلاً تکلیف را روشن نمی کند و این کنجکاوی را به بازی می گیرد، اینجا قضیه فارغ از ارزش مک گافینی اش که به دنیای درام مربوط است، در مناسبات مضمونی هم اهمیت دارد و قرار است جان یک بزرگمرد صلح طلب را نجات دهد و این اندکی اغراق آمیز است. راننده ی فیلم استخدام، هیچ گاه با مأموریتی تا این حد عظیم و اهدافی این قدر دهان پرکن و بشردوستانه و ملی درگیر نبوده و شاید اگر

همین اپیزود هم این تم را با مقداری شوخ طبعی و شیطننت و غافلگیری پرداخت می کرد، یکدستی کل فیلم بیشتر می شد؛ به ویژه از این جهت که اپیزود بعدی، کار به شدت هجویه وار تونی اسکات است که به یک جور طنز سوررئالیستی می رسد.

ولی شیوه ی روایی فیلم که با جا به جا آمدن تصاویری از سه زمان مختلف همراه است، چنان جاذبه و تناسبی با این گیجی و آشفتگی راننده در آن جاده های پر از مأمور و هلی کوپتر دارد که می شود ضعف «تک لحنی» بودن و زیادی جدی گرفتن درونمایه ی یونیسفی اش را نادیده گرفت. مذاکره ی دو نفره ی مسافر/ چیدل با یکی از رهبران جنبشی که می خواهد مرد صلح طلب در حال احتضار را نجات دهد، در بخشی از این سه پاره ی زمانی قرار دارد؛ بخش مربوط به زخمی شدن او و سرگردانی اش در مزارع اطراف جاده تا زمان رسیدن ماشین ب.ام.و راننده، مقطع دوم است و قسمت مفصل تر که از هم سفری او و راننده تا مرگ مسافر و نجات جان رهبر صلح طلب امتداد می یابد، زمان حال قصه را تشکیل می دهد. به هم آمیختن این زمان ها که با مبهم حرف زدن مسافر درباره ی قلب توی کیف همسو است، در اصل با شگفت زدگی راننده از عظمت کاری که مسافر دارد انجام می دهد و خودش هم ندانسته در آن شریک شده، همخوانی دارد و با وجود تکیه ی فیلم به روایت دانای کل، عملاً مثل یک فیلم سوپژکتیو ما را به همان احساسی دچار می کند که به راننده ی مات و متحیر دست داده است.

نکته های فرعی: تریلساز فینچر دوست گای ریچی وار

- جو کارناهام، سازنده و یکی از دو نویسنده ی این اپیزود، تا قبل از آن که اولین فیلمش را در سال ۱۹۹۸ بسازد، فیلمنامه های متعددی نوشت که دو تایش را دیگران ساختند. او که درس سینما خوانده و متولد ۱۹۶۹ است، فیلم اولش را با اسم عجیب و غریب خون، دل و روده، گلوله ها و گاز اوکتان بر اساس فیلمنامه

ی کمدی/ تریلر خودش ساخت و نقش اصلی آن را هم در تنها ارتکاب بازیگری زندگی اش، خود به عهده گرفت. این فیلم مهجوری است که خلاصه داستان و حال و هوای کلی و اسم و اطلاعات مربوط به آن، شباهت زیادی به کمدی جنایی پالپ فیکشنوار گای ریچی یعنی همان ضامن، قنداق و دو لوله ی دودکنان دارد و جالب این که هر دو درست در یک سال ساخته شده اند. اما فیلم های بعدی کارناهام یعنی همین اپیزود قلب و فیلم مواد/ Narc که به قتلی در حول و حوش قاچاق مواد مخدر می پرداخت و جیسون پاتریک در آن بازی می کرد، همه جدی و دور از آن گرایش های هجویه ای بوده اند. فیلم بعدی او که مراحل فنی پس از تولید را می گذراند و با بازی بن افلک ساخته شده، Smokin` Aces نام دارد. کارناهام که به گفته ی خودش، از علاقه مندان جدی آثار دیوید فینچر است، ایده ی اصلی فیلم کوتاه قلب را هم از پیشنهادی از خود فینچر برگرفته.

- همان اوایل قلب، بخش مخفی شدن مسافر از دید سرنشینان هلی کوپترهای تعقیب کننده، هم در فضای مزرعه و لا به لای ساقه های بلند می گذرد و هم دکوپاژی شبیه به سکانس معروف هواپیمای سمپاش شمال از شمال غربی هیچکاک دارد و کاملاً یادآور آن فصل است. تفاوت یا حتی تقابل بی هدفی وحشتناک و آبسورد همه ی آن تعقیب و گریزها در فیلم استاد با هدفمندی اخلاقی و انسانی این گریز در قلب، خودش از اشاره های سینمایی بامزه و قابل توجه کارناهام به شمار می رود.

شیطان را بران (تونی اسکات): وقتی مریلین منسون به شیطان تذکر می دهد!

خیلی ها معتقدند شهرت تونی اسکات بیش از هر چیز به نکته ای بر می گردد که ضعف عمده ی فیلم هایش هم هست: سکانس های اکشن دیوانه وار که پر از انفجارهای بی خودی، آدم های بی روح و تصاویر چشمگیر بدون کارکرد است. اگر مثلاً در مورد رومانس حقیقی تا اندازه ای با این نظر موافق باشم،

کاربرد تمثیلی و تکان دهنده ی فصول اکشن اینچینی نیمه ی دوم مرد خشمگین را نمی توانم نادیده بگیرم و بیهوده بدانم. هر چه باشد، او ایده های بصری نامتعارفی دارد که باربط و بی ربط، با انبوهی جامپ کات و اسلوموشن و فرم کلیپ وار ترکیب شان می کند و در فیلم هایش می گنجانند؛ و خوب، در شیطان را بران این عناصر با تار و پود کنش های سوررئال فیلم همخوانی دارند و تفکیک ناپذیر به نظر می رسند. داستانی که با حسرت یک خواننده ی میانسال نسبت به چابکی و رقص پای غریب دوره ی جوانی و نوجوانی اش شروع می شود و با برگشت ناگهانی او به همان چالاکگی و جوانی، آن هم در اثر برنده شدن در مسابقه ی اتومبیل رانی با شیطان و راننده اش به آخر می رسد، باید هم پر از تصاویر نورخورده (اُور اکسپوز) و جامپ کات و انفجارهای شدید با حرکت آهسته باشد! آن ساختار ذهنی، این نوع پرداخت تکنیکی را هم طلب می کند. در کنار این خط داستانی خیال پردازانه، فیلم طبعاً درباره ی فضای آمریکایی پیرامون ستاره های محبوب مردم و فرهنگ **popstar**ها هم هست. دغدغه ی جوان ماندن یا جوان به نظر رسیدن جیمز براون که نقش خودش را در فیلم دارد، از نورما دزموند/ گلوریا سوانسون فیلم سانست بولوار وایلدرا تا ورونیکای فیلم اشتیاق ورونیکا فس فاسبیندر تا مثلاً آن بازیگر مو رنگ کرده ی به دنبال روباه دسیکا که نقشش را ویکتور ماتیو داشت و انگار از نگرانی پا به سن گذاشتن خودش حرف می زد، همیشه در سینما بازتاب داشته و صدها بار بیش از آن، مسئله ی آدم ها و به خصوص ویتترین سازان خود سینما یعنی بازیگران بوده. شوخ طبعی و فانتزی جاری در شیطان را بران، البته اسکات را از جدی گرفتن و همدردی کردن با این دلمشغولی دور می کند؛ ولی در عین حال، همین که براون واقعی هم حتماً همین دغدغه را دارد و فقط در دل خیال پروری یک فیلم کوتاه سوررئالیستی می تواند به سرعت جوانی اش برگردد، خودش تلخی خاصی دارد که با لحن پست مدرن فیلم، دوگانه و نیمه شوخی/ نیمه جدی می نماید. حضور ناگهانی مریلین منسون مجنون و نابغه در لحظه های آخر فیلم، وقتی شیطان (گری اولدمن) از تصادف ماشین زخمی و باندپیچی شده و منسون از او

می خواهد کمی ساکت باشد و بگذارد او کتاب بخواند، بخش مهمی از این لحن هجوآمیز پست مدرنیستی فیلم را تشکیل می دهد؛ به خصوص از این جهت که منسون انجیل در دست دارد و همه می دانیم که خودش از مشهورترین شیطان پرستان دنیاست!

نکته های فرعی: به همه خوش گذشت

- این اپیزود در بین سه فیلم سری دوم و اپیزودهای مبعوث و ستاره از میان پنج فیلم سری اول، دقیق ترین استوری بورد را داشته. با توجه به نورهای رنگی و کادرهای کج و پرپرزدن عمدی تصویر در نماهای فانتزی این بخش، اهمیت ریتم و نوع حرکت ماشین ها در مبعوث که باید به باله شبیه می شد و آن تمهیدات اپتیکی و دیجیتال توی تصویر در نماهای متعدد پیچ و تاب خوردن و معلق زدن مدونا در ستاره، این نکته طبیعی و معقول به نظر می رسد. در عین حال، این اطلاعات نشان می دهد که ظاهراً برای محصولات جریان اصلی هالیوود، دیگر سکانس های اکشن با همه ی دنگ و فنگ هایش، زیاد پیچیده و نیازمند استوری بورد مو به مو نیست!

- کلا یو اوون گفته که در طول بازی برای تونی اسکات و حضور در این فیلم، بیشتر از همه ی بخش های دیگر تفریح کرده و بهش خوش گذشته. خب، این فیلمی است که فضای سرخوش و خل بازی هایش روی پشت صحنه اثر مستقیم می گذارد (و برعکس). این دور و برها، همین چند سال پیش، فیلم درخشان دختردایی گم شده را می شناسم که اپیزود منحصر به فرد و فلینی وار مهرجویی در دل مجموعه ی کیش بود و کلاری و شکیبایی و شریفی نیا و بقیه، همیشه تعریف می کنند که پشت صحنه اش با سرخوشی هایی چند برابر آن چه در خود فیلم با آن همه رهایی و سیالی می بینیم، همراه بوده. این باور شخصی و تاحدی خرافی ام است که شاید بشود با وجود سرخوشی های سرصحنه، فضای تلخی را در جلوی دوربین ساخت؛ ولی

«در آوردن» حس سرخوشی در فضا و روابط فیلم، با یک پشت صحنه ی سرد و عبوس و خشک و موقر،
شدنی نیست.