

بانی و کلاید

تصویر نامعمولی از مردانگی در ژانر گنگستری

چاپ شده در : مجله ۲۴

زمان انتشار : آذر ماه ۱۳۸۹

حدود ده سال پیش، زمانی که در پرونده ای در مجله «دنیای تصویر» به نقاط افتراق و تفاوت بانی و کلاید با فیلم ها و شیوه های مألوف ژانر گنگستری پرداختم، عناصر تکنیکی مانند موسیقی متن (که در صحنه های تعقیب و گریز به جای ایجاد هیجان، نوعی سرخوشی و خصلت مفرح به فیلم می بخشید) یا خرق عادت عجیب فیلم در برهم زدن شکل همیشگی نمایش شلیک و مرگ در سینما (که به طولانی شدن کشنده روند درد کشیدن برادر کلاید/جین هاگمن بعد از گلوله خوردن می انجامد و سال ها بعد با فیلم اول غریب برادران کوئن **Blood Simple** به اوجی در نئونوآر بدل می شود) بیش از مضامین فیلم در نظرم دلیل این تفاوت بودند. اما حالا می خواهم به مضمونی اشاره کنم که علیرغم حضور کوتاه مدت اشاره هایی که در طول فیلم بدان می شود، به گمانم بسیار کلیدی است و می تواند به شکلی نهان و ظریف، از دلایل تأثیرات غیرمنتظره فیلم بر روی جریان های جنبش آزادی زنان باشد.

به عنوان واقعیت تاریخی، اول باید این نکته را توضیح دهم که سال های نگارش فیلمنامه و پیش تولید و ساخته شدن بانی و کلاید، همزمان بود با احیا و تکامل جنبش های فمینیستی منجر به تساوی پرداخت دستمزد کار به زنان و مردان که در نهایت درست در سال اکران عمومی فیلم به نتیجه رسید. اما در فیلم، ما داریم داستان گروهی گنگستر را می بینیم که تفاوت نقشه بانک زنی شان با هر گروه و دسته دیگری، حضور زن و مردی جوان به عنوان سردسته است. این که حضور یک زن می تواند اطمینانی به هر بانکدار و مغازه دار ببخشد و شک کردن به مشتری مشکوکی مانند کلاید بارو (وارن بیتی) را کاهش دهد، شروع اصلی این ماجرا نیست. شروع اصلی جایی است که کلاید در تصویری هم عادی و در دل داستان و هم تمثیلی و ورای ابعاد داستان، هفت تیر به دست گرفتن و شلیک و نشانه روی را به بانی پارکر (فی دانای) یاد می دهد و ضمناً دارد جلوه ای از مهارت های مردانه و مسلط خود را در چارچوب استفاده از سلاح، به رخ زن می کشد.

اما بعدتر، چه به لحاظ تعیین مسیر حرکت و پیش بردن نقشه های فرار و چه در بعد رابط خصوصاً این زوج، عنصر مسلط نه کلاید، بلکه بانای است. انتخاب حیرت انگیز فیلمنامه و فیلم در این زمینه، ناتوانی محسوسی است که کلاید در ارتباطش با بانای دچار آن است و همین، همچون نقطه کور زندگی و جلوه گری های مردانه او به عنوان یک گنگستر مدعی اقتدار، ضمناً یکی دیگر از تفاوت های مبنایی فیلم با تصویر همیشگی گنگسترها در دوران کلاسیک ژانر را شکل می دهد. گنگستر نوآرهای دهه های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰، یا به زنان بی توجه و از آنها بی نیاز بود و یا در برقراری هر نوع ارتباطی که خود می خواست و تعیین می کرد، کاملاً مسلط و چیره (دو مرد اصلی فیلم صورت زخمی هاگز با بازی پل مونی و جرج رافت، الگوهای نمونه ای این دو گرایش در پرد اخت شخصیت مرد سینمای گنگستری و فیلم های مشترک آن با قالب نوآر به حساب می آیند). اما کلاید ابتدا بانای را پشت پنجره اتاقش در موقعیتی می بیند که کاملاً با برگ برنده زنانگی او همراه است، آن هم در برابر مردی که می خواهد اتومبیل مادر بانای را بدزدد. آن رفتار بهت آمیز کلاید در لحظه اول دیدن بانای، می توانست در هر فیلم دیگر در دل قواعد ژانر، از تمایلی خیر دهد که بنا بود در ادامه رابطه آن دو نیز با تسلط مردانگی، تکامل پیدا کند. اما این جا با وجود آن که این گرایش آشکارا در کلاید وجود دارد، تا اواخر ماجرا نمی توان چیزی جز تسلط بانای و حتی ناتوانی و ضعف مرد در برآوردن این خواسته های زن را در سیر رابطه آن دو یافت.

بدین ترتیب، روند این گوشه تمثیلی مواجهه زنانگی و مردانگی در بانای و کلاید، جایی معنای غایی خود را به ما القا می کند که می بینیم درست پیش از قربانگاه نهایی، کلاید بالاخره در موقعیتی کم و بیش ترحم انگیز، می تواند برای نخستین بار رضایتی زنانه در بانای پدید آورد و تأیید این رضایت را هم با پرسشی کم و بیش رقت انگیز، از زن بگیرد. وقتی این اتفاق سرانجام افتاد، آن دو آماده آیین مرگ شده اند. حالا می توان دلیل آن میزانشن غریب همانند شدن مرگ آن دو و دست و پا زدن شان به باله ای عاشقانه را عمیق تر

دریافت. سکانس پایانی فیلم که بعدها بنیان نوع ویژه ای از خشونت شعروار در سینما را گذاشت و از جمله به طور مستقیم به منبع الهام – بگذارید حتی بگویم اقتباس – کوپولای کبیر در سکانس آبکش شدن سانی (جیمز کان) در پدرخوانده بدل شد، اینجا داشت رهایی نهایی زن و مرد را در زمانی نشان می داد که سرانجام مرد توانسته بود دست کم یک بار بدون اتکا به سلاح توی دستش، مرد باشد.