

«چیزی نپرسیدم تا دروغ نشنوم»

راک "ن" رولا / گای ریچی / ۲۰۰۸

چاپ شده در : ضمیمه فرهنگی روزنامه اعتماد به سردبیری احمد غلامی

زمان انتشار : ۱۳۸۸

از ساخته شدن فیلم مشهور «قاپ زنی»/Snatch گای ریچی، هشت سال می گذرد و میان سینمادوستان ایرانی آشنا با لحن عجیب و غریب و هم شوخ و هم مهیج این رده از سینمای پست مدرن، خوب دیده شدن و محبوبیت این فیلم باعث شده که ریچی نیز شهرت قابل ملاحظه ای پیدا کند و هرچند نه به اندازه کوئنتین تارانتینو، اما در همان طیف مخاطبان نوجو و علاقه مند به شیطنتهای ساختاری، جایگاه ویژه ای در بین فیلم بین های ایرانی بیابد. اگر به دلیل زمان نسبتاً زیادی که از آن فیلم می گذرد، جزئیات آن را از یاد برده اید، به یادتان می آورم «قاپ زنی» همان فیلم سرحال و باطراوتی است که دو گنگستر خرده پای بخت برگشته (یکی از آنها ملقب به «Turkish» با بازی جیسون استاتن بازیگر اصلی اکشن های دنباله دار «حامل»/Transporter را در پی جلب رضایت یک «رئیس دزدها» ی بیرحم نشان می داد و انبوهی خلافاکار روس و انگلیسی و آمریکایی در آن به دنبال قطعه الماسی می گشتند که اولش در اختیار بنیسیو دل تورو بود و بعد، از شکم یک سگ سر درمی آورد. نقش مشهور یک کولی ایرلندی که براد پیت در آن فیلم بازی می کرد و ساختار چندداستانی متقاطع فیلم که به اندازه فیلم های همراه با روایت رفت و برگشتی در زمان، پیچیده و تودرتو بود، به مشهورترین ویژگی های «قاپ زنی» بدل شد. بعد از تجربه های دیگری که ریچی در این سال ها از سر گذرانده و در متن به آن اشاره خواهیم کرد، فیلم تازه اش با نام قابل فهم ولی غیرقابل ترجمه "Rock'n'Rolla"، از جهات مختلف ادامه همان سیاق و فضای «قاپ زنی»/Snatch محسوب می شود و می توان مطمئن بود که به همان شکل، به سرعت در ایران نیز به محبوبیتی خاص خواهد رسید. به همین بهانه، این جا به بازشناسی سبک و خصوصیات این فیلم و سینمای گای ریچی پرداخته ایم.

یک: بازگشت به لحن «قاپ زنی»

به لحاظ نسبت بین ساختار روایت دو فیلم اول و دوم، گای ریچی همانندی محسوسی با کوئنتین تارانتینو دارد؛ فیلمسازی که منتقدان و مورخان سینمایی گاه ریچی را متأثر از او توصیف کرده‌اند. اما شباهتی که در این جا مورد اشاره‌ام است، ربطی به تأثیرپذیری سبکی ندارد و فقط به نوع نسبت و رابطه بین دو فیلم اول این دو کارگردان نسل معاصر بازمی‌گردد: فیلم دوم تارانتینو یعنی «قصه عامه‌پسند»/Pulp Fiction به لحاظ گسترش ایده‌های بدیع، روایت توأم با جهش در دل زمان و دیالوگ‌هایی که عمداً بی‌ربط به موقعیت گنگسترها نوشته شده بود، نسخه جاه‌طلبانه‌ای از فیلم اولش «سگ‌های انباری/سگدانی» به حساب می‌آمد. اما بسیاری معتقد بودند و هستند که فیلم اول، با روایت متمرکزتری که داشت و تجربه‌های تازه‌ای که با فرم «کار در فضای بسته و واحد» کرده بود، حتی خلاقانه‌تر از «قصه عامه‌پسند» است. در مقایسه فیلم اول گای ریچی یعنی «قنداق، ضامن و دو لوله دودکنان» (۱۹۹۸) و فیلم دوم و مشهورترش «قاپ زنی» نیز مشابه همین بحث، گاه مطرح می‌شود. اما این جا دلیلی که برخی فیلم‌بین‌های حرفه‌ای برای طرح فرضیه برتری آن فیلم می‌آورند، به روایت متمرکز ربطی ندارد و به جایش، به خصلت بریتانیایی عجیب و کم‌نظیر و شباهت لحن سیاه شوخی‌ها و موقعیت‌های گروتسک فیلم به کمدی‌های سیاه و قدیمی استودیوی انگلیسی ایلینگ مانند «مردی با لباس سفید»، «اوباش لاوندرایل» و «قاتلین پیرزن» مربوط می‌شود. این گروه از علاقه‌مندان فیلم‌های ریچی اعتقاد دارند که «قنداق، ضامن و دو لوله دودکنان» در مقطعی ساخته شده که ریچی بعد از سال‌ها کار در حیطه‌های تجربی و ویدئویی همچون ویدئوکلیپ، می‌خواسته نخستین فیلم بلندش را بسازد و هدف بدعت‌گذارانه‌ای که در ذهن داشته، ایجاد تغییر یا دست‌کم تکانی کوچک ولی قابل توجه در سینمای راکد و متصنع و سنت‌زده بریتانیا بوده است. در این اِشِل، بدیهی است که او از خصلت‌های بریتانیایی اصیل فیلمش مثل لهجه‌های کاکنی و ایرلندی یا روابط متکی به محله‌ها و فضاها و تقسیمات شهری لندن هیچ گونه پرهیزی

ندارد و در نتیجه، فیلم اولش بیشترین موفقیت اقتصادی را در کشور خود کسب می‌کند و همین حالا هم شهرت جهانی آن قابل قیاس با «قاپ‌زنی» نیست. اما در «قاپ‌زنی» ریچی طبعاً این دغدغه را داشت که جهانی شود و اگر آن قدر انتلکتوئل مآب نباشیم که تصور کنیم حواشی هیچ دخلی به جایگاه حرفه‌ای هنرمند ندارد، باید گفت که در فاصله این دو فیلم، ازدواج با مدونا هم آمادگی و اشتیاق شهرت جهانی را در ریچی بیشتر و تحقق آن را امکان‌پذیرتر کرده بود. طبیعی بود که استفاده از بازیگران بین‌المللی مطرحی چون بنیسیو دل‌تورو و براد پیت و همچنین داستانی با درگیری شخصیت‌هایی از کشورها و حتی قاره‌های مختلف، به امکانات دم‌دست ریچی برای بخشیدن ابعاد فراانگلیسی به فیلم «قاپ‌زنی» تبدیل شود. اما به رغم این اتفاق، برخی همچنان فیلم اول را «اریژینال»تر و خلاقانه‌تر از «قاپ‌زنی» ارزیابی می‌کنند.

ولی دلیل عمده جابجایی ریچی از سیر رو به فزونی شهرت و محبوبیت فیلمسازان دیگر همین دوران و همین شیوه‌های شیطنت‌آمیز داستان‌پردازی و فضاسازی پست‌مدرن از تارانتینو تا کوئن‌ها و از سودربرگ تا فینچر و دیگران، نه صرف بریتانیایی بودن او و مهجور ماندن طبیعی آثارش در قیاس با فیلم‌های هرچند مستقل آمریکایی، بلکه بیش از آن وقفه‌های موقتی است که در کارنامه و سبک او می‌افتد: ریچی بعد از «قاپ‌زنی» دو فیلم بلند، یک فیلم تلویزیونی و یک اپیزود از یک فیلم چند اپیزودی ساخت که تقریباً فقط این آخری (که البته پیش از بقیه ساخته شد) خصوصیات هجوآمیز و خاص سبک او را با خود داشت و دو فیلم «پیچ‌خورده» (۲۰۰۲) «Swept Away» / «تپانچه» (۲۰۰۵) هر دو با بازی همسر او مدونا، آن شیرینی و بداعت و پیچیدگی غریب و در عین حال خنده‌آور روابط آدم‌های دزد و دغل «قاپ‌زنی» را نداشتند و تنها در اپیزود «ستاره» (۲۰۰۱) (از فیلم هشت اپیزودی «استخدام» محصول کمپانی ب.ام.و که اپیزودهای دیگرش را فیلمسازانی چون جان فرانکنهایمر فقید، ایناریتو، وونگ کار-وای و سایرین ساخته بودند، رفتار فیلم و روایت و شخصیت اصلی یعنی یک راننده حرفه‌ای (کلايو اوون) با مدونا در نقش یک ستاره موسیقی –

همچون خودش - شوخ طبعی و گستاخی مبسوطی همپای فیلم های اول و دوم ریچی داشت .

حالا و بعد از آن که مدونا خود با فیلمنامه ریچی نخستین فیلم بلندش را ساخت، باز ریچی در فیلم دیگری بدون نقش آفرینی او به همان سبک ویژه خود بازگشته و «Rock'n'Rolla» می تواند علاقه مندان «قاپ زنی» و «قنداق، ضامن و دو لوله دودکنان» را به همان حال و هوای پرشور با خصلت ها و تأثیرات خاصی ببرد که در ادامه به آنها خواهیم پرداخت.

دو: کمدی گنگستری انگلیسی

این نکته ای بدیهی است که بارزترین خصوصیت پست مدرن فیلم های گای ریچی، لحن دوگانه آنها در روایت، پرداخت سکانس های اکشن و دیالوگ نویسی است که هم کمیک و مفرح به نظر می رسند و هم جدی و مهیج و توأم با تعلیق. این ویژگی، در کنار نمایش زد و بندهای یک مشت گنگستر عجیب و پرمدها و تعدد پاره های داستانی مختلف که موجب روایت خارج از امتداد مستقیم زمانی می شود و گاه زمان فصول متوالی را در فیلم های او پس و پیش می کند، دلایل اصلی شباهتی است که اغلب منتقدان سینمایی میان کارهای ریچی و آثار تارانتینو یافته اند و به آن اشاره کرده اند. این جا و با متمرکز شدن بر «Rock'n'Rolla» می خواهیم به چند خصلت مهم پردازم که مختص فیلم های ریچی است و آنها را از شیوه و لحن ویژه تارانتینو متمایز می کند. نکته اول همان خصلت بریتانیایی است که به طور کاملاً بنیادین در بطن تمام موقعیت ها و درگیری های فیلم جریان دارد و نمی توان رخ دادن هیچ اتفاقی را بدون این خصلت ها ممکن دانست. فقط به عنوان یکی از نمونه ها که به بازی های کلامی ریشه دار سنت کمدی بریتانیایی برمی گردد، به این شوخی درخشان در بازی با واژه ها توجه کنید که رئیس دزدهای اصلی فیلم، لنی کول (تام ویلکینسون) درباره دو مدیر برنامه ناپسری اش جانی کوئید (توبی کِبل) به کار می برد و از وردست

همیشگی اش آرچی/آرچیبالد(مارک استرانگ) می پرسد «اسم اون دو تا عوضیا چی بود؟ گریک و ماینی؟» و آرچی می گوید «نه، رومن و میکی!» یعنی لنی به جای رومن به معنای رومی، گریک به معنای یونانی در ذهنش مانده و به جای میکی، نام دوست دختر شخصیت کارتونی میکی ماوس یعنی ماینی را به خاطر سپرده است و اینها را به جای اسامی دو خلافکار که مدیرنامه جانی اند، به زبان می آورد!! روشن است که میزان ارجاعات شوخی به سرچشمه های مربوط به معانی واژگان، بیش از حد به خصلت لفاظی و واژه پردازی انگلیسی وابستگی دارد.

تفاوت دوم، نوعی بلاهت رندانه است که در گنگسترهای ریچی به چشم می خورد و به این شکل و با این جلوه ها در گنگسترهای رجزخوان تارانتینو و متأثرینش مثل لری بیشاپ یا همپالکی هایش مثل رابرت رودریگز وجود ندارد. گنگسترهایی که در «Rock'n'Rolla» شرمگینانه اقرار می کنند هیچ وقت مدرسه نرفته اند، گاه روش جا انداختن دنده عقب یک ماشین دزدی را از صاحبان اصلی اش می پرسند، بر سر این که کدام شان در خلافکاری بیشتر زخم خورده و بخیه زده با هم رقابت می کنند و در همین حین که حواس شان نیست، ماشین شان زیر یک تریلی له و داغان می شود. روش تارانتینویی «گفتن دیالوگ های بی ربط به موقعیت پراشتهاب صحنه» در رفتار گنگسترهای او، این جا به انجام اعمال احمقانه ای که در عین حال نوع زرنگی توضیح ناپذیر خود را دارد، بدل شده است. در همین زمینه می توان به سکانس مشهوری از «قاپ زنی» اشاره کرد که دو خلافکار تصور می کنند در پشت دیوارهای اضطراری ورودی یک کازینو محصور شده اند و بعد دوست چاق شان که خنگی هایش مبنای برخی سکانس های دیگر را شکل می داد، در کمال تعجب دری را که درست جلوی آنها و کنار دیوار بوده، باز می کند و آن دو متوجه می شوند که با اطمینانی ابلهانه از قفل بودن در، حتی یک بار هم آن را امتحان نکرده اند! این نوع حماقت حتی در آسوردترین موقعیت فیلم های تارانتینو مثل فلاش بک قصه کاملاً ساختگی آقای اورنج/نارنجی (تیم راث) در «سگ های انباری» یا در رفتن

گلوله از هفت تیر جولز (ساموئل ال. جکسون) و کشتن جوان مفلوک روی صندلی عقب ماشین در «قصه عامه‌پسند» هم در آدم‌ها نیست و به جای آن، خود شرایط و وضعیت پیش‌آمده مثل کل «موقعیت بانی» در یکی از واحدهای داستانی Segment/های فیلم که درست بعد از همین ترکیدن مغز جوان در فضای توی ماشین پدید می‌آید، مضحک و غریب است. خود این روش یعنی نزدیک کردن کمدی پست‌مدرن گنگستری به شیوه‌هایی که بازیگر را به کم‌دین شبیه می‌کند و دردسرهای را بلاهت گنگسترها به وجود می‌آورد و نه خود شرایط و اتفاقات تصادفی، در جایگاه یک تمایز محسوس، فضایی دیگر به آثار ریچی می‌بخشد که به نظر، کمتر تجربه‌شده می‌رسد.

نکته سوم که به «Rock'n'Rolla» خصلتی متفاوت از فیلم‌های هجوآمیز مشابه این دوران می‌بخشد، گرفت و گیرهایی است که بین آقای وان-تو (جرارد باتلر) و باب (تام هاردی) بر سر تمایلات رفتاری عجیب باب و اصرار او به دوستی با وان-تو پیش می‌آید. او که سال‌هاست بین دوستانش به ظاهر مردانه جذاب شهرت دارد، با این اصرار در گرایشی که ناگهان بعد از پنج سال همکاری با وان-تو در کارهای خلاف نشان می‌دهد، تعجب و انزجار همزمان وان-تو و مخاطب فیلم را برمی‌انگیزد و فیلم برخلاف نمونه‌های مشابه آمریکایی که تا انتها بر خصایل مردانه قهرمان یا دقیق‌تر بگوییم، ضدقهرمان تأکید می‌کنند (حتی در فیلم‌های افراطی و البته بسیار بدیعی چون «دومینو» اثر تونی اسکات) به سمت شوخی‌های آبسوردی در این حیطه می‌رود که به عمد تا تیتراژ پایانی هم با نمایش فصل پیشتر دیده‌نشده رقص مشترک وان-تو و باب در کافه‌ای کاملاً مردانه امتداد می‌یابد.

سه: بدمن‌های هنرشناس

در یکی از زیرمجموعه‌های کم و بیش ثابت سینمای متمایل به جذب انبوه مخاطب عام در ایران، هر

سال دست کم دو سه فیلم در میان تولیدات مان داریم که محور داستان شان قاچاق، سرقت یا تبهکاری های دیگر است. اما نکته فراموش شده اصلی در فیلمنامه و طراحی شخصیت ها و پیشبرد کنش های مرکزی تمامی این فیلم ها (فقط به عنوان چند مثال از یک دهه اخیر، «تب» رضا کریمی، «ساقی» محمدرضا اعلامی، «عطش» حسین فرحبخش و در رأس همه آنها «شغال» اصغر نصیری (اصلی ترین عامل موفقیت این نوع در تاریخ سینماست: لذت طراحی دقیق و هوشمندانه نقشه دستبرد یا بمب گذاری یا هر عمل خلاف دیگر توسط فیلمنامه نویس و کارگردان! در ذهن تان هر نمونه جذاب و درگیرکننده سینمای جهان در ده پانزده سال اخیر را مرور کنید. از «ضربه/امتیاز»/Score/فرانک آز تا «دام افکنی» یون آمی یل تا هر فیلم تارانتینو یا سودربرگ با داستانی در این زمینه، همیشه از بداعت نقشه دزدی و گریز گنگسترها متعجب و مبهوت شده ایم و گرنه امکان همراه کردن بیننده با این زیرژانر سینمای گنگستری بعد از این همه سال و این همه فیلم که در قالب آن ساخته شده، فراهم نمی آمد. این که در فیلمی چون «تب» راه حل دو خلافکار مدعی (حمید فرخ نژاد و لعیا زنگنه) برای بازکردن یک گاوصندوق، استفاده از امکانات فنی یک آهنگر بخت برگشته (محمود جعفری) است یا در «ساقی» نقشه ظاهراً پیچیده رئیس دزدها (محمدرضا داودنژاد) و بهرام رادان و یکتا ناصر برای سرقت تا آن حد ناشیانه و ابتدایی و مضحک از آب در می آید، دلایل اصلی ضعف مفرط این فیلم ها را شکل می دهند؛ نه آن گونه که خود سازندگان شان ادعا می کنند، امکانات تکنولوژیک ضعیف سینمای ایران.

اینها را بدون ارتباط مستقیم با موضوع مطلب یعنی فیلم «Rock'n'Rolla» مطرح کردم تا به این جا برسم که سینمای اروپای غربی و آمریکای شمالی - و حتی سینمای آفریقا در نمونه های بدیع و برجسته ای چون «تسوتی» یا سینمای آمریکای لاتین در جلوه های جذابی چون «شهر خدا» - از این زاویه توانسته اند همچنان منازعات گنگسترها با هم و با پلیس را به عنوان یکی از مهم ترین سرچشمه های نمایش چالش های اخلاقی و اجتماعی در فیلم ها نگه دارند که برای ترسیم موقعیت های خاص و درگیرکننده، «شخصیت ها» ی

ویژه و منحصر به فردی خلق کرده‌اند. کسانی که درست منطبق بر تعریف کلاسیک و کلی «شخصیت» در نقطه مقابل «تیپ» در درام‌پردازی، عادات و علایقی دارند یا دست به کارهایی می‌زنند که از پسزمینه اجتماعی و بزهکاری و محیط اطرافشان برنمی‌آید و برای افرادی با کار و وضع آنها عجیب به نظر می‌رسد. «Rock'n'Rolla» سرشار از این گونه نقشه‌ها و شخصیت‌هاست و بخش عمده‌ای از جذابیت خود را از تعارض بین همین زمینه‌ها به دست می‌آورد. تمام کینه یوری نسبت به لنی که منجر به آن انتقامجویی دردناک از پیرمرد تبه‌کار می‌شود، از اهمیتی که برای تابلوی نقاشی محبوبش قائل است، سرچشمه می‌گیرد. استلا اغلب قرارهایش را با وان-تو در گالری‌های نقاشی آبستره یا هنر مفهومی فرامدرن می‌گذارد و آشکارا به این جلوه‌های نه چندان عامه‌فهم هنرهای تجسمی، علاقه و در آن تخصص دارد. جانی که ظاهراً فقط یک خواننده راک کافه‌ها و کلاب‌هاست و اعتیاد شدید دارد، در وصف رهایی و شور در زندگی روزمره یا قدر و قرب هنر برای آدمی، چنان نغز و نوآورانه داد سخن می‌دهد که گویی پای کلام یک زیبایی‌شناس متبحر نشسته‌ایم.

اما منهای این تعارض‌های فکری شده که در دل هر یک از شخصیت‌ها و گرایش‌های متضادشان به بزهکاری از یک سو و ادراک هنر و اخلاقیات از سوی دیگر مشهود است، تقابل میان شخصیت‌های مختلف نیز بخش مهمی از تأثیرگذاری گنگستریسم هجوآلود «Rock'n'Rolla» را در پی می‌آورد. این مسیری است که در فیلم و فیلمنامه ریچی با پیچ‌های کاملاً پیش‌بینی‌ناپذیر طی می‌شود و حتی به جایی می‌رسد که گره نهایی فیلم یعنی یکی بودن سیدنی شاو و لنی کول را شخصیت آرام و ظاهراً کم‌اهمیت شوهر استلا می‌گشاید؛ کسی که از ابتدا و در فص معرفی استلا در ماشین با شوخی مربوط به مردانگی او، یکی از آدم‌های فرعی و گذرای قصه به چشم می‌آید و حتی بعدتر که در آن مهمانی عجیب وعده یک خبر بسیار مهم را به گروه سه نفره وان-تو و مامبلز و باب می‌دهد، باز شکل پرداخت تکنیکی فیلم و گذر سریع تدوین و موسیقی

از حرف‌های او طوری است که تصور نمی‌کنیم بنا باشد پیچ پایانی مهمی به واسطه او شکل بگیرد. وضعیتی مشابه و البته بسیار کلیدی‌تر حول محور تابلویی پدید می‌آید که یوری به طور موقت به لنی هدیه می‌دهد. باز شیوه پرداخت فیلم به گونه‌ای است که حسی کاملاً تصادفی از این رویداد به ما منتقل می‌کند و اصلاً تصور نمی‌شود که قرار است یکی از مهم‌ترین تقابل‌های داستان یعنی سوءظن و بعد جدل میان یوری و لنی بر سر همین تابلو در بگیرد. جالب‌تر این که فیلم در تمام مراحل پیگیری نوع به سرقت رفتن و محل نگهداری تابلو، هرگز آن را در قاب تصویر نشان نمی‌دهد و همیشه تابلو را از پشت می‌بینیم و در عوض، واکنش صورت افرادی که آن را می‌بینند، در تصویر دیده می‌شود. تقابل بین آدم‌ها و دار و دسته‌های مختلف بیش از همه در مورد کشمکش و نفرت میان لنی و پسر همسر مرده‌اش جانی کوئید عجیب و ویژه جلوه می‌کند. این رابطه غریب که در دو فلاش‌بک کودکی جانی هم تصاویر مهیبی از آن می‌بینیم (و در بخشی دیگر به آن خواهیم پرداخت)، تا حد دوئل نهایی و نهانی بین پسر و ناپدری پیش می‌رود و حتی به ولع جانشینی جانی به جای لنی و تلاش برای تصاحب میراث تبهکار زمین‌خوار لندن می‌انجامد. بازی درخشان تونی کبل به نقش جانی و حرکات و میمیک و رفتار بدنی غیرقابل پیش‌بینی او – از جمله در سکانس درگیری با نگهبان بدرفتار کلوب شبانه راک یا در فصل عالی آسانسور در اواخر فیلم – که با حرکات اریب و سیال و پیش‌بینی‌ناپذیرکادر و نور و دوربین همراه می‌شود، جذابیتی مضاعف به چالش در ابتدا نامرئی و در نهایت آشکار بین جانی و لنی بخشیده. به بازی تام ویلکینسون اشاره نکردم، چون به نقش‌پذیری دقیق و مهارت اجرایی او در باورپذیرکردن شخصیت‌های غریب و نامتعارف، از «آفتاب ابدی ذهن بی‌آلایش» تا «مایکل کلاتون» و از «دختری با گوشواره مروارید» تا «Rock'n'Rolla»، عادت کرده‌ایم.

چهار: گرم‌ترین جنگ سرد سینما

هم در «قاپ‌زنی» و هم در «Rock'n'Rolla»، نزاعی تدریجی و گاه توان‌فرسا میان روس‌ها و بقیه (انگلیسی‌ها و ایرلندی‌ها و حتی یکی دو آمریکایی (در می‌گیرد که هم یکی از شیرین‌ترین منابع شوخی‌های فصول مهیج و تعقیب و گریز و کشت و کشتارهای دو فیلم را تشکیل می‌دهد و هم نشانگر تعمد قطعی ریچی در کار با سخت‌جانی و سردی و بی‌احساسی روس‌های فیلمنامه‌هایش است. این جا و در «Rock'n'Rolla»، بازی به شکل گام به گام و سنجیده‌ای از سوی ریچی و تدوینگرش جیمز هربرت نقطه‌گذاری می‌شود و به تدریج به پیش می‌رود: دو مأمور اولی که وان-تو و مامبلز محموله هفت میلیون پوندی را از آنها می‌دزدند، به قدری آرام و سست و بی‌دست و پا هستند که حتی در جا زدن دنده ماشین به دزدها کمک می‌کنند! ما به خود می‌گوییم این دیگر چه شیوه برقراری تقابل میان دو قطب گنگسترهاست که به این سادگی و بی تعلیق و هیجان برگزار می‌شود؟ اما در نوبت بعد، وقتی زمان رویارویی وان-تو و انگلیسی‌ها با دومین دسته دونفری محافظان روس فرا می‌رسد، با چنان بازی نفس‌گیر مرگ‌باری از تعقیب و گریز و جان‌سختی دیوانه‌کننده روس‌ها مواجه می‌شویم که تازه کارکرد سهولت سرقت در نوبت اول، به دست‌مان می‌آید. نکته ظریف این جاست که حتی معرفی همین روس‌های وحشتناک و فولادین نوبت دوم، در آغاز به شکل دیگری برپا می‌شود و وقتی آنها در حین رقابت بر سر بخیه‌ها و زخم‌هایشان زیر تریلی له می‌شوند، ما چنین می‌پنداریم که باز بناست سرقت محموله هفت میلیونی به همان آسانی بار اول صورت گیرد. در حالی که از این خبرها نیست و تعقیب چندمرحله‌ای وان-تو توسط روس‌ها و کشیدن مسیر انتقامجویی تا خانه وان-تو، عملاً همان بخش دینامیک پرتلهایی را در «Rock'n'Rolla» می‌سازد که در فیلم «قاپ‌زنی» با سکانس روده‌برکننده افتادن شیر روی شیشه ماشین و اصابت به شخصیت روس با پاکتی بر سر خلق می‌شد. برای اثبات اریژینالیته سبک ریچی، واقعاً بازبینی همین چند سکانس متوالی درگیری هولناک دو روس آهنین و به شدت آنتی‌پاتیک با وان-توی مفلوک و از پا افتاده، می‌تواند کافی باشد.

پنج: شیطننت و طراوت در روایت و تصویرسازی

این که تجربه های طولانی و ممتاز کلیپ سازی ریچی را دلیلی کافی و کامل برای میزان خلاقیت های بصری و تکنیکی فیلم های پر جنب و جوش و مدام در حال تغییر ریتم او بدانیم، اندکی ساده انگارانه است. به ویژه از این جهت که الزام و جاذبه این بازی های تصویری و نوری، بیشتر از دل بازی های روایی متن فیلم نامه های او برمی آید و به همین دلیل، نمی توان آنها را ناشی از پروسه ای صرفاً اجرایی به مفهوم خالص خلاقیت های کارگردانی دانست. نمونه آشکار این رویکرد در «Rock'n'Rolla»، لحن روایت آرچی/آرچیبالد دستیار همه کاره لنی است که گفتار متن Voice Over/فیلم را می گوید و گاه به عین موقعیت جاری توی صحنه، ارجاع و بر آن تأکید می کند و مثلاً در سکانس کنار زمین تنیس که لنی آن فندک به خصوص را به مشاور هدیه می دهد، آرچی درست در جایی به حرکت و رفتار رندانه لنی اشاره می کند که نوع دکوپاژ فیلم او را در یک کلوزآپ دونفره در کنار مشاور قرار داده و عملاً نریشن را به شرح لحظه به لحظه تصویر بدل کرده است.

یکی از جلوه های بکر این همسویی میان بازی های تصویر و روایت، دو فلاش بک گذرا و ظاهراً فقط طنزآمیز کودکی جانی است که در واقع بخش مهمی از جوهره جدال تا سرحد مرگ او و ناپدری اش لنی را با ارجاعات روانشناختی به عقده های فروخورده قدیمی پسرک، ترسیم می کند. در هر دو سکانس یعنی کتک خوردن جانی کودک علاقه مند به راک خواندن و بازی جانی نوجوان با هفت تیر آرچی در جلوی مدرسه، کار نور صحنه و فیلترهای به کار رفته، به گونه ای است که حس ظریفی از یک فضای مه آلود و کمی محو تار برای بیننده می سازد و این تمهید، ضمن آن که روش تکرارشونده ای برای بخشیدن حس یک خاطره دور و دراز در تصویرسازی سینمایی است، به طور مشخصی با حال و هوای آشفته و اعتیاد و ذهنیات مالیخولیایی

جانی نسبت دارد. حال و هوایی که دیوید هیگز فیلمبردار در انتقال آن کمک بزرگی به ریچی و ایده های بصری اش کرده که نمونه درخشانش را در فصل صحبت لنی با دو مدیر برنامه جانی - در مقطعی که هنوز همه تصور می کنند جانی مرده است و لنی می داند که این طور نیست - می بینیم. سایه روشن های این سکانس در تقابل با نور آبی سکانشی که چند دقیقه بعد شکل می گیرد و دو مدیر برنامه به محل اقامت به هم ریخته و غریب جانی می روند، حتی در غیاب جانی هم به کار القای فضای ذهنی کابوس وار و در عین حال مسلط و مقتدر او می آیند .

شاید تدوین موازی دو سکانس مختلف فیلم در نیمه دوم که پیچ و خم ماجراها و خط و ربط های حتی ندانسته میان آدم ها به اوج می رسد، در جایگاه منحصر به فرد ترین خصوصیت تکنیکی و روایی «Rock'n'Rolla» بتواند بهترین انتخاب برای پایان بندی این نوشته هم باشد: دو سکانشی که اولی شان یعنی تدوین موازی درگیری وحشتناک وان-تو و ماملز با روس ها از یک سو و دسر هلندی خوردن استلا با آن مکث و کشداری حرکات زنانه اش از سوی دیگر، دست کم یک بهانه کوچک روایی دارد (وان-تو دارد همزمان با دسر خوردن زن، ماجرای درگیری را برای او تعریف می کند) اما دومی با نمایش همزمان و متناوب حرف های فیلسوفانه جانی با پیت/پدرو در پشت پیانو و مکالمه ی یوری و لنی که اتهام نهایی و کامل را به لنی وارد می کند و به کتک خوردن سخت او می انجامد، فقط برپایه دینامیسم کنش ها به هم پیوند خورده و هیچ بهانه و نسبت روایتی و زمانی و مکانی کلاسیک و سراسری با هم ندارند. از خلال همین بازی های سرشار از طراوت و بازیگوشی ساختاری است که «Rock'n'Rolla» همچون خود گای ریچی به یکی از سرزنده ترین پدیده های سینمای پست مدرن امسال بدل می شود.