تقاطع میلر

نونُوار و موج‌های نو

مریلین یاکوبینتو، ترجمه محسن غفرانی

ما دخترا مهارت‌های تازه‌ای لازم داریم... چون تا پـرامون بیست‌ویک سـاله میشن، یا تو زندونن، یا از کار افتادن، یا مردن. ما تنهایی باید بچه‌هامونو بزرگ کنیم.

گنگستر مونثی در فیلم ***زندگی دیوانه‌ی من*** (۱۹۹۴)

در اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰، مجموعه‌ی متنوع و شرارت‌باری از فیلم‌های گنگستری عرضه شد. بـا وجـود وعده‌ای که کاپولا درباره‌ی قدرت التیام‌بخش دهه‌ی نود داده بود، گنگسترهای پلید از پنجره‌ی هالیوود بیرون ریختند؛ انگار که در خط تولید کارخانه‌ای تولید شده بودند. علاوه بر این، به مجموعه‌ی قـابل اعتمادتر گنگسترهای سیاه، سفید، یهودی، ایرلندی و ایتالیایی، گروهی تازه از افرادی که به خاک امریکا ـ و به این ژانر ـ مهاجرت کرده بودند، نیز افزوده شدند. این حقیقت که دهه‌ی نود نـویدبخش تـحول چندانی نبود، داستان فیلم‌های گنگستری را تغییر نداد، زیرا بیش‌تر آن‌ها دوباره به دوره‌ی امتحان پس داده هرج و مرج و هیجان هالیوودی، یعنی دوره‌ی ممنوعیت مشروبات الکلی، باز گشتند.

تقاطع میلر یکی از آثار خوب و نوین، اما نقص‌دار درباره‌ی دوره‌ی ممنوعیت بود که هم‌زمان با فیلم‌هایی چون *رفقای خوب* و *پدرخوانده۳* به سینما آمد. *تقاطع میلر* قصه‌ی دو سلطان خلافکار است که در حال رقابت برای رسیدن به قدرت‌اند؛ یکی لیو اوبانیون (آلبرت فینی)، گنگستر رده پایین ایرلندی، و دیگری جانی کسپر (جان پولیتو)، ایتالیایی مبادی آداب و ضداجتماعی. اما نقش اصلی از آنِ رفیق گاه و بی‌گاه قابل اعتماد لیو، تام ریگان (گبریل بایرن) است. در انتها، تام پس از نارو زدن به ناروزنان، کشتن یکی دوخبرچین از پس لیو برمی‌آید، اما از آن‌جا که خود قمارباز و عاشقی بینواست ـ و گرفتار اصول اخلاقی‌ای مبهم ـ صحنه را ترک می‌کند، و زندگی گنگستری را به لیو واگذار می‌کند. رابطه برقرار کردن با تام اغلب برای تماشاگر مشکل است، زیرا او مدام در حال تردید، تسوطئه‌چینی و خودشیفتگی است.

این اثر دوره‌ای خوش‌سبک، محصول ذهن مبتکر برادران کوئن است: جوئل کارگردان، و اتان تهیه‌کننده. آنان با فیلم نونوار سال ۱۹۸۴ خود، یعنی *ساده خون* (درباره‌ی قتل‌های نزدیکان) مقام خود را تثبیت کردند. آنان هم‌چنین فیلم‌نامه‌ی *تقاطع میلر* را نوشتند، و تاروپود آن را با دیالوگ‌های زیرکانه و گیرا تنیدند. بعد از آن‌که کسپر به تام می‌گوید که می‌خواهد نیرنگ‌بازی‌های شخصیتی به نام برنی را پایان دهد، تام می‌پرسد: «پس می‌خوای بکشیش؟» کسپر لبخند می‌زند و زیرلب می‌گوید: «به عنوان شروع» با این حال، شخصیت‌های فیلم هم‌چون نقاشی‌های متحرک‌اند، و جزء بسیار کمی از آن‌چه را در ظاهر بیرونی‌شان می‌گذرد، بروز می‌دهند. حتی به‌نظر می‌رسد گروه قدرتمند بازیگران فرعی فیلم تنها برای زیبایی بصری اثر تعبیه شده‌اند. استیو بوسمی صرفاً گنگستر تندگویی است که وجود او غیر از ایجاد تنقس‌های فکاهی در فیلم، فایده‌ی دیگری ندارد. از دیگر شخصیت‌های فکاهی فیلم، رییس پلیس و شهردارند (تام یکی از انتخابات را به‌یاد می‌آورد: «من شیش بار بهش رأی داده‌ام!»). این دو چنان در لحظات بی‌اهمیتی، نماد فساد اداری هستند که از حضورشان چیزی جز باسمه‌ای بودن استنباط نمی‌شود. از شخصیت ورنا، محبوبه‌ی لیو با بازی قابل توجه مارشا گی هاردن، نوید روح‌بخش بودن می‌آید، اما وی صرفاً به عنوان معمایی کسالت‌بار عرضه می‌شود. مایه‌ی تأسف است که شخصیت او در فیلم پخته نیست، زیرا نشریه‌ی *ورایتی*، از هاردن به عنوان «دارنده‌ی جسارت و زیرکی روزهای شکوه بتی دیویس و باربارا استانویک» یاد کرد.

از آن‌جا که فیلم شدید به سبک متکی است، لحظات خیره‌کننده‌ای را برای نمایش بهترین بعدش، عرضه می‌کند. زمانی که مسلسل به‌دستان به منزله قصرگونه‌ی لیو می‌آیند تا به او شبیخون بزنند، او باوجود آن‌که خود را مشغول آوای زیبایی از قطعه‌ی *دنی بوی* کرده، نشان می‌دهد که با آن‌که موهایش به سفیدی گراییده، ولی هم‌چنان سردسته‌ای قدرتمند است؛ به‌محض آغاز حمله، از هر زمانی جسورتر می‌نماید، و مسلسلی به‌دست می‌گیرد و از پنجره بیرون می‌پرد. هم‌چنان که اشعار موسیقی به‌گوش می‌رسد، لیو انبوهی از گلوله را در بدن سیاه‌جامه‌ای خالی می‌کند، و سپس هم‌چنان که پابرهنه در وسط جاده ایستاده، چندین نوچه‌ی دیگر را به هلاکت می‌رساند. او هنگام گذر سریع اتومبیلی از کنارش، آن‌قدر با اسلحه لرزانش به‌سوی آن شلیک می‌کند که تروریست‌ها تصادف می‌کنند و در انبوهی از آتش، خاکستر می‌شوند. پس از محو شدن دودها، لیو سیگار برگش را دوباره میان دندان می‌گذارد، مسلسل را استراحت می‌دهد، و انتظار می‌کشد تا *دنی بوی* به انتهای تلخ و شیرینش برسد.

صحنه‌ی مذکور، قطعه‌ی تکان‌دهنده‌ای از خشونت خوش پرداخت و هیبت گنگستری است. اما متأسفانه صحنه‌ای تنهاست. از دیگر صحنه‌های پیش و پس از آن جداست، و هم‌چون کلیپ موسیقی‌ای است که روایت موضوع تأثیرگذار است، اما قرار نیست مفهوم آن جدی گرفته شود. فیلم حاوی تأثیرات اعجاب‌انگیز دوره‌ای و لباس‌آرایی‌هایی زیرکانه (از جمله کلاه شاپویی سیاه، شناور و مرموز) است، اما برادران کوئن «... هنوز قادر نیستند از تصویرپردازی زیبایشان پا فراتر بگذارند و به کنه انسانی موضوع خود

برسند.»

پیتر تراورس از نشریه‌ی *رولینگ استون*، از *تقاطع میلر* به عنوان «جواهری در میان فیلم‌های گنگستری» یاد کرد، اما ریچارد آلوا در نشریه‌ی *کامنویل* نوشت: «برادران کوئن رمان جنایی بی‌نظیر دشیل همت را گرفته‌اند، حادثه‌پردازی محکم و منطقی آن را با جلوه‌های ویژه خشونت‌بار معاوضه کرده‌اند، غزلسرایی تیره و تار شهری‌اش را در فیلم‌برداری خودنما و صحنه‌پردازی فراموش‌شدنی حل کرده‌اند، و شخصیت‌های بی‌ارزش را جایگزین شخصیت‌پردازی واقعی و آکنده از قساوت داستان کرده‌اند.» (چندین منتقد) قصه‌ی فیلم را به داستان *کلید شیشه‌ای* اثر دشیل همت نسبت داده‌اند، اما خود برادران کوئن در فیلم از آن به عنوان منبع الهام اثر خود، نام نبرده‌اند.)

فیلم حاوی چندین کلیشه نیشدار است. کسپر در نماهایی حاکی از محبتی گزنده، در حالی در کنار فرزند چاقش نمایش داده می‌شود که هم او را در آغوش می‌گیرد، هم با او بی‌رحمی به‌خرج می‌دهد. او پس از نواختن سیلی شدیدی به صورت پسر، او را هم‌چون حیوانی خانگی نوازش می‌کند و هم‌زمان به تام می‌گوید که زندگی بدون بچه ناقص است. از این اظهار همدردی چنین می‌نماید که داشتن فرزند برای ایتالیایی‌ها جنبه‌ای حیوانی دارد و از وجوه انسانی مبراست.

در همین اثنا، عناصر ایرلندی فیلم (سوای *دنی بوی*، که دارای جاذبه‌ی جهانی است، و نیز لهجه بایرن، که واقعی است) عاری از هرگونه ویژگی‌های ایرلندی‌اند. بدترین شخصیت‌پردازی فیلم از آنِ برنی بیرنباوم پول‌پرست، با بازیگری جان تورتوروی تواناست. او از انواع نامطبوع کلیشه‌های یهودی است که بیش‌تر ظاهر نقش‌های شکسپیری را دارد تا شخصیت‌های گنگستری.

دوره‌ی ممنوعیت هم‌چنان تسخیر سینما را ادامه داد، که از جمله‌ی آن‌ها محصولاتی تلویزیونی، هم‌چون *دیلینجر* بود. در این اثر، ارایه‌ی تصویر گنگستر به‌دوش مارک هارمون است. هم‌چنین در فیلم غریب سال ۱۹۹۵، یعنی *دیلینجر و کاپون*، مارتین شین در نقش دیلینجر (به عنوان هکلبری فینی بزرگسال) ظاهر می‌شود. فیلم بر پایه‌ی این پیش‌فرض روایت می‌شود که اشتباهاً فرد دیگری به‌جای دیلینجر به‌دست گنگسترها کشته شد و دیلینجر هویت جدیدی برای خود انتخاب کرد. سال‌ها بعد او پیدا می‌شود، با اکراه به خدمت قدرت رو به زوال کاپون (اف. موری آبراهام) درمی‌آید. کاپون از دیلینجر می‌خواهد که به «خزانه»ی گنگسترها دستبرد بزند و گنج مخفی خود را بازیابد.

حتی فیلم‌های پرهزینه‌ی اوایل دهه‌ی نود نیز به‌گونه‌ی نامتناسبی به قصه‌ی اَبَر گنگسترهای درگذشته، پرداختند. باگزی وارن بیتی را، که آخرین بار در نقش کلاید بارو در زیر باران گلوله‌ها جان داد، به دنیای گنگسترها بازگرداند

فیلم‌های کم‌هزینه دیگری نیز با وسواس بیش‌تری به ماجرای کاپون و همدستانش پرداختند. *کاپون گمشده* (۱۹۹۰) به قصه‌ی کم‌تر روایت شده‌ی برادر آل، یعنی جیمی کاپون، پرداخت؛ او «گوسفند» خانواده بود و بعدها افسر دولت فدرال شد. داستان جیمی می‌توانست فیلم جالبی از آب درآید، اما فیلم مذکور منحصر به‌فرد بودن داستان را تحت‌الشعاع شخصیت و داستان آل (اریک رابرتس) قرار می‌دهد.

حتی فیلم‌های پرهزینه‌ی اوایل دهه‌ی نود نیز به‌گونه‌ی نامتناسبی به قصه‌ی اَبَر گنگسترهای درگذشته، پرداختند. *باگزی وارن بیتی را*، که آخرین بار در نقش کلاید بارو در زیر باران گلوله‌ها جان داد، به دنیای گنگسترها بازگرداند. بیتی در *باگزی*، دست‌کم از دید قانون، نمونه‌ی معاصر کلاید باروست: بنجامین سیگل (باگزی) نابغه‌ای روان‌پریش و عاشق‌پیشه است که پدیده‌ی لاس‌وگاس را اختراع کرد.

کانون فیلم، رابطه‌ی عاشقانه‌ی میان سیگل و دوست ابرستاره ـ و تا حدودی بازیگر ـ او، ویرجینیا هیل، است. بیتی با زیرکی طبیعت گستاخ و نبوغ گاه و بی‌گاه، سیگل را به‌تصویر می‌کشد و تمایلش به شخصیت پرزرق و برق هیل

آن‌قدر متقاعدکننده بود که بعدها خود در زندگی واقعی دلباخته‌ی بازیگری شد که ایفاگر نقش او بود. انت بنینگ در نقش ویرجینیا هیل متکی به‌نفس و تندگویی که دو میلیون دلار از پول مافیا را اختلاس کرد و بعدها به‌شکل عاقلانه‌ای بازگرداند، بازی بی‌نظیری ارایه می‌دهد. او در دنیای گنگسترها شخصیتی شناخته شده بود و هیچ‌گاه هنگام حضور خیره‌کننده و نمایشی‌اش در برابر کمیسیون‌های بازرسی تحقیق‌کننده درباره‌ی جرایم سازماندهی شده، هیچ‌یک از گنگسترهای رده‌بالا را لو نداد. او مکمل روح سیگل بود و همان‌قدر جسور، چشم‌نواز و خشن. هیل بعدها در اروپا، در نهایت تنهایی و ورشکستگی خودکشی کرد و سیگل نیز پیش‌تر از آن سرنوشت گنگستری خود را در بارانی از گلوله دیده بود؛ یعنی همان مرگی که اوج پایانی فیلم است. او ظاهراً بدین خاطر کشته شد که با شش میلیون دلار، وسط بیابان قمارخانه‌ای ساخته بود، در حالی که به شرکا و دوستان قدیمی‌اش، لاکی لوچیانو و مایر لنسکی، قول داده بود که هزینه‌ی آن بیش از یک میلیون دلار نخواهد شد. در نوشته‌ی پایانی فیلم نیز عنوان می‌شود که قمارخانه فلامینگو تا سال ۱۹۹۱ یکصد میلیون دلار به جیب سرمایه‌گذارانش ریخت، و در این میان کم‌تر سودی به‌یاد رؤیاپرداز مجنونی که رسیدن به چنین ثروتی را امکان‌پذیر کرد، صرف شد.

رابطه‌ی عاشقانه و صحنه‌های مضحک سیگل با همسر و فرزندانش، جزییات خشن فیلم را ملایم می‌سازد، و تأثیر آن را به عنوان اثری گنگستری تضعیف می‌کند. با این حال بری لوینسن، کارگردان فیلم (آثار دیگرش، *رستوران*، *رین من*) مدعی است که او و بیتی قصد ساختن یک فیلم گنگستری را نداشتند. لوینسن گفت: «باگزی صرفاً برحسب اتفاق گنگستر است.» و هنگامی که از او پرسیدند «آیا باید باگزی را دوست بداریم یا از او متنفر باشیم؟» پاسخ او، جذابیت‌های نوع

گنگستری را از نو مرور کرد: «هم باید مجذوب او باشیم، هم از او مشمئز شویم. اتفاقاً همین است که منطقمان را تکان می‌دهد.»

باگزی هم‌چنین به عنوان تصویری خیره‌کننده از اسطوره‌ای به‌یادگار مانده، در نهایت زیبایی با شیفتگی هالیوود نسبت به گنگسترها ـ و شیفتگی سیگل نسبت به هالیوود ـ دست و پنجه نرم می‌کند. هم‌چنان که زمانی داگلاس برود نوشت، فیلم‌های مورد علاقه‌ی باگزی، فیلم‌های گنگستری استودیوی برادران وارنر بودند (به‌ویژه فیلم‌هایی که دوست صمیمی‌اش، جرج رفت، در آن‌ها شرکت داشت.)

بازگشت بیتی به عنوان ستاره‌ی گنگستر و تهیه‌کننده‌ی سینما، نامزدی اسکار دیگری را به همراه داشت. *باگزی* نامزد نُه اسکار (از جمله بهترین فیلم) شد، و اسکار بهترین صحنه‌آرایی و بهترین طراحی لباس را از آن خود کرد. نشریه‌ی *وارایتی* فیلم را «درامی با پایه و اساس هوشمندانه» توصیف کرد، و بازی بیتی را «ایفای جسورانه‌ی شخصیتی کاملاً واقعی و دارای پیچیدگی روان‌شناختی» دانست. اما *وارایتی* شخصیت‌پردازی هیل را ناقص یافت، و آن را حاوی تجانسی با شخصیت سیگل که فیلم‌سازان مدعی آن بودند، ندانست. *وارایتی* اضافه کرد که وی «... در تمام طول فیلم، شخصیتی خشک، تک‌بعدی و آزاردهنده است.» در هر حال، همیشه تجسم شخصیت‌های قدرتمند مؤنث، حتی به دلنوازی هیل، برای هالیوود یک معضل به‌حساب می‌آمده است.

از دیگر قصه‌های دوره‌ی ممنوعیت که در آن شخصیتی مؤنث نقش داشت، *بیلی بتگیت* (۱۹۹۱) بود. عنوان فیلم از شخصیت اصلی رمان ای. ال. دکترف به همین نام، اقتباس شده است. فیلم داستان یک ایرلندی پانزده ساله‌ی خشن و عضو دارودسته‌ای برانکسی است که تبدیل به بخشی از گروه داخلی دویچ شولتز (داستین هافمن) می‌شود. بیلی (لورن دین) مأمور می‌شود تا دوست سرکش شولتز، یعنی درو پرستُن (نیکول کیدمن)، را زیر نظر بگیرد. پس از آن‌که شولتز به‌دست مزدورش، ایروینگ (استیو بوسمی)، عاشق نیرنگ‌باز درو، یعنی مو واینبرگ (بروس ویلیس) را به‌قتل می‌رساند، تبدیل به حامی او می‌شود. بیلی رابطه‌ی مخفیانه‌ای را با درو آغاز می‌کند، اما به‌مجرد آن‌که شولتز دستور قتل درو را به خاطر دیدن صحنه قتل مو، صادر می‌کند، بیلی مجبور می‌شود از میان وفاداری نسبت به این دو فرد، یکی را انتخاب کند. بیلی جان درو را نجات می‌دهد، و خود نیز به دنبال هلاک‌شدن شولتز به دست لاکی لوچیانو، از مهلکه می‌گریزد. زمانی که لوچیانو متوجه می‌شود که شولتز به‌دنبال فرار از پرداخت مالیات و تحت تعقیب قرار گرفتن، تصمیم به کشتن فرد رده‌بالایی به‌نام دیویی گرفته، به این نتیجه می‌رسد که شولتز از کنترل خارج شده است.

با آغاز قصه در سال ۱۹۳۵، سلطه‌ی شولتز، روزهای واپسین خود را می‌گذراند؛ داستان کتاب نشان از آن دارد که وی با نزدیک شدن به پایان خود، روزبه‌روز نومیدتر می‌شد. اما هافمن ـ با منش ثابت و مشخص خود ـ کم‌تر نشانه‌ای از این دگردیسی در ظاهر خود بروز داد. داستان کتاب روی شخصیت بیلی متمرکز شده بود، اما فیلم به‌خاطر تلاش کم هافمن، قادر نیست از شولتز هویتی اسطوره‌ای بسازد. بخشی از مشکلات اثر به آن‌جا برمی‌گردد که کارگردان آن، رابرت بنتُن (شهره به نوشتن فیلم‌نامه‌ی *بانی و کلاید*)، مدت زیادی از زمان فیلم را به هافمن اختصاص داده است. چندین صحنه‌ی کلیدی فیلم به تصویر کردن سلطه مرگبار او بر زیردستان و خشم شعله ورشدنی‌اش بر نیرنگ‌بازان، صرف می‌شود. یکی از صحنه‌ها، افسانه شولتز را با نمایش آموزش‌های او به بیلی درباره‌ی اهمیت دارودسته‌های گنگستری، به‌تصویر می‌کشد. او می‌گوید: «من از دارودسته‌ها استخدام می‌کنم. اون‌جا میدون تربیته.» سپس توضیح می‌دهد که چگونه نام او، که زمانی آرتور فلجن هایمر بود، به‌دست هم‌دستان گنگسترش تغییر کرد. آنان زمانی که وی ویژگی‌های بزرگ‌ترین الگویشان را بروز داد، او را دویچ شولتز صدا زدند. شولتز گنگستری افسانه‌ای در قرن نوزدهم بود که «سخت‌جان‌ترین جنگجوی خیابانی تاریخ» به‌حساب می‌آمد.

جین سیسکل از عدم تمرکز فیلم خرده گرفت، اما مهارت

بستن را در پدید آوردن «وقاری متکامل» تحسین کرد. سیسکل نوشت: «نوعی اندوه بر بستر فیلم حاکم است که در فیلم‌های گنگستری به‌ندرت دیده می‌شود.» اما نقش کیدمن را چیزی فراتر از «تحفه‌ای کم‌ارزش» خواند، و ادعا کرد که «...شاید شگفت‌انگیزترین شخصیت فیلم ارتو برمن، مشاور زجرکشیده و پدرمآب دویچ، باشد. استیون هیل، بازیگر باسابقه، باصدا و منش دنیادیده‌اش، تبدیل به کانون توجه فیلم شده است.»

با افزایش تعداد فیلم‌های گنگستری در اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰، دیگر تنها این سابقه‌داران نبودند که مشغول کار شده بودند. دوره، دوره‌ی گنگسترهای جدید، زندگی در محله‌های کثیف، و به‌روی کار آمدن نسل جوانی از بازیگران بود که استعدادهای خود را با نقش‌های گنگستری می‌آزمودند

فیلم هم‌چنین مشکل استخدام گنگسترها و سپس تلاش برای جلوگیری از جلب‌شدن توجه تماشاگر به آنان، را بارز می‌سازد. به‌قول داگلاس برود «تماشای *بیلی بتگیت* مانند تماشای نسخه‌ی تئاتری *بانی و کلاید* است.» ورایتی نیز چنین عنوان کرد: «این درام پالوده و هوشمندانه درباره‌ی گنگسترها، فکر را بسیار به خود مشغول می‌کند، اما تأثیر کمی روی دل می‌گذارد. فیلم‌های گنگستری نباید این‌گونه باشند.»

تفنگ‌های جوان

با افزایش تعداد فیلم‌های گنگستری در اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰، دیگر تنها این سابقه‌داران نبودند که مشغول کار شده بودند. دوره، دوره‌ی گنگسترهای جدید، زندگی در محله‌های کثیف، و به‌روی کار آمدن نسل جوانی از بازیگران بود که استعدادهای خود را با نقش‌های گنگستری می‌آزمودند.

مایکل کاربلینکف، برای فارغ شدن از ساخت آگهی‌های تلویزیونی، تجربه‌ی کارگردانی را با *گنگسترها* (۱۹۹۰) آغاز کرد. فیلم بازیگران جدیدی داشت، اما هم‌چنان به موضوع دوره‌ی ممنوعیت مشروبات الکلی می‌پرداخت. فیلم داستان به‌ظاهر واقعی چهار دوست در محله‌های کثیف نیویورک را روایت می‌کند که در دوران بلوغ تبدیل به ستاره‌های دنیای گنگسترها شدند. محور فیلم ماجرای رفاقت میان لاکی لوچیانو (کریستین سلیتر) و مایر لنسکی (پتریک دمسپی) است و باگزی سیگل (ریچارد گریکو) و فرانک کاستلو (کاستاس مندیلور) شخصیت‌های فرعی داستان هستند. (در واقع کاستلو، پانزده سال از سیگل بزرگ‌تر بود و نمی‌توانست دوست دوران نوجوانی‌اش باشد.)

گنگسترها با دوران سخت کودکی لاکی لوچیانوی ایتالیایی تبار در خیابان مات (جایی که با دیگران آشنا می‌شود و با آنان دوستی برقرار می‌کند) آغاز می‌شود. سپس فیلم اوج گرفتن آنان، رقابتشان با رؤسای پیر مافیا، و نهایتاً غالب شدنشان بر دنیای زیرزمینی نیویورک را پی می‌گیرد. با این حال، به‌قول روزنامه *شیکاگو تریبیون* «فیلم اثری کسالت‌بار است. بارها مشابه آن را دیده‌ایم: دون مافیایی که مدام رب گوجه‌فرنگی می‌خورد، زن خوش‌قلبی که رابطه‌اش با مافیا به نابودی‌اش منجر می‌شود، و مزدور آدمکشی که به‌شکل لذت‌بخشی دیوانه است.» و اصولاً تماشاگر از شنیدن جملات تکراری‌ای چون «وقتی جریانی بین ایتالیایی‌ها اتفاق می‌افته، سرآخر یکی از ایتالیایی‌ها می‌میره»، خسته شده است.

آنتونی کویین (در نقش دُن ماسریا) و نیکلاس سدلر (در نقش مد داگ کول) به عنوان هویت‌های فرعی فیلم نیز شخصیت سادیستی لبخند به‌دهانی را که ریچارد ویدمارک در *بوسه‌ی مرگبار* مشهور کرد، تقلید می‌کنند. اما پیام درونی فیلم به‌نوعی متناقض است. در جایی، مرشد این جوانان، آرنولد رتشتاین (اف. موری آبراهام) به لوچیانو می‌گوید: راز امریکا چیه؟ پول... پول همه چیزه!» در حالی که فیلم در چندین صحنه موضعی عکس اختیار می‌کند. مثلاً در یکی از صحنه‌ها مایر به لوچیانو می‌گوید: «موضوع پول نیست... موضوعه رفاقته.» در پایان، گنگسترهای جوان دشمنان خود

را به قتل می‌رسانند و با کاپون سرمیزی می‌نشینند تا قلمروهای زیرزمینی‌شان را تقسیم کنند و رفاقت‌هایشان را محکم سازند. نه حادثه‌ی غمباری اتفاق می‌افتد، نه انحطاطی، و نه رستگاری‌ای. به‌طور خلاصه، **گنگسترها** بیش‌تر یک فیلم رفاقتی است تا گنگستری.

یکی از آثاری که در سال پرمشغله‌ی ۱۹۹۰، رتبه‌ای بالاتر از حد متوسط به‌دست آورد، **موضع شرف** بود، که در آن گروه جدیدی از بازیگران حضور داشتند، اما جنگ‌های میان ایتالیایی‌ها و ایرلندی‌ها را تبدیل به جهنمی امروزی کرد. محله در حال دگرگونی است؛ زمانی مأمن دارودسته‌های ایرلندی بود، اما حالا در حال تبدیل شدن به قرارگاه جوانان آس و پاس است. فیلم، داستان تری نونان (شون پن) را دنبال می‌کند؛ جوانی که ده سال پیش از محله گریخت تا در بوستُن پلیس شود. حال از سوی پلیس نیویورک مأمور شده است تا به‌درون دارودسته قدیمی‌اش ـ که جکی فلاتری (گری الدمن)، دوست دوران کودکی‌اش، عضو آن است و فرانکی (اد هریس)، اداره‌اش را به عهده دارد ـ نفوذ کند. اما هم‌چنان که نزاع میان ایتالیایی‌ها پیچیده‌تر می‌شود، نونان مجبور می‌شود موضع بگیرد، وفاداری خود به یک طرف را اعلام کند و در مورد مأموریتش به عنوان یک پلیس مردد شود. رابطه‌اش با کیت (رابین رایت) خواهر جکی که برای فرار از خشونت‌های خانواده به شمال شهر کوچ کرده، اوضاع را پیچیده‌تر می‌کند. زمانی که کیت درمی‌یابد که تری به اندازه برادرانش فاسد است، تری به حرفه‌ی اصلی خود اعتراف می‌کند تا ثابت کند که با آنان متفاوت است و نشان دهد که «یه پلیس جهود مزخرف» است. پس از آنکه فرانکی نوچه‌های خود، از جمله جکی، را برای خوشامد همکاران ایتالیایی‌اش به‌قتل می‌رساند، تری به‌خشم می‌آید. او نشان پلیس خود را تحویل فرانکی می‌دهد و سپس در انتظار دوئل نهایی، که پایان‌بخش فیلم است، می‌نشیند.

در این میان ستوان پلیس جاه‌طلبی (جان تورتورو)، که به‌درخواست تری مبنی بر صرف‌نظر کردن از مأموریت توجه نمی‌کند، مشکلات تری را مضاعف می‌سازد. اما باور این موضوع که هویت چنین افسر به‌هم ریخته و همیشه مستی، برای مدت زیادی پوشیده بماند، مشکل است. نکته‌ی غیرقابل باور دیگر، مطرح‌شدن «محو ماهیت ایرلندی محله» به عنوان دلیل تمایلات آدمکشی جکی است؛ موضوعی که خود نیز هیچ‌گاه به‌درستی نشان داده نمی‌شود. فیلم‌نامه‌های خوب همیشه دلیل خوبی برای ساختن فیلم‌های گنگستری نیستند، چراکه بخش عمده‌ای از عناصر داستان متکی به اسطوره و درک نویسنده است. اما زمانی که بنا می‌شود فیلمی، همانند **موضع شرف**، واقعیت محض را عرضه کند، باورپذیری نقش بسیار مهمی پیدا می‌کند.

با وجود این، داستان فرعی خبرنگارانه‌ی فیلم، بستری است که در صورت بسط‌یافتن می‌توانست تأثیرگذار باشد. در دوره‌ی معاصر، میان ایتالیایی‌ها و ایرلندی‌ها بارها جنگ‌هایی درگرفته است؛ به‌ویژه پس از آنکه خانواده‌ی گامبینو مردان خشن خیابانی (معروف به «وستی»ها) را به‌خدمت گرفت. صحنه‌های تصویرگر رابطه‌ی میان ایتالیایی‌ها (که مثل همیشه در حال غذا خوردن هستند) و جوانان ولگرد ایرلندی، برخی از روشنگرترین لحظات فیلم را تشکیل می‌دهند.

این در حالی است که فرشته‌ی نجات‌بخش فیلم، بازی ماهرانه پن و هریس است. پن با وجود آنکه دارای رازی خطرناک، وفاداری متناقض، و دردسری سهمگین به عنوان پسری است که به زادگاه خود باز می‌گردد، اما در محدوده‌ی جسمی و روانی نقشش، بازی قابل باوری ارایه می‌دهد، و جذبه‌ی پسرانه هریس نیز، که منحصراً در خدمت اوج دادن شقاوت غافل‌گیرکننده شخصیتش قرار می‌گیرد، گول‌زننده است. تنها الدمن است که در ایفای نقش جکی، به‌گونه غریبی افراطی عمل می‌کند. الدمن انگلیسی، که تبحر خاصی در ارایه‌ی لهجه‌ی نیویورکی خیابانی نشان می‌دهد، منتهای خشمش را بیش از حد لازم بروز می‌دهد. این طنین مداوم، احساسی به‌تدریج شکل مزاحمی به خود می‌گیرد و توجیه علاقه‌ی شدیدتری به وی را مشکل می‌سازد. رابطه‌ی آنان، مشابه کمرنگِ پیوند منحصر به‌فرد میان جانی بوی دیوانه و چارلی متفکر فیلم **خیابان‌های پایین‌شهر** است.

جانی بوی دنیرو ابتدا منفجر و سپس آرام می‌شد، و بدین طریق طرح رفتاری غیرقابل پیش‌بینی‌ای به‌وجود می‌آورد که او را حیرت‌انگیز می‌ساخت. شاید همین مقایسه‌ی تحمیلی بود که باعث شد دیوید کر منتقد، موضع شرف را «اسکورسیزی مصنوعی» توصیف کند.

در همان حال که فیلم‌سازان افریقایی ـ امریکایی در اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰ با پرداختن به داستان‌های محله‌های کثیف، با شتاب به سوی خط مقدم دویدند، دیگر فیلم‌سازان اقلیت، به‌ویژه اهالی امریکای لاتین، تلاش کردند جاده‌هایی برای ورود به دنیای زیرزمینی بسازند

به عنوان مقایسه‌ی شکست‌خورده دیگری، باید گفت که فیلم *جُوانو*، کارگردان فیلم، استفاده‌ی تکان‌دهنده کاپولا از عنصر تضاد را در تیراندازی نهایی تقلید می‌کند. جوانو صداهای رژه‌ی روز سنت پاتریک را روی صدای تیراندازی‌های مرگبار کافه ایرلندی می‌اندازد، و همچنان که صدای فلوت‌های ایرلندی، خیابان‌های شهر را مفرح می‌سازد، خون روی کاغذ دیواری سبزرنگ کافه پاشیده می‌شود. اما کافه، هم‌چون خود فیلم، خالی از هرگونه عنصر ایرلندی است. بدون چنین بستری، فلوت‌های جوانو هیچ‌گاه نمی‌توانند حامل بار احساسی حرکات موزون کاپولا باشند.

به روش‌های مستقل

گروهی از فیلم‌سازان مستقل نیز تعدادی فیلم گنگستری به بازاری که به اندازه‌کافی شلوغ شده بود، ریختند. *مردان محترم* ویلیام رایلی، قصه‌ای مافیایی با شرکت جان تورتورو در نقش یک دُن مافیایی تازه ارتقا یافته، به‌جز نمایش زن جاه‌طلبی که غلبه‌ی خونبار همسرش را طرح‌ریزی می‌کند، چیز جدیدی برای گفتن ندارد. فیلم ابایی از مطرح کردن منبع الهام خود ندارد، و *مکبث* ویلیام شکسپیر را به عنوان اساس اقتباس داستان ذکر می‌کند. آخرین باری که فیلمی درباره‌ی قدیمی‌ترین منبع داستان‌های گنگستری صداقت داشت، اثر انگلیسی *جو مکبث* در سال ۱۹۵۵ بود؛ باوجود تلاش *جو مکبث* برای محدود نشدن فیلم به دوره‌ای خاص، روزنامه‌ی *نیویورک تایمز* آن را به «انحراف جاذبه‌ی داستانی اسکاتلندی به‌سوی نوعی بی‌تجربگی دانشجویی» محکوم کرد. *مردان محترم* نیز وضع چندان جالب‌تری ندارد. فیلم، مجموعه‌ی چندین دهه کلیشه، شخصیت گردگرفته، خشونت دور کند، و تبهکاران شکسپیری را در اثری کسالت‌بار ادغام می‌کند؛ و این در حالی است که از بازیگران طراز اولی چون دنیس فارینا، پیتر بویل، استنلی توچی و راد استایگر (در نقش دُن سنگدلی که با ضربات چاقو به‌قتل می‌رسد) بهره می‌برد.

فیلم‌ساز مستقل دیگری که از روایت قصه‌های جنایی زیرزمینی مقام والایی کسب کرده، و تحسین شعف‌آمیز و نیشدار منتقدان را به همراه داشته است، ابل فرارا نام دارد. فیلم *ستوان بد* (۱۹۹۳) او به‌خاطر نگاه موشکافانه‌اش به تمدن رو به زوالی مملو از مشتی معتاد، دلال و پلیس فاسد، با استقبال فراوان روبه‌رو شد، و در این میان بیش‌ترین تحسین متوجه هنرآفرینی هاروی کایتل گشت. او در نقش یک ستوانِ پلیس به‌غایت پست و فاسد، آن‌قدر مسیر قهقرایی‌اش را ادامه می‌دهد تا این‌که در شرارتی که خود به بار آورده است، دفن می‌شود؛ هرچند که گلوله‌ای زندگی‌اش را خاتمه می‌دهد. از آن‌جا که سیر سقوط وی از همان ابتدای فیلم هویداست، کایتل مجبور است با بازیگری محض و نقش‌آفرینی تکان‌دهنده‌اش، نوعی تلخی نیز به لحن فیلم بیفزاید. بحران اعتقادی این پلیس ـ که درواقع کاتولیکی گمراه است ـ سوای فحاشی‌های او و مصرف پی‌درپی کوکایین، با سکوت مرگبار کایتل القا می‌شود.

ریچارد کورلیس *ستوان بد* را به‌مثابه بوی نامطبوع گوگرد دانست، و اشاره کرد که این اثر «فیلمی جدی درباره‌ی خردکنندگی وجدان و عطش فرد برای رستگاری است، اما لحن فیلم آن‌قدر بی‌رحمانه است که ممکن است تماشاگر را تکان دهد یا دچار حالت تهوع کند.» دیگر منتقدان، فیلم را به‌خاطر تصویر کردن کابوس یک فرد کاتولیک و در آغوش

کشیدن احساس گناه هم‌چون اشتیاق فرد برای ارتکاب گناه، با *خیابان‌های پایین شهر* مقایسه کردند. اما برخلاف *خیابان‌های پایین شهر* (و با وجود حضور کایتل در هر دو فیلم)، به نظر نمی‌رسد *ستوان بد* غیر از شهامت هنری کایتل، چیز معناداری برای عرضه داشته باشد.

فرارا اول‌بار با فیلم *سلطان نیویورک* (۱۹۹۰)، که فقط در نتیجه‌ی تبلیغ دهان به دهان، قریب به یک سال در یکی از سینماهای نیویورک نمایش داده می‌شد، صاحب مقام شد. این فیلم محصولی تمام امریکایی با سرمایه‌گذاری ایتالیایی‌ها بود. فیلم به داستان فرانک وایت گنگستر (کریستوفر واکن) می‌پردازد که بعد از آزادی از زندان، کلمبیایی‌ها، ایتالیایی‌ها، و چینی‌های رقیب را از صفحه‌ی روزگار محو می‌کند تا تخت سلطنت خود را دوباره به‌دست آورد. او سپس با نشانه‌های ظریفی از صداقت، تمایل خود را برای وقف بخش‌های قابل توجهی از امپراتوری‌اش به طرح‌های عام‌المنفعه، اعلام می‌کند. تلاش او برای تبدیل شدن به یک رابین هود امروزی (از جمله ساختن یک بیمارستان در محله‌ای فقیر، به کمک پول‌های حاصل از فروش مواد مخدر)، نه تغییری در سادیسم ذاتی این مرد می‌دهد، نه لحظه‌ای وجدانی از زندگی او را آشکار می‌کند. در پایان فیلم، او به همراه دارودسته‌ی چندنژادی آدمکش‌ها و دلالان مواد مخدرش، هم‌چون روال معمول فیلم‌های گنگستری، کشته می‌شود. اما این تصویر خوش‌سبک از خشونت و گنگ بودن انگیزه‌های وایت، چنان تأثیرگذار بود که اثر به مقام یک فیلم آیینی (cult movie) رسید. با وجود این، بازی جاه‌طلبانه‌ی واکن تحت‌الشعاع نقش‌آفرینی بازیگران فرعی فیلم ـ از جمله لارنس فیشبرن (در نقش مزدور باج‌گیر وایت)، استیو بوسمی و جیان‌کارلو اسپوزیتو، به همراه دیوید کارُسو و وزلی اسنایپس (در نقش پلیس‌های انتقامجویی که رفتار و سرنوشتی گنگستری دارند) ـ قرار

گرفته است.

نشریه‌ی *ورایتی* به «صحنه‌پردازی تأثیرگذار فیلم، به‌ویژه نمای خونبار نهایی آن» که دو محافظ مؤنث وایت در آن به قتل می‌رسد، اشاره کرد. کوینتین تارانتینو، متصدی گمنام یک ویدیو کلوپ که بعدها تبدیل به یکی از عجایب هالیوود شد، گفت: «تا جایی که به من مربوط می‌شود، *سلطان نیویورک* بسیار بهتر از *رفقای خوب* است.»

نقش‌های ثانویه‌ای که در مجموعه‌های تلویزیونی و فیلم‌های گنگستری، لاتینی‌تبارها را نیروهایی خارجی در حال شکار دنیای زیرزمینی امریکا تصویر می‌کنند، هم‌چنان تحت‌الشعاع گنگسترهای ایتالیایی و سیاهپوست‌اند

اما لحظه‌ی روشنگری که وایت را در نهایت زیبایی، به اجداد گنگسترش، به‌ویژه آل کاپون، پیوند می‌دهد، زمانی واقع می‌شود که وایت درمی‌یابد تبدیل به دشمن شماره‌ی یک مردم شده است. او می‌گوید: «این ملت سالی صد میلیارد دلارخرج میکنه تا نشئه بشه. این تقصیر من نیست. من مشکلتون نیستم. من تاجرم.»

محله‌های مردسالار

در همان حال که فیلم‌سازان افریقایی ـ امریکایی در اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰ با پرداختن به داستان‌های محله‌های کثیف، با شتاب به سوی خط مقدم دویدند، دیگر فیلم‌سازان اقلیت، به‌ویژه اهالی امریکای لاتین، تلاش کردند جاده‌هایی برای ورود به دنیای زیرزمینی بسازند.

امروزه لاتینی‌تبارها ده درصد جمعیت ایالات متحد را تشکیل می‌دهند، و این میزان سریع‌تر از هر اقلیت دیگری در حال رشد است. انتظار می‌رود که نسبت آنان در چند دهه‌ی آینده، از نسبت سیاهپوستان امریکا (که در حال حاضر سیزده درصد جمعیت است) فراتر رود، با وجود این رقم رو به تزاید، در بسیاری از صنایع، از جمله هالیوود، اثری از لاتینی‌تبارها دیده نمی‌شود؛ حتی ژانر گنگستری نیز به‌میزان قابل توجهی نسبت به گنگستر لاتینی‌تبار، بی‌اعتنا بوده است. به همین علت زمانی که در ۱۹۹۰، گنگستر کاپون‌مانندی به‌نام دیوید رامیرز را در شیکاگو از تخت پایین آوردند، ماجرا توجه کمی را در میان عموم برانگیخت. رامیرز بیست‌وهشت ساله‌ی مولتی میلیونری بود که خزانه خود را از راه فروش کوکایین پر کرده بود. پلیس می‌گفت وی از پانزده سالگی گروهی از بچه‌های دبستانی را به‌کار گماشته بود تا کیسه‌های پر از سکه‌ی حاوی ماری‌جوانا را برایش رد و بدل کنند.

اما جامعه‌ی لاتینی‌تبار علاقه‌ی چندانی به نمایش زندگی رامیرز بر پرده‌ی سینما نشان نداده‌اند. فیلم‌سازان لاتینی‌تبار اشاره کرده‌اند که هم تیره‌هایشان در اغلب حرفه‌های وابسته به هالیوود نقشی ندارند و هنگامی هم که استخدام می‌شوند، معدود نقش‌های مهمشان شامل نقش‌های مزدوران و خلافکاران برنامه‌های جنایی تلویزیونی است؛ نقش‌هایی که بیش‌تر شدنشان چندان با استقبال لاتینی‌تبارها توأم نیست.

هم‌چنان به‌یادماندنی‌ترین فیلم دارای بستر لاتینی، *داستان وست ساید* است؛ فیلمی مملو از پرتوریکویی‌های ولگرد رقاص و آوازه‌خوان. هم‌چنان که سال‌ها ایتالیایی‌ها بر پرده‌ی سینما به‌شکل هویت‌های کارتونی تصویر می‌شدند، نقش‌های لاتینی هم به‌طور معمول به انگلوساکسن‌هایی که لهجه‌ای قلابی اختیار می‌کنند و تمسخرآمیزترین عادات رفتاری ممکن را به نمایش می‌گذارند، محول می‌شود. نقش‌های برجسته نیز به‌راحتی به ستارگان انگلوساکسن داده می‌شوند. ناتالی وود برای ایفای نقش ماریا در *داستان وست ساید*، به‌واسطه‌ی چهره‌پردازی، قیافه‌ای برنزه یافت، و اخیراً هم مدّنا با ربودن نقش اوا پرون، آرژانتینی افسانه‌ای معروف به اویتا، جامعه‌ی لاتینی تبارها را به خشم آورد.

نقش‌های ثانویه‌ای که در مجموعه‌های تلویزیونی و فیلم‌های گنگستری، لاتینی‌تبارها را نیروهایی خارجی در حال شکار دنیای زیرزمینی امریکا تصویر می‌کنند، هم‌چنان تحت‌الشعاع گنگسترهای ایتالیایی و سیاهپوست‌اند. به نظر

می‌رسد که خاستگاه گنگسترهای لاتینی‌تبار امریکای جنوبی و مرکزی (مکزیک، پرو، کلمبیا، بولیوی، گواتمالا پاناما) باشد. در فیلم‌های گنگستری امریکایی، لاتینی‌تبارها تنها کسانی‌اند که لهجه‌ی بسیار دارند. اما بسیاری از این اراذل لاتینی تبار، خارجی نیستند؛ آنان شهروندان امریکایی هستند که با تعصب دیرپای ملت امریکا نسبت به افراد لهجه‌دار روبه‌رویند. این نکته یادآور بچه‌های محله‌های کثیف است که نشانه‌های زادگاهشان در گفتارشان محسوس است، اما درباره‌ی پیمودن مسیرهای انحرافی برای نیل سریع به موفقیت، افکار امریکایی دارند. مهاجران لاتینی‌تبار، هم‌چون مهاجران ایرلندی و ایتالیایی قرن پیش، در پایین‌ترین طبقات اجتماع امریکا قرار دارند؛ و جوانانشان هم‌چون جوانان دیگر اقلیت‌های نژادی سرخورده‌ی پیش از خود، احترام و قدرت را از طریق حضور در دارودسته‌های جرایم سازماندهی شده، یا به‌قول امروزی‌ها، با تبدیل شدن به آدمکش‌های جایزه‌بگیر، به دست می‌آورند.

یکی از همین دارودسته‌های لاتینی‌تبار، معروف به «دسته خیابان هجدهم» از بزرگ‌ترین و روبه‌رشدترین دسته‌های غرب امریکاست و امروزه در حال جذب تعداد بی‌شماری سیاهپوست، سرخپوست و آسیایی است. این دسته مدت‌ها پیش از لحاظ تعداد اعضا و میزان سلطه بر معاملات مواد مخدر، از دسته‌های بدنام سیاهپوست ـ از جمله کریپ‌ها و بلادها ـ پیشی گرفت. علاوه بر این، جنگ‌های خیابانی میان لاتینی‌تبارها و سیاهپوستان، به‌طور روزافزون، دلیل قتل‌های مربوط به دارودسته‌ها در شهرهای اصلی است.

دارودسته‌های لاتینی‌تبار، یکی از دردسرهای قدیمی عوامل رسانه‌ها ـ از جمله فیلم‌سازان ـ را احیا کرده‌اند. واژه‌ی «لاتینی‌تبار» چندان در متمایز ساختن لاتینی‌تبارهای متولد امریکا از مهاجران قانونی یا غیرقانونی اسپانیولی زبان، نقشی نداشته است. خبرنگاران فرض می‌کردند که کاپون فردی خارجی بود که در صورت اجرای صحیح دستورالعمل تبعید، ریشه‌کن می‌شد. همین منطق اشتباه امروزه در مورد آدمکش‌های لاتینی‌تبار نیز به‌کار می‌رود.

در سال‌های اخیر، تعدادی فیلم‌ساز لاتینی‌تبار به میدان آمده‌اند تا گنگسترهای لاتینی‌تبار خلق کنند که نه تنها هویت‌های موثق، بلکه از لحاظ فرهنگی انسان‌هایی پیچیده‌اند. لوییز والدز زمینه را با فیلم سال ۱۹۸۰ خود، به نام ***Zoot Suit***، آماده کرد. این فیلم خرده‌فرهنگ غنی لاتینی‌تبارهای لس‌آنجلس در اواخر دهه‌ی ۱۹۳۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۴۰ را تصویر می‌کرد، و ادوارد جیمز اولموس، بازیگر مکزیکی ـ امریکایی، در آن نقش‌آفرینی می‌کرد. اولموس با شرکت در مجموعه تلویزیونی *فساد میامی* و نامزدی اسکار به‌خاطر بازی در فیلم *بایست و ارایه بده*، به شهرت رسید. او هم‌چنین از فعالان سیاسی جامعه لاتینی‌تبار است و اثر مستند و تحسین‌آمیز *زندگی در خطر* را که در زادگاهش، در شرق لس‌آنجلس فیلم‌برداری شده بود، تهیه کرد.

اولموس برای اولین بار کارگردانی را در ۱۹۹۲ با *من امریکایی*، فیلمی درباره‌ی گنگستر بی‌رحم لاتینی‌تباری به نام سانتانا (برگرفته از دوران زندگی اولموس در محله‌های شرق لس‌آنجلس)، تجربه کرد. اولموس در نوشتن فیلم‌نامه همکاری داشت، و نقش اصلی فیلم را نیز به‌عهده گرفت. صحنه‌های افتتاحیه‌ی فیلم، دوباره آشوب‌های سال ۱۹۴۳ را، که در آن ملوانان به مکزیکی ـ امریکایی‌ها حمله کردند، تصویر می‌کرد. (پلیس، لاتینی‌تبارها را به جرم ایجاد آشوب دستگیر کرد و ملوانان را آزاد گذاشت.) دوران کودکی سانتانا محدود به زندگی گنگستری و ندامتگاه‌های نوجوانان است و او بخش اعظم دوران بزرگسالی خود را در زندان ایالتی فولسوم می‌گذراند. سانتانا (اولموس) باوجود زندانی بودن، درون زندان، نوعی امپراتوری خلافکاری پی می‌ریزد. چیزی که خود، آن را مافیای مکزیکی می‌خواند. با آزاد شدن تدریجی زندانی‌ها و گسترش نفوذ سانتانا، عملیات به خیابان‌ها کشیده می‌شود، و هم‌چون دیگر فیلم‌های جنایی‌ای که به گذراندن عمر در زندان می‌پردازند؛ صحنه‌های فیلم دارای حس تنگناترسی و مملو از نژادپرستی اغراق شده و خشونت مهارنشده‌اند، زندانیان باوجود قرار داشتن در محدودیت شدید، تشنه‌ی قدرت‌اند. اولموس به‌دنبال واقع‌گرایی بود، و برای فیلم‌برداری، سه

هفته را در زندان فولسوم گذراند و از نگهبانان و زندانیان، به عنوان هنروران استفاده کرد. فیلم آن‌قدر واقع‌گرا بود که در طول تولید از سوی مافیای مکزیکی مورد تهدید واقع شد، اما خوشبختانه گروه پیش از آغاز فیلم‌برداری، صلحی با دارودسته‌های خیابانی منعقد کرد تا مجاز به فیلم‌برداری در قلمرو آنان باشد.

دیوید دنبی در روزنامه‌ی *نیویورک* اشاره کرد که اولموس در تلاش برای خلق نوعی *پدرخوانده‌ی* مکزیکی ـ امریکایی بود، اما «... بستر اصلاح‌طلبانه‌ی فیلم، در قالب اثر عظیم و خشن هالیوودی‌ای که سعی در ساختن آن دارد، نمی‌گنجد.» صحنه‌های آزاردهنده تعدی‌های خشونت‌بار داخل زندان در *من امریکایی*، به‌گونه‌ای افراطی تکان‌دهنده‌اند، و پیام درونی فیلم را ـ این‌که خشونت و قلدری، خود خشونت بیش‌تری به دنبال می‌آورد ـ تحت‌الشعاع قرار می‌دهند. نشریه‌ی *مک لین* نوشت: «هرگاه که خشونت مکرر و نمایشی می‌شود، به مرز بهره‌برداری و منفعت‌طلبی می‌رسد، و بدین ترتیب فیلم تبدیل به تفرجی در مناظر دنیای زیرزمینی شده است.»

متأسفانه بخش‌های خشونت‌بار فیلم، دقیق‌ترین و تعریف‌شده‌ترین لحظات داستان‌اند. داستان فیلم به‌هم ریخته است و ابعاد شخصیت‌های آن چنان وسیع است که برقراری ارتباط با آنان ممکن نیست، به‌طوری که فیلم عاری از هرگونه نقطه‌ی ثقل احساسی شده است. همدستان ـ و نهایتاً قاتلان ـ سانتانا در قالب بازیگران همیشگی این ژانر، از جمله ویلیام فورسایت و په‌په سرنا، تجسم یافته‌اند، اما هیچ‌گاه پرده از باطن خود برنمی‌دارند. حتی بازی اولموس نیز زیادی مرموز است. سانتانای اولموس، تداعی باور خلل‌ناپذیر دارودسته‌هاست: این‌که هیچ‌گاه نباید احساسات و نقاط ضعف خود را بروز داد. اما این خونسردی و زبان‌بستگی مرگبار، چیز زیادی درباره‌ی زجر درونی سانتانا به تماشاگر نمی‌گوید. با آن‌که کارگردان از ما می‌خواهد که

به‌واسطه‌ی خواندن آثار کلاسیک در زندان، به پدید آمدن نوعی وجدان اجتماعی در او پی ببریم، به‌قول دنبی «اولموس نمی‌تواند از مردسالاری تقدیرشده‌ای که خود آن را نوعی دام معرفی می‌کند، چشم بپوشد.» سرانجام سانتانا به زندان بازمی‌گردد، و هدایتش تنها منجر به کشته‌شدنش می‌شود، چراکه زیردستان قبلی‌اش به این نتیجه رسیده‌اند که او نرمخو شده است.

با وجود این، در مدتی که فیلم مشغول محیط زندان نیست و درحال گشت‌زنی در محله است، مناظر عمیقی ارایه می‌دهد. در مدت کوتاه حضور سانتانا در خارج از زندان، لباس‌های مد روز، دکه‌های ساندویچ‌فروشی و روحیه‌ی خشن جوانان، او را ـ درست انگار که از قایقی پا به خشکی گذاشته ـ مورد تهاجم قرار می‌دهند. او هنوز کفش‌های اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ را به‌پا دارد، و کارهای روزمره‌ای هم‌چون رانندگی کردن را باید به او آموخت. او با آنکه در نهایت خشونت با گنگسترهای سیاه و ایتالیایی روبه‌رو می‌شود، ولی تلاش می‌کند تا نوجوانان را از زندگی گنگستری دور بدارد. با این حال، او خود آن‌قدر از لحاظ احساسی عقیم شده است که قادر نیست برای این نوجوانان الگو باشد.

با وجود اعتبار حرفه‌ای اولموس و تعهد کاری او، فیلم بسیار موجزی از یک فیلم‌ساز انگلوساکسن ـ و نیز مؤنث ـ نتیجه بسیار دقیق‌تر و تأثیرگذارتری داشت. آلیسن اندرز، فیلم‌ساز اهل کنتاکی، فقدان ارتباط فرهنگی‌اش با اجتماع را با بهره‌گیری از تجارب زندگی‌اش در اکو پارک، جبران کرده است. این در حالی است که اندرز خود را «... دختر پر از خالکوبی و ترک تحصیل‌کرده‌ی دوران دبیرستان و مادر مطلقه‌ی دو فرزند که با کمک‌های نهادهای خیریه زندگی کرد و وارد مدرسه فیلم‌سازی UCLA شد» توصیف می‌کند.

اکو پارک، محله‌ای در شرق مرکز لس آنجلس ـ منزلگاه ستارگان هالیوودی دهه‌ی ۱۹۲۰ ـ امروزه مأمن و مأوای دارودسته‌های خیابانی است. اندرز در فیلم خود، به‌ویژه بر اعضای یک دارودسته‌ی زنانه تمرکز می‌کند، و نشان می‌دهد که چگونه دنیای آنان از دیگران متمایز است و چگونه آنان به‌طور همزمان محیط مردسالار را پوشش می‌دهند و پشتیبانی می‌کنند. فیلم کم‌هزینه‌ی سال ۱۹۹۴ اندرز، به نام *زندگی دیوانه‌ی من*، قصه‌ای سه قسمتی را به سبکی شبه‌مستند روایت می‌کند. اندرز به زنان فیلم خود همان اعتباری را می‌بخشد که به زنان آواره‌ی فیلم تحسین‌برانگیز قبلی خود، *منزلگاه بنزین و غذا* (۱۹۹۲) داد.

زندگی دیوانه‌ی من به شکل چند قسمتی روایت می‌شود، و هر فصل آن دارای عناوین مشخص (معرفی شده با حروف خالکوبی مانند) و نیز شخصیت‌هایی است که از طریق صدای خارج از صحنه با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند. شخصیت‌های اصلی آن، دختران نوجوانی به‌نام ماوسی (سیدی لوپز) و مونا (اینجل آویلز) هستند. مونا در محله بیش‌تر به‌نام دسته‌اش، «دختر غمگین»، یعنی عنوانی که پشت دستش خالکوبی شده، شناخته می‌شود. هر دوی این دختران در اوایل داستان از ارنستو (جیکوب وارگاس) صاحب بچه‌اند. ارنستو خواهان هر دوست، اما ذهنش متوجه وانت زیبایش است. او هم‌چنین قاچاقچی مجرب مواد مخدر است.

دختر غمگین و ماوسی از زمان کودکی، یعنی از زمانی که یکی بدون آشنایی با زبان انگلیسی از مکزیک به امریکا آمد و دیگری خواهر امریکایی‌اش شد، با یکدیگر دوست بوده‌اند. هر دو زن، اسلحه به‌دست، می‌خواهند بر سر ارنستو با یکدیگر دوئل کنند، اما هیچ‌یک نمی‌تواند به‌خود بقبولاند که دیگری را بکشد. در این میان ارنستو به‌دست یکی از بی‌شمار معتادان سفیدپوست طبقه‌ی متوسط که برای خرید مواد مخدر به محله می‌آیند، کشته می‌شود.

یکی دیگر از گنگسترهای زن داستان، ویسپر (نلیدا لوپز، گنگستر مؤنثی که برای بازی در فیلم به‌کار گمارده شد) است. او سعی می‌کند تا به شادو (آرتور اسکوئر) کمک کند، اداره‌ی امور برادر مرده‌اش، ارنستو، را به‌عهده گیرد. اما بعد معلوم می‌شود در این کار خودِ ویسپر نسبت به شادو تبحر بیش‌تری دارد. در این میان، همه‌ی دختران، گیگلز (مارلو مارون) را دختری عاقل می‌دانند، چون تا دهه‌ی سوم عمرش زنده مانده و «اولین دختریه که زندونی شده.» بعد از آنکه این دارودسته‌ی زنانه، گیگلز را از زندان به منزل

می‌آورند، او به آنان می‌گوید که تصمیم دارد مهارت‌های رایانه‌ای بیاموزد و کاری پیدا کند. اعضای گروه نگران می‌شوند، و فکر می‌کنند که رفتار او نرم شده است. گیگلز آنان را تسلی گمشده خطاب می‌کند؛ نسلی فاقد شرف که راه و روش پسران و غرور بی‌سرانجام آنان را در پیش گرفته است.

مدتی بعد، دختران از این‌که قرار است پول حاصل از فروش وانت، به‌جای مصرف‌شدن برای فرزندان ارنستو، به جیب مردان برود، به خشم می‌آیند و گیگلز، گنگسترهای گروه را به تشکیل جلسه‌ای فرا می‌خواند. او پیشنهاد می‌کند که به عنوان یک گروه تصمیم بگیرند چه کنند و سپس با پسران وارد مذاکره شوند.

داستان فرعی دیگر فیلم درباره‌ی دلباختگی زنی به نام چشم‌آبی (ماگالی آلوارادو) به یکی از اعضای دارودسته‌ی رقیب است. نام مستعار مرد، ال دوران (جسی بوریگو) است، و مدام درمحله با اتومبیل شیکش به گشت‌زنی مشغول است. پیش از پایان فیلم، زنان دیگر از سر حسادت، تلاش ال دوران برای نجات چشم آبی را (که قصد رفتن به دانشگاه را دارد) فساش می‌کنند. با آنکه زنان نقشه‌ی پیچیده‌ای برای سلطه بر ال دوران می‌کشند، ولی مردان به قتل رهگذری او قانع می‌شوند؛ زیرا او تهدید کرده که می‌خواهد وانت محبوبش را بدزدد.

پس از تشییع جنازه‌ی دوم، دختر غمگین به عنوان راوی داستان چنین می‌گوید: «دخترا یاد گرفتن اسلحه جمع کنن، چون عملیاتمون پیچیده‌تر شده... اما ما آدمای امن و مطمئنی هستیم. زنا برای ثابت کردن چیزی اسلحه دستشون نمی‌گیرن. زنا اسلحه رو برای عشق استفاده می‌کنن.» مدت کوتاهی بعد از تشییع جنازه‌ی ال دوران، انتقام مرگ او را زن جوان تفنگ به‌دستی می‌گیرد. تشییع جنازه‌ی سوم در حالی پایان‌بخش فیلم است که گنگسترهای زنده‌ی داستان همگی از نابودی جوانان در چنین سنین پایینی، متلاطم‌اند.

بهترین لحظات فیلم، آن‌هایی‌اند که زنان را در حال دست و پنجه نرم کردن با وظایف مادری، بحران‌های اقتصادی و معضل متارکه شدن، نمایش می‌دهند. آنان با نوعی سادگی تکان‌دهنده و روحیه‌ی مصمم، با این مشکلات روبه‌رو می‌شوند. پوچی وابستگی و وفاداری لجوجانه‌شان به مردانی که اغلب محکوم به سرنوشتی شوم‌اند، بر هیچ‌یک از آنان پوشیده نیست، با این حال تلاش می‌کنند تا هم فرهنگ خود را زنده نگاه دارند، هم خود زنده بمانند.

فیلم اندرز هم‌چنین بازتاب‌دهنده‌ی سهم زن از محیط گنگستری است. در یکی از صحنه‌های فیلم، ویسپر، شادو را آموزش می‌دهد که چگونه مواد مخدر معامله کند، و نمای متوسط هر دو شخصیت را در کادر قرار می‌دهد، اما بیش‌تر روی انزجار ویسپر از تماشای ور رفتن شادو با ابزار حیاتی دلالان مواد مخدر ـ دستگاه پیجر ـ تأکید می‌کند. کارگردانی صحنه در جهت نمایش دیدگاه ویسپر و تضادهای درونی‌اش است. این دیدگاه، بعد از ده‌ها سال تماشای گنگسترهای جذاب سینمایی و دیدگاه‌های کاملاً مردانه‌شان، بسیار تازگی دارد. (ریشه‌ی عضویت زنان در دارودسته‌ها نیز به سده‌ی هجدهم برمی‌گردد. برخی از بدنام‌ترین زنان، حتی در نزد دارودسته‌های مردان نیز شناخته شده بودند، چون این زنان به عنوان سلاح‌های مخفی، دندان‌های پیشین‌شان را با سوهان تیز، و ناخن‌های مصنوعی برنجی به انگشت می‌کردند.)

ریچارد کورلیس نوشت: «فیلم دارای لحظات کند زیادی است، و پیام آن نیز از پیش معلوم است، اما دارای نوعی زرق و برق تأثیرگذار هالیوودی است.» میتلند مکدونا در نشریه‌ی *فیلم‌کامنت* تحسین فراگیرتری از فیلم کرد: «فیلم اندرز نه تنها شخصیت‌پردازی‌های تکراری را زیرپا می‌گذارد، بلکه گهگاه به‌شکل حیرت‌انگیزی به شعر نزدیک می‌شود» و این نکته را به عکس اثر گنگستری لاتینی تیلور هکفورد، ***محکوم به شرافت*** که مانند ***من امریکایی*** «به‌طور ناامیدکننده‌ای قراردادی است»، می‌داند. مکدونا چنین ادامه می‌دهد: «فیلم هکفورد پایان خوشی دارد که به‌شکل زجرآوری مصنوعی است، اما از آن‌جا که دوستان ورشکسته‌ی دوران کودکی، در محله‌های کثیف هیچ‌گاه امید به آینده روشنی ندارند، ***زندگی دیوانه‌ی من*** موفقیت را زنده ماندن در طول روز می‌داند.» دلیل بهتر بودن ***زندگی دیوانه‌ی***

من نسبت به دیگر تلاش‌های لاتینی تبار، همین نگاه نزدیک به بحران‌های روابط درونی میان گنگسترها و شخصیت‌های وابسته به گنگسترهاست.

بزرگ شدنی به‌سان مرگ

با آن‌که *زندگی دیوانه‌ی من*، زندگی گنگستری خیابانی را بررسی می‌کرد، به عنوان یکی از فیلم‌های مربوط به دوران بلوغ نیز شناخته شد. بیش از آن برچسب مشابهی بر *بچه‌های محله* و *یکراست از بروکلین* نیز زده بودند. فیلم اخیر پایان‌نامه‌ی دانشگاهی سال ۱۹۹۲ نویسنده و کارگردان نوزده ساله‌ای به نام مری ریچ بود، اما این اثر بیش‌تر به روابط مخرب می‌پرداخت تا خشونت دارودسته‌های خیابانی.

چنین نمایش‌های اخلاق‌گرایانه‌ای از زندگی گنگستری و جوانان تأثیرپذیر در ۱۹۹۳ در *قصه‌ی برانکسی* نیز به‌کار برده شد. فیلم ما را به جامعه‌ی ایتالیایی ـ امریکایی باز می‌گرداند. رابرت دنیرو علاوه بر گذراندن اولین تجربه‌ی کارگردانی‌اش، نقش لورنزو، پدر سخت‌کوش و همیشه حاضر کالوگروی تأثیرپذیر را بازی می‌کند. کالو گرو پسری است که میان الگوی پدری درستکار، و جاذبه‌ی زرق و برق «آدم زبلای» محله، سردرگم مانده است. داستان فیلم از نمایش‌نامه‌ی خود زیست‌نامه‌ای نوشته‌ی چز پالمینتری (که نقش سانی، گنگستر فیلم را برعهده دارد)، اقتباس شده است. او بر سر آینده‌ی پسر، با لورنزو رقابت می‌کند، اما در نهایت تبدیل به مرشد خیابانی و فرشته‌ی نگهبان او می‌شود. مایکل ویلمینگتن در روزنامه‌ی *شیکاگو تریبیون* نوشت: «او دزدی شرافتمند است؛ یکی از آن تبهکاران خوش‌قلب سینمایی همانند جیمز کاگنی در *فرشتگان آلوده صورت*.»

در اوایل داستان، کالو گروی نه ساله (که نام، پدربزرگ ایتالیایی‌اش را دارد)، سانی را در حال کشتن مرد دیگری، به‌خاطر دعوا بر سر جای پارک اتومبیل، می‌بیند. پس از بازجویی مظنونین همیشگی پاتوق آدم زبل‌ها، سانی از لو دادن سانی به پلیس امتناع می‌ورزد، و بدین‌وسیله توجه و علاقه سانی را به‌خود جلب می‌کند. اما سانی به‌جای تبدیل شدن به پلی دیگر در مقابل هنری هیل، التماس لورنزو را برای تبدیل نکردن پسرش به یک گنگستر، می‌پذیرد. زمان وقوع داستان، همان زمان فیلم *رفقای خوب* است، و ملودی‌های دهه‌ی ۱۹۶۰ صحنه را پر می‌کنند؛ یعنی همان زمانی که «میکی منتل واسه‌ی خودش خدا بود.»

سانی به‌جز آموزش قماربازی به کالو گرو، او را از زندگی خلافکارانه دور می‌دارد، زیرا از این‌که زندگی خودش را به عنوان مجرمی مخوف (و مردی پردافعه) هدر داده، پشیمان است. او کالو گرو را تشویق می‌کند هم‌چنان که به مدرسه می‌رود، از «دانشگاه خیابان بلمانت» نیز غافل نشود.

فیلم‌نامه حاوی جمله‌ای به‌یادماندنی است که می‌توانست از زمان پیدایش این ژانر، از زبان هر گنگستری شنیده شود. هنگامی که کشیشی از کالو گرو می‌پرسد که منظور از «پنجمی» چیست، او به این معنی است که هر فردی مجاز است در دادگاه به جرم خود اعتراف نکند. بدیهی است که منظور کشیش «فرمان پنجم» بود: این‌که نباید کسی را کشت. هنگامی که کالو گروی نوجوان (با بازیگری لیلو برانکاتو در اولین تجربه‌ی سینمایی‌اش) دلباخته‌ی یک دختر جوان سیاهپوست می‌شود، سانی به پسر توصیه می‌کند که بیش‌تر نگران ارزش‌های اعتقادی او باشد تا رنگ پوستش. با توجه به هم‌زمانی بلوغ کالوگرو با سیاست‌های نژادپرستانه دهه‌ی ۱۹۶۰، داستان با مجهز کردن او به نوعی بینش و طغیانگری، او را قادر می‌سازد تا حجاب رنگ پوست دختر را بردارد و درون او را ببیند. با این حال، هیچ‌گاه معلوم نمی‌شود این منطق از کجا آمده است. لورنزو به اختلاط نژادها اعتقادی ندارد، و کالو گرو در همان اجتماعی بزرگ شده که رفقایش در آن پرورش یافته‌اند؛ رفقایی که طی شورشی خشونت‌بار، به‌خاطر نفرت کورشان با کوکتل مولوتف به سیاهان حمله می‌برند. سرانجام کالو گرو بصیرت پیدا می‌کند، و سرانجام رفقایش می‌میرند.

منتقدان کارگردانی دنیرو، در پی یافتن نشانه‌های تأثیرپذیری از اسکورسیزی بودند. دنیرو نیز در نهایت هوشمندی از بازیگران غیرحرفه‌ای برای نقش‌های فرعی‌ای که به‌نوعی

واکنش‌های خودکار را در بازیگر برمی‌انگیخت، استفاده کرد. اما فیلم نسبت به آثار اسکورسیزی بسیار امیدوارکننده‌تراست، و به محله‌های خشن برانکس جاذبه‌ای گرم و روحی رُمانتیک می‌بخشد.

همان‌طور که سال اژدهای مایکل چیمینو نشان داد، برای نمایش گنگسترهای آسیایی ـ امریکایی و خلق تصاویر واقعی و پیچیده، شاید لازم است فیلم‌ساز، یا خود اهل چنین اجتماعی باشد یا علاقه و توجهی مفرط به آن داشته باشد

اتفاقاً نقص فیلم در احساسات‌گرایی فراگیر آن در پایان داستان است؛ یعنی زمانی که دنیرو به عنوان کارگردان، اهمیت اندوه کالوگرو را به‌دنبال کشته شدن سانی طی یک انتقامجویی، به چالش می‌کشد. عمق رابطه‌ی میان این دو، کاملاً قابل درک است، از این‌رو صحنه‌ی طولانی تشییع جنازه، حضور شخصیت جو پشی، و جمله‌ی پایان‌بخش و قابل پیش‌بینی لورنزو («بریم خونه»)، همگی باسمه‌ای و بی‌موردند.

تحت تعقیب: گنگستر از هر فرقه

همان‌طور که *سال اژدهای* مایکل چیمینو نشان داد، برای نمایش گنگسترهای آسیایی ـ امریکایی و خلق تصاویر واقعی و پیچیده، شاید لازم است فیلم‌ساز، یا خود اهل چنین اجتماعی باشد یا علاقه و توجهی مفرط به آن داشته باشد. گزارش‌های اف. بی. آی. از نفوذ روزافزون گنگسترهای چینی و ویتنامی در دسته‌های نیویورکی (که پیش‌تر در اداره‌ی خانواده‌ی گامبینو بودند و امروزه به‌دنبال سقوط گانی دچار بی‌نظمی شده‌اند) حکایت دارند. شاید فیلم‌سازی نوظهور این قابلیت‌های روایی را در نظر گیرد و نوعی *پدرخوانده‌ی* ژاپنی یا نگاهی عمیق به چهره‌ی همیشه متغیر جرایم سازماندهی شده، خلق کند.

یکی از دسته‌های نژادی جدید برای دنیای زیرزمینی امریکا و ژانر هالیوود، مافیای روسی است. این شبکه‌ی مافیایی، باوجود نام آن، نه مانند نوع ایتالیایی‌اش سازماندهی شده است، نه منحصراً روسی. مافیای روسی شامل شهروندان چندین جمهوری شوروی سابق به همراه اهالی برخی کشورهای اروپای شرقی است که سابقاً تحت نفوذ شوروی بوده‌اند.

به‌دنبال سقوط امپراتوری شوروی در اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰، خلافکاران این دیار به‌تدریج از پشت پرده بیرون آمدند. در شرایطی هم‌چون تورم انفجاری قیمت‌ها، ایجاد فقر آنی (به‌خاطر از بین رفتن یارانه‌های سوسیالیست‌ها)، و پدید آمدن تفکری که به وجود «دستی نامریی» در اداره‌ی بازار اعتماد نداشت، محیط برای رشد بازار سیاه و اوج‌گیری جنایتکاران خطرناک و فرصت‌طلب، کاملاً آماده شد. بخش، برایتن بیچ بروکلین، که زمانی صحنه‌ی نمایش‌نامه‌های تیل سایمُن بود، امروزه تبدیل به پناهگاه بسیاری از شهروندان شوروی سابق است. از آن‌جا که اغلب آنان روسی‌اند، این منطقه به نام «ادسای کوچک» معروف شده است. از میان دویست هزار مهاجر به منطقه در سال‌های اخیر، حدود دوهزار نفرشان مجرمان خطرناک و دارای پرونده بوده‌اند. یکی از آنان فردی شبه‌پدرخوانده به‌نام ویاچسلاو ایوانکف است. ایوانکف را اف.بی. آی (که مدعی است وی رییس بلامنازع شبکه‌ی وسیع باج‌گیری و قاچاق مواد مخدر مافیای روسی است) دستگیر کرد. اف.بی. آی. هم‌چنین می‌گوید بسیاری از اهالی بی‌گناه روس و اروپای شرقی که در ایالات متحد زندگی می‌کنند، هم‌چون مهاجران پیش از خود، نسبت به پلیس و افسران دولت فدرال بی‌اعتمادند. این بی‌اعتمادی سبب شده است تا آنان نسبت به لودادن بقیه‌ی عوامل جرایم سازماندهی شده در اجتماعات خود، اکراه داشته باشند.

این تبهکاران روسی به‌تدریج به فیلم‌ها نیز نفوذ کردند؛ هرچند که تاکنون عمدتاً خوراک قهرمانان داستان‌های تمام کلنسی بوده‌اند. با این حال در ۱۹۹۳، *رمئو استغاثه می‌کند*، گنگستری روسی را به سطح ستاره‌ی فیلم ارتقا داد. فیلم حاوی بازی‌ای چندلایه از گری الدمن در نقش پلیسی فاسد

بود. اما جالب‌تر آنکه حاوی نسخه‌ی کارتونی تروریستی روسی با کفش‌های پاشنه‌بلند به‌نام مونا دمارکف (لنا اولین) نیز بود. مونا فردی است که ایتالیایی‌ها بارها او را برای آدمکشی به‌کار گرفته‌اند، اما حالا آنان می‌خواهند خود او را هم معدوم کنند. بعد از آنکه شخصیت الدمن در فیلم با او رابطه‌ی مهرآمیزی برقرار می‌کند، خود او عامل این اعدام می‌شود؛ هرچند به بهای چندین تلاش شکست‌خورده و کل مدت فیلم.

از فیلم‌های دیگری که به‌نحو بهتری از موضوع جدید vory v zakone (معادل روسی «دزدان قانونی») استفاده می‌کند، *ادسای کوچک* (۱۹۹۴) است. فیلم، با فیلم‌نامه و کارگردانی جیمز گری، اثری غمبار و بدبینانه درباره‌ی تروریستی روسی ـ امریکایی به‌نام جاشوا شاپیرو (به بازیگری تیم راث؛ انگلیسی دیگری که به لهجه خیابانی امریکا تسلط دارد) است. جاشوا دستور می‌گیرد که به محله‌ی دوران کودکی‌اش در برایتن بیچ بازگردد و فردی را بکشد. این در حالی است که سردسته‌ی محلی خلافکاران روس، که پسرش به‌دست جاشوا کشته شده، به‌فکر انتقام است. جاشوا در مدت حضورش در ادسای کوچک، به دیدن خانواده فراموش شده‌اش ـ شامل برادر کوچک‌تر تأثیرپذیرش روبن (ادوارد فرلانگ) و مادر رو به موتش (ونسا ردگریو) ـ می‌رود. پدر جاشو (ماکسیمیلیان شل)، که او را جوانی محکم بار آورده، همچنان از او بیزار است، و محبوبه‌ی قدیمی‌اش آلا (مویرا کلی) دوباره در او محبتی می‌افروزد. با این حال، در اوج نهایی فیلم، همه به‌جز جاشوا کشته می‌شوند. با مرگ تک‌تک آنان، آخرین ذرات انسانیت از جاشوا زدوده می‌شود، و وی تبدیل به یک ماشین آدمکشی می‌گردد. فیلم متکی به نماها و سکوت‌های طولانی است؛ اما تأثیر این تمهیدات، با در نظر گرفتن بازیگران درخشان و صحنه‌های تیره‌ای که تشنه‌ی جملات انسانی است، نومیدکننده است. شاید گری از این کار منظوری داشته است، اما هم‌چون بسیاری از دیگر فیلم‌های گنگستری دهه‌ی ۱۹۹۰، تقدیر تصویر شده، نه عمیق است و نه صادقانه‌ترین پایان ممکن. ❑

منبع:

Yaquinto, Marilyn: ***Pump'Em full of lead***, A Look at gongesters on film, Twayne pub, 1998.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی