سینمای فراخشونت

از سام پکین پا تاکونتین تارانتینو
نوشته: لوران بوزرو
مترجم: کامیار محسنین

□ بخش اول

درباره نویسنده: «لوران بوزرو» نویسنده تقطیعات دپالما، کتاب نقل قول‌های آلفرد هیچکاک و بروی زمین اتاق تدوین است. او در بسیاری زمینه‌ها در صنعت سینما ـ از جمله ظهور فیلم‌های بلند و بازاریابی ـ فعالیت کرده است. از آخرین کارهای او می‌توان به نگارش، کارگردانی و تهیه مستندهایی درباره ساخت آرواردها و ۱۹۴۱ از استیون اسپیلبرگ و صورت زخمی برایان دپالما اشاره کرد. «بوزرو» در هالیوود زندگی می‌کند و سینمای فراخشونت او نخستین بار در سال ۱۹۹۶ توسط انتشارات سیاهل به چاپ رسیده است.

مقدمه:

این اتفاق در منهتن افتاد - جایی که شش سال پیش زندگی می‌کردم. در سال ۱۹۸۹. در ساعات پایانی بعد از ظهر گرم و شرجی یک روز تابستان. در راه ایستگاه مترو بودم و از خیابان مدیسن در خیابان سی و چهارم می‌گذشتم که دیدم راننده‌ای میانسال به سمت راست می‌پیچد. ماشین او از فاصله‌ای نزدیک به پیغام رسان جوان دوچرخه سواری برخورد کرد که در همان جهت حرکت می‌کرد. راننده بلافاصله ماشین را متوقف کرد و پیاده شد که ببیند دوچرخه سوار آسیبی ندیده باشد. به نظر من، مرد واقعاً عمداً کاری نکرده بود اما آماده عذرخواهی بود. از طرف دیگر، پیغام رسان جوان از کوره در رفته بود؛ دوچرخه‌اش را در پیاده رو انداخت و وقتی راننده به نزدیکیش رسید، دست در جیب جلویی کوله پشتیش انداخت دیوانه وار به دنبال چیزی می‌گشت. قبل از آنکه مرد فرصت حرف زدن پیداکند، پسرک از کوله آچاری در آورد و بر فرق سراو کوبید. انگار زمان متوقف شده بود؛ انگار تمام عابران مورد تهاجم قرار گرفته بودند. همه میخکوب شده بودیم. مرد لحظه‌ای یکه خورده ایستاد؛ بعد وقتی قطرات خون از سر و رویش سرازیر شد، به زانو در آمد. پسرک بدون آنکه از جایش تکان بخورد به قربانیش خیره شد. چیزی طول نکشید که پلیس و آمبولانس از راه رسیدند.

این خشن‌ترین واقعه‌ای بود که تاکنون شاهد آن بوده‌ام، و تصویر مرد بیچاره که بی‌هیچ احساسی با آچار ضربه‌ای می‌خورد هنوز هم مرا می‌ترساند. حتی بعضی وقت‌ها باز هم در می‌مانم که واقعاً همه این ماجرا را دیده‌ام یا فقط رویایش را دیده‌ام.

بار دیگر در سرمایی منجمدکننده در پارک سیتی ایالت یوتا در صف ایستاده بودم که وارد رستورانی شوم. به جشنواره سینمایی ساندنس رفته بود، و با کارگردانی جوان گپ می‌زدم که فیلمی در بخش مسابقه داشت. عدم توجه به زخمی که از بالای بینی او تا پایین گونه چپش امتداد یافته بود ممکن نبود. روزنامه نگاری بی‌توجه (انگار روزنامه نگار جور دیگری هم می‌شود!) که با ما در صف ایستاده بود و سر صحبت را باز کرده بود از کارگردان پرسید بر سر صورتش چه آمده است. توضیح داد که وقت خروج از مترو در نیویورک با ولگردی جروبحثش گرفته است ؛ پیش از آنکه بفهمد مردک ولگرد تیغی از جیب کتش بیرون کشیده است. کارگردان گفت: تنها چیزی که به یاد می‌آورم این بود که بارانی از خون دیدم. ولگرد با چنان سرعتی او را خط خطی کرده بود که قربانی ابتدا هیچ دردی احساس نکرده بود.

در این مقطع داستان، فقط به یادم می‌آید که هوا سرد بود و دلم ضعف می‌رفت. ناگهان حس کردم رنگ صورتم سفید شده است. به تدریج صداها خاموش شد. داشتم درباره «باران خون» فکر می‌کردم در حالی که روزنامه‌نگار و کارگردان گفتگویشان را ادامه می‌دادند و

هیچ توجهی به حالت تهوع من نداشتند، موفق شدم لنگ لنگان پا به رستوران بگذارم. نشستم و سرم را روی زانوانم گذاشتم (هنوز هم نمی‌دانم مردم فکر کرده‌اند چکار می‌کردم) و به تدریج دوباره حالم سرجایش آمد.

علیرغم تنفر شخص خودم از خون، درک کنید که وقتی ناشرم تماس گرفت و پرسید علاقه‌ای به نوشتن کتابی درباره سینمای خشونت دارم، به آسانی نمی‌توانستم جواب رد بدهم!

خشونت، چه در خیابان باشد و چه در اخبار، همه جا هست. در حالی که معدود استثناءهایی از جنایتکاران و جانیان روانی از خشونت لذت می‌برند، بسیاری از ما به خشونت در سینما عشق می‌ورزیم. هرچند وقتی می‌گویم سرشت خشنی ندارم مجبورید حرفم را باور کنید، خوب است فرض کنیم که اجرای برخی از آن، **فراخشونت‌های خوب قدیم** بر سر بعضی از کسانی که زیاد ازشان خوشم نمی‌آید، مسلماً از ذهنم گذشته است. پس با روانشناسانی موافقم که ادعا می‌کنند تماشای فیلم‌های خشونت بار می‌تواند تجربه‌ای در زمینه تخلیه هیجان باشد. البته، این احتمال هم وجود دارد که خشونت سینمایی تأثیری منفی بر افرادی خاص داشته باشد و به آنها الهام بخشد که به بعضی از قطع عضوهای در فیلم دیده در زندگی واقعی جامه عمل بپوشانند. فیلم‌ها ما را به دنیاهایی می‌برند که تا حالا حتی خوابشان را ندیده‌ایم. برای موفقیت تجاری، رویدادهایی مهیج رانشان می‌دهند که لزوماً در زندگی روزمره‌امان آنها را تجربه نمی‌کنیم. تماشای خشونت در امنیت سالن نمایش یا خانه خودمان می‌تواند به اندازه رولرکاستر ـ سواری لرزه به تن بیندازد. از طریق فیلم‌ها است که توانایی‌مان در رویارویی با هراس‌هایی خاص را می‌سنجیم. گفتن اینکه: «هی، من می‌توانم هر چیزی را تماشا کنم؛ هیچ تأثیری روی من نمی‌گذارد. می‌تواند به اندازه کتک زدن گردن کلفت محل ارضاکننده باشد. در حالی که خشونت سینمایی هیچوقت اینقدر بی پرده به نظر

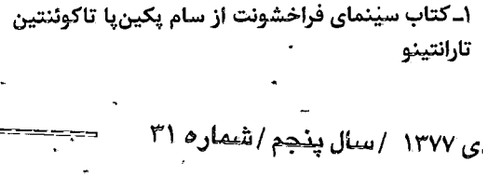
نرسیده، از زمانی که در **سرقت بزرگ قطار** یک کابوی با اسلحه‌اش روبروی دوربین ایستاد و به بینندگان شلیک کرد مرکز مناقشاتی جنجالی بوده است. در اواخر دهه شصت میلادی، وقتی مقررات تولید هالیوود جایش را به سیستم طبقه بندی سنی جدیدی داد، این امکان به وجود آمد که خشونت و روابط جنسی به شیوه‌های صریح‌تری نشان داده شوند. با این وجود، انجمن فیلم‌های سینمایی آمریکا (MPAA) هنوز هم صاحب قدرت است و حتی امروز هم هیچوقت در مجازات برخی از جسورترین فیلمسازان ما که تصمیم گرفته‌اند با تصاویر تکان دهنده خشونت و روابط جنسی محدود کنندگان سنی - به مانند تماشاگران - مبارزه کنند، ناکام نمی‌ماند.

هرچند از فیلم‌های زیادی در صفحات آینده بحث می‌شود اما، این کتاب درباره تمام فیلم‌های خشونت باری که تاکنون ساخته شده نیست؛ درباره فیلم‌هایی است که بیشترین تأثیر را داشته‌اند و خشونت سینمایی را تعریف کرده‌اند - یا از نو تعریف خواهند کرد. در حین نگارش این کتاب به وجود متنوعی از خشونت سینمایی علاقمند شدم: می‌خواستم از کالبدشناسی خشونت سینمایی و چگونگی تبدیل آن به فیلم سردر بیاورم. سبک‌های بسیار و شیوه‌های متفاوتی برای فیلمبرداری از کسانی که می‌میرند یا شکنجه می‌شوند وجود دارد، و قبل از آنکه شخص بتواند اثرگذاری و تأثیری که ممکن است خشونت بر تماشاگری بگذارد را درک کند، به نظر من باید بداند که چگونه ساخته شده است. سپس پاسخ اداره سانسور منتقدان و مخاطبان به فیلم کنجکاوی مرا برانگیخت. برای بسیاری از فیلم‌ها داستان‌های پشت صحنه درباره چگونگی ساخت بعضی از این فیلم‌ها را (گاهی از زبان خود کارگردان‌ها) ذکر کرده‌ام. این داستان‌ها هر دو قسم فیلمسازی بد و زیبا را شامل می‌شود.

در حالی که توجه اصلی من در گام اول هنر فیلمساز است، توجه خاصی به مسئولیت‌هایشان در قبال تماشاگران و جامعه نشان داده‌ام. همچنین مواردی که خشونت سینمایی طغیان برانگیخته یا باعث رفتار مقلدانه تماشاگران شده را بر شمرده‌ام.

نیت من در این کتاب، هیچگاه تجلیل از خشونت یا بی‌تفاوتی نسبت به مشکلات قتل و نقص عضو و کشت و کشتار در دنیای واقعی نبوده است. در همین حین، نمایش فراخشونت به چنان بخشی ذاتی از سینمای معاصر تبدیل شده است که وقتی به شیوه‌ای اصیل و تأمل برانگیز تصویر شود فریاد درخواست کشف، تحلیل، و حتی تجلیل را سر می‌دهد.

از این گذشته، بسیاری از فیلم‌های نسل آخر که به زیباترین اشکال ساخته شده‌اند، تنها می‌توانند فراخشونت تصور شوند. در حالی که همه دنیایی بدون خشونت و کشت و کشتار را آرزو می‌کنیم، آنقدرها هم مطمئن نیستم که دوست باشم در فرهنگی زندگی کنم که جایی برای **پرتقال‌کوکی، بانی و کلاید، پدر خوانده، صورت زخمی، یا راننده تاکسی** نداشته باشد.



۱ـ کتاب سینمای فراخشونت از سام پکین‌پا تاکوئنتین تارانتینو

آنان کتاب را نوشتند

○ فصل اول

بانی و کلاید

«تحت مقررات قدیم (تولید)، می‌توانستید ببینید کسی تیر می‌خورد، اما هیچوقت بدنی که تکه و پاره می‌شد را نمی‌دیدند. ارتباطی برقرار نمی‌کردید. بانی و کلاید - همانطور که جومور گسترن (منتقد) گفت، نشان داد که کشتن می‌کشد و خشن و دردناک است. خشونت موضوعی روزمره نیست که هیچ تأثیری نداشته باشد.»

در طول دهۀ سی، آمریکا شاهد نوزایی جنایت و سبک‌های جنایی بود که آخرین بار در غرب وحشی دیده شده بودند. جنایات سازمان یافته در دهه بیست هم بود، اما آنقدر سازمان یافته بود که به معنای تجارت بود و با وکلا، سندیکاها و مدیرها سروکار داشت؛ مثلاً کاپون مثل بیشتر معاصرانش تاجر بود. اما وقتی رکود بزرگ اقتصادی حادتر شد، شکل بسیار متفاوتی از جنایتکاران موسوم به **دسپرادو** پدیدار شد که جاذبه‌اش بیش از گانگسترهای آراسته‌ای که جورج رافت نقششان را بازی می‌کرد به قهرمانان فرهنگ عامه مثل جسی جیمز نزدیک بود.

در **بانی و کلاید**؛ کلاید بارو (وارن بیتی) در سال ۱۹۳۱ در زمانی که در صدد برآمده ماشین مادر بانی پارکر (فی‌داناوی) را بدزدد با او ملاقات می‌کند. بانی بیش از ماشین خانواده به کلاید علاقه پیدا می‌کند و تصمیم می‌گیرد در یک عمر سرقت فروشگاه، پمپ بنزین و بانکها همراه او باشد. پس از رشته‌ای سرقت‌های مسخره، سی. دبلیو. (مایکل جی. پالرد) را پیدا می‌کنند که راننده ماشین فرارشان می‌شود. بعد برادر کلاید، باک بارو (جین هَکمن) که تازه از زندان آزاد شده، به همراه همسرش، بلانش (استل پارسونز) که به باور غلط خود می‌پندارد چون باک دورۀ زندان را سپری کرده، به جنایتکاران پیوسته، را به گروه اضافه می‌کنند.

سرقت‌های این گروه گانگستری از تگزاس، و از طریق میسوری و کانزاس، تانبراسکا و آیووا ادامه پیدا می‌کند. خشونت شدت می‌گیرد، و خیلی زود قتل به سیاههٔ جنایات بانی و کلاید افزوده می‌شود. شهرت آنان به عنوان دسپرادو افزایش می‌یابد و شکوفایی رابطهٔ عشقیشان علیرغم ناتوانی کلاید ادامه پیدا می‌کند. در راه، یکی از تعقیب کنندگانشان به نام کلانتر هیمر (دنور پایل) را اسیر کردن؛ او را مضحکه می‌کنند اما نمی‌کشند. در جریان یک فرار، باک به طرز مهلکی زخمی می‌شود، و بلانش دستگیر می‌شود. بانی، کلاید و سی. دبلیو. در خانۀ پدر سی. دبلیو. ملکوم (داب تیلور) در لوئیزیانا پناه می‌گیرند. ملکوم به منظور برخورداری از تخفیف محکومیت پسرش، با کلانتر هیمر که به لطف بلانش گانگسترها را تعقیب کرده، معامله‌ای ترتیب می‌دهد و به پلیس کمک می‌کند برای بانی و کلاید دامی بگذارند. زوج جوان با اتومبیل وارد کمینگاه می‌شوند؛ گزارشهای مستند و واقعی پلیس نشان می‌دهد که وقتی آنان در سال ۱۹۳۴ به ضرب گلوله از پادرآمدند، هزار حلقه فشنگ برای کشتنشان استفاده شده بود. عاقبت کارشان همانقدر که در زندگی واقعی پر از خون و خونریزی بود، تنها با یک تفاوت در نسخۀ سینمائی تصویر شد: در فیلم آنها را می‌بینیم که پیش از دستیابی به فرصتی برای تسلیم، با گلوله سوراخ سوراخ می‌شوند، در حالی که در حقیقت هیمرو گروهش تا وقتی این زوج اقدام به مبارزه نکرده بودند، تیراندازی را شروع نکردند.

در زندگی واقعی، بانی و کلاید به اندازۀ تصاویرشان در نسخۀ سینمائی جذاب نبودند. کلاید دیگر آزار بود. حتی در بچگی، به شکنجۀ حیوانات علاقه داشت، و زمانی که او و بانی عضو جدید و جوان گروهشان را تور زدند، حداقل دو نفر را کشته بود. کلاید به جذابیت وارن بیتی نبود؛ و به همجنس‌گرایی تعلق خاطری داشت. **نیویورک تایمز** به او چنین لقبی داده بود: «قاتلی با چشمانی فریبنده چون مار که بدون اعطای کوچکترین فرصتی برای به دست گرفتن اسلحه، قربانیانش را می‌کشت.» بانی واقعی هیچ شباهتی به فی داناوی نداشت. ریزه میزه بود و قیافه‌اش به پسرها می‌زد. مثل فیلم، پیشخدمت رستوران بود و علاقمند به شعر گفتن. اما او هم زنی متأهل بود که تعداد زیادی فاسق هم داشت. در اخبار آمده است که بانی و کلاید از لحاظ ظاهری زشت بودند. بوی گند می‌دادند. کلاید در بخش جاسازی شده زیپداری در پایین پاچه راست شلوارش، تفنگی مخفی می‌کرد که می‌توانست با همان سرعت هفت تیرکشی دست به آن ببرد. او در موقعیت هایی گوناگون این کار را انجام می‌داد، چون گروه حداقل پانزده نفر را در خوشگذرانی‌های جنایتبارشان کشته بودند و سیگار برگ کشیدن یا نکشیدن بانی قطعی نیست. او زمانی به رییس پلیسی زخمی گفته بود این موضوع که به همراه کلاید عکس مشهور سیگار برگ به دستش را دزدیده بودند فقط یک شوخی بوده است اوعمداً به شکلی محرمانه به پلیس بیچاره گفته بود: «به مردم بگو من سیگار برگ نمی‌کشم. این یک دروغ است.»

شخصیت سی. دبلیو. از روی ویلیام دنیل جونز خلق شد: ماشین دزد هفده ساله‌ای که نه تنها به خاطر مهارتش در مکانیکی اتومبیل، که برای ارضاء هوس‌های جنسی سیری‌ناپذیر بانی انتخاب شده بود. او عاقبت فرار کرد، در تگزاس دستگیر شد، و در زمان اقرار تقاضای حبس ابد کرد؛ سرانجام پشت میله‌های زندان احساس کرد از دست زوجی که چند ماه در اسارت نگهش داشته بودند در امان می‌ماند پس از مرگ باک و دستگیری بلانش و جونز، بانی و کلایدبه دنبال همدستان دیگری گشتند؛ دوست قدیمی و معشوق مشترکشان، ریموند همیلتون را انتخاب کردند که با محکومیتی دویست و شصت و سه ساله در زندان به سر می‌برد. در زندان نگهبانان را به رگبار بستند، و یک جنازه و چندین زخمی پشت سرشان جاگذاشتند. آنها به همراه ریموند و کمکی دیگر - پسر جوانی به نام هنری متوین - فرار کردند. در زندگی واقعی، پدر متوین بود که در قبال مصونیت پسرش، به بانی و کلاید خیانت کرد.

فیلم که در سال ۱۹۶۷ به کارگردانی آرتورپن بر اساس فیلمنامه‌ای از رابرت بنتون و دیوید نیومن روی پرده آمد، بانی و کلاید را به عنوان قربانیان عصر خویش تصویر می‌کند.

قدرت فیلم از این حقیقت سرچشمه می‌گیرد که ما بینندگان داستان را از نقطه نظر ضد قهرمانها دنبال می‌کنیم. ابتدا، حتی اعمال خشونت بارشان ناشیانه است که همدلی ما با آنها را تقویت می‌کند. اما وقتی خشونت به شکل فزاینده‌ای نمود تصویری پیدا می‌کند، می‌خواهیم میان خودمان و آن زوج فاصله بگذاریم. اما نقطهٔ اوج فیلم صحنهٔ آخر بود: نبرد خونبار نهایی و قتل فراخشونت بار بانی و کلاید در فیلمنامهٔ رابرت بنتون و دیوید نیومن، آن سکانس افسانه‌ای چنین توصیف شده است:

بیرونی ـ حاشیهٔ جاده ـ روز

به تناوب، اندام **کلاید**، و اندام **بانی** را می‌بینیم که به شکل وحشتناکی از ریخت افتاده‌اند و پیچ‌وتاب خورده و تکان‌تکان می‌خورند. بیشتر کنش در نماهایی با حرکت آهسته است. **کلاید** روی زمین افتاده است و بدنش براثر برخورد گلوله‌ها قوس برمی‌دارد و می‌غلتد. **بانی** هنوز روی صندلیش نشسته است. همینطور که گلوله‌ها بی‌وقفه به او و شیشهٔ ماشین برخورد می‌کنند، بدنش تکان تکان می‌خورد و می‌لرزد.

بیرونی ـ ماشین در حاشیه

بدن **بانی** و ابتدا سر او به پهلو می‌لغزد و کج می‌شود. رگبار آخر و سرو شانه‌های او روی رکاب ماشین می‌افتد. بدن بیجان **کلاید** روی زمین می‌غلتد و بعد ساکن می‌ماند. تیر اندازی قطع می‌شود. سکوت محض. قتل عامی روی داده است. **بانی و کلاید** هرگز فرصتی برای پاسخ به آتش سلاح‌ها نداشتند.

مرگ بانی و کلاید به شکل کاملی با طراحی آرتورپن به صورت حرکات موزون در آمد. این کشت و کشتار فراموش نشدنی است؛ این لحظه فراتر از خون و خونریزی واکنش‌هایی متفاوت از سوی مردم و منتقدان برانگیخت. پن می‌خواست اسپاسم مرگم را در فیلم به دست آورد، و از چهار دوربین استفاده کرد که هر یک روی سرعتی متفاوت تنظیم شده بود. (۲۴، ۴۸، ۷۲، ۹۶ قاب در ثانیه). به قول پن، از عدسی‌هایی متفاوت هم برای دستیابی به ارزش تکان دهندگی «باله مرگ» استفاده شد. او به صراحت گفت: «لحظه‌ای در مرگ هست که دیگر بدن کاری نمی‌کند ... که به شیئی بدل می‌شود و از نوع خاصی زیبائی زشت وخالی از احساس برخوردار می‌شود. این بود حالتی که سعی می‌کردم به آن دست پیدا کنم».

پس دو نوع از مرگ را می‌خواست: مرگ کلاید می‌بایست بیشتر شبیه باله می‌بود، مرگ بانی می‌بایست شوکی فیزیکی در خود می‌داشت. حسی رئالیستی در این صحنه موجود است که بخصوص وقتی بخشی از کله بیتی کنده می‌شود، مسحورکننده و نفرت‌انگیز است. پن به هنگام کارگردانی دانا وی برای این پایان حساس، صرفاً به او گفت: «مرگ را بازی کن، بیفت و از قوانین جاذبهٔ عمومی تبعیت کن». بازیگر زن به نوعی به پشت چرخ ماشین بسته شد، یکی از پاهایش به دستهٔ دنده بسته شد تا بتواند به هنگام سقوط آزادی را حس کند، اما از ماشین بیرون نیفتد. پن گفت: «مافیلمبرداری را سه یا چهار بار تکرار کردیم تا این حس را بدست بیاوریم و سرعت و عدسی‌ها را دائماً تغییر دادیم تا این شکل تغییر فضا و زمان را بدست بیاوریم».

جالب آنجاست که شخصیت فی داناوی در محلهٔ چینی‌ها (۱۹۷۴) در پایان فیلم، وقتی در زمان اقدام به فرار با خودرو، گلوله‌ای به سرش اصابت می‌کند، با سرنوشتی مشابه روبرو می‌شود. داناوی و رابرت تاون ـ فیلمنامه‌نویس **محلهٔ چینی‌ها** ـ پایانی مطلقاً تصویری و خشن نمی‌خواستند، اما رومن پولانسکی کارگردان می‌خواست و ذکر این نکته جالب است که تأثیرگذاری مرگ داناوی در محلهٔ **چینی‌ها** تا چه حد شبیه به مرگ او در **بانی و کلاید** است. آرتورپن، وقتی از دید ذهنش به صحنه مرگ فکر می‌کرد، می‌دانست که می‌تواند کشت و کشتار را به شیوه‌ای زشت و زننده ترتیب دهد تا شما تکه و پاره شدن بدنها را بتوانید ببینید. در عوض، تصمیم گرفت از اتفاقات واقعی دوری کند و رنگ و بوی شگفت‌زدگی را در مرگ بانی و کلاید خلق کند. چیزی که پن به آن رسید، پایانی اسطوره‌ای، و به شکل باله بود. هنوز هم این مرگ‌ها بی‌نهایت تصویری و خونین هستند. پن به آندره لابارت و ژان لوئی کوموئیی از مجله فرانسوی **کایه دو سینما** گفت: «خیلی خونین و خیلی دردناک»

پن گفت: «تجربهٔ خودم ـ که خیلی هم وسیع نیست ـ آنست که خون همیشه شگفت زده‌ام می‌کند و مقداری زیاد خون حتی خیلی بیشتر از آن. این جملات شکسپیر را به یاد می‌آورد که: «چه کسی فکر می‌کرد که پیرمرد آنقدر خون در بدنش داشته باشد؟». وقتی در فیلم مرگ را نشان می‌دهید بایید تأثیری تکان دهنده داشته باشد. اما در پایان **بانی و کلاید**، ما همان نوع مرگ را نمی‌خواستیم؛ سعی می‌کردیم شخصیت مرگ را تغییر دهیم و مرگ آنان را از واقعیت، افسانه‌ای‌تر کنیم».

بازیها و کیفیت‌های تولید فیلم مورد ستایش عموم منتقدان قرار گرفت. تصویر حاکی از همدلی از قاتلان قسی‌القلب و صحنه حمام خون نهایی با واکنش‌هایی متفاوت روبرو شد. هنری میلر، نویسندهٔ مشهور و جنجالی، مقاله‌ای گزنده، با عنوان «عشق بازی کنید نه خون و خونریزی» نوشت: «قصد داشتم صبح روز بعد از دیدن **بانی و کلاید** بنشینم و هر چه فحش از دهنم در می‌آید نثارش کنم، و افسوس که اکنون سه هفته گذشته و در این زمان قدری آرام شده‌ام. با این وجود هنوز هم بیشتر از تهیه کننده و کارگردان، از دست مردمی عصبانی هستم که برای فیلم کف می‌زنند و از آن لذت می‌برند؛ هر چند که سازندگان آن را تنها مسؤلان این اثر مخوف صرف سرگرمی می‌دانم».

از سوی دیگر، پاولین کیل منتقد از حملاتی که علیه خشونت تصویر شده در فیلم به عمل آمد خشمگین شد. او در ستون نقدش در **نیویورکر** نوشت: «اما تمام هدف **بانی و کلاید** این است که پوزهٔ ما را در بحث خشونت به خاک بمالد، و وادارمان کند تاوان خندیدن‌هایمان را بدهیم. واقعیت کثیف مرگ ـ نه به اشاره، که با خون و زخم گلوله ـ ضرورت است. کیل همچنین اشخاصی را مورد انتقاد قرارداد که ادعا می‌کردند ممکن است جذابیت فی‌داناوی و وارن‌بیتی مردم را به تقلید از اعمالشان ترغیب کند: «آیا جنایتکارانی که کوتوله‌ها یا چاقالوها نقششان را بازی کرده‌اند، جلوی کسی را گرفته است؟»

جوزف مورگنسترن، منتقد **نیوزویک**، در نقدش بر **بانی و کلاید** نوشت فیلم دربارهٔ داستان دو سارق است که به کسانی مبدل شده‌اند که «به خاطر عرف کودنی با خباثت بکشیدشان»، اما نمی‌داند از خشونت خویش چه بهره‌ای ببرد. او دو هفته بعد عذر خواهی کرد و به صراحت گفت که واکنش ابتدائیش نسبت به فیلم نادرست و فوق‌العاده نامنصفانه بوده است.

مورگنسترن نوشت:

«از خشونت زندگی روزمره چنان وازده و دل‌نگران شده بودم که واکنشم همانقدر که افراطی به نظر می‌رسید محرک نیز بود. در حقیقت چند لحظه نیز هست که خون و خونریزی به نهایت می‌رسد و به تکان‌دهندگی پیش بازاری مبدل می‌شود که انزجار معمول را فرا می‌خواند. و با این وجود، دقیقاً به این دلیل که **بانی و کلاید** این بی‌نزاکتی‌های بیجا را با صحنه‌هایی متوالی از خلاقیتهای درخشان هنری تلفیق می‌کند، و دقیقاً به این دلیل که قدرت جذب و محسورکنندگی را توأمان دارد، آزمایشگاهی آرمانی برای مطالعهٔ خشونت است ـ سوژه‌ای که این روزها وارد دانشگاهش می‌شویم.»

مجله **تایم** در ارزشیابی فیلم تغییر موضع مشابهی داد. «اما وارن‌بیتی تهیه‌کننده و **آرتور پن** کارگردان ملغمه‌ای غریب و بی‌هدف از حقیقت و حرف مفت را برای بازگوئی حکایت خون و گلوله‌هایشان برگزیده‌اند که بی‌ثبات و متزلزل به مرز نمایشی برلسک نزدیک می‌شود» با این وجود، چند هفتهٔ بعد، **تایم** اظهاراتش را وارونه کرد و فیلم را، نه تنها موفقیت ویروس دهه، که به اتفاق نظر فزاینده منتقدان و تماشاگران، بهترین فیلم سال نامید. مجله این نکته را هم دربارهٔ نقطهٔ اوج فراخشونت‌بار و جنجالی فیلم نوشت: «پایان خونبار به اجتناب ناپذیری نقطهٔ اوج در تراژدی یونانی است؛ با این وجود برای بیشتر تماشاگران به مانند شوک عمل می‌کند، و معمولاً سکوتی وادارنده و تکان‌دهنده را درپی دارد که در بیرون از سالنهای سینما نیز امتداد می‌یابد.» ذکر این نکته هم حائز اهمیت است که **تایم**، **بانی و کلاید** را به نخستین فیلمی بدل کرد که در تاریخ این مجله بر روی جلد ظاهر شده بود.

تماشاگران، علاوه بر خشونت، به این حقیقت هم حساسیت نشان دادند که حداقل در فیلم، بانی و کلاید به عنوان قهرمان پدیدار شده بودند. فیلم آنقدر جنجالی شد که آرتورپن حس کرد باید حرف بزند.

او در مصاحبه‌ای با **رولینگ استون** گفت: «هدف ما در گام نخست، جلب توجه تماشاگران با کمدی، و بعد قطع سریع رشته افکارشان با بهره‌گیری از تأثیر تشدید و تلخیص خشونت برای ارائهٔ دقیق‌تر آن بود. و هر چند بعضی می‌گویند که ما موفق نبودیم، به نظر می‌رسد به آنچه می‌خواستیم رسیده‌ایم. وقتی فیلم را با تماشاگران دیدم در زمانی که قصد داشتیم بخندند، خندیدند و در زمانی که قصد نداشتیم کاملاً ساکت ماندند.»

پن با این توضیح ادامه داد که دوران رکود (بزرگ اقتصادی)، زمانه افراط کاری‌ها و وحشیانه‌ترین کمدی‌ها در

پس زمینهٔ بحران بود. **او هیچ چیزی مقدس نیست** (۱۹۳۷) را مثال زد: کمدی موفقی دربارهٔ دختری مسخره از اهالی و رمونت با بازی کارول لومبارد که از گزارشهایی قلابی دربارهٔ مرگ قریب‌الوقوعش استفاده می‌کند تا تمام شهر سلامتیش را آرزو کنند.

وارن بیتی که نه تنها در **بانی و کلاید** بازی کرده بود، بلکه تهیه کننده‌اش هم بود، احساس کرد خودش هم باید در مقام دفاع از فیلم برآید. بیتی بخصوص از نقد **نیویورک تایمز** به قلم بازلی کروتر ناراحت شد که بانی و کلاید را به بزرگداشت خشونت متهم کرده بود. در حقیقت هم شاید از زمان **روانی** آلفرد هیچکاک (۱۹۶۰)، هیچ اثر سینمائی در مبحث خشونت و قدرتی که فیلم ممکن است در تسلط بر بینندگانش از آن بر خوردار شود، چنین جنجالی نبوده و **اینقدر** مناظره به راه نینداخته است. بیتی به صراحت گفت: «شاید کروتر فکر کرده وقتی تماشاگران ابراز احساسات می‌کردند، بخاطر خشونت بود. ببینید! صحنه‌های متعددی در فیلم هست که به دقت حسی را در وجود تماشاگران گسترش می‌دهد، و بعدش ـ زکی! تقطیعی خیلی سریع به حسی متقابل می‌زنیم. خوب، شما آنجا نشسته‌اید و دارید می‌خندید، و ناگهان به پرده نگاه می‌کنید و می‌بینید چیزی که به آن می‌خندید آنقدرها هم مسخره نیست».

آرتورپن این حقیقت را بیان کرد که خشونت بخشی از شخصیت آمریکایی است. این موضوع از لحاظ تاریخی از وسترن و سرحدات شروع شده است. او به هنگام پخش فیلم استدلال کرد: «آمریکا سرزمین مردمانی است که به شیوه‌های خشونت‌بار به دیدگاههایشان جامه عمل می‌پوشانند. بیایید با آن مواجه شویم: کندی به ضرب گلوله کشته شد. حالا در ویتنام با گلوله‌ها مردم را می‌کشیم و کشته می‌شویم. در تمام عمر من دوره‌ای نبوده است که درگیر جنگ نباشیم. تمام جوانیم در عصر شکوفایی گانگسترها گذشت. در هجده سالگی در میدان جنگ بودم. بعد نوبت کره شد، و حالا ویتنام. ما جامعهٔ خشنی داریم. نه یونان است، نه آتن، و نه رنسانس. جامعه آمریکایی است، و من برای شخصیت دادن به آن می‌گویم که جامعه خشن است. پس چرا درباره‌اش فیلم نسازم» همچنین پن به صراحت گفت: «جنگیدن را دوست ندارم، اما تماشای مردمی که می‌جنگند و دیدن اتفاقی که می‌افتد کنجکاوم می‌کند».

روشن است که بیشتر منتقدان و عامهٔ مردم، حتی اگر ضرورتاً نمی‌خواستند فیلم را تأیید کنند، همین جاذبه مخوف را احساس کردند که آنان را به دیدن **بانی و کلاید** سوق داد. در حالی که جنجال بر سر بزرگداشت خشونت بود، درباره درخشش و بازیهای فوق العاده فیلم جای هیچ بحثی وجود نداشت. با **بانی و کلاید** بود که فی‌داناوی، وارن‌بیتی، جین‌هکمن، و حتی جین‌وایلدر - در نقش کوتاه اما بیاد ماندنی - ناگهان در مرکز توجه قرار گرفتند. در نتیجه تمام این توجهات، فیلم ده نامزدی اسکار بدست آورد. وارن‌بیتی گفت: «بعضی از منتقدان **بانی و کلاید** را بزرگداشت خشونت نامیدند. اگر آدمهایی که در صنعت ما هستند چنین احساسی داشتند، ده نامزدی اسکار بدست نمی‌آوردیم. کارگردانم - آرتورپن - و من حس می‌کردیم هر صحنه خشونت‌بار نکته‌ای اخلاقی را خاطرنشان می‌کرد.» تأثیر فیلم بر تماشاگران، وقتی «رویداد بانی و کلاید که با نمایش مد بانی و کلاید افسانه‌ای» با حضور تیادورا ون‌رانکل ـ نامزد اسکار طراحی لباس این فیلم ـ کاملاً به اعتدال رسیده بود، در شنبه شانزدهم مارس هزارو نهصدو شصت و هشت در مرکز خرید سنچری سیتی برپا شد، تا حدی شکل جنون به خود گرفت؛ نمایشگاه اتومبیل بانی و کلاید؛ مسابقه رقص بانی و کلاید با داوری جین حکمن؛ مسابقهٔ شباهت به بانی؛ و هدف - پرچم! یکی از آگهی‌های تبلیغاتی چنین بود: «مسابقه میان دو تیم متخاسم را با هدف - پرچم‌های بانی و کلاید ببینید! رأس ساعت دو و ربع بعدازظهر آنان صعود را آغاز خواهند کرد!». به برندگان قول جوایزی از قبیل کلاه بره‌های بانی، آلبومهای مجانی موسیقی فیلم، بلیطهای مراسم اسکار و... را دادند. پنجاه فروشگاه از حفره‌های قلابی گلوله پر شد، و نمایشگاهی از مجموعه مسلسلهای دستی بانی و کلاید که در فیلم استفاده شده بودند برپا شد!

مردم دیوانهٔ این دو جنایتکار بدنام شدند. باید در فکر بود که تصویر نیمهٔ دههٔ نودی الیوراستون از رسانه و میکی و مالوری - (ضد) قهرمانان **قاتلین مادرزاد** - از تب اواخر دههٔ شصتی بانی و کلاید الهام گرفته است یانه. این فیلم بر مد هم تأثیر گذاشت: فی‌داناوی برای نمایش مدی در لایف همان لباسهایش را به تن کرد و عکسش روی جلد **نیوزویک** و **لوک** رفت، در حالی که عکس وارن‌بیتی روی جلد **هارپرز بازار** قرار گرفت - مایکل‌جی. پولارد پیشنهادی هزار دلاری از طرف یکی از فروشگاههای مهم سانفرانسیسکو دریافت کرد که در نمایش مدی برای نوجوانان شرکت کند. تی. دبلیو.ای. و پونتیاک آگهی‌های تبلیغاتی با استفاده از بانی و کلاید ساختند، و این تب حتی به اروپا و بخصوص به فرانسه هم کشیده شد که بریژیت باردو، بخش بزرگی از برنامهٔ تلویزیونی سالانه‌اش را به این فیلم اختصاص داد، به پیروی از بانی لباس پوشید و به این ترتیب انقلابی در مد پاریس را سبب شد. **بانی و کلاید** به جنونی در بازار صفحه و نوار مبدل شد: از موسیقی متن و خاشیهٔ صوتی فیلم و نوارهائی دربارهٔ راهزنان با صدای بریژیت باردو و ومل تورم تا آلبوم مصاحبه‌ای با خواهر بانی پارکر با عنوان **اگر بخواهیم حقیقت را بگوئیم** که فیلم را مردود می‌دانست. «بالاد بانی و کلاید The Ballad of Bonnie and Clyde»، به یکی از موفقترین‌های لیست چهل آهنگ برتر بدل شد، و موسیقی متن بلوگرس Blue Grass گوشخراش». فنت و اسکراگز که در حاشیهٔ صوتی فیلم مورد استفاده قرار گرفت، به استعاره موسیقایی پرطرفداری برای صحنه‌های تعقیب و گریز مبدل شد. در بسیاری از کشورهای اروپایی، برخی آهنگهایی که خشونتی افراطی را در اصوات پدیدار می‌کردند، حتی در ایستگاههای رادیویی هم سانسور شدند.

بانی و کلاید عموم را مسحور کرد و حتی از سوی اداره کاتولیک ملی در امور سینمائی که آن را بهترین فیلم سال برای تماشاگران بالغ نامید، مورد تجلیل قرار گرفت. این گروه، فیلم پن را چنین گرامی داشتند: «حماسه محلی اصیلی در مبارزه با فرد بیننده برای شناسائی تخم‌های خشونت بی‌معنی در اندرون او که درست در زیر سطح وجدان آسوده افشانیده شده‌اند.» موفقیت و پذیرش جهانی فیلم، عاقبت نشان داد که صحنه‌های فراخشونت با هوشمندی ساخته و استفاده شده بودند، و در حقیقت بیانیهٔ اخلاقی مهمی بودند.

بانی و کلاید این امکان را به کارگردانان داد که خشونت را بیشتر به ما نشان دهند، و خشونت را به همان شکلی که باید، تصویر کنند، هرچند، همانطور که خواهیم دید بعضی فیلمها به راستی از مرز ذائقهٔ خوش گذشتند. وقتی **تایم** نوشت: «در پی **بانی و کلاید**، تقریباً حسی وجدآمیز در هالیوود به وجود آمد که چنین فیلمهایی می‌توانند بیشتر ساخته شوند و بیشتر ساخته خواهند شد.» هیچکس درست نمی‌دانست خشونت تا چه حد در سینما پیش خواهد رفت.