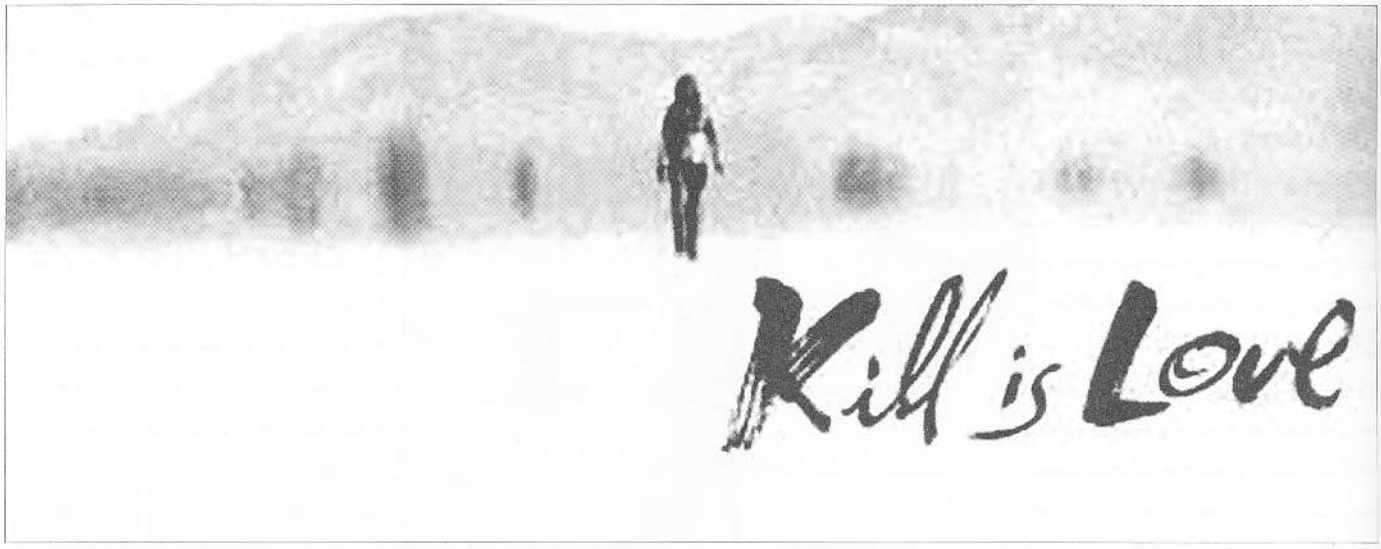

KILLBILL

دومان ملکی

۱. سینمای «تارانتینو» با حفاظت از اصل مدارا مخاطب را فریب می‌دهد. او وارد بازی لذت از دلالت‌های مألوف بصری شده و بی‌آن که در وهلهٔ اول واقف باشد، فریب می‌خورد. اما این فریب خوردن را به فال نیک می‌گیرد. تارانتینو با جبهه‌گیری‌های روشنفکرانه سینمایی خاص‌پسند نمی‌آفریند. بلکه در قلبِ جریانِ سرمایه‌داری سینما، سلطه‌گری را که مؤلفهٔ ویژه‌اش مدارا با مخاطب و فریفتن او با ارجاع دادن به اسطوره‌های ذهنی‌اش است، دست‌خوش فریب می‌گرداند. رسانه مرجع خود می‌شود و الهام تنها از فیلم‌های پیشین صورت می‌گیرد.

نقیضه و هجو سینمای تارانتینو به سطح تمسخر و بیرون‌بودگی تقلیل نمی‌یابد. سینمای او چنان با نقیضهٔ سرمایه‌داری عجین شده که ذهنیت سرمایه‌دارانهٔ مخاطبان که به ظاهر حومه‌نشین است برملا می‌گردد. فیلم دوبار فریب می‌دهد. نخست با زنده ساختن حافظهٔ سینمایی که ذهن با تکرارش ارضاء می‌شود، (همچون تکرار پورنوگرافیک)، و دیگری با واقف شدن براین نقیضه و فریب، که لذت را دو چندان می‌کند. شما موفق می‌شوید از آن‌چه در ذهن‌تان به عنوان سینمای مبتذل بایگانی و سرکوب شده، لذت ببرید. اعماق لذت (ابتذال) با به نقیضه کشیده شدن سربرمی‌آورد. لذت بردن دیگر مایهٔ شرمساری نیست. این در حالی است که سینمای هنری و روشنفکرانه با نفی از طریق حذف و یا دادن وزن به عناصر مبتذل آن‌ها را به کناری رانده و خود را بر کرسی برتری حاشیه‌نشینی می‌نشاند. در این قیاس سینمای تارانتینو نافی آکادمیسم است. سینمای او خودِ خودِ سینماست، که انگار می‌گوید: سینما یعنی همین.

۲. آن که چهار سال و شش ماه قبل آبستنِ کهن الگوی انتقام‌جویی شد غریزه مادرانه بود که جزئی جدایی‌ناپذیر از مادر است، و نه خودِ مادر. آموزهٔ پایه‌ای فیلم کشتن هر آن کس است که بر سر راه شما می‌ایستد. گیرم بیل باشد یا بودا. غایت بودا به بیل ختم می‌شود؛ و بیل یک نام است. نامی که در نام خوش می‌نشیند: KILLBILL.

وقتی کلانتر با پرتاب مکرر آب دهان بر زمین از خود آشنازدایی می‌کند و زمین را پیش از رؤیت جنازه‌ها به گورستانی از اجزاء جداشده از انسان بدل می‌سازد، پیش‌بینی بازگشت جزئی از دیگری به خود را که محکوم به مرگی ابدی در میان آنان که تنها یک‌بار می‌میرند به زنده‌ای (کلانتر) که قرار است یک‌بار بمیرد، انتقال می‌یابد، پیشاپیش پیش‌بینی می‌کند. زن آبستن (محکوم به مرگی ابدی) از دید کلانتر به‌رغم ظاهر درب و داغان‌اش هنوز زیباست. و هنگامی که مخلوطی از خون و آب دهان را به صورت کلانتر تف می‌کند، چیزی از زیبایی‌اش کاسته نمی‌شود. چرا که کلانتر زیبایی را در گورستان می‌جوید.

اگر طبق باورداشت «آدورنو» آفرینش پس از آشوویتس را حرکتی به سوی پایان زیباشناسی بدانیم، می‌توانیم ورود ضد قهرمان زن را به جهان مردانه خوش‌آمد بگوییم. حضورِ زن حضورِ حذف را به نمایش می‌گذارد. زن با حضور در جهانِ مردانه بی‌آن که تلاشی در جهت حذف‌اش در کار باشد، پایانِ آن را به تماشا می‌نشیند. همان‌طوری که تمامی راه کارهای پست مدرن با ابزار خودشان به هجو کشیده می‌شوند. زن خود در نظارهٔ جهان مردانه پیشاپیش حذف شده و آفرینش پس از آشوویتس ـ لااقل در ختم سینما ـ به شرک SHREK شده است.

یک محکوم به مرگ ابدی هرگز نمی‌میرد، بلکه با بازتولید مرگ آن را از معنا تهی می‌کند و یقینِ «من» را نسبت به بی‌مرگی به ایمان مبدل می‌سازد. او قرار نیست بمیرد، چرا که محکوم به مرگی ابدی است. بی‌مرگیِ تصویر اما از جنسی دیگر است. سالنِ سینمایی که محل نمایش قهرمان (آن که یک تنها می‌جنگد و نمی‌میرد) است، KILLBILL را به نمایش می‌گذارد. رمزگان KILLBILL در صورتِ کلیهٔ مؤلفه‌های ارضای مخاطب در آن سالن تاریک را داراست. مخاطب چنان مسحور رمزگان است که فرصتی برای نادیده انگاشتن یا خروج از سیطره در اختیار ندارد. جلوه‌های اکشن برای او همان جلوه‌های اکشن است و پارودیِ ارجاع به آیکون‌های لذت‌آفرین در حافظهٔ اکشن شرق و غرب از او (مخاطب) کاریکاتوری از فردی ارضاء شده می‌آفریند که با حافظه‌اش به خود انگیزه‌ای سرگرم است. یک باربی خشن که تمثال مضحک میل به زنِ غایی در عصر پایانِ «تو»ی واقعی است. برای او ضد قهرمان همان قهرمان است. چرا که او را در پایان فیلم صحیح و سالم هم‌آغوش خود می‌بیند. و به روی خودش نمی‌آورد که او (زن) از آغاز مرده؛ و تنها دارد دوران محکومیت خویش را می‌گذراند. روایت بزرگی به دست روایات خرد در هم نمی‌شکند، بلکه به دست خود، یعنی با نمایش روایت بزرگ در هم می‌شکند. سینمای مسلط زیر پای خودش له می‌شود. هرچند که صدای این له شدن را کسی نمی‌شنود. این‌گونهٔ ارجاع رسانه به خود ـ وانمایی را چنان عریان می‌کند که ذهنِ منفعل تسلیم بازی رودست خوردن می‌شود.

باید امیدوار بود که وانمودگی نافیِ متنِ اُرژینال بهترین اقتباس تنها در توهم وجود دارد. چرا که متن اُرژینال چیزی بیش از یک روسپی که تظاهر به باکره بودن می‌کند، نیست. این‌بار شرق و غرب درکارند: سینمای رزمی و فرم و زبان غربی. بروس‌لی یک زن است. کافی‌ست سوار برموتور و کلاه بر سر به میان معرکه برود. معرکه کجاست؟ انبوهی مرد باز تولیدشده به دستِ زنان که مرگِ یک‌باره‌شان به چشم نمی‌آید. فواره‌های خون آن‌قدر اشباع شده‌اند که کنشی برنیانگیزند. (گاهی ذهن پرتاب می‌شود: در ماتریکس ۲ که باز تکثیر دشمنان یک شکل «نیو» را به دردسر می‌اندازد و تعادل زیباشناختی قسمت اول را برهم می‌زند، ما با کنش روبه‌روییم. کنشی چنان مبتذل که ـ با قید احتیاط ـ میلی برنمی‌انگیزد. نمایشِ مهارت در جلوه‌های ویژه که برخلاف انتظار سازندگان تکرارپذیر است. اما در KILLBILL کنش‌ها به بی‌کنشی مطلق، یعنی بی‌مرگی می‌رسد. مرگ آن کسی که یک‌بار می‌میرد به چشم نمی‌آید. تنها محکوم به مرگی ابدی است که اصرارش به باورپذیری پیشاپیش به مضحکه می‌انجامد. شاید بتوان تنها به یک کنش راستین در فیلم اشاره کرد: آن‌جا که تورمن در یک اقدام سریع تنها چشم شخصیت زن را از حدقه بیرون می‌آورد و زیر پایش له می‌کند. از آن‌جا که این زن از تک شخصیت‌هایی است که خصوصیات یک شخصیت منفی را داراست، این رفتار با او را می‌توان این‌گونه تأویل کرد: به ریش‌خند گرفتنِ یک شخصیت منفی قالب‌بندی شده به وسیلهٔ یک انتقام‌جویی قالب‌بندی شده).

لباس زنِ بیل همچون شخصیت‌های فیلم‌های فضایی است. او زیباست (ابزار است)، حتی اگر یک دست نداشته باشد. چنین زنی تنها می‌تواند ابزار انتقال پیام باشد. آن هم از سوی زنی که از دام جهان زنانه گریخته است. آن که زنده می‌ماند تنها به کار انتقال پیام مرگ می‌آید. اگر بیل به این سرگرمی علاقه‌مند است (او فرستاده‌اش را از کشتن زن هنگامی که در کماست، باز می‌دارد.) به خاطر مخاطب بودنِ اوست. بیل یک مخاطب صرف است که لذت آنی را نمی‌پسندد. خودانگیزیِ او قدری کش پیدا می‌کند. او با ماست. کنار ما در سالن تاریک نشسته و حضور خود را در کنار «اوماتورمن» در خیال بازسازی می‌کند، و ناگهان خود را در بیل باز می‌یابد. انسانی (مردی) که در ابتدا دست‌هایش بر عصا یا بر شانه‌های زنی است و در انتظار فلاش بکی به کلیساست تا به مرگ بازگردد. به میل برای جاودانه کردن زنِ غاییِ خود. زنی که با مردن‌اش از مرگ گذر می‌کند و در پایان بیل را نیز گذر می‌دهد. با چند حرکت دست بر سینه و سپس چند قدم به سوی محکومیت. (در یکی از تیتراژها نام بیل با نمایی از مرگ او هنگامی که بر زمین افتاده و بی‌چهره است، همراه می‌شود.) آغاز محکومیتِ او در ذهن مخاطب (خودش) به تخیل درمی‌آید. محکومیتی که خود با تعریفِ قصهٔ این‌گونه مردن برای زن، برای خودش رقم زده است.

زنِ غایی تارانتینو یک نام دارد: اوماتورمن. حضور تورمن بر شاید مهم‌ترین مؤلفهٔ فیلم صحه می‌گذارد: فرضیهٔ زن بودن. این فرضیه را می‌توان با قید احتیاط به دو شق تقلیل داد: ۱. فرض می‌کنیم بروس‌لی زن است (و نه اگر بروس‌لی زن بود...) ۲. فرض می‌کنیم تورمن زن نیست. درسن به همین دلیل می‌توان تورمن

را خنثی‌ترین شخصیت فیلم دانست. زنان KILLBILL صرفاً مثبت یا منفی نیستند. آن‌ها تأویل‌هایی از انتقام‌جویی ارائه می‌دهند که با تأویل‌های تورمن در تضاد نیست. و همین عدم تضاد است که آن‌ها را در برابر هم قرار می‌دهد. دخترک دار و دستهٔ بیل وقتی گمان می‌برد مردی به او نظر دارد، شکم مرد را سفره می‌کند. یا زنی که تمام حافظه‌اش از مرگ والدین و خاستگاه‌های انتقام‌جویی در یک انیمیشن خلاصه شده. آن‌ها در خاطره کارتونی خود مرگ را دیده‌اند. انیمیشنِ تأثیرگذاری که تنها شاهد مرگ است. آن‌ها همدستِ انتقام‌جویی می‌شوند. اما شکست می‌خورند. از این زاویه دید ضدِ قهرمانان داستان، راوی (تورمن) را پس می‌زنند و با صدای خود به روایت می‌پردازند. آن‌ها فرزندِ خلفِ انتقام‌اند. تنها جرم‌شان این است که محکوم نیستند. حق دارند بمیرند. چرا که بیل (مخاطب) با شلیک به تورمن او را از مرگ گذر داده و آنان را ابزار این گذار قرار داده است. بیل از عدم موفقیت در کشتن تورمن به کامیابی می‌رسد. از آن پس قبر نیز نمادی است که در هم می‌شکند.

اما تلخی در جای دیگری نهفته است. تورمن که در فرآیند خنثی‌سازی از کشتن و انتقام، اموری بی‌کنش ساخته، به جزئی از غریزهٔ خود بازمی‌گردد. یعنی غریزهٔ مادرانه. بیل او را قاتل می‌داند. اما او مادر است و فریب می‌خورد. کودک‌اش اشک را به چشمان‌اش بازمی‌گرداند. و از آن‌جایی که کودک دختر است بیل را به عنوانِ پدرِ دخترش (رقیب او) از میان برمی‌دارد تا با همجنسِ خود تنها بماند. او به جهانِ زنانه بازمی‌گردد و تمام فیلم در یک هیستری خلاصه می‌شود. (تمایی که تورمن در دست‌شویی و در حالتی هیستریک نقش بر زمین شده و دخترش در اتاقِ دیگری به تماشای تلویزیون سرگرم است.) غریزهٔ مادرانه نقطهٔ آغاز فیلم به عنوان هیستری زنانه است. برای همین بیل با مرگ خود در ذهن مخاطب آغاز می‌شود. او حذف نشده، بلکه زن را با همجنسی از گوشت و خونِ خود تنها گذاشته تا میل به زنِ مردانه انتقال یابد. زنی که با رسیدن به کودک دوران محکومیت‌اش پایان می‌یابد: یک‌بار و تنها یک‌بار می‌میرد.

۳. «ضمیمه» آن‌چه در پی می‌آید پیش از این نوشته شده است. در هیئت قطعاتی پراکنده. و حال تنها می‌تواند در قالبِ گونه‌ای بداهه‌پردازی به بخش‌هایی از تحلیل‌های ارائه شده در این متن ارتباط پیدا کند. این پراکنده‌گویی شاید ستایش حسی است از شخصیت زنِ تارانتینو و خودِ او، با اندکی دخل و تصرف در «ستایش»:

منتظراست. تلاش کنید این انتظار را مجسم کنید. معمولاً وقتی سخن از مردی در میان است که منتظر است، ذهنِ کیج‌پسندِ ما بلافاصله زنی را به عنوانِ مدلول در خود مجسم می‌کند. مردی که منتظر است؛ و لابد منتظر زنی. طولانی‌ترین زمانِ ممکن در نظر شما چه‌قدر است؟ همان را در نظر بگیرید. می‌خواهم از کلیشه‌ها و کیج‌های درونیِ خودم استفاده کنم و مرد را خیره به در به تصور درآورم. در، مزخرف‌ترین عنصر موجود در انتظار و کلیدی‌ترینِ آن است.

مرد در درازترین زمانی که در وجود شماست انتظار می‌کشد. در بی‌زمان‌ترین زمانِ ممکن یا ناممکن زن وارد می‌شود. مرد او را می‌بیند، ولی انتظار به سر نمی‌رسد. من مرد را بعد از آمدن زن همچنان خیره به در مجسم می‌کنم. او دیگر انتظار نمی‌کشد، بل‌که در یک بازیِ زبانی خود تبدیل به انتظار شده است. مثل کسی که تبدیل به پایان می‌شود. زن هنگامی جزئی از انتظار او بود که او خود انتظار می‌کشید. نه حالا که تبدیل به انتظار شده است و انتظارْ او را می‌کشد. هرکاری کنیم از شرّ این کلیشه خلاص نمی‌شویم. اصلاً این تصویر و این فضا از پای‌بست ویران است. هیچ‌جایی برای ساختن در آن نیست.

مردی که انتظار می‌کشد، واقعاً انتظار می‌کشد. و اگر در یک بازیِ زبانی خود تبدیل به انتظار شود، دیگر مرد نیست. گونه‌ای انتظارِ نرینه است با اندکی چاشنی مادگی. اما زن هیچ‌گاه انتظار نمی‌کشد. انتظارِ زن گونه‌ای بازی آزارنده است. این انتظار در طبیعت اوست. زن طبیعتاً انتظار است. انتظار یک زن است. انتظار، انتظار نمی‌کشد.

مرد تا زمانی که انتظار می‌کشد، به دست نمی‌آورد. زمانی هم که خود انتظار می‌شود، دیگر انتظار نمی‌کشد. پس اگر زن بیاید، هیچ‌کس او را نمی‌بیند. زن به این دلیل که انتظار در طبیعتِ اوست و هیچ‌گاه انتظار نمی‌کشد، خود را به این

بازی نمی‌سپارد.

زنی که منتظر است فرزندش از جنگ برگردد، زنی که منتظر است شوهرش از زندان آزاد شود، یا حتی زنی که منتظر است به وصالِ یارِ دل‌خواه برسد. اما یارِ دل‌خواه کیست؟ زن هیچ‌وقت نمی‌داند یار دل‌خواه کیست و درست به همین دلیل او هیچ‌وقت انتظار نمی‌کشد، چون خود انتظار است. مرد اما خوب می‌داند. شاید زن برای این که انتظار است همیشه خود را به مردی می‌سپارد که انتظار نمی‌کشد.

مرد بدون کودک، زن را زن می‌داند، چرا که خود قابلیت‌های یک کودک را داراست. اما زن بدون کودک، خود را زن نمی‌داند. چرا که انتظار کودک است، و در این مورد زن انتظار است.

مرد همچون کودک: زن (و نه انتظار) منتظر است بچه‌دار شود، بچه بزرگ شود، درس بخواند، ازدواج کند، بچه‌دار شود، و این توالی باقی‌ست تا عمری باقی باشد. اما عمر برای زن به انتظارِ مرگ تمام نمی‌شود. به انتظارِ کودک تمام می‌شود. □