تقریباً مشهور

رضا رادبه

هانس زیمر و حلقه آهنگسازان الکترونیک

اتصال کوتاه

در پایان دهه ۸۰، هانس زیمر (-۱۹۵۷) با موسیقی خود برای باران سیاه (ریدلی اسکات- ۱۹۹۰) تاثیر بسزایی بر اکشن‌های خوش‌ساخت گذاشت، همان‌طور که این آهنگساز آلمانی خود می‌گوید: «موسیقی باران سیاه برای آن زمان بسیار مناسب بود و خیلی خوب ژانر اکشن را شکل داد. همچنین خیلی زود به منبع الهامی برای سایر اکشن‌ها تبدیل شد. این البته برای خود من خیلی سخت بود، چون دفعه بعد که نوشتن موسیقی یک فیلم اکشن به من پیشنهاد شد، به‌معنای واقعی کلمه مجبور شدم زبانی تازه برایش ابداع کنم. همه از همین شیوه آهنگسازی استفاده می‌کردند و چیزی که زمانی نو بود، دیری نگذشت که به یک کلیشه بدل شد.» در ساخت موسیقی این فیلم زیمر یک لایه صدای ارکستری را با یک لایه صدای سینتی‌سایزری درمی‌آمیزد که همواره خیلی خوب در طول فیلم به‌گوش می‌رسد.

با موفقیت رِین مَن (بری لوینسون- ۱۹۸۸)، روزهای رعد (تونی اسکات- ۱۹۹۰) و به‌خصوص آتش‌سوزی (ران هوارد- ۱۹۹۱) زیمر بر آن شد تا با گرد هم آوردن آهنگسازانی از اینجا و آنجا، شیوه آهنگسازی خود را گسترش دهد. شیوه التقاطی او مبتنی بر پوشش دادن به یک ارکستر بزرگ با جلوه‌های سینتی‌سایزری (به خصوص نمونه‌های صوتی کوبه‌ای) به‌سرعت به باقی همکارانش سرایت کرد و دیری نگذشت که در عنوان‌بندی فیلم‌ها نام چند آهنگساز درج می‌شد که اکثراً از همکاران زیمر بودند.

مارک مانسینا (-۱۹۵۷) از نخستین افراد حلقه زیمر بود که با فیلم سرعت (یان دبانت- ۱۹۹۴) خیلی زود از همکارانش جدا شد و به یکی از پرکارترین آهنگسازان اکشن‌های دهه ۹۰ تبدیل شد. در ادامه، او از همین شیوه سینتی‌سایزری در پسران بد (مایکل بی- ۱۹۹۵) و گردباد (یان دبانت- ۱۹۹۶) استفاده مفرطی کرد که کارش را تکراری کرد.

از دیگر اکشن‌های پرانرژی این دهه می‌توان به بوران سفید (ریدلی اسکات- ۱۹۹۶) با آهنگسازی جف رونا (-۱۹۵۷)، تغییر چهره (جان وو- ۱۹۹۷) با موسیقی جان پاول(-۱۹۶۳)، آرماگدون (مایکل بی- ۱۹۹۸) با موسیقی ترور رابین (-۱۹۵۴) و دشمنان ملت (تونی اسکات- ۱۹۹۸) به آهنگسازی ترور رابین و هری گرگسُن ویلیامز (-۱۹۶۱) اشاره کرد که در تمام این آثار رد پای ایده‌های زیمر دیده می‌شود.

گذشته از همکاری به یادماندنی این تیم برای شیر شاه (والت دیسنی- ۱۹۹۴)،

دیگر کار مشترک گروهی صخره (مایکل بی- ۱۹۹۶) با همکاری نیک گلنی اسمیث، هانس زیمر و هری گرگسن ویلیامز است.

اما در این سال‌ها زیمر از آهنگسازی به‌صورت انفرادی هم غفلت نکرد و برای مد سرخ (تونی اسکات- ۱۹۹۵)، تیر شکسته (جان وو- ۱۹۹۶)، ماموریت غیرممکن ۲ (جان وو- ۲۰۰۰) و گلادیاتور (ریدلی اسکات- ۲۰۰۰) موسیقی نوشت.

درباره گلادیاتور حرف‌های زیمر شنیدنی است: «برای صحنه نبرد ناگهان به یاد والس‌های وینی با فضای شاد و خندان و لباس‌های فاخر افتادم و تصمیم گرفتم برای این سکانس‌های وحشیانه والس بنویسم!» هم‌آمیزی ایده‌های موسیقایی و استفاده خلاقانه از تلفیق در کارهای زیمر باعث شد استودیوی دریم ورکز در آغاز تاسیس زیمر را به‌عنوان مدیر موسیقی منصوب کند.

دیگر مشکل بزرگ این سال‌ها برای علاقه‌مندان به آلبوم‌های موسیقی فیلم این است که امکان دارد برای یک فیلم خاص دو یا چند آلبوم موسیقی موجود باشد. همان‌طور که دیدیم در سال ۸۹ و با بتمن این مشکل بیش از همه آلبوم موسیقی دنی الفمن را تحت‌الشعاع قرار داد.

از دیگر مثال‌های این نقیصه می‌توان به دیک تریسی با سه آلبوم موسیقی متن، ماموریت غیرممکن (برایان دی پالما- ۱۹۹۶) و مردان سیاهپوش (بری سوننفلد- ۱۹۹۷)، هر کدام با دو آلبوم و حتی بازسازی روانی (گاس ون‌سنت-۱۹۹۸) با موسیقی هرمان و دو آلبوم اشاره کرد! از این زمره است آلبوم‌های سه‌گانه جیغ، همیشه بتمن (جوئل شوماخر- ۱۹۹۵)، آرماگدون، سرعت، و گردباد که از این میان در عنوان آلبوم‌های موسیقی دو مورد اخیر تیتر «ملهم از» به‌چشم می‌خورد که آشکارا منجر به سردرگمی هرچه بیشتر کلکسیونرهای حرفه‌ای و خریداران عادی می‌شود.

این همه بلبشو در زمان بسیار کوتاهی رخ داد. در ۱۹۹۴، خریداران آلبوم موسیقی فیلم داستان عامه‌پسند (کوئنتین تارانتینو- ۱۹۹۴) از برخورد با دیالوگ‌ها و ترانه‌هایی که به‌شکل خیلی کوتاه در خود فیلم شنیده شده بود بسیار خرسند شدند. این کار با آلبوم دودیسکه فارست گامپ (رابرت زمه‌کیس- ۱۹۹۴) ادامه یافت، و در ادامه، این مشکل ایجاد شد که در عناوین و در فهرست ترانه‌ها اشاره‌ای به حضور یا عدم حضور آهنگ در فیلم نشده بود.

کاری که به ابداع عنوان مسخره «ملهم و موجود» برای بتمن و رابین (جوئل شوماخر- ۱۹۹۷) و ماتریکس (اندی و لَری واچووسکی- ۱۹۹۹) انجامید.

«مچتی» ساخته «رابرت رودریگز»

دشنه، تقاص و حمام خون

آرمین ابراهیمی

۱- در ابتدای «سلاخ‌خانه» که «رابرت رودریگز» و «کوئنتین تارانتینو» با نفری یک اپیزود و به سیاق «دو فیلم با یک بلیت»های انتهای دهه ۶۰ سینمای امریکا ساخته‌اند، تکه فیلمی تبلیغاتی وجود دارد که رودریگز آن را در شوخی کردن با موج سینمایی مورد ارجاعش و تیزرهای فیلم‌های درجه دو کارگردانی کرده؛ مردی مکزیکی، چرم‌پوش و کم‌حرف، با گیس بلند و سبیل پُهن حمله می‌کند و سر می‌برد و قلع و قمع می‌کند و هیچ‌کس و هیچ‌چیز هم جلودارش نیست. با موتورسیکلتش که تیرباری هم به سرش بسته شده از میان آتش و انفجار به آسمان می‌پرد و از همان بالا دشمنانش را تکه‌پاره می‌کند.

از اول روشن است که او باید یک‌تنه جلوی «آدم‌بدها» بایستد و شرارت دور و برش را از بین ببرد، و در پایان تیزر هم ظاهراً موفق می‌شود؛ ایده‌ای که شاید فقط در همان حد شوخی با ماهیت B-Movieها برنامه‌ریزی شده بود و قرار نبود بسطاش بدهند و تبدیلش کنند به فیلمی مستقل (که در مقایسه جزییات دو اثر، مثل هدف اولیه‌ای که قهرمان برایش پول می‌گیرد و در تیزر یک سیاستمدار گمنام است و در فیلم تبدیل‌شده به «رابرت دونیرو» به وضوح وجود دارد). اما رودریگز که شیدای جنون فیلمسازان وحشی دهه‌های ۶۰ و ۷۰ سینمای مستقل و فیلم‌های ارزان‌قیمت و Cheap است، سه سال بعد از ساخت سلاخ‌خانه و جان گرفتن استودیوی فیلمسازی‌اش با عنوان برازنده «دردسرساز» یا «آشوبگر»[1]، سراغ تیزر «مچتی» رفت و تبدیلش کرد به یک فیلم سینمایی بلند.

مچتی جدا از لقب مردِ اول داستان، تقریباً یک‌جور دشنه، یا چیزی مثل قمه است که البته در فیلمی از رودریگز کاربردی جز بریدن سر سیاهی‌لشگرهای بی‌چهره و بیرون ریختن دل و روده‌شان ندارد. دشنه را فرو می‌کنید تو پیکر یک مهاجم و خون به در و دیوار می‌پاشد. ساطور را عمود، روی یکی از دشمنان که چندان هم اهمیتی ندارد و ارزشش از یکی از لوازم صحنه بیشتر نیست فرود می‌آورید و مغزش را دونیم می‌کنید.

طرح تبدیل کردن آن ایده موجز به یک فیلم، غیر از آنکه موکد اشتیاق بی‌حد سازنده‌اش به دوره‌ای مشخص در تاریخ سینماست فرصت مغتنمی است تا فیلمسازی شیفته اکشن و متخصص جلوه‌های ویژه و بازی‌های بصری تمام برداشت‌هایش از این دو دنیا را با هم تلفیق کند و در قالبی یکدست به هم بیامیزد. «منطق بی‌منطقی» قصه‌های بی‌سر و ته فیلم‌های ارزان را مثل گوهری نگه دارد و با نمایش عظیم و پرداخت پرجزییات روایت این قصه بی‌منطق، که خودش مواد جذابیتش را به خالق پیشنهاد می‌دهد، به اثری سرکش و سرگرم‌کننده برسد که هم عامه‌پسند است و هم نیست. همان طور که در «وحشت سیاره» (اپیزودش در سلاخ‌خانه) به سمت دنیای زامبی‌ها خزید تا با یکی از گونه‌های محبوب هالیوود شوخی کند و در ثانی جاذبه‌های پنهان این گونه را بیرون بکشد و نشان بدهد از هر نقطه‌ای می‌شود به جذابیت رسید، تنها باید راهش را درست رفت.

وحشت سیاره در اصل مجموعه‌ای است از ماجراهای ریز و درشتِ ظاهراً بی‌ربط، که با محوریت پیدا کردن موضوع «زامبی‌ها»، بافتی منسجم پیدا کرده و اتفاقاً آشفتگی‌اش دلیلی است برای توازنش. رودریگز دلبسته آن دست فیلم‌های مهجور است که اغلب قصه‌هایی پرتقطیع و خارج از معیار دارند و به بدترین شکل ممکن سرهم‌بندی شده‌اند؛ با بازی‌های آماتوری و حوادث غیرقابل قبول و مهم‌تر از همه سرشار از «اتفاق». هر لحظه ممکن است شخصیتی که انتظارش را ندارید سر از یک گوشه بلند کند و بپرد وسط ماجرا و جریان را تغییر بدهد. یا آنها که فکر می‌کرده‌اید پیشتر به دست کسی جلوی دوربین مرده‌اند، احیا می‌شوند و برمی‌گردند سراغ بقیه تا تلافی کنند و به سفرشان ادامه بدهند. «از گرگ و میش تا طلوع» (۱۹۹۶) یکی از نخستین تجربه‌های رودریگز در کار با این گونه فیلم‌هاست.

در آنجا او قصه‌های خون‌آشامی را الگو قرار می‌دهد و البته مثل «وحشت سیاره» و مچتی در بستری از فرهنگ‌های حاشیه‌ای که از نزدیک می‌شناسد، مثل مکزیک، روایتش می‌کند. با کلانترها و مجرمان و نیروی شروری که فرای اینهاست و در طی یک «مسیر» با آنها دست و پنجه نرم می‌کند. این مسیر و سفر کردن در ساختار بیشتر فیلم‌های او نقشی تعیین‌کننده دارد.

۲- مچتی از دل فیلم‌های کالت و Trash Movieهای بی‌اهمیتی می‌آید که دایره مخاطبان ثابت‌شان بسته و محدود است. اکثر آن فیلم‌بازهایی که سینمای روز و جریانات برجسته سینمای اروپا را دوره کرده‌اند، خسته از دستاوردهای رسمی و کمپانی‌های معتبر، و بسیاری عاصی از سینمای بدنه، رو به سمت قصه‌های عامه‌پسندی می‌کنند که سال‌ها پیش، مثل محصولاتی قدرندیده و کتک‌خورده یک گوشه تاریخ باقی مانده‌اند و حامی و هواداری ندارند.

آنها که به قول «وودی آلن» می‌شود نگاتیوهایشان را پاره کرد و ازشان مضراب گیتار ساخت! مبنای این فیلم‌ها که البته چندان هم با اطمینان نمی‌توان مرزکشی و گروه‌بندی‌شان کرد قصه‌هایی سهل و ساده و یک‌خطی‌اند؛ قصه‌هایی که از شدت پاپولار بودن به راحتی می‌شود ثانیه به ثانیه‌شان را حدس زد و اتفاقاً این همان چیزی است که سازندگان آن می‌خواهند. با تکیه بر این داستان‌های آماتوری- اغلب از فرط سادگی- مبتذل، فیلم‌ها جنبه‌های جنسی و رگه‌های عمیق خشونت را در خودشان تقویت می‌کنند و به جای وقت گذاشتن روی پرداخت شخصیت‌ها و دیالوگ‌ها و فیلمنامه، مخاطب‌شان را با جلوه‌های تصویری سرگرم می‌کنند.

شاید به همین دلیل است که در دوران افول و نزول اقتصاد هالیوود، گردانندگان نمایش، به حربه جریان «دو فیلم با یک بلیت» رو می‌آورند که لازمه‌اش محصولات بیشتر و فیلمسازان بیشتر است و این، جایی است که دست کارگردان بیش از حد متعارف باز گذاشته می‌شود تا هر طور که خواست با عناصر جذابیت کار کند. فیلم‌های ارزان‌قیمت که با امکانات محدود ساخته می‌شوند و به هر چیزی می‌آویزند تا مخاطبان‌شان را روی صندلی‌هایشان نگه دارند، بیشتر کلاژهایی هستند که می‌شود هر انتظاری ازشان داشت؛ از مردهای آس و پاس و آشفته‌ای که ناگهان تبدیل می‌شوند به هیولاهای تمام و کمالی که برای انتقام‌گیری به دژ دژخیم می‌تازند، تا ماجراهای دو یاغی عاشق و صحنه‌های بی‌پرده جنسی و کتک‌کاری و خون و خونریزی و البته ورای همه اینها خشونتی وصف‌ناپذیر که «میشاییل هانکه» همواره از وجود آن به عنوان «امر بیرونی جذابیت» شکوه و آثار برجسته‌اش مثل «قاتلین بالفطره» (الیور استون) را تقبیح کرده. کوئنتین تارانتینو در دو جلد «بیل رو بکش» به عنوان نماینده نسلش تصفیه حساب جانانه‌ای کرد با این خونریزی غیرقابل کنترل و کشت و کشتار وحشیانه‌ای که از تماشای آن فیلم‌ها در خاطره‌اش باقی مانده بود.

از سوی دیگر این دو جلد فقط در حدود نسخه‌های «بزن و بکش» یک بار مصرف ساده باقی نماندند و فضایی یگانه و یکه را ارائه کردند که مشخصاً از تجربه گونه‌های مترقی‌تر سینما ناشی می‌شد. توانایی و هوشمندی تارانتینو در این بود که از دل آن فیلم‌های له و لورده بی‌سر و شکل خطوط داستانی منطقی بیرون کشید و آنها را به مفاهیمی پیوند زد که شاید هیچ وقت در جایگاهی که بودند، یعنی «آشغال‌فیلم‌های» نیم‌بها، نمی‌شد بازیابی‌شان کرد. تارانتینو به گوهره این نوع سینما دستبرد زد که همان تقابل خوی حیوانی و سرکش قصه‌ها و آدم‌هایش بود با مفاهیمی چون رستگاری و آزادی و قهرمان و ضدقهرمان. آن هم در زمانه مدرن ما که هر چیز معنای خودش را به سرعت از دست می‌دهد و به تلنگری به قهقرا می‌غلتد.

یک‌جور خنده تمسخرآمیز کج کودکی که از ناهنجاری‌های جامعه‌اش به تنگ آمده و می‌خواهد این خشم را بیرون بریزد پشت آن فیلم‌های مهجور پنهان بود. نمونه‌اش، با کمی تغییرات جزیی، می‌شد مکتب «دادائیسم» در فرانسه. واکنشی که قرار است همه را، خود فرد و تمام اطرافیانش را، دست بیندازد. تارانتینو این واکنش ناب را قاپید و با اندوخته‌هایش از سینمای هنری آمیخت تا به یک نوع قاعده‌شکنی باقاعده برسد. یعنی اینکه به همه نشان بدهد دارد به کدامین برهه‌ها و جریان‌ها اشاره می‌کند، و بعد این اشاره‌ها را به سمت تازه‌ای بکشاند که دیگر نه جایگاه نمود اهمیت فیلم‌های رزمی هنگ‌کنگی که منطقه حکومت خودش است، منتها نمایش و برجسته کردن چنین تقابلی در سینمای عامه‌پسند به طراحی پیچیده و تودرتوی فرمی نیاز داشت.

از آنجا که تارانتینو با سینمای روشنفکری اروپا و سینمای فرانسه آشنا بود و در زمان کار توی ویدئوکلاب گونه‌های مختلف هنری دیگر را نیز زیر و رو کرده بود این واکنش فرمی را به نمایشی شکوهمند از تدوین و قاب و حرکت تبدیل کرد که هم خون تازه‌ای در رگ‌های سینمای اکشن شدند هم آن تقابل مذکور را دیدنی‌تر نمایش دادند. (البته فراموش نکنیم که رسیدن تارانتینو به جایگاه امروزی‌اش و مهم‌تر از آن ساخت دو جلد بیل رو بکش تنها با مهر تایید یکی از همان محفل‌های روشنفکری، یعنی جشنواره کن، ممکن شد.) به دلیل نگرفتن همین تایید حیاتی جامعه هنری-روشنفکری است که بسیاری از مخاطبان عامی سینما رابرت رودریگز را در قیاس با تارانتینو شاگرد می‌دانند در حالی که هر دو این فیلمسازان کارشان را از ۱۹۹۲ شروع کرده‌اند و پا به پای هم پیش رفته‌اند و پیش از همکاری در سلاخ‌خانه سابقه کارهای مشترک دیگر نیز داشته‌اند («۴ اتاق»، «از گرگ‌ومیش تا طلوع»، «پالپ فیکشن»).

مچتی فرزند همین جریان است؛ گستاخ و شرور و درنده. با همان مایه‌های چپگرا که در فیلم‌های ترسناک «جان کارپنتر» معبود رودریگز و تارانتینو نیز دیده‌ایم و نمونه‌های مهم‌اش «آنها زنده‌اند» و «فرار از نیویورک» است (که بازیگر اصلی‌شان کسی نیست جز قهرمان «ضدمرگ» تارانتینو، «کرت راسل»). همان طور که قطب شرور وحشت سیاره دولت بود، منبع شرارت مچتی نیز ماموران دولت و سناتورهای منحرف هستند.

مچتی فیلمی است که به قصد کالت بودن ساخته شده و قصدی هم برای فراتر رفتن از دستاوردهای تارانتینو نداشته. در اصل رودریگز با وجود رفاقت‌اش با تارانتینو چندان هم تحت تاثیر سینمای او نیست. اگر بخواهید مقایسه کنید رودریگز کودکی است که دنبال تفریح و «حال کردن» است و تارانتینو کودکی است که به چیزهای مهم‌تر از حال کردن فکر می‌کند و دنبال جایگاه تاریخی خودش می‌گردد.

۳- گرچه وابستگی کامل داستان مچتی به کلیشه‌های ثابت و قابل حدس، پررنگ‌تر از وحشت سیاره شده اما او کوشیده است تا به جای بازی‌های غلیظ و متعدد ارجاعی، به بازسازی موبه‌موی مدلِ مورد نظرش بپردازد. طنز ظریفی که در مچتی هست و حتی به سکانس‌های ضدنمادی چون مصلوب شدن پدر روحانی در کلیسای خودش و شیوه مضحک آدم‌کشی «ون جکسن» هم نفوذ می‌کند یکی از مشخصه‌های اصلی حضور رودریگز است. بیشتر سکانس‌های فیلم، آنهایی هم که حتی طبیعتاً باید جدی باشند، آلوده به این مایه‌های کمدی رقیق‌اند.

نگاه کنید به سکانس اولین حمله مچتی به خانه «بوث» و درگیری‌اش با آن دو محافظ که بیشتر به کار فیلمی کمدی می‌آید تا آغاز یک سرکشی. یا مثلاً نگاه کنید به ماشین‌هایی که گروه شورشی «she» برای جدال با ماموران دولتی منحرف ساخته‌اند و با آن رنگ‌آمیزی‌ها و تزیینات عجیب انگار قرار است به کارناوال بروند. این روحیه محشر دست انداختن که البته غیبت‌اش در برخی فیلم‌های رودریگز به روشنی احساس می‌شود وحشت سیاره و مچتی را به دو تا از قابل تحمل‌ترین کالت‌مووی‌های این‌سال‌ها تبدیل کرده. برای اینکه ارزش این دو فیلم دست‌مان بیاید یک نمونه مناسب داریم و آن ضدمرگ تارانتینوست.

ضدمرگ فیلمی است که نه پرحرفی‌اش یادآور پالپ فیکشن است نه خشونت‌اش تداعی‌گر «سگ‌های انباری». انگار در جریان خماری ساخته شده باشد. از هر گونه تحرک و انرژی روگردان است و با وجود مواد فراوان، قصه‌اش اصلاً پیش نمی‌رود. فیلمی است خسته‌کننده و ملال‌آور که تنها پایانش به شیوه بی- مووی‌ها بسته می‌شود. تارانتینو حتی در «جکی براون» هم خلاق و نواندیش بود و در کنار آن تلفیق‌بازی مشهوری که بابت‌اش ستایش می‌شود محصولی نوین و ارژینال درمی‌آورد و در ضدمرگ تمام آن ترفندها را به شکلی خواب‌آور و بی‌جاذبه تکرار می‌کند. در این میان نه ماجرای بدلکار صورت‌زخمی و جنون سرعت به کمکش می‌آید نه دخترهای خوشرنگ و دیالوگ‌های ابزورد. در حالی که رودریگز در این دو تجربه که به طور کلی با کارهای دیگرش توفیر دارند با چند عنصر محدود دنیایی می‌سازد سرشار از حادثه و گلوله و خون، که انرژی بی‌حد و حصری دارد؛ عناصری که پایه وجودی سینمای هر دو این فیلمسازان است.

در کنفرانس خبری که پس از گلوله خوردن سناتور «مک‌لالین» برگزار می‌شود و او با عصا و پادرد جعلی از پله‌ها پایین می‌آید، خبرنگاری که به طرزی خنده‌دار به فایل‌های امنیتی مخوفی دست پیدا کرده از او در مورد آدمکشی در مرز سوال می‌کند و در همین حال در تلویزیونی که همان بغل است برای خبرنگاران و باقی حاضران صحنه‌هایی پخش می‌شود که ابتدای فیلم دیده‌ایم و در آن، سناتور، شخصاً مهاجری را به گلوله می‌بندد.

این صحنه بیانگر یکی از ظریف‌ترین نشانه‌های کنترل رودریگز بر دنیایی است که قصد شبیه‌سازی‌اش را داشته. ما در فیلمی که توی تلویزیون پخش می‌شود، عین همان صحنه‌هایی را می‌بینیم که دقایق اولیه فیلم دیده‌ایم، با همان تدوین در حالی که همراه سناتور یک دوربین فیلمبرداری بیشتر نبود و آن هم درست بالای سرش روی ماشین.

در فایلی که به دست آن خبرنگار رسیده یک نما هم از پایین وجود دارد که در واقع نمای نقطه‌نظر راوی است! رودریگز این آشفتگی و بی‌توجهی ساختاری را که در فیلم‌های کم‌ارزش آن دوره وجود داشته تا عمیق‌ترین نقطه‌های اجزای فیلمش دنبال کرده و به کار برده. محال است که چنین چیزی از دست او در رفته باشد.

به باز شدن مضحک رمز فایل‌ها در لپ‌تاپ جسیکا آلبا نگاه کنید که اشاره مستقیمی است به کم‌مایگی خطوط منطق در فیلم‌های مورد ارجاع. با همان‌نوع قهرمان‌های خوش‌هیکل نجیب که درستکار و قوی‌اند. همان طور که در آن فیلم‌های به شدت خشن، تمام تاکید فیلمساز بر ساختن دنیایی مردانه بود و زن‌ها جز برای حفظ بار جنسی و جسمی نمایش استفاده نمی‌شدند، در فیلم رودریگز هم بازی دست مردهاست و زن‌ها وجودی منفعل یا- دست بالا- نه چندان موثر دارند. قطب‌های اصلی فیلم مچتی و سناتور و «تورز» و «بوث» هستند و داستان هم بر پایه حضور و هدف‌های آنها بنا شده. استفاده هوشمندانه از «استیون سیگال» و «رابرت دونیرو» برای بازی شخصیت اصلی که روی کاغذ حضوری ناملموس دارند، به باورپذیر شدن ماجرا کمک کرده است و همچنین اهمیت راه دشوار مچتی را بالا برده.

در میان کارهای رودریگز اگر سه قسمت «بچه‌های جاسوس» و «Shorts» را به عنوان فانتزی‌هایی اساساً کودکانه و ساخته شده برای کودکان ندیده بگیریم، با دو دسته فیلم طرفیم؛ وسترن‌های مکزیکی که شامل سه فیلم «دسپرادو»، «روزی‌روزگاری در مکزیک» و «ال ماریاچی» است و دسته دوم که «سین سیتی»، «مچتی» و «وحشت سیاره» را دربر می‌گیرد.

در دسته دوم به دلیل کار با ژانرها و گونه‌های کم‌جان و دورافتاده تاریخ سینما تنوع سبکی بیشتری به چشم می‌خورد. او در این سه فیلم غیر از تجربه قدم زدن در ژانرهای مختلف بازگشتی داشته به صفحات غبارگرفته سینمای امریکا تا ثابت کند صندوق‌های بازنشده بسیاری هستند که می‌شود سراغ‌شان رفت و با تغذیه از آنها به سالن‌ها و مخاطبان خسته امروز شوک داد.

رودریگز دلبسته آن دست فیلم‌های مهجور است که اغلب قصه‌هایی پرتقطیع و خارج از معیار دارند و به بدترین شکل ممکن سرهم‌بندی شده‌اند؛ با بازی‌های آماتوری و حوادث غیرقابل قبول و مهم‌تر از همه سرشار از «اتفاق». هر لحظه ممکن است شخصیتی که انتظارش را ندارید سر از یک گوشه بلند کند و بپرد وسط ماجرا و جریان را تغییر بدهد. «از گرگ و میش تا طلوع» (۱۹۹۶) یکی از نخستین تجربه‌های رودریگز در کار با این گونه فیلم‌هاست.

پی‌نوشت:

1-Troublemaker Studio