



کتاب دستور کار فیلمنامه‌نویسان

از زمان و خاطره

(بخش دوازدهم)

قسمت سوم

سیدفیلد

مترجم: حمید گرشاسی

جیسون بورن: توی برلین چه اتفاقی داره می‌افته؟
تونی گیلروی، برتری بورن



تونی گیلروی برای نوشتن فیلمنامه برتری بورن باید از این نقطه آغاز می‌کرد که در سال‌های گذشته چه اتفاقی بر سر بورن آمده. مسئله اصلی در این فیلمنامه شخصیت اصلی آن است. او دارد فرار می‌کند و مبتلا به فراموشی است. خوب از این پس چه اتفاقی خواهد افتاد؟ تونی گیلروی باید آشکارا چنین سؤالی را از خود می‌پرسید. و بعد در ادامه آن پرسش، سؤال دیگری مطرح می‌شود: «همچنان که داستان پیش می‌رود، من به یک سؤال اساسی‌تر می‌گردم: این چه نوع فیلمی است؟ به شکلی کاملاً غریزی احساس می‌کردم دلم نمی‌خواهد ماری را به زور وارد خط داستان بکنم، چرا که در فیلم **هویت بورن** این کار را کرده بودم. فکر کردم بهترین کار این است که او کشته شود. اما این کار چگونه باید اتفاق بیفتد و چرا باید این چنین شود؟ می‌دانستم باید مضمونی را وارد قصه کنم و از آنجایی که این اولین چیزی نبود که به ذهنم رسیده بوده، پس فکر کردم همین خط را دنبال کنم و ببینم تا کجا مرا با خود خواهد برد. شاید با دنبال کردن آن می‌توانستم به چیز بزرگ‌تری برسیم. من صحنه‌های نوشتیم که در آن بورن و ماری حسابی با هم دعوا می‌کنند. بورن فکر می‌کند کسانی را دیده که در تعقیب آنها هستند، ماری اما از این همه فرار خسته است و دیگر نمی‌خواهد به جای دیگری برود. بورن می‌گوید چاره‌ای ندارند جز این که همچون پنج شش بار گذشته، باز هم جایشان را تغییر دهند. بورن آشفته است و عصبانی. احساس می‌کند دارد حسابی قاتی می‌کند. به همین خاطر است که بینشان دعوایی اتفاق می‌افتد. ماری خانه را به هم می‌ریزد و به خیابان می‌زند. آن قدر عصبانی است که به هیچ کس و هیچ چیز نگاه نمی‌کند. احساس کردم که او در آن لحظه باید با یک اتوبوس برخورد کند. این اتفاقی است که در هند خیلی راحت صورت می‌گیرد و امری عادی است. ماری می‌میرد؛ خیلی ساده. این موضوع تازه و شوک‌آور است و برای فیلمی از نوع **برتری بورن**، چیز غیرمنتظره‌ای است. این حادثه کاملاً انرژی‌زاست. واکنش

بورن به مرگ ماری و مقصر بودن او در آن حادثه، یک نقطه جذاب است که می‌توان از آن حرکتی تازه را آغاز کرد. این همه چیزی بود که داشتم و هنوز گرفتار پیدا کردن یک ایده خوب و بزرگ بودم.»

«بالاخره چگونه از پس این داستان برآمدی؟» این سؤال من بود و او جواب داد: «در داستان اصلی که در چین کمونیست اتفاق می‌افتد، تبه‌کاری وجود دارد که هویت جیسون بورن را جعل می‌کند. من فکر کردم ممکن است بتوانیم از این مسئله استفاده کنیم. آیا کسی هست که دارد هویت او را جعل می‌کند؟ چرا؟ من باعث مرگ ماری شده بودم و این باعث شده بود که بورن به دنبال انتقام باشد. آیا موضوع جعل هویت می‌توانست باعث به وجود آمدن تصویری دیگر از انتقام شود؟ اگر این طور می‌شد، چه اتفاقی می‌افتاد؟ من فکر کردن حول موضوعی را شروع کردم؛ چرا وقتی بورن با ماری در هند بوده، کسی می‌خواست هویت بورن را جعل کند؟

حوالی صفحه ۳۰ بودم که به این نتیجه رسیدم، من به شخصیتی دیگر نیاز دارم؛ کسی که به دنبال بورن است. به همین دلیل بود که پاملا لندی (جوان آلن) را خلق کردم. چرا او بورن را تعقیب می‌کند؟ این به زمانی مربوط می‌شود که من شروع می‌کنم به گسترش دزدی در برلین. در آن لحظه احساس غبن می‌کردم، چرا که فهمیده بودم اگر شخصیت کریس کوپر زنده مانده بود، می‌توانست کلی کمک‌حالم باشد. اما من او را در **هویت بورن** کشته بودم. اگر آن موقع می‌دانستم که قرار است دنباله‌ای برای **هویت بورن** ساخته شود، حتماً کریس کوپر را زنده نگه می‌داشتم.

من داشتم طرح می‌زدم و اتود می‌کردم. خودم را بالا و پایین می‌زدم تا صحنه‌ها را خلق کنم و کشمکش‌هایی ایجاد کنم تا در آنها زندگی باشد. بعد از مرگ ماری، من یک صحنه کامل نوشته بودم که در آن گروه پاملا لندی، بورن را تعقیب می‌کنند. من یک صحنه دیگر هم طراحی کردم. در این صحنه بورن را در زندانی در هند می‌بینیم و آنها می‌فهمند که او در زمان دزدی برلین نمی‌توانسته آنجا باشد.»

گیلروی لحظه‌ای صبر کرد و بعد ادامه داد: «آن موقع هنوز احساس می‌کردم به یک تم کاملاً جذاب نرسیده‌ام. من نمی‌توانستم تعریف کنم که فیلم درباره چیست. همه چیزی که داشتم خیلی مبهم و شلوغ بود. می‌دانستم که حسابی به دردم افتاده‌ام. چیزی که من داشتم، فقط ما را به سمت یک تصویر ساده از انتقام می‌برد. مجبور بودم به یک راه درست فکر کنم. بنابراین دست از نوشتن کشیدم. به همه گفتم که من واقعاً هیچ چیزی ندارم. برای مت‌دیمنون نوشتنم بعید می‌دانم که هر کدام از ما بخواهیم یک فیلم فقط انتقامی بسازیم. در واقع ما داشتیم این کار را می‌کردیم و این کار جواب نمی‌داد. من نمی‌خواستم ماری را دوباره زنده کنم. بارها شد که فکر کردم شاید نباید او را می‌کشتم و شاید بهتر باشد که او را دوباره به داستان برگردانم. اما بیشتر و بیشتر که به آن فکر کردم، فهمیدم این کار درستی نیست.»

داشتم مدام از خودم می‌پرسیدم که من باید با جیسون بورن چه کار کنم؟ او مردی است که دستانش به خون آلوده شده و حالا آدمی دیگر است. زندگی‌اش کاملاً تغییر کرده و این



فیلم برایم باز شده بود.»

از گیلروی پرسیدم که با توجه به حافظه بورن، سکانس در برلین را چطور بنا کرده؟ البته من در زندگی خودم نیز با چنین تجربه مشابهی روبه‌رو شده‌ام. گاهی در زمانی بسیار قبل اتفاقی افتاده و حالا هیچ خاطره‌ای از آن حادثه ندارم. در بهترین حالتش این است که تصویری محو از آن به یاد دارم. بعد، یک روز خودم را در موقعیتی مشابه پیدا می‌کنم و ناگهان قطعه‌ای کوچک از آن اتفاق را در آن زمان و مکان خاص به یاد می‌آورم. حافظه برخی چیزها را در عمق خود دفن می‌کند که بعدها می‌توان آنها را با یک موقعیت یا یک کلمه یا حرف نبش قبر کرد. گاه این موضوع با جا ماندن یک زیر لیوانی که در آن جای بوده صورت می‌گیرد؛ مثل اتفاقی که در

رمان **در جست‌وجوی زمان از دست رفته** مارسل پروست اتفاق می‌افتد.

کشتن نسکی و همسرش بنیان داستان است. این سفری اکتشافی است که ضمناً زنجیره‌های روایت را به هم وصل می‌کند. این موضوع سرچشمه است؛ هسته‌ای است که همه چیز از آن نضج می‌گیرد. گیلروی نخست این را طرح‌ریزی کرد و بعد قطعات این حادثه کلیدی را در تار و پود فیلم گنجانید تا به حافظه بورن چنگ بزند. به خاطر همین است که سکانس رویای قطعه شده که افتتاحیه فیلم **بورن بر تری** است تا به این اندازه اهمیت پیدا می‌کند.

فیلم با یک خواب/رویا آغاز می‌شود: در یک ماشین. باران روی شیشه می‌ریزد. صدای قیژ قیژ برف پاک‌کن‌ها شنیده می‌شود. نور زردی از پنجره هتل روی خیابان افتاده. صداهای خفه‌ای به گوش می‌رسد. تصاویری قطعه شده را نیز می‌بینیم. در این سکانس خودآگاهی وجود ندارد و ما همه اینها را به شکل قطعات تصویری منقطع و قطعه قطعه شده می‌بینیم.

بورن از خواب بلند می‌شود و سعی می‌کند ذهنش را جمع و جور کند. او سعی دارد به یاد

موضوع خیلی راحت صورت گرفته. آیا واقعاً می‌توانید یک روز از خواب بلند شوید و بگویید سلام، من یادم نمی‌آید چه کسی هستم، اما دوست دارم گمان کنم که آدم خوبی هستم. بورن نمی‌توانست به شکل کامل به آغاز زندگی خود برگردد و با آن مواجه شود. شاید به همین خاطر باشد که احساس می‌کند همیشه باید فرار کند. او کاملاً داغان شده. بورن ماری را گم کرده. از آنجا که کاملاً نمی‌داند چه بر سرش آمده، همه گناهایش به سراغش می‌آیند. بورن تا نفهمد چه به روزگارش آمده، روی آرامش را به خود نمی‌بیند.

بعد فهمیدم که این فیلم باید داستانی درباره عذر خواستن باشد؛ چیزی درباره تاوان دادن. چطور می‌توانم چیزی خاص و ویژه پیدا کنم که نشان از تاوان دادن او باشد؟ باید یک حادثه قدرتمند باشد. خوب فکر کردم او باید از چه کسی عذرخواهی کند؟ به قتل نسکی در برلین رسیدم. جیسون مأمور می‌شود که پدر را بکشد، اما وقتی مادر بی‌خبر از راه می‌رسد، او را نیز می‌کشد و صحنه را طوری جلوه می‌دهد که زن، شوهرش را کشته و بعد خودش را با تیر زده. اکنون دختری وجود دارد که به خاطر کاری که بورن کرده، یتیم شده.»

در حالی که فیلمنامه را مطالعه می‌کردم، به حرف‌های تونی گیلروی دقت می‌کردم و می‌خواستم ببینم موضوعی که او می‌گوید تا چه اندازه خط روایی فیلمنامه را شکل می‌دهد. قتل نسکی در برلین که حادثه کلیدی فیلمنامه است، به شکلی کامل در روایت تنیده شده و بنیان فیلمنامه را تشکیل می‌دهد. این حادثه ساختار فیلمنامه را نیز شکل می‌دهد و به بقیه فیلم چنگ می‌اندازد. در پایان، بورن به مسکو می‌رود تا از دختر نسکی عذرخواهی کند و به این ترتیب تاوان گناهش را می‌پردازد.

تونی گیلروی گفت که مجبور بوده چیزهایی خاص در فیلمنامه بگذارد. قبل از همه باید به گروه تریدستون می‌پرداخته. این گروه شامل مأموران مخفی سازمان سیا هستند. آنها مثل «سربازانی هستند که به مأموریت‌هایی کاملاً خاص و ویژه می‌روند. مردمی که توسط اینها کشته می‌شوند نیز آدم‌های خاص طرف مقابل هستند. اما همسر نسکی یک خسارت جانبی است؛ فرض شده که او نباید آنجا می‌بوده. بورن تصمیمی فی‌البداهه می‌گیرد؛ قتل / خودکشی. این موضوع بعد دیگری به این تراژدی می‌دهد.» گیلروی ادامه داد: «من چند نفر را می‌شناسم که بچه‌های خودکشی هستند. سایه این موضوع همیشه بر سر آنهاست. بی‌شک تعداد آدم‌های زیادی در این دنیا وجود دارند که بورن باید از آنها عذرخواهی کند، اما در اینجا موضوع نسکی عمده می‌شود، چرا که باید امکانی به وجود می‌آمد که این عذرخواهی حتماً اتفاق بیفتد. البته این عذرخواهی فقط یک «متأسفم» ساده نیست. من واقعاً می‌خواستم چیزی به او بدهم. بنابراین نمی‌خواستم صرفاً به تاوان فکر کنم و به آن چنگ بزنم. بورن می‌داند که اگر بتواند دخترشان را پیدا کند، لاقل می‌تواند یک کار بهتر بکند. وقتی من این موضوع را فهمیدم، به سرعت جستی به آخر فیلم زدم و صحنه پایانی را طراحی کردم که خیلی خیلی به سرعت اتفاق می‌افتد. پیش از این کاملاً قفل بودم و حالا می‌دانستم که بالاخره به راهنمای سفر به فیلم دست یافته‌ام. اکنون همه



در نیمه دوم پرده دوم، بورن می‌فهمد که ابوت (برایان کاکس) اثر انگشت او را در صحنه جنایت برلین به جا گذاشته است. بعد از اعتراف ابوت و خودکشی او در پایان پرده دوم، برای بورن فقط یک کار دیگر باقی مانده است. او می‌خواهد مسئولیت کارش را خود به عهده بگیرد. بنابراین سوار قطار مسکو می‌شود و به جست‌وجوی دختر نسکی می‌رود. حالا زمان رهایی و رستگاری است. بعد از تعقیب و گریزی جذاب که با ماشین و در خیابان‌های مسکو رخ می‌دهد، بورن عاقبت دختری را که به دنبالش بوده، پیدا می‌کند و از او تقاضای بخشش می‌کند و بعد می‌رود.

این ساختار فیلم است. شفاف و روان و منسجم، همراه با بنیانی تماتیک که عناصری از زمان و خاطره را در بطن یک فیلم پرتنش و اکشن پیوند می‌دهد. این فیلم فوق‌العاده است. نمونه‌ای خوب است از حرکت فیلمنامه‌نویس به سوی پیشرفت و کمال.

آن چه باعث انسجام این فیلمنامه می‌شود، دو حادثه است. یکی حادثه محرک که مرگ ماری است. دومی حادثه کلیدی که کشف جیسون است درباره اتفاقی که در برلین افتاده و نقش خود او در آن. آن چه در برلین اتفاق می‌افتد، هسته اصلی فیلمنامه است. تونی گیروی می‌گوید: «وقتی به صحنه اتفاقات برلین رسیدم، دیگر هر روز آماده کار کردن و نوشتن بودم. این حادثه باعث برانگیختن زمان و خاطره می‌شد و تصاویر خوبی در آن بود. وقتی فهمیدم حادثه اصلی ما چیست، آن وقت بود که توانستم کاملاً عمل‌گرایانه فکر کنم. این چه نوع قتلی است که بورن باید برای آن تاوان پس بدهد؟ و این چه نوع قتلی است که آن را تا این اندازه خاص می‌کند؟ من باید این دو سؤال را از خودم می‌پرسیدم و خیلی زود برای آنها جواب پیدا کردم. این اولین قتل بورن بود که هیچ جا ثبت نشده بود. هیچ کس درباره آن چیزی نمی‌داند به جز ابوت و شخصیت کریس کوپر.

«من متوجه شدم این فیلم از دو چیز حرف می‌زند که مثل سنگ محک عمل می‌کنند. اولی، وجود بچه‌هاست. بچه‌ها یک موتیف پر قدرت را وارد هر دو فیلم کرده‌اند. در **هویت بورن**، بچه‌های آن دیکتاتور آفریقایی همراه با او روی قایق دیده می‌شوند و بعداً وقتی که بورن و ماری در حال فرار هستند، بچه‌ها را در خانه‌ای در یک مزرعه می‌بینند. هر بار که ما بچه‌ها را می‌بینیم، گویی که حجم پر قدرتی از انرژی را برای این دو فیلم به ارمغان می‌آورند. دومین موضوع این است که من ماری را در شروع کشته بودم. آیا این مرگ شبیه قتل خانم نسکی نیست؟ آیا او هم مثل خانم نسکی یک قربانی است؟ آیا او یک خسارت جانبی است؟ آن وقت بود که فهمیدم چیزهایی که در فیلم کارکرد دارند، به هم پیوند خورده‌اند و من روی آنها فشاری نیاورده‌ام. در یک فیلم هر ثانیه نیز به کار می‌آید. در فیلم حتی یک میلیونیم ثانیه هم اهمیت دارد. هر چیزی معنای خودش را دارد. دلیل وجودی فلاش‌بک‌ها برای این است که او دارد دنبال هویت واقعی خودش می‌گردد.»

فیلمنامه‌نویس بزرگ والدو سالت ترجیح می‌دهد به جای فلاش‌بک بگوید رجعت به حال. این به آن خاطر است که شخصیت در زمان حال است. او در یک موقعیت خاص قرار



بیاورد و نمی‌تواند. ماری کوشش می‌کند او را آرام کند و نمی‌تواند. ما در گوا هندوستان هستیم. بعد قطع می‌کنیم به برلین. شب است. یک وقفه. ما دقیقاً نمی‌دانیم چه اتفاقی در شرف وقوع است. دو مرد را می‌بینیم که به دفتری هجوم می‌برند و بمب‌های پلاستیکی را در زیرزمین کار می‌گذاریم. چراغ‌ها خاموش می‌شوند. صدای گلوله‌ها شنیده می‌شود. در این دفتر مرکزی سیا در لانگلی که زیر نظر پاملا لندی اداره می‌شود، غوغایی به پا شده.

دوباره برمی‌گردیم به گوا. ماری فرصت پیدا کرده و دارد دفترچه یادداشت بورن را ورق می‌زند. این راه خوبی است که به ما این امکان را می‌دهد که چیزی در باره بورن بدانیم. همراه با دست‌نوشته‌های بورن، جاشیهایی از خیابان‌ها و شهرها و قطعات مختلف را می‌بینیم و یک چیز دیگر هم هست که کاملاً برجسته است: «من که هستم؟» و این همه فیلم **برتری بورن** است.

بورن به فرار خود در ساحل گوا پایان می‌دهد و ما شاهد ورود یک روسی به نام کریل می‌شویم که در تعقیب بورن است. در دفتر سیا اسم‌های بورن و تریدستون پیدا می‌شود و بعد از این که دو نفر از مأموران پاملا لندی کشته می‌شوند، او تصمیم می‌گیرد که بفهمد موضوع از چه قرار است. برمی‌گردیم به گوا. کریل، بورن را پیدا می‌کند و نتیجه یک تعقیب و گریز وحشیانه، می‌شود مرگ ماری. این حادثه ما را به سمت پیچ پیرنگ در پایان پرده اول می‌کشاند. حالا بورن هم می‌خواهد بداند چه اتفاقی افتاده و مسئول آن چه کسی است. در این لحظه، معلوم می‌شود که گویا قرار است این یک فیلم انتقام‌جویانه باشد. بورن خاطرات مربوط به ماری را دفن می‌کند و به ناپل می‌رود تا بفهمد چه کسی است و چرا چنین اتفاقاتی افتاده. او می‌ایستد، می‌پرسد، فرار می‌کند، به هویت تریدستون پی می‌برد، حادثه‌ای در مونیخ اتفاق می‌افتد و بعد به برلین می‌رود و آنجا تقریباً با پاملا چهره به چهره می‌شود. این نقطه میانی فیلمنامه است.





حادثه و هر چیزی باشد که دیدگاه شخصیت را عیان می‌کند. به فیلمنامه **برتری بورن** عنوان یک مثال خوب نگاه کنید. آن چه ما در فلاش‌بک می‌بینیم، چیزی است که از چشمان شخصیت نشان داده می‌شود. بنابراین ما چیزی را می‌بینیم که او در زمان حال می‌بیند و احساس می‌کند. در **برتری بورن** نیز همین اتفاق می‌افتد. بیشتر کنش‌ها در زمان حال اتفاق می‌افتد و بورن در آنها می‌کوشد خاطرات خود از گذشته را دوباره به دست آورد.

دوباره باید به سؤال برگردیم: جای مناسب برای استفاده از فلاش‌بک کجاست؟ واقعیت این است که قانونی برای این کار وجود ندارد. این بستگی به آن دارد که شما فلاش‌بک را به چه عنوانی طراحی کرده‌اید. فلاش‌بک می‌تواند بخش تکمیل‌کننده داستان باشد. مثل استفاده از فلاش‌بک در فیلمنامه‌های **مظنونان همیشگی**، **یادآوری**، **بوسه طولانی شب‌بخیر**، **شجاعت زیر آتش**، **بیمار انگلیسی**، **مردم معمولی** و **برتری بورن**. شما می‌توانید از فلاش‌بک برای نشان دادن یک حادثه و چگونگی وقوع آن استفاده کنید.

یادتان باشد که فیلمنامه داستانی است که با تصاویر گفته می‌شود. دیالوگ تنها یک ضمیمه است که به تصاویر اطلاعاتی فیلمنامه پیوست می‌شود تا داستان را جلو ببرد و حقایقی را درباره شخصیت آشکار کند. این همان کاری است که فلاش‌بک می‌کند. فرض کنید می‌خواهید حادثه‌ای را نشان دهید که روی شخصیت شما اثر گذاشته و حالا قصد دارید آن را در فیلمنامه قرار بدهید. خوب شما باید وارد صحنه شوید و یک نقطه خوب پیدا کنید که از آنجا می‌توانید به گذشته بروید.

چه اتفاقی می‌افتد؟ در مورد **برتری بورن** کارکرد فلاش‌بک خیلی درست و زیباست. چرا که بورن فراموشی دارد و می‌خواهد به یاد بیاورد که چه کسی است و چه اتفاقی در برلین افتاده. این یک راز است. بنابراین از مسائل بورن، ما هم‌زمان با او مطلع می‌شویم.

شما می‌توانید به هر دلیلی از فلاش‌بک استفاده کنید، اما یادتان باشد اصلی‌ترین قصد فلاش‌بک، پل زدن میان زمان و مکان است و آشکار کردن حوادث احساسی و کشمکش‌های فیزیکی که روی شخصیت اثر گذاشته‌اند. گاهی اوقات فلاش‌بک بینشی به ما می‌دهد و درکی از رفتار شخصیت را آشکار می‌کند یا رازی را از گذشته برملا می‌کند؛ همان طور که در **ستاره تنها** جان سیلز اتفاق می‌افتد. اگر تصمیم دارید از فلاش‌بک استفاده کنید، از آن با تعریفی که از رجعت به حال ارائه دادیم، استفاده کنید. از خودتان بپرسید که شخصیت شما در زمان حال چه احساسی دارد و به چه فکر می‌کند؟ باید وارد ذهن او شوید و افکار و خاطرات او را پیدا کنید و ببینید حوادث روی زمان حال او چه اثری گذاشته‌اند. اگر نیاز باشد، می‌توانید وارد دایره وجود او شوید و ببینید چه چیزهایی پیدا می‌کند.

در برخی از فیلم‌ها، نویسنده از زمان حال شروع می‌کند و بعد به گذشته می‌رود و داستان اصلی را تعریف می‌کند و بعد در پایان فیلم، دوباره به حال برمی‌گردد. این روش بسیار مؤثری است. به این فیلم‌ها نگاه کنید: **پل‌های مدیسون کانتی** (ریچارد لاگراونس)، **سانست بلوار** (چارلز براکت و بیلی وایلدِر)، **آنی هال**، **همشهری کین** و **پالپ فیکشن**.

اول باید مواد و مصالح اولیه فیلمنامه‌تان را کامل کنید و بعد تصمیم بگیرید که می‌خواهید آن را چطور بنویسید؛ خطی یا غیرخطی. از این پس است که ما واقعاً وارد روند نوشتن فیلمنامه می‌شویم.

می‌گیرد و چیزی در محیط باعث می‌شود که به خاطره‌ای در گذشته تلنگر زده شود. گیلروی موافق این حرف است و می‌گوید: «ما نمی‌خواستیم در هویت بورن فلاش‌بک داشته باشیم. ما سعی کردیم فیلم را بدون فلاش‌بک جلو ببریم. بنابراین وقتی که من به آن حادثه کلیدی در **برتری بورن** رسیدم، فکر کردم که این باید چیزی باشد ورای فلاش‌بک. من می‌خواستم این جایی باشد که گذشته و حال واقعاً با هم برخورد می‌کنند. من قبلاً فیلمنامه‌ای نوشته بودم به نام **دولورس کلیبورن** که در آن، این امکان را داشتیم که از انواع و اقسام فلاش‌بک استفاده کنیم. بنابراین در استفاده از آن مشکلی نداشتیم. همان طور که در حال نوشتن بودم، می‌خواستیم به نوعی فلاش‌بک‌ها را روی کاغذ جدا کنیم. به همین دلیل آنها را ایتالیک می‌نوشتیم.» به او گفتم اولین باری که فیلمنامه او را خواندم، حسایی تحت تأثیر روش نوشتن او قرار گرفته بودم. تونی برای سبک خود نام «قطع به» را انتخاب کرده. تقریباً در میانه پرده دوم، جایی هست که بورن، نیکی (جولیا استایلز) را گیر آورده و به زور از او می‌خواهد که اطلاعاتی درباره تریدستون به بورن بدهد. او می‌خواهد بداند چرا آنها دنبال او هستند. بورن اسلحه‌اش را به سمت سر نیکی گرفته. نزدیک است که ماشه را بکشد - ناگهان - فلاش‌بک - یک لحظه - یک قطعه - صورت یک زن - قدم به عقب - التماس - التماس به ما - التماس به دوربین - تقاضا برای زنده ماندن به زبان روسی - حسی مبهم از ناامیدی و ترس - وحشت - بسیار سریع - بسیار ترس خورده. و بعد به زمان حال برمی‌گردیم. جایی که بورن ایستاده - مردد است - قدمی به عقب برمی‌گردد. قبل از این که اتفاق دیگری بیفتد، ما قطع می‌کنیم به صحنه بعدی. در ساختمانی هستیم که قتل اتفاق افتاده و در افتتاحیه فیلم دیده‌ایم. فیلمنامه **برتری بورن** بسیار خوش‌خوان است و مثل نور حرکت می‌کند. سؤالی وجود دارد که من همیشه آن را در تمام کارگاه‌های خود در سراسر دنیا می‌شنوم. وقت مناسب برای استفاده از فلاش‌بک چه موقعی است؟ در چه جایی بهترین کارکرد را دارد و چه موقع از همه مؤثرتر است؟

فلاش‌بک یک ابزار و یک تمهید است. فیلمنامه‌نویس با فلاش‌بک امکانی را برای خواننده یا مخاطب ایجاد می‌کند تا اطلاعاتی تصویری را به او بدهد. او این اطلاعات را نمی‌تواند به طرق دیگری به مخاطب بدهد. قصه فلاش‌بک کاملاً ساده است: این تکنیکی است که بین زمان، مکان و کنش پل می‌زند و هم اطلاعاتی درباره شخصیت می‌دهد و هم داستان را پیش می‌برد.

خیلی وقت‌ها، یک نویسنده فلاش‌بکی را داخل فیلمنامه خود می‌گذارد به این دلیل که او نمی‌داند داستان را به چه روش دیگری جلو ببرد. گاهی اوقات نویسنده تصمیم می‌گیرد چیزی را درباره شخصیت عیان کند، اما بهتر است که آن را از طریق گفت‌وگو بیان کند. در این صورت فلاش‌بک فقط جلب توجه می‌کند و چیزی سرزده به نظر می‌رسد. در اینجا فلاش‌بک کارکرد درستی ندارد.

فلاش‌بک در واقع بیشتر به شخصیت مربوط است تا داستان. پیشتر هم گفتم که والدو سالت به فلاش‌بک می‌گوید رجعت به حال. علت آن این است که تصاویری را که ما می‌بینیم، چیزی است که شخصیت در لحظه حال احساس می‌کند و به آنها فکر می‌کند. این تصاویر می‌تواند یک خاطره، فانتزی،