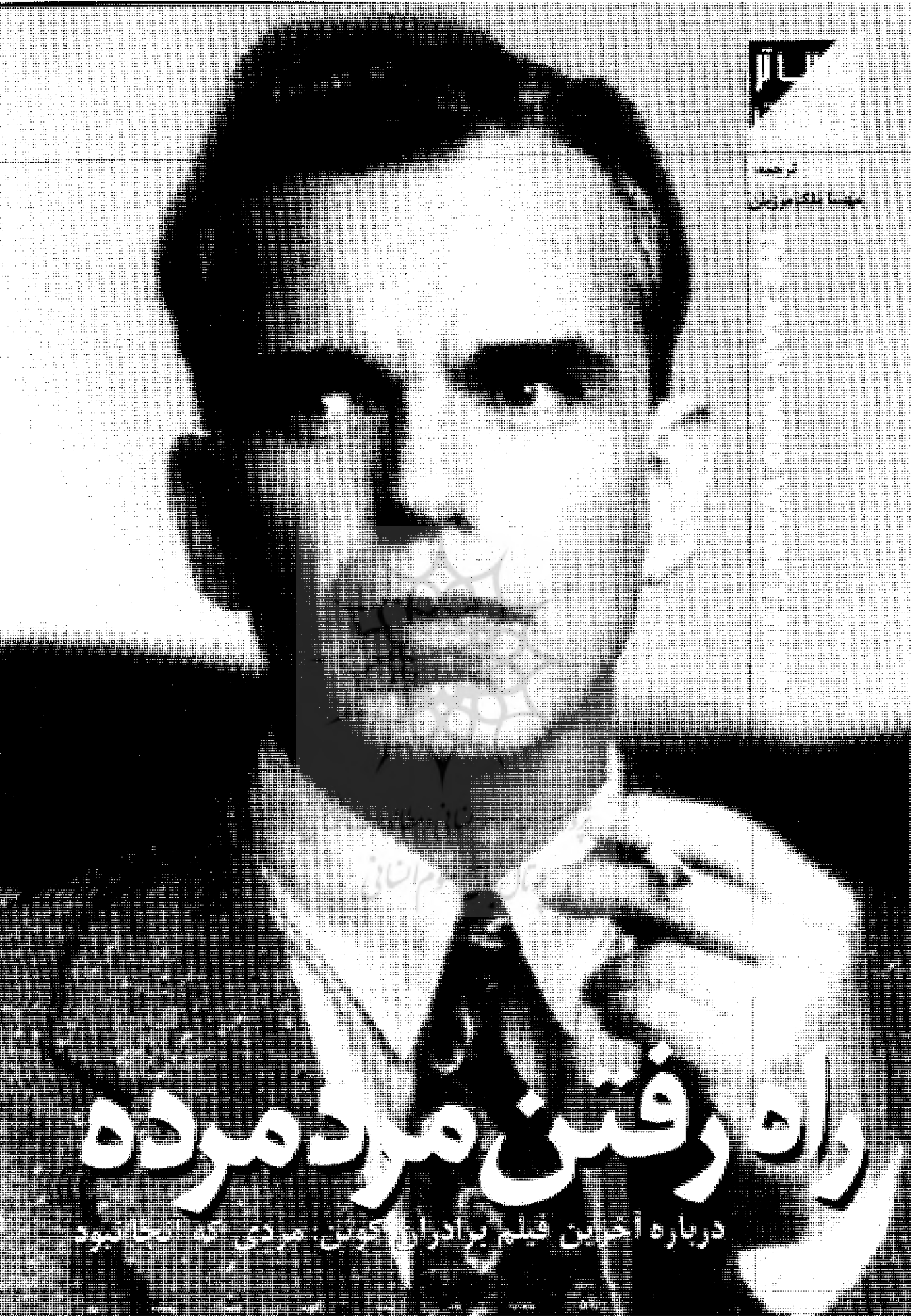

ترجمه
مهسا عبدکی معزیدان

# راه رفتن مرد مرده

درباره آخرین فیلم برادران کوئن، مردی که آنجا نبود

**«مردی که آنجا نبود» آخرین فیلم برادران کوئن در کن جایزه کارگردانی را به‌دست آورد. فیلم بر مبنای رمانی مشهور از جیمز کین نویسنده رمان‌های پلیسی در دهه سی و چهل ساخته شده و بازگشتی است به مکتب فیلم نوآرهای کلاسیک.**
**سایت‌اندساند نگاهی تحلیلی دارد به این آخرین شاهکار این برادران نابغه و در کنار آن تحلیل مصور فیلمبردار این فیلم (راجر دیکینز) از مکانیزم فیلمبرداری مردی که آنجا نبود.**
**دوستداران برادران کوئن این مطلب را از دست ندهند.**

در اکتبر ۱۹۴۲، ریموند چندلر نامه‌ای خطاب به بلانش نوپف، همسر و دستیار ناشر امریکایی‌اش نوشت و گفت از اینکه مجبور است مثل یابوی 'رگ‌نوازان دوره گرد به کسانی همچون [داشیل] همت و جیمز کین سواری بدهد، حالش به هم می‌خورد.

و در ادامه افزود: «همت را می‌شود یک جورهایی تحمل کرد، ولی کین واقعاً... پوف! به هر چیزی دست می‌زند گندش را در می‌آورد. از آن نویسنده‌هایی است که می‌خواهم سر به تنشان نباشد، از آن مارمولک‌هاست، پروستی در لباس کاری چرب وچیلی، پسر بچه کثیفی که یک مداد به 'ین دست و یک تکه کاغذ در دست دیگرش دارد و هیچکس هم نگاهش نمی‌کند. این آدم‌ها کله پاچه ادبیاتند. نه به‌خاطر اینکه درباره چیزهای کثیف می‌نویسند، بلکه چون 'ینکار را خیلی کثیف و چندش‌اور انجام می‌دهند. در آثار این آدم‌ها هیچ چیزی تمیز، پاک و تصفیه شده نیست.»

همین 'قای ریاکار و ابر'دگیر، پنج ماه بعد فیلمنامه «غرامت مضاعف» را که با اقتباس از اثر جیمز کین، «جیم عزیز» نوشته بود، مایهٔ مباهات خود و بیلی وایلدر برشمرد. کاری که ظاهراً خیلی برایش سخت‌تر بود، چرا که می‌بایست به دیالوگ‌های «سرد و ناکیرا»ی آقای کین، جان دوباره'ی بدهد و کارهایی از این دست.

البته همکاری عذاب'ور و نامی با وایلدر نتیجه داد و «غرامت مضاعف» به یکی از معدود فیلم نوآرهایی بدل شد که به‌رغم پی‌رنگ فرعی سانی مانتالش شاهکاری بی‌بدیل به‌شمار می‌رود، نظیر «پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند (۱۹۴۶). اگر «وسوسه» (۱۹۴۳)، «مبلدرد پیرس» (۱۹۴۵)، «کم و بیش بدکاره» (۱۹۵۵) و «پستچی ۱۹۸۱» بازسازی شوند بسیار کمتر تحت تأثیر قصه اولیه کین خواهند بود، شکی نیست که نوشتهٔ موهن چندلر راه به‌سوی مجموعه جدیدی از فیلم‌های پلیسی ـ جنایی و مبتذل می‌برد.

برادران کوئن، که فیلم نخست‌شان «رد خون»Blood Simple محصول ۱۹۸۳ تحت تاثیر شیوهٔ روایی نوشته‌های کین بود، اکنون فیلم دیگری ساخته‌اند که جای پای عمیق کین در ان به چشم می‌خورد. 'تان کوئن درباره نوشته‌های کین گفته است: «قصه‌های کین تقریباً همیشه مثل قهرمانانش 'است. آدم‌های بازنده، آدم‌هایی که درگیر زندگی‌های کسل‌کننده و پیش پا 'فتاده‌اند.» براین اساس او و برادرش جوئل، قهرمان فیلم «مردی که آنجا نبود» را در یکی از شهرهای 'یالت کالیفرنیای شمالی به‌نام سانتا روزا قرار دادند (مثل فیلم «سایهٔ یک شک» هیچکاک)، زمان فیلم به ۱۹۴۹ باز می‌گردد، دزدی از بیگ دیو (جیمز گاندولفینی) رئیس یک فروشگاه چند طبقه، که قبلاً سر او را کلاه گشادی گذاشته بود، باج‌گیری کرده و سپس با ضربات چاقو به قتل می‌رساند. انگار تعمدی در رابطه‌ای که کین ایجاد کرده، همسر رئیس فروشگاه زنی متکبر و مغرور است به نام آن نردلینگر ـ مثل فیلم «غرامت مضاعف» همان فیلیس نردلینگر، که نقش او را باربارا 'استنویک بازی می‌کرد که به فیلیس دایت ریچسون تبدیل شد. نام پزشک قانونی ناحیه نیز دابد ریچسون است.

با همهٔ اینها «مردی که آنجا نبود» شبیه به هیچیک 'ز اقتباس‌های متنوع از آثار کین نیست. برادران کوئن سعی کردند در ساخت و پرداخت شخصیت سرد و منفعل آدکرین ـ قهرمان داستان ـ خیلی زیاده‌روی نکنند. 'وایل فیلم صدای کرین را می‌شنویم که از همسرش نشکر می‌کند، آنقدرها هم از خیانت همسرش ناراحت نیست، ـ «اینجا یه کشور 'زاده» ـ و صحنهٔ تکان‌دهندهٔ اواخر فیلم که «سردی»، اسکارلت یوهانسون نوجوان می‌کوشد 'ز اد به‌خاطر حمایت مالی‌اش 'ز او تشکر کند، ن هم با 'لطف و مرحمت جنسی که اد با مهربانی نمی‌پذیرد. 'قای دایت ریچسون فرسوده را قهرمان «غرامت مضاعف» فرض کنید، با نیک'وده را به جای قهرمان اصلی پستچی جای فرانک (جان گارفیلد) بگذارید تا تأثیر اخلاق گرایانه‌ای از آن بگیرید. به همین ترتیب دوریس (فرانسیس مک‌دورمند) همسر

**۱ـ راجر دیکینز: «وقتی کوئن‌ها به فیلم فکر می‌کنند، کلیت آن را در نظر می‌گیرند. به‌خاطر همین وقتی آن را می‌نویسند، مطمئنم آن را سیاه و سفید می‌بینند. وقتی موضوع را به من گفتند شوکه شدم، چون این اولین فیلم بلند سیاه و سفید من بود. تصاویر ساده‌ای دارد، سادگی آن را دوست دارم. اگر رنگی بود باید آن را با تصاویر معنی‌دار ساده می‌کردیم، آنوقت مصنوعی می‌شد، و مفهوم کلی در قاب جا نمی‌گرفت. از فیلم سیا و سفید خوشم می‌آید چون بیننده فقط درگیر نور، سایه و رنگمایه است.»**

۲.بانگاتیو رنگی فیلمبرداری کردیم، که تا حدی به‌خاطر عرف فیلمسازی بود. ولی بهتر بود ادامه می‌دادیم، چون دریافتیم که نگاتیو سیاه و سفید خیلی کم دستخوش تغییر می‌شود، در حالی که دامنهٔ تغییرات نگاتیو رنگی خیلی بالاست ـ به‌خاطر بافت متراکم و فیلمبرداری سریع‌تر. نیاز به نور کمتری دارید. بعد پی بردیم که اگر با نگاتیو رنگی فیلمبرداری کنیم و بعد کپی سیاه و سفید از آن بگیریم دقیقاً همان کیفیت تصویری مورد نظرمان را به ما می‌دهد ـ سیاه سیاه، سفید سفید، رنگ‌های ملایم، چنانکه در فیلم می‌بینید. بنابراین ریسک کردیم و کار را به این شیوه بازآفرینی کردیم.

۳.نور از زاویه پایین (لو ـ انگل) و زوایای پایین دوربین، سبک کلاسیک فیلمبرداری است. نمی‌دانم چند بار این کار را آگاهانه انجام دادم. یک جوری غریزی شده بود. لحظات بسیار خاصی پیش می‌آید که زاویهٔ دوربین پایین است، مثل اینجا که فرانسیس مک دورمند در درگاه ایستاده و بیلی‌باب نشسته است. به همین دلیل بر او مسلط است. کمتر پیش می‌آید که دوربین شخصیتی باشد مثل آنچه در «بارتون فینک» یا «هادساکر» بود، از رئالیسم «فارگو» هم خبری نیست، پس تصمیم گرفتیم آن را سیاه و سفید فیلمبرداری کنیم، با دوربینی که بیش از پیش پویا و تیزبین است. وقتی سیاه و سفید فیلمبرداری می‌کنید، شیوه حرکت دوربین و انتخاب لنز، همه و همه سادگی کلاسیکی در تصویر پدید می‌آورد.

اِد، گو اینکه در صحنهٔ معرفی‌اش، از پشت مثل دخترکی با موی بلوند و جذاب به‌نظر می‌رسد، اما همچون زن بدکارهٔ ملال‌آور و مسخره‌ای است، زنی که در حمام اُوز «عشق، بله عزیزم» را برای اِد سر می‌دهد، در حالی که استحمام می‌کند و این نشان می‌دهد که حتی ذره‌ای برای معشوقش ارزش قائل نیست.

زنان خطرناک ظاهراً باید بیوه‌های سیاه جن‌مانندی باشند که صاحب رستوران‌های بین راه و بارها هستند؛ دوریس اما یک کتابدار علاقه‌مند و می‌خواره‌ای شلخته است که اتفاقاً خودش را عذاب می‌دهد.

از لحاظ سبک شناختی، میزانسن «مردی که آنجا نبود» دارای همان ارزش‌های زیبایی شناسانه‌ای است که چندلر نتوانست در قصه‌های کین به آنها پی ببرد: چرا که ظاهراً قصه‌های کین درست به اندازهٔ آرایشگاهی که اِد در آن کار می‌کند تمیز، پاک و تهویه شده است. فیلم به شیوهٔ سیاه و سفید فیلمبرداری شده، تدوین و میکس آن بسیار ناب و کوبریکی است: مثل رد دود سیگار که به نرمی به حیاط پشتی می‌رود، آنجا که زنجره‌اُواز می‌خواند؛ سایه روشن نور از میان برگ درختان، وکیل تونی شالوب که به‌هنگام ارائه مدارک جعلی درون برشی از نور قرار می‌گیرد، و قالپاق به پرواز درآمده که در حال پرواز به یک UFO تبدیل می‌شود ـ یک موشک D-۳ از پارانویای خارج از متن فیلم، که دوریس و بیگ دیو را از بین می‌برد و آن نردلینگر را دیوانه می‌کند ولی به آرامش و خونسردی اِد خدشه‌ای وارد نمی‌سازد، حتی وقتی که محکوم می‌شود.

اگر فیلم نوآرهای کلاسیک پرجنب و جوش و پرتلاطمند، همین دلیلی برای ساخته شدن «مردی که آنجا نبود» است، فیلمی که برای پرداختن به این جنبه‌های فیلم نوآر بسیار

۴.در مورد نورپردازی فیلم باید بگویم که با رنگمایه سر و کار دارید، بنابراین در استفاده از نور مستقیم بسیار دقت می کردم، و در بعضی جاها از نور دوره‌ای کمک می‌گرفتم، کاری که معمولاً در فیلمبرداری سیاه و سفید انجام نمی‌دهم. در این نما که می خواهیم «آن» (کاترین بورووینز) را بسپار مضطرب و آشفته نشان بدهیم، آن کلاه غیرعادی و مدل موی عجیب و غریب را برایش گذاشتیم، بیلی‌باب را در نور قرار دادیم طوری که سایهٔ سیاه برگ درختان روی صورتش بازی کند. نور دوره‌ای ظاهر خوفناکی به زن داد و روبنده‌اش مقابل پس زمینه قرارگرفت، چون در غیر این صورت، بیننده آن را جلوی صورت او می‌دید.

۵. «نمی‌دانم چقدر آگاهانه تحت تأثیر فیلم‌های سیاه و سفید دهه ۴۰ بودم، گو اینکه فیلم‌های کمی از آن دوره دیده‌ام. به جونل و اتان گفتم حتماً «اسلحه کرایه‌ای» ساخته فرانک تاتل را ببینند. اواخر فیلم صحنه عجیبی دارد، جایی که مه دور کاروان را گرفته است. هیچ‌وقت یادم نمی‌آید که گفته باشیم بیا این صحنه را مثل فلان فیلم بگیریم، اگر چنین کاری می‌کردیم، کارمان تمام بود. برای همین است که می‌گویم هیچ‌وقت کار خاصی را آگاهانه و به‌منظور شبیه‌سازی با فیلم دیگری انجام ندادیم. با این حال تأثیری که تماشای آن فیلم‌ها رویمان گذاشت اجتناب ناپذیر است و صد البته این را می‌توان ادای احترام به همه آن نوع فیلم‌ها دانست. فیلم‌هایی نظیر «پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند.»

۶. این یکی از نماهای محبوب ماست، به‌خصوص وقتی به کارهایی که برای آن کردیم فکر می‌کنم. ابتدا فضای سفید و بزرگی داشتیم که کف آن چوبی بود. پولمان کم بود، به همین دلیل تصمیم گرفتیم کف را واکس بزنیم و با این پیانوها آن را پر کنیم تا حسی جن‌زده به محیط بدهد و بردی، این دختر کوچک (اسکارلت یوهانسون) که اد سعی می‌کرد از او حمایت کند، در چنین فضای سیاه و بزرگی بنوازد. باقی پیانوها اشکال مهیب و رعب‌آوری به‌نظر می‌رسند که در مقابل دیوار پشتی نهاده شده‌اند، طوری که نور بسیار کمی به آنها می‌رسد. در حالی که بردی غرق نور لامپ بالای پیانو‌یش است. این کار باعث می‌شود کل صحنه نسبتاً غم‌انگیز و اندوهبار به‌نظر برسد.

بی‌میل است. این فیلم نه تنها یک ضدنوار بوده ـ همچنان که کوئن‌ها سعی در القاء این موضوع به همهٔ منتقدان فیلم‌هایشان داشتند ـ بلکه تجدیدنظری خشکه مقدسانه در آثار کین به‌شمار می‌رود. قصه‌های نوآر الگووار کین معمولاً درباره میل مفرط انسان به عینیت بخشیدن به رویاها و آرزوهایش است که در نهایت بهای آن را نیز می‌پردازد. مایکل واکر در «کتاب سینمایی فیلم‌نوآر» دربارهٔ «پستچی» و «غرامت مضاعف» چنین می‌نویسد: «قهرمان فیلم به لحاظ جنسی چنان درگیر زنی شده است که او را وا می‌دارد همسرش را بکشد، واژهٔ نوآری که او به آن می‌پردازد بیشتر جنبهٔ روانی دارد تا جسمی، و فراتر از همهٔ اینها با گناه و ترس از کشف واقعیت مشخص می‌شود.» چیزی که ابداً در مورد اد اتفاق نیفتاده است.

آرایشگر خواب‌گرد ـ او پس از اتفاقی که برای دوریس روی داد می‌گوید: «مثل این بود که انگار روح شده بودم و در خیابان راه می‌رفتم.» ـ در قصهٔ خودش اُدم مهمی نیست، مثل «قهرمان» وسترن هیچ‌کس به پیت آتکین در «غریبه‌ای در شهر» اهمیتی نمی‌دهد. چنانکه از عنوان فیلم برمی‌آید، دربارهٔ غیبتی اساسی است، که معمولاً دربارهٔ غیبت والدین یا نامزد روی می‌دهد، اما در این فیلم غیبت، غیبت خود است. پس اد چه می‌خواهد؟ اگر پول، موفقیت، موقعیت خوب، یا حتی آرایشگری خوب در شهری کوچک او را راضی نمی‌کند پس چه می‌خواهد؟ همانطور که فرانک برادر ناتنی‌اش و بیگ‌دیو به او می‌گویند: «تودیگه کی هستی؟» گر چه برادران کوئن صدای اُد را به مثابهٔ پرسشی اگزیستانسیال دربارهٔ پوچی و بی‌هدف بودن زندگی تعبیر می‌کنند، وقتی موی پسر بچه‌ای را ماشین می‌کند، به بی‌مصرف بودن و ناگزیری موی انسان فکر می‌کند، حسی فوق‌العاده از بی‌نیازی، چیزی که هیچ‌کس جز مرده‌ای متحرک آن را حس نمی‌کند.

۷. این جا دوباره خواسته‌ایم صحنه تحت تأثیر نور شدید باشد. حرکت نوری که از داخل پرده کرکره‌ای روی صورت بیلی باب می‌افتد ظاهر رعب‌آوری به او می‌دهد. بعد به عقب می‌رود و تلفن زنگ می‌زند، باب جواب می‌دهد، به دفتر بیگ دیو می‌رود، قتل روی می‌دهد، بعد برمی‌گردد و روی تخت‌خواب می‌نشیند، درست همان‌جای قبلی و صدای راوی قصه زندگی‌اش را می‌گوید. وقتی بعد از تدوین فیلم را دیدم، چیزی که بیش از انتظارم مرا شگفت‌زده کرد، شیوه روایی فیلم بود؛ مثل همین سکانس، جایی که موسیقی و تدوین و ریتم همه و همه با هم منطبق و هماهنگند.

۸. «وقتی آدم با کوئن‌ها کار می‌کند، درست از همان ابتدا دنبال آن کیفیت تصویری مطلوب می‌گردد. مجبور نیست کورمال کورمال در تاریکی دنبال چیزی بگردد که کارگردان انتظار دارد. البته همهٔ اینها به‌خاطر سناریوی محکم است ـ گو اینکه این دو برادر خیلی هم مو به مو براساس فیلمنامه جلو نمی‌روند. ممکن است یک موقعی به وایدشات نگاه کنند و بگویند: «خب، این نیازی به پوشش نوری ندارد.»
فیلمنامه معمولاً برای این است که افراد از مسیر اصلی کار منحرف نشوند و بدانند که مثلاً در صحنه بعدی چه باید بکنند. اگر اتفاقی می‌افتاد که نتیجه آن بهتر از آنچه در فیلمنامه ذکر شده می‌بود، مسلماً براساس همان پیش می‌رفتند. این قضیه به وضوح عیان است.