پردیس قلهک
PARDISE GHOLHAK

سینما تک
CINEMA TEQUE

ویژه‌نامه سینما تک قلهک
شماره ۶، آذر ۱۳۹۳

استنلی کوبریک

(بخش دوم)

ویژه نامه سینما تک قلهک

شماره ۶، آذر ۱۳۹۳

۶۹ **غلافی که تمامش فلزی نیست** عرفان س گلپایگانی

۷۲ **راه‌های افتخار، تقابل کوبریک داگلاس** احمد رضا شعبان زاده

۷۵ **دکتر استرنج لاو یا چگونه آموختم نگرانی را کنار بگذارم و بمب را دوست داشته باشم** فرشید گندم کار

۷۸ **درخشش: ساکنان ابدی هتل اوورلوک** آرش ملکی

۸۲ **کارگردانی که از سرعت می‌ترسید** آرمین ریاضی

۸۷ **پله‌های آغازین سودای خیال؛ بوسه قاتل** محمدرضا برادری

۹۰ **یادداشت‌های یک ذهن خطرناک** آرمین ریاضی

۹۲ **شکنجه گاه: در باب کمال گرایی و وسواس ارباب سینما، استنلی کوبریک** مجید میر جمالی

۹۶ **کوبریک به روایت دیگران** آرش ملکی

دبیر ویژه نامه:

پیمان حقانی

حمیدرضا کشانی

سرپرست تحریریه:

سعید رحیمی

گروه تحریریه:

محمدرضا برادری

آرمین ریاضی

سعید سلیقه

احمد رضا شعبان زاده

میلاد قزللو

سمیه کرمی

عرفان س گلپایگانی

فرشید گندم کار

آرش ملکی

مجید میر جمالی

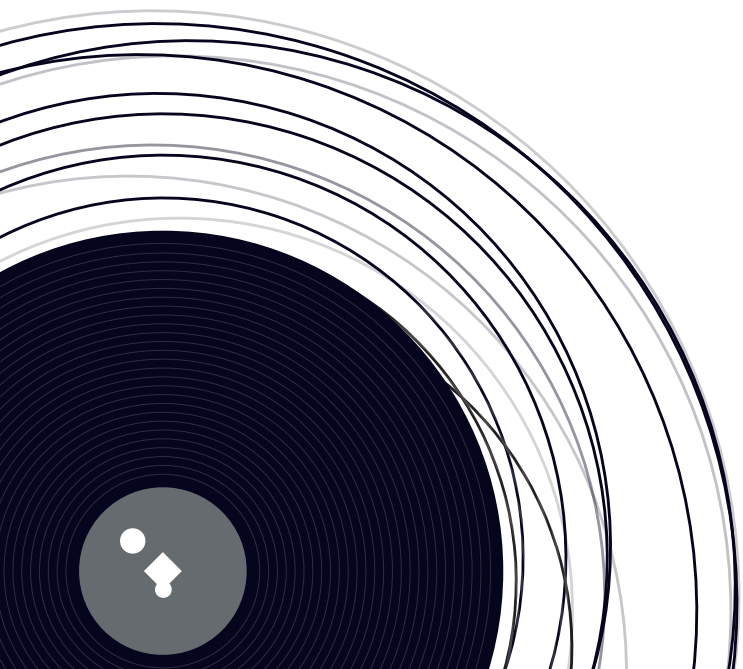
ویرایش متن:

احمدرضا شعبان زاده

طراح جلد و صفحه آرایی:

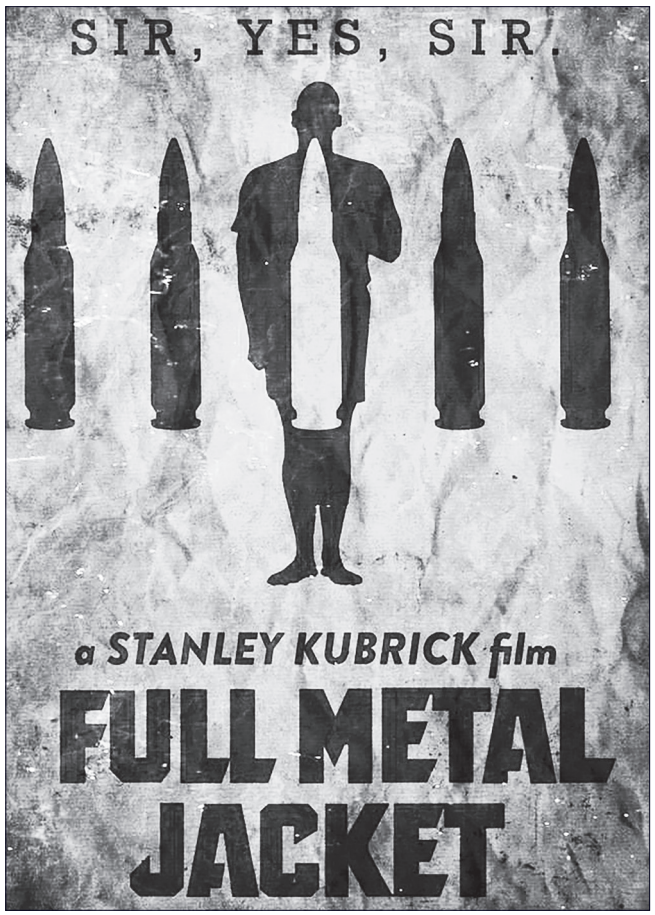
سید محسن میرمطهری

www.mirmotahari.com



غلافی که تمامش فلزی نیست

نویسنده: عرفان س گلپایگانی
erfansin@gmail.com



خلاصه داستان

سرباز جوکر (متیو مودین) به همراه عده‌ای دیگر و یک سرباز چاق و دست و پا چلفتی به نام سرباز پایل (وینسنت دآنوفریو) زیر نظر مسئول آموزش نظامی سختگیری به نام سرگرد هارتمن (لی ارمی) آموزش می‌بینند و...

FULL METAL JACKET

Directed By	:	Stanley Kubrick
Produced By	:	Stanley Kubrick
Screenplay By	:	Stanley Kubrick Michael Herr
Based On	:	The Short-Timers By Gustav Hasford
Starring	:	Matthew Modine Adam Baldwin Vincent D'onofrio
Music By	:	Vivian Kubrick
Cinematography	:	Douglas Milsome
Editing By	:	Martin Hunter
Release Dates	:	June 26, 1987
Running Time	:	116 Minutes
Country	:	United States & United Kingdom
Language	:	English

نقد و تحلیل فیلم

جنگ همواره موضوعی جذاب برای نویسندگان بوده و نوشته‌های گیرایی با موضوعیت آن به ثبت رسیده است؛ عاقبت نوشته‌های جنگی، گاه تنها در صفحات یک کتاب چاپ شده و گاه به شکلی گسترده‌تر بر پرده‌های سینماها به نمایش عموم درآمده است. برخی از مردم کتاب را بیشتر ترجیح می‌دهند چرا که تصورات شخصیشان را بکرتر و زیباتر از تصاویر محدود سینمایی می‌دانند. تا اندازه‌ای این نظریه قابل پذیرش است، اما درمورد حوادث واقعی هم ذهن انسان می‌تواند درست عمل کند؟ آیا ذهن انسان آنقدر تجربه‌ی ذهنی دارد که بتواند خیال را به واقعیت نزدیک نماید؟ مخصوصاً درباره‌ی حوادث تاریخی آن هم در مکانی فرسنگ‌ها دورتر از مکان زندگی شخصی. این‌جاست که فیلم‌های تاریخی به کمک ذهن انسان می‌آیند و ما را هرچه بیشتر به واقعیت نزدیک می‌کنند، اما نباید فراموش کرد که در اکثر مواقع منظور فیلم‌های تاریخی تنها بیان تصویری واقعیت نیست، مخصوصاً درمورد فیلم‌های جنگی- تاریخی که ماهیتی کاملاً پیوسته با سیاست دارند. پرداخت سیاسی جنگ‌ها می‌تواند موضوعی جالب توجه باشد اما چیزی که بیش از همه باید بدان توجه داشت هویت بشر است که در اعماق سیاه جنگ فراموش می‌شود، بشری که به سادگی می‌تواند با دید صلح‌طلبانه‌ی **کشور جهان** زندگی خود و دیگر افراد این جهان هستی را بهبود بخشد اما متأسفانه این موضوع مهم سال‌های سال است که به آرزویی دست نیافتنی تبدیل شده است. فیلم‌سازان بارها از این موضوع استفاده کرده‌اند و گم‌گشتگی انسان را در جنگ به معرض نمایش گذاشته‌اند. فیلم‌هایی چون **راه‌های افتخار**(۱۹۵۷)، **شکارچی گوزن** (۱۹۷۸)، **اینک آخرالزمان** (۱۹۷۹) و **جوخه** (۱۹۸۶) به خوبی چهره زشت و کریه جنگ را به نمایش گذاشته‌اند و نشان داده‌اند که هیچ جنگی برنده‌ای واقعی ندارد و درواقع هرکسی که به نحوی در جنگ دخیل می‌شود بدون شک آسیب خواهد دید. تمام این فیلم‌ها از لحاظ بصری بسیار خودشان را به واقعیت نزدیک کرده‌اند؛ از لباس و کفش و تجهیزات گرفته تا جلوه‌های ویژه بصری و گریم‌های طبیعی، همه و همه دست به دست هم داده‌اند تا شما را به آن فضا و آن دوران ببرند. اما آیا این فیلم‌ها از لحاظ درون‌مایه و ساخت و پرداخت‌های داستانی هم توانسته‌اند به واقعیت نزدیک شوند؟ حقیقتاً نمی‌توان جوابی قطعی به این پرسش داد. شاید هدف اصلی نویسنده و کارگردان نمایش واقعیت نباشد و شاید کل موقعیت جنگ تنها به بهانه‌ی بیان موضوعی بی‌ربط به خود جنگ باشد اما نکته‌ای که در تمام فیلم‌های ذکر شده مشترک است، ایجاد ارتباطی خوب و مستحکم با بیننده است. حال با این توضیحات کلی بیاید نگاهی به فیلم **غلاف تمام فلزی** اثر کارگردان بزرگ استنلی کوبریک بیندازیم. کارگردانی عجوبه، که معروف است تمام فیلم‌هایش را با وسواسی خاص ساخته و همواره خواسته تمام جزئیات آثارش در حد کمال باشد. غلاف تمام فلزی به مانند دیگر فیلم‌های مشهور جنگی در بخش بصری بسیار خوب عمل می‌کند و دکور و وسایل بسیار واقعی و در جای درست خود به نظر می‌رسند. فیلم برداری کل کار در استودیویی واقع در انگلستان انجام شده و همواره از این فیلم به عنوان بهترین فیلم جنگی ساخته شده در استودیو یاد شده است. داستان فیلم‌نامه به دو بخش کلی آماده سازی سربازان در کمپی ارتشی و بخش حضور مستقیم سربازان در جنگ ویتنام، تقسیم بندی می‌شود. در قسمت اول فیلم، سربازی چاق و به نظر عقب افتاده به نام پایل (وینسنت

دآنوفریو) در تقابل با سـرگردی خشن و بی‌رحم به نـام هارتمن(لی ارمی) قرار می‌گیرد. سـرگرد هارتمن مسئول آموزش سـربازان نیروی دریایی آمریکاست و به بدترین شکل ممکن، با توهین‌های گوناگون و سـخت‌گیری‌های بی‌مورد سعی بر رام کردن سربازان بخت برگشته می‌نماید و در پایان دوره‌ی آموزش، روبات‌هایی آدم‌کش تحویل دولت آمریکا می‌دهد؛ اما چیزی که هارتمن نمی‌داند این است که یکی از این ربات‌های بی‌رحم ممکن است برعلیه خود او قد علم کند و او را نابود سازد. سربازی با نام مستعار جوکِر(متیو مودین) نظاره گر اتفاقات این قسمت است و به ظاهر شخصیتی مثبت دارد وگاه بـه پایل کمک می‌کند اما در موقعیتی دیگر از پایل متنفر شـده و به همراه سربازان عصبانی دیگر او را مورد ضرب و شتم قرار می‌دهد. پایل به خاطر سـاده لوحی بیش از حد ما را به یاد افراد با مشکل عقب ماندگی ذهنی می‌اندازد، افرادی که در باور عمومی به کودکان می‌مانند. این انسـان به ظاهر عظیم امـا با روحیات یک کودک(پایل)، تـاب تحمـل فشـارهای روانی جنـگ و حتی سختی‌های آماده سـازی قبل از جنگ را ندارد و بعد از پذیرش اینکـه هیچ‌کس در گروهان(حتی جوکر) بـه او علاقـه و توجهی نـدارد به عملی نابه‌هنجار دست می‌زند عملی که درواقع دائماً در طول آموزش از او خواسـته می‌شد؛ یعنی کشتن. قسـمت اول با سکانسـی تکان دهنـده به پایان می‌رسـد و مـا وارد قسـمت دوم فیلـم یعنی حضورمستقیم سربازان آمریکایی در جنگ ویتنام می‌شویم. جنگی که آمریکا درآن به بهانه‌ی کمک به ویتنـام جنوبی، نیروهـا و تجهیزاتش را روانه میادین جنگ کرد. این‌بار شـخصیت جوکر یکه و تنها بار پیشـروی داسـتان را به دوش می‌کشد و هرجـا که او می‌رود ما هـم همان‌جا می‌رویم. در این قسمت تمرکز اصلی بر تردید حضور در جنگ اسـت، تردیدی که منشأ آن را می‌شود در انزجار به وجود آمده در قسـمت اول فیلم جستجو کرد. در آموزش‌های نظامی هیچ موقع سربازها به تفکر تشـویق نمی‌شوند چرا که تفکر باعث ایجاد رخنه در اطاعت مطلق می‌شـود، اما وقتی سـربازان به جنگ فرسـتاده می‌شـوند دیگر نظارت متمرکز برآن‌ها وجود ندارد و هر کـدام به صورت آزادانه در مورد هدفشان شروع به تفکر می‌کنند که دائماً تحـت تأثیرات منفی جنـگ از جمله بی‌رحمی، خون و مرگ است.

فیلم بـا نشـان دادن مصاحبه‌هایی با سـربازان آمریکایی نشـان می‌دهد که آن‌هـا دلیل مبارزه و مقابله‌شـان را از یـاد برده‌انـد و وارد وضعیتی بیمارگونـه و متضاد نسـبت به جنگ شـده‌اند؛

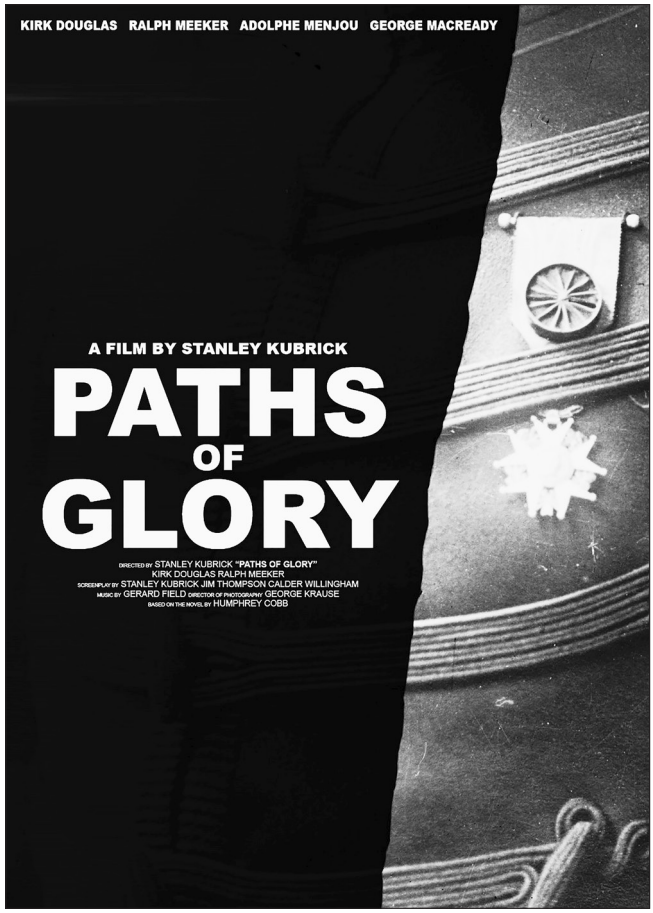
فی المثال شخصیت جوکر در یکی از این مصاحبه‌ها جملاتی بسیار جالب توجه و طنزگونه بر زبان می‌آورد: «اومدم ویتنام... چون شنیدم جای کم نظیریه... نگین آسیای شرقیه. میخواستم با فرهنگ کهن اینجا و با آدم های جذابشون آشنا شم... و بعد بکشمشون!» که این جملات به شکلی موجز تضاد حاضر در فضای جنگ را بیان می‌کند؛ انسانی که با قول آوردن صلح و آزادی آمده، دست به اسلحه می‌برد و تا جایی که می‌تواند می‌کشد و می‌کشد و جنگ می‌آفریند. همین شخصیت جوکر در جایی دیگر تضاد نوشته‌ی روی کلاه جنگی‌اش (زاده شده برای کشتن) و علامت صلح روی لباسش را این‌گونه توجیه می‌کند: «من به ماهیت دوگانه آدم‌ها اشاره کرده‌ام، قربان! از یک طرف بیگانه‌هراسی و تجاوز، از طرف دیگر همکاری و نوع‌دوستی» که جمله‌ای طعنه‌آمیزی‌است نسبت به بیانات دولت آمریکا در زمان جنگ. در کلیت فیلم همواره درون‌مایه‌ی ضد جنگ در تصاویر و صحبت‌ها حس می‌شود و به صورت مستقیم و غیر مستقیم بیننده را از جنگ متنفر می‌سازد. در بخشی دیگر از قسمت ابتدایی فیلم سرگرد هارتمن سربازان تحت آموزشش را وا می‌دارد که با اسلحه‌ی خود بخوابند و آن را ناموس خود بدانند که از یک طرف بسیار طنزآمیز و از طرف دیگر بسیار اسفبار است که ذهن مارا به سمت موضوع انسان در خدمت وسیله سوق می‌دهد، انسانی که یک وسیله کشنده همه‌چیزش می‌شود درحالی که در دیدی گسترده‌تر حتی خود او (سرباز) سلاحی‌است در دست دولت مردان کشورش.

فیلم به تنهایی اثری قابل تقدیر است که شاکله‌ای قوی و جالب توجه دارد اما وقتی نام بزرگ کوبریک در کنارش قرار می‌گیرد قدری توقعات را بالا می‌برد و به عنوان فیلمی از استنلی کوبریک انتظارات را به شکل دلخواه برآورده نمی‌کند، راجر ایبرت در مقاله خود در این‌باره می‌نویسد: «شما در فیلم، تصاویر متعددی از پنهان شدن سربازان پشت سنگرها و سوراخ سوراخ شدنشان توسط شلیک گلوله اسنایپر (پیش از تغییر موقعیت به سوی کلیشه‌ی سینمایی) می بینید. ما قبلاً هم در دیگر فیلم‌های جنگی در این موقعیت‌ها بوده‌ایم، اما در این فیلم دائماً منتظر جهش غافلگیر کننده کوبریک می‌مانیم؛ چیزی که تا انتهای فیلم از آن خبری نمی‌شود.» فیلم شروع بسیار قدرتمندی دارد و ذهن بیننده را به خوبی به بازی می‌گیرد اما در ادامه شاهد افتی شدید در روند داستان هستیم که تا آخر هم (با وجود چند صحنه‌ی قدرتمند) به اوج اولیه خود باز نمی‌گردد. حتی مدت زمان فیلم، کوتاه به نظر می‌رسد و بیننده در آخر انتظار دیدن قسمتی دیگر دارد که این انتظار با پایانی ناگهانی سرکوب می‌شود. قسمت اول به عنوان شروع ما را به تمرین‌های قبل ازجنگ می‌برد و قسمت دوم ما را وارد جنگ ویتنام می‌کند و بعد از مدتی حضور در جنگ، فیلم به اتمام می‌رسد و در این جاست که جای خالی قسمت پس از جنگ احساس می‌شود. سرگرد هارتمن و سرباز پایل دو شخصیت بسیار قوی قسمت اول هستندکه با پایان این قسمت این دو شخصیت جذاب کاملاً از داستان حذف می‌شوند و متأسفانه شخصیت قدرتمند دیگری جایگزین آن‌ها نمی‌شود، که همین موضوع علت اصلی افت اثر بعد از قسمت اول است. جوکر شخصیتی است که از اول تا به آخر فیلم، حضوری مستمر دارد، این شخصیت در قسمت اول زیر سایه‌ی دو شخصیت قدرتمند دیگر(هارتمن و پایل) قرار می‌گیرد و تازه در شروع قسمت دوم است که فرصت دیده شدن می‌یابد فرصتی دیر هنگام که از پرداخت مناسب شخصیت جلوگیری می‌کند. در فیلم غلاف تمام فلزی شباهت‌های جالبی با آثار قبلی خود کوبریک دیده می‌شود، مثل شباهت جک تورنس(شخصیت اصلی فیلم **درخشش**) و سرگرد هارتمن در وضعیت روانی نامتعادل، که دیوانگی جک افسار گسیخته و دیوانگی هارتمن هدایت شده به نظر می‌رسد که در هر دو حالت عاقبت خوشی در انتظار شخصیت‌ها نیست و همین‌طور سرباز ماشینی ساخته شده در غلاف تمام فلزی ما را به یاد آزمایشات روانی ضد جرم در **پرتقال کوکی** اثر به یادماندنی کوبریک می‌اندازد. با یافتن این شباهت‌ها و شباهت‌های دیگر می‌شود دریافت که کوبریک کاملاً در کارهایش از اصول اخلاقی و اعتقادی خاصی بهره می‌برد، اخلاق و اعتقادی که فقط و فقط مختص خود اوست.

از منظر خشونت، میزان خشونت لفظی در فیلم بسیار بیشتر از خشونت تصویری آن است و این امر اثر را نسبت به دیگر فیلم‌های جنگی ساخته شده متمایز می‌کند. حتی در جملات ساده‌ی بین سربازان، خشونت لفظی به شدت دیده می‌شود؛ باز به عنوان مثال شخصیت جوکر هنگام صحبت با سربازی دیگر از وضعیت خنثی و بدون جنگ شکایت می‌کند و می‌گوید: «یه روز بدون خون مثل یه روز بدون درخشش خورشیده.» جمله‌ای که با بروز مشکلات بعدی کاملاً در ذهن جوکر و بینندگان کمرنگ می‌شود و جایش را به ماهیت ضد جنگ مد نظر کوبریک می‌دهد. به گفته‌ی خود کوبریک فیلم بر اساس رمان **آتش دوزخ** نوشته گوستاو هاسفورد ساخته شده است. هاسفورد در ویتنام خبرنگاری جنگی بوده و رمانی جالب و قابل توجه درباره‌ی تجربیاتش نوشته است. کوبریک خودش را کارگردانی دیر پسند می‌داند و بیان می‌کند که معمولاً سال‌ها طول می‌کشد تا داستان دندان‌گیری برای فیلم ساختن پیدا کند. با تمام سخت گیری‌های کوبریک، هاسفورد به راحتی از سد سلیقه‌ی مشکل‌پسندش رد می‌شود و بارها کوبریک را به تحسین نوشته‌های خلاقانه او وا می‌دارد. کوبریک همواره فیلمنامه را بسیار مهم دانسته و فیلمنامه خوبی به مانند همشهری کین را کیمیا و فیلمنامه نویس اصیل را بسیار معدود شمرده است. استنلی کوبریک هیچ موقع بدون تعمل و فکر فیلم نساخته است و آثار محدود و فواصل زمانی زیاد بین کارهایش گواهی بر این ادعاست. او همیشه نگاهی نو و مستقل نسبت به مسائل گوناگون داشته و تحقیق و پژوهش جزء لاینفک فیلم‌سازی‌اش بوده است. همواره حضور آگاهانه‌اش را در آثار تحسین برانگیزش می‌شود دید و کاملاً واضح و مبرهن است که این تصاویر و آثار شگفت‌انگیز به راحتی به‌دست نیامده. کوبریک عاشق میزانسن، موسیقی، روایت تصویری و در یک کلام سینماست، عشقی که در اثباتش تلاشی بی وقفه کرده و شاید بتوان گفت کسی در تاریخ سینما وجود ندارد که این چنین متفاوت و گیرا عشقش را به معرض نمایش گذاشته باشد.

راه‌های افتخار، تقابل کوبریک داگلاس

نویسنده: احمد رضا شعبان زاده
ahmad2a22@gmail.com



خلاصه داستان

بی فایدگی و ناکارامد بودن در سنگر ارتش فرانسه در جنگ جهانی اول مشهود است و واحد فرماندهی هم این مسئله را به خوبی می داند و باید کاری کند که شکوه و عظمت کشور و ارتش حفظ شود. به همین دلیل یک حمله غیر ممکن تدارک دیده می شود تا کمی از خاک تصرف شده توسط دشمن را باز پس گرفته شود...

PATHS OF GLORY	
Directed By	: Stanley Kubrick
Produced By	: James B. Harris
Screenplay By	: Stanley Kubrick
Based On	: Paths Of Glory By Humphrey Cobb
Starring	: Kirk Douglas Ralph Meeker Adolphe Menjou
Cinematography	: Georg Krause
Editing By	: Eva Kroll
Release Dates	: December 25, 1957
Running Time	: 88 Minutes
Country	: United States
Language	: English

نقد و تحلیل فیلم

یک

در اثر شناسی یک هنرمند (در اینجا فیلمساز) قبل از آن که اهمیت ماهیت مضمون و مفهمومی که هنرمند کوشیده است در اثر خود بدان بپردازد مطرح باشد رویکردی است که طی آن اثر ساخته و پرداخته شده است که گاه این رویکرد از نتیجه‌ی حاصله‌ی اثر هنری دارای مرتبه‌ی ارزش گذاری بیشتری می‌شود و بحث‌ها به جای واکاوی و شرح نتیجه‌گیری اثر هنری به نقد مسیر رسیدن به نتیجه‌ی اثر می‌انجامد. مسیری که با دید هنرمند آمیخته شده است. هدف این مقاله بررسی رویکرد و زاویه دید استنلی کوبریک در فیلم راه‌های افتخار است و نویسنده حتی المقدور سعی کرده بدون اغراق و بزرگنمایی در مورد فیلمسازی که گاهاً برخی اظهار نظرات، بدون پژوهش و واکاوی همه جانبه‌ی آثار وی مطرح شده متنی قابل بحث ارائه دهد. نگاه کوبریک به جنگ همواره با مطرح کردن سوالاتی اساسی درباره ی جنگ و چرایی و سیاست‌های پشت پرده آن رنگ مواجهه‌ای انتقادی به خود می‌گیرد. سه فیلم **راه‌های افتخار** (۱۹۵۷) **دکتراسترنج لاو** (۱۹۶۴) و **غلاف تمام فلزی** (۱۹۸۷) از آن جمله‌اند. اما نکته‌ای که راه‌های افتخار را از دو اثر دیگر ضد جنگ کوبریک متمایز می‌کند، دید سیاهی است که کوبریک نه به مسئله‌ی جنگ در دو جبهه‌ی خودی و دشمن بلکه به مواجهه‌ی سربازان خودی و افسران مافوق خود در طول جنگ دارد این زاویه‌ی دید در اپیزودی از **غلاف تمام فلزی** هم به خوبی این‌بار نه در زمان جنگ، بلکه در آموزشگاه نیروهای نظامی به درستی به نمایش درآمده بود. با وجود وقوع بسیاری از اتفاقات فیلم در پشت خاک ریزهای جنگی اما فضای به شدت دکوپاژ شده‌ی کوبریک در مقابل ساختمان قصر مانند افسران که در آن نشانه‌ای از جنگ و خرابی و کثافتی که در جبهه‌ها است وجود ندارد تضادی را ایجاد کرده که گویا افسران ارشد نظامی در جنگ حضور ندارند. همان‌طور که در ابتدا هم اشاره شد این تقابل قصر در مقابل سنگر به طرزی شماتیک فضایی آکنده از تقابل را به نمایش می‌گذارد. با این وجود، دید کاریکاتوری‌ای که کوبریک به آدم ها (نه شخصیتها) دارد از قدرت این تقابل می‌کاهد. آدم‌هایی که فقط برای پیش بردن داستان به جلو در فیلم حضور دارند و هیچ کدام به مرزی نمی‌رسند که همذات پنداری مخاطب را بر انگیزند. نفرت ناگزیری که در طی فیلم از دو ژنرال مافوق کلنل داکس ایجاد می‌شود نه از شناسایی شخصیت آنها توسط بیننده که از سر نفرت بیننده از اعمال خودخواهانه‌ی آن هاست. در فیلنامه‌ی فیلم مرز عمل و فرد به درستی مشخص نیست. حتی کلنل داکس با بازی کرک داگلاس هم نه تنها در نقش قهرمان فیلم ظاهر نمی‌شود بلکه با موضع گیری های منفعل خود در جای جای فیلم از جمله هنگام ابلاغ دستور حمله به وی با وجود اعتراض خود در کلام، عملاً کاری نمی‌کند و او هم به اوامر بالا دست خود بله می‌گوید. این رفتار در بقیه‌ی قسمت‌های فیلم هم مانند آشکار شدن مست بودن یکی از فرماندهان گروهان و کشتن یکی از سربازان هم نمود دارد که کلنل هیچ واکنش خاصی به آن نشان نمی‌دهد. همان‌گونه که در صحنه‌های دادگاه فرمایشی هم با وجود ادعاهای خارج از منطق و دادگاهی که از ابتدا هم نتیجه‌ی آن مشخص است فقط اعتراضی کوچک نشان داده و نتیجه‌ی دادگاه را به راحتی هم خود و هم سربازان محکوم می‌پذیرند. این قهرمان کوبریک نیست؛ هرچند به خاطر حالت چهره و ژست‌های بیش از حد خارج از بازی

داگلاس بیننده تصور می‌کند با انسانی شریف که حاضر است برای انجام عدالت هرکاری انجام دهد روبروست اما در صحنه‌ی اعدام سه سرباز کلنل داکس هم مانند بقیه نظاره‌گر منفعلی بیش نیست و در پایان فیلم هم بعد از خروج از رستوران دوباره به مقر فرماندهی خود باز می‌گردد و فیلم با این برگشت پایان می‌یابد. این انفعال در رفتار سه زندانی هم که در یک سلول در شب پایانی همراه هم بودند دیده می‌شود ضعف فیلمنامه در این بخش موجب می‌شود ترس‌های وجودی مرگ که در آخرین لحظات حیات انسان روی می‌دهد و با تنهایی و سکوت همراه است جای خود را به شرایطی دهد که بیننده مرگ را در حالات شخصیت‌ها حس نکند و هیچ همذات پنداری بین بیننده‌ی فیلم و شخصیت‌های بی‌گناه داستان که فقط بخاطر غریزه‌ی حفظ جان خود قرار است بمیرند ایجاد نشود. هرچند این نکته که کوبریک این سربازان را نه در جبهه و به دست نیروی دشمن بلکه در پای جوخه‌ی آتش، آن هم به دست افراد خودی می‌کشد و دستور ژنرال میرو برای گلوله باران دسته‌ی سربازانی که در نبرد به جلو حرکت نکرده بودند مبین این مطلب است که کوبریک جنگ را بهانه‌ای برای کشته شدن می‌داند آدم‌هایی که یا به دست سربازان بیگانه کشته می‌شوند یا به دست افراد خودی. افتخاری که در جنگ قرار است تقسیم شود فقط و فقط از دیدگاه کوبریک مرگ است. ولی تلخی دید کوبریک در اینجاست که این افتخار مرگ راه‌های مختلفی دارد در جبهه‌ی دشمن یا جبهه‌ی خودی.

دو

فیلم با نریشنی آغاز می‌شود که یک سری اطلاعات در مورد آغاز جنگ فرانسه و آلمان و شرایطی که در ۱۹۱۶ در جبهه ها وجود دارد را بیان می‌کند. شیوه‌ی روایتی به شدت ادبیاتی و خارج از مدیوم معمول فیلمسازی کوبریک که البته ناقص همین جا رها می‌شود و دیگر تا پایان فیلم خبری از آن نیست. دانای کلی که فقط قرار است فیلم را محدود به زمانی خاص و مکانی خاص کند و توضیح اضافه‌ای است که بیننده را از حرف جهان شمول و زمان شمول کوبریک خارج کرده و به ۱۹۱۶ جبهه‌ی فرانسه می‌برد. دوربین گیورک کراوز و میزانسن کوبریک تا حدی زیاد موفق به ایجاد فضایی خشک و منظم و مهندسی شده در برخی صحنه‌های مهم شد.

کوبریک سعی کرده با استفاده از سیاه و سفید بودن فیلم علاوه بر سرد کردن فضای کلی فیلم با استفاده از زوایای چینش بازیگران در صحنه و محل قرار گرفتن دوربین با استفاده توالی قرار گیری اشیا و آدم‌ها در پلان صحنه‌هایی با پرسپکتیو خطی راتشکیل دهد.

هرچند سیاه و سفید بودن و بازی کوبریک با سایه‌ها در برخی سکانس ها آشکارا تاثیرپذیری وی را از اکسپرسیونیسم به نمایش می‌گذارد اما می‌توان گفته تمهیدات دیداری وی بی دلیل نیست. در چند جای فیلم دوربین در پس زمینه‌ی دادگاه یا جلسات فرماندهان و سربازان پرچم کشور فرانسه که روی دیوار یا در حالت برافراشته است را نمایش می‌گذارد اما پرچمی که دیگر رنگ ندارد (مفهوم ندارد) و سیاه و سفید است.

سه

سکانس‌های ابتدایی فیلم که ژنرال میرو با کلنل داکس صحبت می‌کند، واکنش کلنل داکس به صحبت های ژنرال در مورد حمله به خط مقدم دشمن، سکانس راه رفتن ژنرال میرو (ابتدای فیلم) و همچنین راه رفتن کلنل داکس (اواسط فیلم) در سنگر خودی که مواجهه با سربازانی خسته و ناتوان را نمایش می‌گذارد، صحنه‌های نبرد و کشته شدن سربازان، سکانس دادگاه و اعدام سربازان محکوم و اکثر لحظات فیلم همه و همه در ذیل مفاهیمی معنا پیدا می‌کنند که کوبریک تعاریف بیننده‌ی فیلم را در مورد آن‌ها که به طور پیش فرض در ذهن دارد به چالش می‌کشد. شجاعت چیست؟ بزدلی چه معنایی دارد؟ در یکی از صحنه‌های فیلم دو سرباز درباره‌ی ترس از مردن صحبت می‌کنند که به نظرم شالوده‌ی بحث کوبریک در فیلم همین‌جا و قبل از حمله شکل می‌گیرد. دیدی که واقعاً کوبریک به جنگ دارد؛ دیدی است که یک سرباز واقعی با همه‌ی تنش‌ها و اضطراب‌های خود در جنگ دارد.

من از مردن نمی‌ترسم، ترسم از کشته شدنه.
منظورت رو نمی‌فهمم.
تو کدومش رو ترجیح میدی؟
سرنیزه یا مسلسل؟
خب معلومه، مسلسل.
منم همینطور؛ هردوتاشون یه تیکه فلزن که وارد بدن میشن فقط مسلسل تمیزتر و سریعتره و دردش هم خیلی کمتره.
خب که چی؟
خب از درد بیشتر می‌ترسم تا از کشته شدن.

در واقع تمام فیلم تعبیر کوبریک از این جملات است مرگ توسط خودی که مرگ با چاقو و دردناک تر است. همانطور که یکی از سربازان در دادگاه می‌گوید من همواره برای کشورم جنگیدم و فرار نکردم. اما او از نظر کوبریک باید مجازات شود. شاید اگر توسط دشمن کشته می‌شد درد کمتری حس می‌کرد و دیگر هنگام مردن ضجه نمی‌زد و با افتخار می‌مرد. اگه از مردن بترسی تمام عمرت با شکست می‌گذره چون میدونی یه روز بالاخره باید بمیری و اگه اون چیزی که ازش میترسی مرگ باشه چه اهمیتی داره با چی کشته میشی؟ این همان پایان راه های افتخار کوبریک است.

چهار

یکی از مباحثی که همواره کارگردانان سینما را تحت تاثیر و گاهی حتی تحت سلطه قرار داده است نقشی است که تهیه کنندگان فیلم‌ها بطور مستقیم و غیر مستقیم بر روند تولید فیلم گذاشته‌اند. از همان دهه‌های ابتدایی ظهور سینما روسای کمپانی‌های مختلف با توجه به منافع مالی خود سعی بر نفوذ در فیلم‌هایی داشتند که با هزینه‌ی کمپانی شان تهیه می‌شد. معروف است جک وارنر یکی از صاحبان و پایه گذاران کمپانی بزرگ برادران وارنر سر صحنه‌ی فیلم **شاهین مالت** ساخته‌ی جان هیوستون حضور پیدا می‌کرد و تذکراتی به هیوستون درباره‌ی ساخت فیلم به وی می‌داد که گاهی اوقات با واکنش‌های هیوستون تازه کار همراه می‌شد هرچند دخالت‌های وی به حدی رسیده بود که هنگام ایراد گرفتن‌های هیوستون به بازی همفری بوگارت در فیلم با تندی با کارگردان کار برخورد و وی را تهدید کرد در صورت ادامه‌ی ایراداتش به بازی بوگارت جایی در فیلم نخواهد داشت. یکی از مهم‌ترین و معروف‌ترین این همکاری‌های بحث برانگیز تهیه کننده و کارگردان، مربوط به استنلی کوبریک و کرک داگلاس است. استنلی کوبریک و کرک داکلاس همکاری خود را با فیلم **راه‌های افتخار** (۱۹۵۷) آغاز کردند.

انتخاب اول کوبریک برای بازی نقش کلنل داکس کرگ داگلاس بود. هرچند وی در هنگام این پیشنهاد در یکی از نمایش‌های برادوی نقش آفرینی می‌کرد که موجب شد کوبریک وارد مذاکره با گریگوری پک شود اما پک هم با وجود اظهار علاقه به داستان در دسترس نبود، بعد از پایان کار داگلاس، وی وارد پروژه شد. در اظهار نظرهای غیرمستقیم گفته شده است دخالت‌های داگلاس در کار کوبریک از همین فیلم آغاز شد هرچند داگلاس در کلیت فیلم دخالت نمی‌کرد اما گاهاً خلاف دستور کوبریک در مورد نقش خود عمل می‌کرد. دستمزد بالای کرک داگلاس جزو عواملی بود که با وجود عدم موفقیت فیلم در گیشه به چشم آمد. بودجه‌ی ساخت فیلم حدود ۸۵۰ هزار دلار بود که نزدیک۳۵۰ هزار دلار آن به کرک داگلاس تعلق پیدا کرد. همکاری بعدی این دو منجر به ساخت فیلم **اسپارتاکوس** شد. فیلمی که کوبریک همواره از خاطره‌ی دوران ساخت آن به بدی یاد می‌کند و حتی گفته بود فیلم را جزو کارنامه‌ی وی به حساب نیاورند. بعد از آنکه کرک داگلاس در ۱۹۵۵ کمپانی برایا پروداکشن را تاسیس کرد روی به ساخت و تهیه فیلم کرد. سال ۱۹۶۰ تصمیم به ساخت فیلمی بر مبنای زندگی شخصیتی تاریخی به نام اسپارتاکوس گرفته شد. در کمپانی نام آنتونی مان برای کارگردانی فیلم مطرح شده بود اما با دخالت داگلاس، استنلی کوبریک این نقش را در فیلم برعهده گرفت. داگلاس علاوه بر سرمایه گذار فیلم و تهیه کننده‌ی آن سوپر استاری بود که در فیلم حضور پیدا کرده بود. دخالت‌ها از همان روز اول کار آغاز شد. در صحنه‌های مختلف نظر کوبریک رد می‌شد. جای دوربین و نحوه‌ی بازی‌ها و حتی استراحت عوامل توسط داگلاس کنترل می‌شد دخالت‌ها به جایی رسید که کوبریک کار را رها کرده و به گوشه‌ای رفته و داگلاس هدایت صحنه و بازیگران را بر عهده می‌گرفت. حتی این صحبت بعدها مطرح شد که هیچ کدام از صحنه های جنگی و نبرد فیلم توسط کوبریک تصویربرداری نشد. فیلم برداری فیلم با وجود همه‌ی اختلافات پایان یافت. فیلم با بودجه‌ی ۱۲ میلیون دلاری به فروشی معادل ۶۰ میلیون دلار دست یافت. رقمی خیره کننده تا آن زمان؛ برنده‌ی جایزه‌ی اسکار و جوایز دیگر شد فیلم به عنوان یکی از بهترین فیلم‌های گونه‌ی تاریخی شناخته شد اما با وجود تمام این موفقیت‌ها کوبریک همیشه از فیلم سرباز می‌زد. کرک داگلاس همواره اشاره می‌کرد کوبریک به شرطی کارگردان خوبی می‌شود که یک روز با صورت به زمین بخورد. بعد از این فیلم هم این دو هیچ‌گاه با یکدیگر کار نکردند. کوبریک تازه بعد از این فیلم روند موفقیت‌هایش آغاز شد و داگلاس بعد از اسپارتاکوس دیگر نقش خوبی بازی نکرد.

دکتر استرنج لاو یا چگونه آموختم نگرانی را کنار بگذارم و بمب را دوست داشته باشم.

نویسنده: فرشید گندم کار
farshidgandomkar@hotmail.com

خلاصه داستان

یکی از فرماندهان نیروی هوایی امریکا از ترس حمله‌ی احتمالی روس‌ها دچار جنون می‌شود و بمب افکن‌های ب۵۲ تحت فرماندهی‌اش را برای حمله‌ی اتمی به طرف شوروی می‌فرستد. رئیس جمهور آمریکا سراسیمه مشاورانش را فرا می‌خواند...

DR. STRANGELOVE

Directed By	:	Stanley Kubrick
Produced By	:	Stanley Kubrick
Screenplay by	:	Stanley Kubrick
Based On	:	Red Alert by Peter George
Starring	:	Peter Sellers
		George C. Scott
Music by	:	Laurie Johnson
Cinematography	:	Gilbert Taylor
Editing By	:	Anthony Harvey
Release Dates	:	January 29, 1964
Running Time	:	94 minutes
Country	:	United Kingdom
Language	:	English

مواد خام سینما و تاریخ یکی است. واقعیت این است که حتی وقتی سینما دارد یک کمدی فرانسوی نه چندان مهم را نقل می‌کند بیشتر به تصویر قرن در همه‌ی ابعادش شباهت دارد تا هنگامی که رمانی کوچک این کار را می‌کند. سینما استعاره‌ی قرن است. (ژان لوک گدار)

•

شما نمی‌توانید دعوا کنید، اینجا اتاق جنگه!

نقد و تحلیل فیلم

۱. هر اثر هنری بازتابی از شیوه‌ی نگرشی به زندگی و یا تلاشی است آشکارا، تا جنبه‌ای از حیات را تفسیر یا تعبیر کند. بنابر این هنرمندان با انتخاب دسته‌ای بخصوصی از وقایع، میان تمام رویدادهای زندگی، تعبیری از چگونگی شناخت خود از حیات پیرامونشان می‌دهند. بعضی از آنها مانند استریندبرگ و اونیل مستقیماً از تجارب شخصی خود الهام می‌گیرند و عده‌ایی دیگر غیرمستقیم. به هرحال آثار دسته‌ی دوم نیز رنگ و بوی شخصیت و جهان بینی آن‌ها به زندگی را منعکس می‌کند. عامل دیگری که در تجربه‌ی زندگی هنرمند رابطه‌ی مستقیم دارد: دیدگاه ها، اعتقادات و ارزش‌های دوران آن‌هاست، کما اینکه قهرمانان نمایش های مارلو و شکسپیر و سایر نمایش‌نامه نویسان عصر الیزابت، قهرمانانِ نوعی عصر رنسانس هستند که در قرون وسطی به تصور هم نمی‌آمدند. یا در قرن نوزدهم نظریه‌های داروین و فروید انقلابی در شیوه‌ی تفکر مردم نسبت به خود و جهان بوجود آوردند که در نتیجه هنرمندان آثاری خلق کردند متاثر از این افکار و عقاید. اما گاه هنرمند ممکن است آنچه را واقعاً از لحاظ روحی در روزگارش در شرف وقوع باشد را پیش از عموم مردم حدس بزند (چاپلین در دیکتاتور بزرگ).

۲. خاستگاه کمدی یونان باستان است و ارسطو آرای خود را درباره‌ی کمدی در کتاب صناعت شعر خود بیان کرده است. کمدی بیش از هر چیز برای خنداندن مردم است و به عقیده‌ی بسیاری از صاحب نظران خنده نه تنها وسیله ایست برای غلبه بر ناکامی های کوچک و جزئی، بلکه بر بزرگترین آن‌ها یعنی اصول اخلاقی ما. لذا کمدی مقدم بر هرچیز، تجلیل زندگی است که یک راه قبول این زندگی همانا آشتی دادن خود با جامعه و قید و بند های اجتماعی است که ما را سر خورده می‌کنند و برای این کار لازم است بدانیم سر چشمه‌ی اصلی ناکامی‌ها بیشتر در خود ماست پس از کمدی می‌توان به عنوان راهی مطمئن برای حمله به این نیروها و موانع که ما را سرکوب می‌کنند سود جست. کمدی در طی قرن‌ها و سال‌ها ابعاد گسترده‌ایی به خود گرفته است و بسته به بستر فرهنگی جوامع، اشکال گوناگونی پیدا کرده است. یکی از این قبیل گونه‌ها هجو نامه است. هدف این شکل از کمدی، اصلاح یا دست کم نشان دادن حماقت و سفاهت آدمی از راه مسخره گرفتن آن است. هجو نامه اغلب وضعیت‌ها یا اعتقادات خاصی را در نظر گرفته و آن‌ها را آن قدر بزرگ می‌کند که به نظر مضحک آیند. هجونامه نویس امیدوار است که ما متوجه بسیاری از اعمال احمقانه‌ی خود شده و راه و رسم خود را تغییر دهیم

یـا ممکـن هـم هسـت، احسـاس کنـد کـه ابـداً هیـچ تغییـری نخواهیـم کـرد ، امـا بـه هرحـال بـاز هـم می‌خواهـد حماقتمـان را بـه رخ بکشـد.

۳. بعـد از پایان جنگ جهانـی دوم، جهان وارد مرحله جدیدی شـد و دو نیـروی اصلی جبهه‌ی پیروز یعنی امریکا و شوروی به عنوان قدرت‌های نوین جهانی سعی در بالا بردن قوای نظامی خود کردند. تقسـیم خاک آلمان، جنگ کره، تجاوز به ویتنام و انقلاب کوبا تنها بخشی از تحولات بیست سال پس از جنگ بود تحولاتی که تنش را بین این دو کشور بالاتر می‌برد و از همین رو مردم جهان هر لحظه منتظر شعله ور شدن فتیله‌ی جنگ بودند. کوبریـک که در چنین جهانی آکنده از وحشـت و دلهره رشـد یافته بود، به سان بسیاری دیگر از مردم جهان پیش بینی یک جنگ اتمی تمام عیار را می‌کرد. او سعی داشت تا به مخاطبین هشداری درباره‌ی ابعاد این فاجعه‌ی انسانی بدهد. بنابراین با وجود اینکه استودیوهای امریکایی با او همکاری زیادی نکردند راهی انگلستان شد تا فیلم را در آن جا بسازد. کوبریک حتی بدون یاری نیروی هوایی امریکا دست به ساخت ماکت هواپیمای ب۵۲ زد کـه در آن موقع پیشـرفته‌ترین هواپیمای جهان بود. در واقع او می‌خواسـت تـا در آزادی کامل، فیلمی با درون مایه تراژیک اما در سطحی کمیک بسازد. او عقیده داشـت جنگ اتمی را افرادی به راه خواهنـد انداخت که خود اراده‌ای برای کنترل آن ندارنـد همین‌طـور که قربانیـان این فاجعه، حاکم بر سرنوشـت خود نیسـتند. بر پایه همین دیدگاه نیز پرداختی هجو آمیز به فیلم داد.

۴. دکتر اسـترنج لاو فیلمی است که مظهر موج تـازه انقلاب ادبی امریکا بشـمار می‌رود و در آن همه چیز از بمب هیدروژنی، مغزهای الکترونیکی، اعتقـادات ، ضروریـات بین المللی، سیاسـت و مـردان روزگار بـه طنز گرفته شـده‌اند. فیلم به درگیری دیوانه وار ابر قدرت‌ها و خطر نابودی بشر می‌پردازد و پایانی حزن انگیز برای جهان متصور می‌شـود. ابر قدرت‌هایی که در اتاق‌های در بسته علیه یکدیگـر توطئه می‌کننـد و در راه نابودی هم، حتی از حیات بشـریت نیـز می‌گذرند. فیلم شاهکاری‌است در مذمت جنگ که سعی در نشان دادن حقایق و آگاه کردن جهان دارد.

۵. بخش بسیاری از فیلم در محیط بسته می‌گذرد به مانند زندان‌هایی دربسـته که در آن‌ها سـران و فرماندهان برای آینده جهان تصمیم می‌گیرند، در سـتاد فرماندهی ژنرال ریپر شـعار صلح پیشه‌ی ماسـت (کوبریـک بارهـا بـا دوربینش بـر آن تاکید می‌کنـد) همـه جـا دیـده می‌شـود. ایـن جملـه مفهـوم صلـح را بـه چالـش می‌کشـد چرا کـه کار ژنـرال در پـادگان نظامـی‌اش جنگ افروزی اسـت. امـا قسـمت‌های مهمـی از فیلـم در اتـاق جنگـی کـه در زیرزمیـن پنتاگـون قـرار دارد، می‌گـذرد. کـن آدام کـه آن زمـان هنـوز دانشـجوی رشـته‌ی معمـاری بـود طراحـی آن را بـر عهـده داشـت و احتمـالا زادگاه‌اش آلمـان بـه او کمک بسـیاری در طراحـی اکسپرسیونیسـتی آن کـرد و از این حیث یـادآور متروپولیـس فریتـس لانـگ اسـت. آدام بـا طراحـی بی‌نظیـرش دیـدگاه طنـز آلـود فیلـم را تقویـت می‌کنـد. او تـک تک عناصر صحنه‌هـا را با سـاخت وسـیله‌هایی برای جاسوسـی و اسلحه‌های مخفـی کـه بـه دوران جنـگ سـرد اشـاره دارنـد (ماننـد سـاعتی کـه در عمـل دوربیـن عکاسـی اسـت و یـا اسـلحه‌ای کـه در کیـف گلـف پنهـان اسـت) پـر می‌کند تا نشـان دهنـده‌ی درون نا آرام افـراد باشـد. سـومین مکان فیلـم که وقایـع در آن می‌گـذرد هواپیمـای ب۵۲ اسـت (پـس از عـدم همـکاری وزارت دفـاع امریـکا کوبریـک تصمیم به سـاخت ماکتـی از ایـن هواپیمـا می‌گیـرد و آدام بـا توجـه بـه عکس‌هـای موجـود مدلـی بسـیار دقیـق از آن را می‌سـازد) کـه در آن جـا نیـز خلبانـی را شـاهد هسـتیم کـه وقتـی فرمـان را دریافـت می‌کنـد بی توجـه به عواقب وحشـتناک آن کلاه کابـوی را سـرش می‌گـذارد. هیچ نکته‌ی دیگـری بـه ایـن درجـه از خلاقیـت و ایجـاز نمی‌توانسـت تفکـر حاکم بـر روح آدم‌های نظامی آمریـکا را تصویـر کنـد. گویـی خلبـان امریکایـی می‌رود که یک اسـب وحشـی را رام کند و تمامی این حوادث و کشتار برای او یک تفریح است.

۶. درسـت اسـت کـه فیلـم بـر پایـه مفاهیمـی کـه بازتـاب همـان سـال‌های سـاخت اسـت بنـا شـده اسـت، امـا بـار اصلـی کمـدی آن روی شـخصیت‌هایش اسـت و اسـامی هریـک از قهرمانان طعنه‌ای به دسـته‌ای خـاص از افراد دارد. ژنـرال ریپـر (بلافاصلـه یـادآور متجـاوز می‌باشـد) فـردی جـاه طلـب و روان پریـش کـه به شـدت به کمونیسـت‌ها بدبیـن و بـه آنهـا کینـه مـی‌ورزد، کسـی کـه به صورت خودسـرانه تجاوز به شـوروی را آغاز می‌کند. ریپر سـی و دو هواپیمای ب۵۲ را کـه هـر یک حـاوی بمب هـای اتمی هسـتند را از دفتـر فرماندهـی اش هدایـت می‌کند و بـرای نیل بـه هدفـش هرگونـه ارتباطـی بـا جهان خـارج‌اش را قطـع می‌کنـد. او حتـی مجبـور بـه درگیـری مسـلحانه بـا سـایر نیروهـای امریکایـی می‌شـود و آشـکارا هـر نیـروی مخالفـی را کمونیسـت می‌نامد. ریپـر کـه ژنرالی جنـون زده اسـت تـا آخرین لحظه دسـت از هـدف خـود برنمـی‌دارد و حتـی وقتـی چـاره‌ای جـز تسـلیم نـدارد دسـت بـه خودکشـی می‌زنـد. فیلـم در قالبی فرا متنـی بازگو کننده‌ی این مطلـب اسـت کـه ریپر تجلی خشـم سیسـتم ترس افکن اسـت پـس به ماشـین هراس تبدیل می‌شـود و هیـچ کنترلـی بـر آن نمی‌تـوان داشـت. کوبریـک بـه مخاطبانـش القـا می‌کنـد کـه دشـمن همیشـه در درون ماسـت. اندیشـه‌ایی کـه همـواره جهـان غـرب در مقابلش سیسـتمی تدافعی داشـته اسـت. شـخصیت دکتر اسـترنج لاو با بازی فوق العاده پیتر سـلرز (او ضمنـاً ایفاگـر نقش رئیس جمهور و افسـر انگلیسـی نیـز هسـت) بـا وجـود حضـور کمـش اما کلیـدی تریـن نقش را عهده دار اسـت. او که در اصل کتـاب وجـود نداشـته توسـط کوبریـک و فیلم‌نامـه نویسـش خلـق مـی شـود. شـخصیتی مرمـوز کـه مشـاور رئیـس جمهـور اسـت و هنگامـی که عصبی می‌شـود دسـت راسـتش بـی اختیـار سـلام نظامی فاشیسـتی می‌دهـد. (متولـد آلمـان اسـت و پس از جنـگ بـه امریکا مهاجرت کرده اسـت) بـه عقیده‌ی بسـیاری دکتر اسـترنج لاو که بـر روی صندلی چرخ دار می‌نشـیند و عینک سـیاهی به چشـم زده است، یـادآور مختـرع دیوانـه‌ی فیلـم متروپلیس اسـت. او نماینده‌ی دانشـمندانی اسـت کـه در خدمت نابودی بشـرند و از نـکات قابل توجه این اسـت کـه در پایان اوسـت کـه راه حل نهایی یعنی زندگـی در تونل‌های زیـر زمینـی را پیشـنهاد می‌کند.

۷. اکساندر واکر در تفسیری بر فیلم نوشته: «جنبه‌ی تراژیک موضوعی که فیلم به آن می‌پردازد از این ناشی می‌شود که آدم‌هایی که برای نابودی بشریت و پایان جهان تصمیم می‌گیرند خود گرفتار موقعیت‌هایی اند که در ایجاد کردن آن سهم و نقش داشته اند. آدم‌هایی که اتاق جنگشـان قبل از هر چیز محل دعوا و نزاع ابلهانه و احمقانه‌ی خود آن‌ها است». اوبیس مافورد نیز در نیویورک تایمز می‌نویسد: «آن چه شخصیت‌های فیلم می‌گویند به طور دقیق از همان کلماتی تشکیل می‌شود که می‌باید از زبان این گونه افراد گفته شود. این کابوس احتمالی که برای کودکانمان خلق شده جز یک افسـانه‌ی دیوانه‌وار نیسـت. از این نظر این فیلم کوبریک نیست که مبتلا به بیماری است بلکه آن چه را باید بیمار دانست کشور به اصطلاح اخلاقی و دموکراتیک خودمان اسـت که امکان داد تا چنین سیاست هایی به صورت فرمول در بیاید و بدون حتی نشانی از تظاهر برای مباحثه عمومی تکامل یابد. این فیلم نخستین ضربه بر جذبه ی جنگ سرد است که

مدتی طولانی امریکا را در چنگال خود نگه داشته بود».
پاولین کیل نیز خیلی مختصر عنوان می‌کند: «فیلم هجویه ای را پیش چشمان قرار می‌دهد که تاییدیه‌ای است بر هراس‌های تحمیل شده‌ی افراد بشر.» اسپایک لی فیلم ساز امریکایی درباه‌ی استرنج لاو می‌گوید: «کوبریک در پی به هجو کشیدن جنگ هسته‌ای نبود. او می‌خواست سیاست‌های امریکا را زیر سوال ببرد. اتفاقی نیست که در تاریخ بشر، همیشه از امریکا به عنوان خشن ترین کشور یاد شده است. در این کشور هر آدمی برای خودش یک سلاح دارد. در واقع این مسئله‌ی ژنتیکی است و امریکایی‌ها همیشه محتاج کابوس بوده‌اند.» کوبریک که خود همواره نگاهی سیاه و بدبینانه نسبت به جهان معاصر داشته است در باره‌ی فیلم می‌گوید: «ما نمی‌توانیم از توجه کردن به آدم‌ها خودداری کنیم، زیرا حماقت و ضعف‌های اصلی و اساسی او را می‌شناسیم. من در دکتر استرنج لاو با عدم تعقل ذاتی انسان که او را به نابودی می‌کشاند سرو کار داشتم. این عدم تعقل هم اینک به همان شکل در ما بقی است و باید سرکوب شود. اما شناخت جنون به معنای تجلیل از آن نیست. احساس نا امیدی و بیهودگی در ما هم وجود دارد.»

۸. دکتر استرنج لاو می‌توانست فیلم بهتری باشد اگر اداره‌ی ممیزی امریکا قسمت‌هایی از آن را سانسور نمی‌کرد خصوصاً که در نیمه‌ی پایانی فیلم شاهد ضرب آهنگ متفاوتی هستیم. اما به هر حال فیلم بیش از هرچیز بازتاب همان سال‌های ساختش است و کوبریک با زبانی طنز سعی کرده است نوعی پیش آگاهی از اتفاقات آینده بدهد که از این حیث بسیار موفق عمل می‌کند. و شاید اگر زبان طنز فیلم نبود تا بدین حد نمی توانست عمیق عمل کند.

”

مردم می‌خندند چون اذیت می‌شوند... خندیدن یک جور جرات است. یک جور دست به یکی کردن بر ضد درد و غصه و شکست.

(رابرت هایلین).

“

منابع:

۱. مقدمه بر تئاتر: اورلی هورتن

۲. کارگردانان سینما: خسرو کریمی

۳. راهنمای فیلم: بهزاد رحیمیان

۴. باستان شناسی سینما: ژان لوک گدار، یوسف اسحاق پور

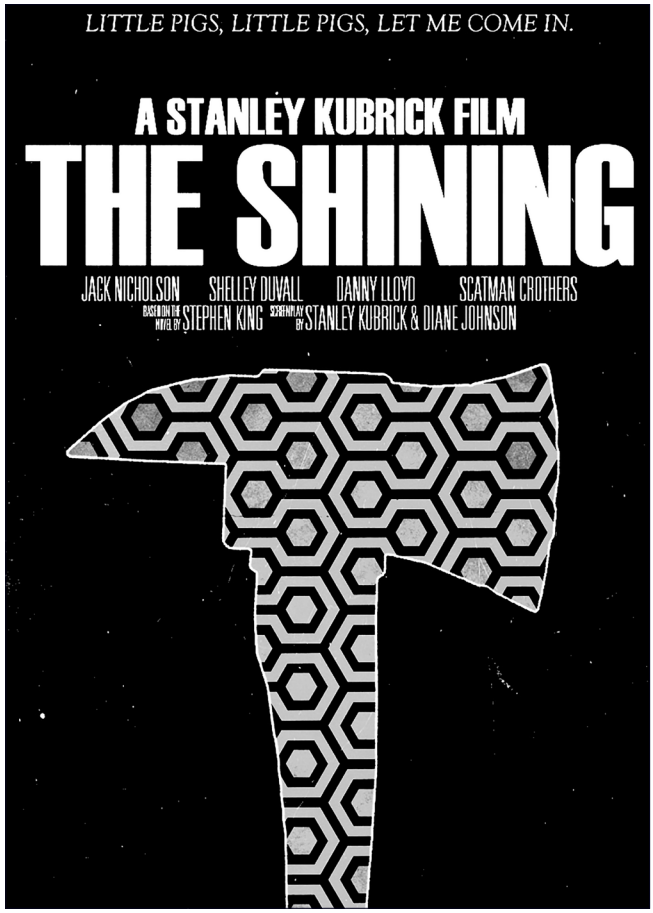
۵. مجله ی فیلم نگار شماره ۴۴

۶. روزنامه شرق

۷. سوره سینما

درخشش: ساکنان ابدی هتل اوورلوک

نویسنده: آرش ملکی
arash.malekie@yahoo.com



خلاصه داستان

نویسنده‌ای به نام جک تورنس (جک نیکلسن) به همراه همسرش،وندی (شلی دووال) و پسرش دنی (دنی للوید)، به هتلی در دل کوه های یخ بسته می روند که کل زمستان تعطیل است، تا به عنوان سرایدار از تاسیسات هتل در فصل یخ بندان نگهداری کند. کم کم، گذشته شوم هتل در روابط خانواده تورنس رخنه می کند...

THE SHINING

Directed By	:	Stanley Kubrick
Produced By		Stanley Kubrick
Screenplay By	:	Stanley Kubrick
		Diane Johnson
Based On	:	The Shining By Stephen King
Starring	:	Jack Nicholson
		Shelley Duvall
Cinematography	:	John Alcott
Music By	:	Wendy Carlos
Editing By	:	Ray Lovejoy
Release Dates	:	May 23, 1980
Running Time	:	146 Minutes
Country	:	United Kingdom & United States
Language	:	English

نقد و تحلیل فیلم

اواخر دهه ۷۰، استنلی کوبریک، نابغه شناخته شده سینما، با آخرین فیلمش **بری لیندون** مرزهای بصری سینما را فراتر برد و ماهیت نه چندان خوشایند بشر را در پس زمینه از قرن هجدهم نشان داد. برهه ای از تاریخ که شخصاً به آن علاقه فراوانی داشت و آن را نقطه اوج تمدن و هنر انسان می‌دانست. فیلم با اینکه در چهار زمینه فنی برنده اسکار شد، در کمال شگفتی در گیشه شکست خورد و از سوی بعضی منتقدان امریکایی به کسالت بار بودن متهم شد.

شاید همین مهم‌ترین انگیزه کوبریک برای رفتن به سراغ رمان پرفروش و محبوبی چون درخشش برای فیلم بعدی‌اش شد. استیون کینگ در آن زمان با رمانِ کَری مشهور شده بود و جایگاه مردمی خوبی داشت. اما کوبریک به فیلم شدن درخشش قانع نبود. او در رمان کینگ، دغدغه‌های انسان شناسانه خودش را جستجو می‌کرد. کوبریک فیلمنامه را نوشت و در یک پروسه‌ی حدوداً یک ساله، از می ۱۹۷۸ تا آوریل ۱۹۷۹ فیلمی را سر و شکل داد که امروزه در بیشتر نظرسنجی‌ها جایش را به عنوان بهترین فیلم ترسناک تاریخ سینما باز می‌کند. این درحالی است که برخلاف بیشتر فیلم‌های این ژانر، اینجا کمتر نشانی از افراط در استفاده از لنزهای تله و زوایای تاریک دیده می‌شود.

خط داستانی کلی، تقریباً با کتاب مطابقت دارد. جک تورنس (جک نیکلسن)، استاد سابق دانشگاه و نویسنده فعلی، همراه همسرش وندی (شلی دووال) و پسر کوچکشان دنی به عنوان سرایداران زمستانی راهی هتل اوورلوک می‌شوند. در ابتدا همه چیز عالی به نظر می‌رسد. هتل زیبا و مجلل، با امکانات فراوان، در اختیار خانواده کوچک تورنس قرار می‌گیرد تا هم آن‌ها از هتل نگهداری کنند و هم هتل از آنها. جک به خصوص خوشحال است که آن‌قدر فراغت خواهد داشت تا روی رمان ناتمامش کار کند. اما هتل (که روی یک گورستان مقدس بومیان سرخپوست ساخته شده) رازهای مگوی زیادی دارد. هتل، جک را به مرز جنون می‌کشاند و قدرت متافیزیکی دنی که به آن درخشش می‌گوید، تنها مانع سر راه هتل برای نابودی کامل این خانواده است. فیلم مثل بیشتر کارهای کوبریک به لحاظ فنی شگفت انگیز است. توجه وسواس گونه کوبریک به جزئیات، در نشان دادنِ تعادل کامل و خوفناک هتل اوورلوک کاملاً به کار آمده تا هتل را به صورت پوسته‌ای آرام برای پنهان کردن آشوب درونی نشان دهد. درست مثل سکانس درخشان درگیری فیزیکی ادموند بری و پسر لیدی لیندن در حین تماشای یک کنسرت باروک. همه چیز کامل و بی عیب به نظر می‌رسد و همه زیبا و مبادی آداب‌اند ولی التهاب درونی آدم‌ها، همان لحظه آن‌ها را به کشمکشی رقت انگیز و حیوانی می‌رساند. همان آشوب و آنارشی‌ای که در پرتقال کوکی از درون موسیقی بی نقص بتهوون بیرون می‌زند و در کارهای دیگر کوبریک هم به راحتی قابل ردگیری است.

میزانسن‌های به یادماندنی فیلم از سه چرخه سواری دنی در راهروهای تو در توی هتل یا هزارتوی حیاط هتل، با اختراع تازه‌ی گرت براون امکان پذیر شد: استیدی کم. وقتی براون به دعوت کوبریک و مدیر فیلمبرداری‌اش، جان الکات برای دیدن لوکیشن هتل رفت، فقط قصد داشت تکنولوژی استیدی کم را به همراه یکی از شاگردانش در اختیار گروه فیلمبرداری

درخشش قرار دهد ولی توضیحات کوبریک و نماهایی که او برای براون تشریح کرد و دیدن آن راهروها و هزارتوها آنقدر براون را به وجد آورد که خودش آستین بالا زد و استیدی من گروه شد و در این بین، با افزایش قابلیت‌های استیدی کم، اختراعش را کامل‌تر کرد. هدیه اختراع براون به درخشش، حرکت دوربین سیال و مرموز در زوایای تنگ و نفس گیر بود که به لوکیشن گسترده و عظیم هتل اوورلوک، ویژگی کلاستروفوبیک و خفه می داد و با استفاده از روش سنتی کرین و تراولینگ ممکن نبود. مکث بین دیالوگ‌ها و تاکیدگذاری‌های ساکن روی این مکث‌ها که بعدها به فیلمسازان نسل بعد مثل دیوید لینچ و برادران کوئن منتقل شد، از دیگر ویژگی های اصیل سینمای کوبریک بود که در درخشش در اوج خود اجرا شده. کاراکترهای کوبریک هیچ عجله‌ای در صحبت‌ها و حرکاتشان ندارند و گاهی یک نگاه خیره یا مکثی کوتاه علاوه بر سنگین‌تر کردن فضای صحنه، به اندازه یک صفحه دیالوگ کارکرد دارد. انگار کوبریک از بیننده می‌خواهد او هم عجله نکند و به این مفهوم، توجه ویژه نشان دهد. کوبریک که تا پیش از این، تجربه ساخت فیلم ترسناک نداشت، این ترفند را که پیشتر در **دکتر استرنج لاو، ۲۰۰۱: یک اودیسه فضایی** و به خصوص **پرتقال کوکی** استفاده کرده بود، برای اولین بار به ژانر ترسناک وارد کرد. وقتی دنی روی زانوهای جک نشسته و بی‌مقدمه از او می‌پرسد: «بابا، توکه هیچ وقت به ما صدمه نمی‌زنی؟ می‌زنی؟»، در آن لحظه هیچ چیزی خوفناک‌تر از مکث کوتاه جک نیست. آن نگاه‌های خالی و مسخ شده جک، با قطع به سیاهی مطلق با یک ضرب صوتی، چارچوب ذهنی امن و آسوده بیننده از خانواده و عشق و انسانیت را در هم می‌ریزد. دو گانگی انسان به مفهوم **یونگی** آن که جوکر در **غلاف تمام فلزی** هم به آن اشاره می‌کند (قاتل بالفطره روی کلاه و نشان صلح روی سینه)، همان چیزی است که جک را وا می‌دارد هم همسر و کودکش را عاشقانه دوست داشته باشد و همزمان از آن‌ها تا حد مرگ متنفر باشد. چیزی که احتمالاً هر کس خود را فدای خانواده‌اش کرده باشد تا آن‌ها زندگی خوبی داشته باشند، در ناخودآگاهش به آن برخورده. یکی از سربازهای غلاف تمام فلزی در مصاحبه با خبرنگار تلویزیون که از او می‌پرسد چرا به جنگ آمده، می‌گوید برای اینکه به این سرزمین دوردست و باستانی بیاید و با فرهنگ و مردمانش آشنا شود و چند تایی از آن‌ها را هم بکشد.

مثل باقی فیلم‌های کوبریک، در درخشش هم موسیقی نقش بسیار مهمی دارد و فضای فیلم بدون این موسیقی متن به نظر ممکن نمی‌رسد. کوبریک و آهنگسازان فیلم، ریچل الکایند و وندی کارلوس، با توجه به فضای کتاب استیون کینگ که حالتی نئوگوتیک دارد، سعی داشته‌اند تنها از موسیقی‌هایی در این فضا استفاده کنند، مثل موسیقی تیتراژ اصلی که الکایند و کارلوس ساخته‌اند. اما به تدریج و با کامل شدن فیلمنامه و ظهور مضامین نهفته‌تر و درونی‌تری در فیلم، موسیقی هم تغییر مسیر می‌دهد و از قطعاتی از گئورگی لیگتی وکریستف پندرسکی در کار استفاده می‌شود که پیش از این، به خصوص قطعات لیگتی، در **۲۰۰۱: یک اودیسه فضایی**، امتحانشان را به بهترین شکلی در فرم فضاسازی مورد نظر کوبریک پس داده بودند. گاهی هم فضاسازی تنها به وسیله ترکیب آواهای دیجیتال مرموز شکل می‌گیرد.

کوبریک ترفندهای دیگری هم در ساخت درخشش به کار می‌گیرد که پیش از این استفاده نکرده بود. مثلاً برای کامل بودن سیر سقوط حسی و فکری شخصیت هایش، از رج زدن سکانس‌های فیلم اجتناب می‌کند و آن‌ها را به همان ترتیبی که در فیلمنامه وجود دارند فیلمبرداری می‌کند. برای چنین کاری، کل لوکیشن هتل همیشه حاضر و آماده و نورپردازی شده بوده‌اند تا کل صحنه فیلمبرداری به آن‌جا منتقل شود. کوبریک همین طور از گرت براون می‌خواهد سیستم وایرلس(بی سیم) مانیتور استیدی کم را طوری برایش مهیا کند که از هرجایی قابل دیدن باشد. چیزی که براون از آن به عنوان یک جنگل از آنتن‌های فرستنده استیدی کم یاد می‌کند. کوبریک در زمینه کار با بازیگرانش هم مسلط و کمال گرایانه عمل می‌کرد. بیشتر عوامل از او به عنوان آدمی مهربان یاد می‌کنند که البته کارش را حسابی جدی می‌گرفت و به قول یکی از دستیارانش، اگر می‌خواست اشتباه نکنی، آن‌قدر از کارت تعریف می‌کرد که خجالت می‌کشیدی اشتباهی ازت سر بزند. جک نیکلسن که یکی از بهترین و رهاترین بازی‌هایش را در درخشش انجام داده، کوبریک را انسانی دوست داشتنی و دوستی نزدیک می‌دانست که او را در نقشش آزاد می‌گذاشت. ولی وقتی کار به هدایت شلی دووال (وندی) می‌رسید، این انسان دوست داشتنی تبدیل به یک هیولای واقعی می‌شد. از صحبت‌های عوامل صحنه و مقداری از فیلم‌های پشت صحنه این طور برمی‌آید که استنلی مهربان از هر فرصتی برای سرزنش و توبیخ شلی دووال استفاده می‌کرده. در یکی از صحنه‌های فیلم پشت صحنه، کوبریک را می‌بینیم که شلی را به خاطر دیر بازکردن درب اصلی هتل با الفاظ تندی توبیخ می‌کند. آیا کوبریک از شلی دووال بدش می‌آمده و مشکل شخصی با او داشته، که این چنین انتخاب او چندان منطقی به نظر نمی‌رسد یا می‌خواسته بازیگر نقش قربانی اش را که در بیشتر فیلم باید در خود فرو رفته، مغموم و ترسیده باشد، در لاک دفاعی فرو ببرد و بازی دلخواهش را از او بگیرد. شاید هیچ‌کس دقیقاً این را نداند، چون اصولاً کوبریک از توضیح دادن کارهایش متنفر بود ولی با توجه به سوابق کوبریک و میزان اهمیتی که برای کارش قائل بود، احتمال دوم به شدت قوی تر است.

فیلم، ۲۳ می ۱۹۸۰ اکران عمومی شد و توجه منتقدان و مردم را همزمان بدست آورد. اعتبار سینمایی آن به تدریج و با دور شدن از زمان ساخت، افزایش پیدا کرد و امروزه اثری کلاسیک به حساب می آید.

همه خوشحال بودند به جز یک نفر:

استیون کینگ ماجرای نفرتی که استاد هراس از فیلم کوبریک داشت و دارد بر کسی پوشیده نیست. اما علت این نفرت از کجا می‌آید؟ خب فهمیدنش چندان سخت نیست. این اختلاف نظر، اختلاف دو مولف بزرگ است که هرکدام لحن و تم خاص خودشان را دنبال می‌کنند و به جز این، کمتر پیش آمده که نویسنده‌ای که از کتابش اقتباس شده (و خود در پروسه اقتباس نقشی نداشته)، آن اقتباس را کامل و بی‌عیب بداند. هر چه باشد، نویسنده چندین سال از عمرش را صرف فکر کردن به قصه و شخصیت‌هایش کرده و اگر نخواهیم کلیشه‌ای حرف زده باشیم، کتاب واقعاً مثل کودک نویسنده است (یا حداقل سگ وفادار و بامزه اش) و اینکه بخواهید کودکتان را به کس دیگری بدهید تا بزرگش کند، واقعا کار سختی است. اما کاری که کوبریک با کتاب کینگ کرد، اصلا شبیه نگهداری از کودک یک نفر دیگر نبود. بیشتر شبیه سلاخی کردن کودک جلوی چشم والدینش بود.

کوبریک چندین خدمت بزرگ به فیلمنامه کرد: دیدگاه های ذهنی کاراکترهایش به خصوص جک و دنی را حذف کرد و با این کار، نمود عینی تر و بیرونی تر و سینمایی تری به اتفاقات داد. علاوه بر این، رفت و آمدهای وندی و جک به شهر را برای منسجم ترشدن فیلمنامه حذف کرد. بنابراین نادیده گرفتن بخش های زیادی از فصل های ابتدایی فیلم که از دیدگاه جک روایت می شوند و واکاوی دقیق کاراکترهایی مثل اولمن و واتسون (مدیر و معاون داخلی هتل) چندان عجیب نیست. این حذف مقدمه و تغییر ابتدای روایت به نزدیکی های ورود خانواده تورنس به اوورلوک، باعث کمرنگ شدن و یا حذف چند بخش مهم از کتاب هم شد. مشکل الکل جک، پس زمینه خانوادگی جک و وندی، درگیری جک با آن شاگرد لکنت دار، اخراج از دانشگاه و مشکلات مالی به طور کامل حذف شده تا کوبریک بتواند به دور از توجیح الکلی یا خشن بودن، موقعیت را به هر پدر خانواده‌ای تعمیم دهد. حقیقت این است که وقتی در فیلم، خانواده تورنس پا به اوورلوک می‌گذارند ما چیز زیادی از پس زمینه آن‌ها نمی‌دانیم در حالی که در این لحظه از کتاب، ما تاریخچه، ویژگی ها و مشکلات تک تک آنها را عمیقا لمس کرده ایم.

غیر از این ها، بخش‌های مهم و دراماتیکی از کتاب، مثل مهمانی بالماسکه اشباح هتل، آسانسور مرموز و برخوردهای گاه و بی‌گاه دنی با اشباح و اهریمن‌ها هم حذف شده. در کتاب، موقعیت کندوی زنبوری که جک به دنی می‌دهد و نیش خوردن دنی، آرامش خانواده را به هم می زند و باعث می‌شود اوتوریته و نقش جک به عنوانی پدری دلسوز زیر سوال برود و به عنوان یک الکلی ترک کرده، نگرانی پنهانی همسرش از اینکه جک دوباره به الکل پناه ببرد و به فرزندشان صدمه بزند، از درون او را می‌خورد و نفرت از وندی را درون او تقویت می‌کند. خواندن تاریخچه پلید و خونین اوورلوک که در زیرزمین پنهان شده، او را به روح هتل نزدیک می‌کند و کابوس‌ها و دردسرهای دنی، او را از خانواده‌اش دورتر می‌کند تا در رقابت با قدرت ذهنی دنی، بخواهد با هتل یکی شود یک پیرنگ قدرتمند و کم نقص.

کتاب به غایت تاثیرگذار و قدرتمند است ولی کوبریک در آن فقط به دنبال مفاهیم مورد علاقه خودش بود. او جک را به صورت مرد عادی‌ای می‌دید که مثل هر انسان دیگری خشونت و پلیدی پنهانی دارد و مثل ادموند

بری، در ظاهر خون سرد و آرام و کامل است و در پس زمینه، موسیقی طبیعت دارد نُت برفی‌اش را به آرامی می‌نوازد و ناگهان، خشونت و نفرت از نهاد انسان بیرون می‌زند و همه جا را به خون می‌کشد. وقتی جک برای اولین بار گریدی، سرایدار سابق هتل را می‌بیند، گریدی در حکم پیش خدمت دارد لکه مشروب لباس جک را پاک می‌کند و جک غالب بر صحنه است. وقتی جک نام او را می‌پرسد و به او متذکر می‌شود که او همان سرایدار قبلی است که همسر و دو دخترش را با تبر تکه تکه کرده و بعد با تفنگ شکاری خودش را کشته، گریدی انکار می کند و می‌گوید: «تا جایی که من می‌دانم قربان، شما همیشه سرایدار هتل بوده‌اید.» و بعد به آرامی بحث رابه نیروی درخشش ذهنی دنی می‌کشد که سعی دارد یک «کاکا سیاه» (آشپز هتل) را به وسط ماجرا بیاورد و از او کمک بگیرد. در اینجا میزانسن هوشمندانه کوبریک به آرامی تغییر کرده و گریدی صاحب صحنه است. گریدی مودبانه جک را سرزنش می‌کند که از تربیت فرزندش عاجز است و می‌گوید که خودش چطور وقتی دخترهایش می‌خواسته‌اند با کبریت بازی کنند و هتل را به آتش بکشند، آنها را «درستشان» کرده و وقتی همسرش خواسته جلویش را بگیرد، او را هم «درست کرده».

قدرتی مردسالارانه که زن و بچه را در حکم انگل‌ها و موانع زندگی می‌داند که باید تربیت شوند و چه راهی بهتر از خشونت؟

کوبریک برای رسیدن به مضامین مورد علاقه خودش، با همان اعتماد به نفسی که در فیلم‌هایش دیده می شود، به غیر از چارچوب اصلی داستان، همه چیز را دگرگون می‌کند تا جایی که اگر تبر و نیروی متافیزیکی دنی نباشد، کسی نمی‌تواند بفهمد که این اثری از استیون کینگ است. (جالب اینکه تبر، ابداع فیلمنامه کوبریک است و برعکس کلیشه‌های رایج کتابهای کینگ، جک در کتاب از چوب مخصوص کریکت برای «درست کردن» خانواده‌اش استفاده می کند.) کوبریک حتی چندان علاقه‌ای به تم ارواحی فیلم نداشته و در صحبت با نیکلسن، کتاب را اثری خوش بینانه توصیف می‌کند. چون هر کاری که درباره ارواح و یا هر نوع زندگی بعد از مرگ باشند را خوش بینانه می‌داند. به جز این، گذشته مافیایی و گنگستری هتل را حذف می‌کند و آن را بر گورستان باستانی بومیان منطقه قرار می‌دهد که هم بیشتر مورد علاقه خودش است و هم هماهنگی بیشتری با هتل لوکیشن فیلم در اورگون داشت. در مقابل، استیون کینگ از حذفیات داستانش آن‌قدر ناراحت و ناراضی بود که بالاخره اواخر دهه نود، یک مینی سریال سه قسمتی نه

چندان موفق از روی درخشش نوشت و تهیه کرد. او در فرصت‌های مختلف از فیلم کوبریک انتقاد کرده و سال گذشته، خوشحال از حذف رقیب، دنباله‌ای بر آن نوشته به نام **دکتر خواب**، که دنی را در بزرگسالی نشان می‌دهد. او در مصاحبه‌ای با BBC که سال پیش برای این دنباله انجام داده بود، می‌گوید: «فیلم کوبریک خیلی سرد است. من آدم سردی نیستم و فکر می‌کنم یکی از چیزهایی که مردم را به کتابهای من علاقه‌مند می‌کند، گرمایشان است. کتاب‌های من از خواننده دعوت می‌کنند که در آن‌ها مشارکت کنند. ولی درخشش کوبریک، به نظرم خیلی سرد بود. انگار کاراکترها مورچه‌هایی هستند که داریم در لانه‌شان نگاهشان می‌کنیم. ببینید این حشرات چه چیزهای جالبی هستند.» و بعد از کاراکترهای فیلم ایراد می‌گیرد که جک تورنسی که نیکلسن بازی کرده از همان اول دیوانه به نظر می‌رسد و آن مراحل دراماتیک کتاب را ندارد و شلی دووال در نقش وندی، یک شخصیت ضد زن واقعی است که در واقع کاری جز جیغ زدن و احمق بودن در فیلم انجام نمی‌دهد و کلی با زنی که او خلقش کرده فاصله دارد. اگر نخواهیم از کسی قدیس بسازیم، (که بخصوص برای ما ایرانی‌ها تقریباً غیرممکن است)، کوبریک کتابی مفصل و پر جزئیات را به فیلمنامه‌ای منسجم با امضای خودش تبدیل کرده و در اولین و تنها تجربه‌اش در ژانر وحشت اگر نه بهترین، مطمئناً یکی از بهترین‌های تاریخ سینما را خلق کرده. نمی‌توان درخشش کوبریک را در حالی که پرچین‌های حیوانی جان گرفته به دنی و هالورن حمله می‌کنند، تصور کرد و مسلماً اگر آن همه کش و قوس‌های جک با اولمن و تلفن زدن‌ها به او و دوستش ال که از اعضای هیئت مدیره هتل است و این کار را برای جک پیدا کرده را در فیلم بگذارید، بهتر است سراغ همان مینی سریال بروید نه فرم فشرده و منسجم سینمایی. به جز این‌ها اگر قصدمان ساختن معبد برای استنلی کوبریک هم نباشد، باید اشاره کرد که صحنه غریبی که در آن وندی چندتایی از ارواح هتل را در لباس‌های عجیب می‌بینند، مربوط به مهمانی بالماسکه‌ای می‌شود که در کتاب، تمام مدت در طبقه بالای هتل برقرار است و فقط جک و گاهی دنی از آن باخبرند. این بخش داستان به طور کامل از فیلم حذف شده ولی این کاراکترها انگار از کتاب جامانده اند و بیننده‌ها را گیج می‌کنند وگاهی باعث می‌شوند طرفداران فیلم، تفسیرهای بامزه‌ای در توجیح این بخش از خودشان دربیاورند. غیر ازاین، کوبریک انتهای داستان را که انفجار اوورلوک بوده، به خاطر هزینه‌های بالا و یا اوج دراماتیک اغراق آمیزش تغییر داده و ترجیح داده یخ زدن جک را پایان بخش فیلم کند. پایانی که تا اواسط فیلم‌برداری برای خود کوبریک هم قابل قبول نبوده و آن را ناکافی می‌دانسته. تا اینکه دست به دامن یکی دیگر از ایده‌های کتاب می شود و فیلم را با عکسی مربوط به دهه ۱۹۲۰ در مهمانی هتل پایان می‌دهد که جک تورنس در آن حضور دارد. او همیشه سرایدار اوورلوک بوده. جاودانگی پلیدی. یک پایان معرکه. معمولا خوره فیلم‌ها طرف کوبریک را می‌گیرند و کرم کتاب‌ها طرف استیون کینگ را. ولی به هر حال اگر خواستید از نگاه منصفانه خارج شوید و به جای اصالت اثر هنری، مثل طرفداران تیم‌های ورزشی عمل کنید، توصیه می‌کنم اصلاً کاری به فیلم و کتاب منبع اقتباس‌اش نداشته باشید و مستند اتاق ۲۳۷ را ببینید که کسی به اسم رادنی اشر ساخته. این مستند مفرح و بانمک، به یکی از افسانه‌های شهری معمول در مورد کوبریک دامن می زند و کوبریک را به عنوان طراح فیلم جعلی سفر به ماه معرفی می‌کند و درخشش را عذرخواهی او از مردم می‌داند! و اگر هنوز نفهمیده باشید که سازنده این مستند چقدر دیوانه است، در تیتراژ فیلم، طرح ریش کوبریک را در ابرهای آسمان پیدا می‌کند. نظر کوبریک درباره این کشف، حتما شنیدنی می‌بود. حیف!

کارگردانی که از سرعت می‌ترسید (تیم کی هیل)

نویسنده: آرمین ریاضی
armin.riazii@yahoo.com

بـدون جلـب توجه وارد اتاق شـد اما مدت زیادی آنجا نماند. او کاملاً خوشـحال بـود از اینکـه بعـد از ۲۰ دقیقـه جسـتجو محل قـرار را پیـدا کرده، شرمسـار از تأخیـر و نگـران از شـکنجه ای کـه باید تحمل کند. اسـتنلی کوبریـک، آن‌طور کـه بـه مـن گفته شـده، از مصاحبه متنفر اسـت. این سـخت اسـت کـه بدانید چـه انتظاراتـی باید از یک فرد داشـته باشـید در صورتی که فقـط فیلم‌هایش را دیـده باشـید. از فیلم‌هایـش ایـن حس به شـما القاء می‌شـود که او فیلم‌سـازی توانـا، بـا ذهنی خشـمگین و پر جنب و جوش در کار اسـت کـه آن را با اراده ای محکـم وقـف آن کـرده اسـت. فیلم‌هایش ایـن اجـازه را نمی‌دهند تا بـه راحتی تحلیـل شـوند. بـه نظر می‌رسـد انجـام مصاحبـه در این سـطح ، به طـرز مدعا گرانـه ای مزخـرف باشـد. هرچند که، کوبریـک، کاملاً بی ادعا به نظر می‌رسـد. وقتـی وارد شـد یـک جفت کفـش مخصـوص دوندگی و یک کـت نخی مخمل بـا خطـوط راه‌راه پوشـیده بـود. یـک لکـه ی جوهـر هـم درسـت زیـر جیبش، جایـی کـه خودکاری تا سـر حد مـرگ رنگ پـس داده بود، به چشـم می‌خورد.

اینجا دیگه کجاست؟!

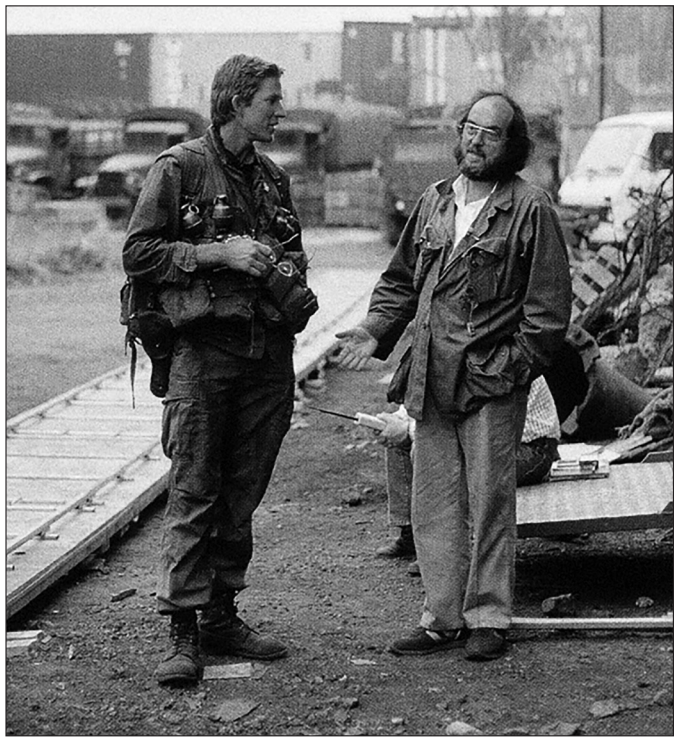
به اینجا میگن مدیریت اجرایی. فکر می‌کنم این بالا عکس‌های بزرگی می‌گیرند.

کوبریـک نگاهی به دیوار سـیاه، لوسـترها، صندلی‌های چـرم و مبل‌ها انداخت. بعد فوری پرسید : دستشویی کجاست؟

آن سمتِ سالن

آقـای کارگـردان عـذر خـودش را خواسـت و رفـت دنبـال دستشـویی بگـردد. من نگاهی به یادداشت‌هایم انداختم. کوبریک در برانکس در سال ۱۹۲۸ متولد شـده بود. او یک دانش آموز معمولی بود که علایقش، عکاسـی و شطرنج بازی کردن در سـطح مسـابقات بود. بعد از فارق التحصیل شـدن از دبیرسـتان تِفت در سـن ۱۷ سـالگی، توانسـت شـغل معتبری به عنوان یک عکاس در مجله ی «لـوک» دسـت و پـا کند، کـه البته بعد از ۴ سـال برای شـروع فیلم سـازیش از این کار خارج شـد. «روز نبرد» (۱۹۵۰) مسـتندی بود راجع به بوکسـوری میـان وزن بـه نام والتـر کارتیر. بعد از دومین مسـتند اش، یعنی «پدر روحانی پرنـده»، کوبریـک از دوسـتان و آشـنایانش ده هـزار دلار قـرض کرد تـا بتواند «تـرس و هـوس» (۱۹۵۱) را بسـازد، اولیـن فیلـم سـینمایی او، فیلمـی هنرنمـا بـود کـه او حـالا آن را مایـه ی خجالـت خـودش می‌دانـد. اولیـن همسـر و ۲ فرزنـد کوبریـک جزئـی از عوامل این فیلـم بودند. کوبریـک، به ناچـار، کارگردان، فیلم‌بـردار، مهنـدس نورپـرداز، گریمـور، مدیـر، سرپرسـت، راننـده و همـه ی این‌هـا بـود. او بعدهـا دیگـر بدون اینکـه مجبور باشـد، باز هم خـودش وظیفه ی بعضـی از ایـن کارهـا را بـه عهـده می‌گرفت. پیشـرفت غیر منتظـره ی کوبریک، «راه‌هـای افتخـار» (۱۹۵۷) بـود. در خلال فیلم‌برداری، او هنرپیشـه ای را ملاقات کـرد، کریسـتین هارلن، کـه در نهایت با او نیـز ازدواج کرد.

فیلـم بعـدی کوبریـک، «اسـپارتاکوس» (۱۹۶۰) بود، کاری که نـا امید کننده یافتـش. او بعـد از سـتاره ی فیلـم یعنـی «کـرک داگلاس» و در حالـی کـه کارگـردان اصلـی، «آنتونـی مـان» کنـاره گیـری کـرده بـود، بـه کارگردانـی فیلـم گماشـته شـد. کنتـرل فیلم‌نامه دسـت کوبریـک نبود، و همیـن موضوع بـرای کوبریـک تبدیـل به درسـی شـد. یاد گرفـت تـا فیلم‌های خـودش را به روش خـودش بسـازد و ایـن تجربـه او را سـاخت. او هرگـز کنتـرل هیچ کدام



از بخش‌هـای فیلمـش را از دسـت نـداد. او همچنین فرصت‌هـای فوق‌العاده‌ای در کارهایـش بـه دسـت آورد. این تصمیم خـاص که کتاب لولیتـا (۱۹۶۱) به نوشـته ی «ولادمیـر ناباکـوف» را بـه فیلـم تبدیل کننـد کافی بود تـا تعدادی خـرده گیـر و عیب جـو را به جماعتی خشـمگین و روانی تبدیـل کند. «دکتر اسـترنج لاو» (۱۹۶۳) که بر اسـاس رمان «آژیر قرمز» سـاخته شـده بود، و به عنـوان یـک فیلـم دلهـره آور راجع به امکان بـه وقوع پیوسـتن تصادفی جنگ هسـته ای شـناخته می‌شـد. همان‌طـور کـه کوبریـک بـر روی فیلم‌نامـه ی آن کار می‌کـرد بیشـتر بـه ایـن درک می‌رسـید کـه سـکانس‌هایی کـه می‌نویسـد بـه طـرز تاریـک و سـیاهی خنـده دار بودنـد. مسـئله لیـز خوردن روی پوسـت مـوز بـود و نابودی نسـل بشـر بـود، اسـتنلی کوبریـک در اعماق قلبـش می‌دانسـت کـه، «دکتـر اسـترنج لاو» را بـه صـورت یک کمدی سـیاه سـاخته. ایـن فیلـم عنـوان یـک شـاهکار شـناخته می‌شـود. اکثـر منتقدیـن همچنیـن از همیـن کلمـه بـرای توصیـف دو فیلـم بعـدی کوبریـک، یعنـی «۲۰۰۱: ادیسـه ی فضایـی» (۱۹۶۸) و «پرتقـال کوکـی» (۱۹۷۱) اسـتفاده می‌کننـد. گرچـه بعضـی از منتقدیـن لغـزش کوچکـی را در فیلمهـای «بـری لینـدون» (۱۹۷۵) و «درخشـش» (۱۹۸۰) حـس می‌کنند. کوبریک در سـال ۱۹۶۸ بـه انگلسـتان مهاجـرت کـرد. او خـارج از لنـدن بـه همـراه کریسـتین (کـه حـالا نقـاش موفقـی شـده بـود) و سـه گنـج طلایـی‌اش و یـک سـگِ سـرگردان کـه در میانـه ی راه پیـدا کـرده بودنـد، زندگـی می‌کـرد. او سـه دختـر بالـغ داشـت. کسـانی کـه او را از نزدیـک می‌شـناختند می‌گفتنـد کـه می‌توانـد «سـختگیر» و «لجـوج» باشـد.

او بـرای دیـدار و بحـث راجـع بـه آخریـن فیلمـش، « غـلاف تمـام فلـزی»، کـه راجـع بـه جنـگ ویتنـام اسـت و خـودش آن را تهیـه و کارگردانـی کرده

موافقت کرد. او همچنین برای نوشتن فیلم‌نامه با « مایکل هر»، نویسنده ی کتاب اعزام و «گوستاو هاسفورد» که کتاب «زمان سنج های کوتاه» را نوشته و فیلم نیز از روی همین کتاب برداشت شده، همکاری کرده است. « غلاف تمام فلزی» اولین فیلم کوبریک، بعد از ۷ سال است.

کارگردان سخت گیر ما با حالتی بهت زده از دستشویی بازگشت.

قرار نیست که از من سوال های از قبل طرح شده بپرسید، هان!؟

■ **همه ی کتاب‌ها و اکثر مقالاتی که راجع بهت خوندم، همهٔ آنها از قبل طراحی و فکر شده‌اند.**

آره، او نا هستن ولی من که از قبل طراحی شده نیستم.

فکر می‌کردم باید ازت از اونجور سؤالا بپرسم.

نه، جانِ من، نه. این... [اندکی می‌لرزد] این چیزی است که بیشتر از هر چیزی ازش متنفرم.

■ **واقعاً؟! من همه ی سؤال هایی رو که فکر می‌کردم نیاز داری رو توی یک برگه نوشتم. همشون شبیه سؤالات تشریحی برای امتحان نهایی توی سمینارِ فارغ التحصیلی فلسفه اس.**

حقیقتش این است که من با این‌جور سؤالات همیشه احساس می‌کنم توی دام افتاده‌ام و به زمین دوخته شدم و اذیت می‌شوم.

■ **فکر می‌کنم احساس می‌کنی؛ سؤال واقعی که پشت تمام این اضافه گویی ها پنهان شده این باشد که، « معنی فیلم جدیدت چیست؟»**

دقیقاً. این سؤال تقریباً غیر قابل پاسخ است، مخصوصاً اگر به طرز عمیق و برای مدت طولانی خودت جزئی از فیلم بوده باشی. بعضی از مردم درخواست یک کپسول خلاصه شده ی ۵ خطی را دارند. چیزی که توی مجلات می‌خوانید. می‌خواهند بگویی که، « این داستان راجع به دوگانگی ذات انسان و نمایانگر تزویر و دورویی حکومت‌هاست»[در اصل همین توضیح شامل طرح کلی از مضمون «غلاف تمام فلزی» است.] من میدانم که مردم سعی به انجام این کار دارند که یک خلاصه ی ۵ خطی از داخلش دربیاورند اما اگر فیلم دارای هرگونه مواد و ظرافت باشد، هر چقدر هم راجع به آن توضیح بدهی بازهم از وصف کامل آن قاصر خواهی بود. معمولاً توضیحات غلط از آب درمیایند و لزوماً ساده هستند:

حقیقت چند بُعدی تر از چیزی است که در یک خلاصه ی ۵ خطی گنجانده شود.

اگر کاری خوب باشد، چیزی که در رابطه با آن گفته می‌شود غیر ضروری است. نمی‌دانم. شاید این ایده خودبینی باشد، که کار، بزرگ‌تر از ظرفیت یک فرد برای توصیف آن است. بعضی هستند که می‌توانند مصاحبه انجام بدهند. به نظرم آن‌ها خیلی مریض‌اند.

■ **بیا راجع به موسیقی استفاده شده در غلاف تمام فلزی صحبت کنیم. من درباره ی بعضی از انتخاب‌ها شوکه شدم، آهنگ‌هایی مثل «این پوتین‌ها برای راه رفتن ساخته شده» (نانسی سیناترا). این آهنگ چه معنی می‌دهد؟!**

این آهنگِ معروف دوره بود. اشتباه نکنم سال ۸۶ بود. مگر اینکه بی دقتی کرده باشم، ولی فکر می‌کنم همه ی موسیقی‌های استفاده شده برای قبل از ۱۹۸۶ بودند.

■ **نمیخواهم بگویم که آهنگ جنگ طلبانه است. منتهی موسیقی‌هایی که با این مضمون به مغزم خطور می‌کند چیزهایی شبیه، آه، «جیمی هندریکس»، «جیم موریسون» است.**

حقیقتش این است که موسیقی به سکانس ربط دارد. ما ۱۰۰ آهنگ برترِ لیست بیلبورد را مابین سالهای ۱۹۶۲ تا ۱۹۶۸ بررسی کردیم. به دنبال جنسی بودیم که با سکانس جور دربیاید. آهنگ‌های خیلی زیادی را امتحان کردیم. بعضی وقت‌ها بازه ی انرژی و تحرک موسیقی خیلی زیاد بود و نمی‌توانستیم روی دیالوگ کار کنیم. بالاخره یک جایی باید متن و سخن روی موسیقی قرار می‌گرفت و اگر تمام چیزی که می‌شنیدید باس آهنگ بود، آن‌چنان با مضمون فیلم جور در نمی‌آمد. حالا مشکل چیه!؟ مگه «این پوتین‌ها برای راه رفتن ساخته شده» را دوست نداری!؟

■ **باید بگویم از آهنگ‌های داخل فیلم، من بیشتر طرفدار ترک (Sam the Sham's Wooly Bully) بودم، بهترین آهنگ ضبط شده برای مهمانی و مجالس است. و صد البته ترکِ «پرنده ی موج سوار» (Surfin Bird).**

قطعه ی فوق‌العاده ایست، مگه نه؟!

■ **آهنگ «پرنده ی موج سوار» در قبال عواقب بعد از جنگ پخش می‌شود، جایی که تفنگداران از جلوی یک هلیکوپتر امداد عبور می‌کنند. این سکانس من را یاد دکتر استرنج لاو میندازد، جایی که هواپیما در حین پرواز در میان آسمان با یک لوله سوخت گیری می‌کند و آهنگ پس زمینه، با کمی لطافت و ظرافت همراه است. یا یادآور والس کیهانی است که در ۲۰۰۱ پخش می‌شود، جایی که فضاپیما آرام‌آرام در فضا به سمت دانوبِ آبی حرکت می‌کند. حالا هم که پرنده ی موج سوار داری و هلیکوپتر.**

چیزی که راجع به موسیقی این سکانس‌ها دوست دارم این است که حامل سرخوشی و شادی بعد از درگیری و نبرد هستند و همراه با آن می‌توانی حالتِ صورت تفنگدارها را هنگامی که دارند به مردی که از ساختمان خارج می‌شود، شلیک می‌کنند، ببینید: ۴ تیر اول را از دست می‌دهد، یک لحظه صبر می‌کند، بعد ۲ تیر بعدی را میزند و رضایتی عالی روی صورتش نقش می‌بندد، که با سرخوشی و لذت همراه است، لذتی که خیلی‌ها به عنوان یکی از صفات نبرد بیانش می‌کنند. پس وقتی که او حالت چهره‌اش به این شکل درمیاید ناگهان موسیقی شروع می‌شود و تانک‌ها شروع به حرکت می‌کنند و تفنگدارها هم در حال برگشتن هستند. این انتخاب‌ها کاملاً ناخودآگاه بودند.

■ **مردم همیشه به کارگردان نگاه می‌کنند و خصوصاً در مورد تو راجع به مضمونِ اصلی کارهایت خیلی دقت می‌کنند. من اما نتوانستم به‌جز چند طنین از «راه‌های افتخار» در پایان «غلاف تمام فلزی»، چیزِ دیگری پیدا کنم: زنی که توسط سربازهای دشمن محاصره شده، به همراه ژست‌های عجیب و غریب و مبهمی که این افراد را به هم پیوند میزند.**

این طنین و تشابهی که احساس کردی فقط یک اتفاق است. این سکانس دقیقاً از کتاب «گوستاو هاسفورد» برداشت شده.

■ **پس قصدت این نبوده که به بیننده سقلمه ای بزنی و تشابه و ارجاعات مشخصی را به آن‌ها نشان بدهی.**

اوه، خدایا، نه. من سعی می‌کنم از مواد حقیقی استفاده کنم. می دونی، یه اتفاق خارق‌العاده‌ی دیگر هم مثل این هست. جایی که شخصیت کابوی در حالِ مردن است، چیزی در پس زمینه وجود دارد که خیلی به

مونولیث (جسم سیاه رنگ در ادیسه ی فضایی) شباهت دارد. اما فقط اتفاقی اونجا بود.

■ **فکر نمی‌کنی که بتونی از زیر این قضیه در بری که، هان!؟**

[می‌خندد] فقط می دونم که یک اتفاق متحیر کننده است.

■ **اون سکانس‌ها کجا فیلم‌برداری شدند!؟**

ما دنبال مکانی مشابه عکس‌های «هیو»، درسال ۱۹۶۸ بودیم و توانستیم محلی را پیدا کنیم که دقیقاً معماری کارآمدِ دهه ۳۰ را داشت. البته، همه جایش درست نبود، ولی بعضی از ساختمان‌ها کاملاً کپی برابرِ اصل از محل‌های صنعتی خارج از هیو بودند.

■ **کجا قرار داشت؟!**

همین‌جا، نزدیکِ لندن. صنایع گازِ بریتانیا صاحبش بود، و قرار بر این بود که تخریب بشود. به همین خاطر به ما اجازه دادند که ساختمان‌ها را منفجر کنیم. بچه‌های گروه انفجار، چاشنی‌ها را در عرض ۱ هفته کار گذاشتند. یکشنبه، همه ی هیئت رئیسه ی صنایع گازِ بریتانیا، خانواده‌هایشان را آورده بودند تا تماشا کنند که چطور ساختمان‌ها را می‌فرستیم هوا. منظره ی دیدنی بود. به مدت ۲ ماه توپ مخرب داشتیم به همراه یک کارگردان هنری که به اپراتور می‌گفت کدام مدل سوراخ و خرابی را باید توی کدام ساختمان ایجاد کند.

■ **کارگردانی هنری با توپ مخرب!**

فکر نمی‌کنم تا به حال کسی چنین مجموعه و عواملی داشته باشد. فراتر از هرگونه امکانات اقتصادی بود. برای اینکه ویرانه‌ها را به صورت سه بعدی دربیاوریم باید همه چیز را با پلی‌استر و مدل انجام می‌دادیم. مسلماً نمی‌شود آدم ساختمانی که ۵ سال زمان ساخت احتیاج دارد و ۸۰ میلیون دلار هم بودجه، بسازد تا خرابش کند. نمی‌شد از آن تکثیر کرد. برای ویرانه ساختن، باید بروی مخروبه‌های حقیقی پیدا کنی و از رویشان کپی کنی. این تنها راه ممکن است. به عنوان مثال میگویم، اگر می‌خواهی یک درخت بسازی، باید از روی یک درخت واقعی آن را بسازی. هیچ‌کس نمی‌تواند یک درخت مصنوعی برایت بسازد به خاطر اینکه هر درخت، منطق ذاتی خودش را در شاخه‌هایش دارد. و من کشف کردم که هیچ‌کس نمی‌تواند یک صخره برایت درست کند. این تجربه را هنگام ساخت «راه‌های افتخار» به دست آوردم. ما یک نمونه صخره داشتیم اما هر صخره ای هم منطق ذاتی و شکل خاص خودش را داراست و شما تا زمانی از آن بی خبرید که یک صخره ی تقلبی و ساختگی ببینید. اگر همه ی جزئیات هم درست به نظر برسد، باز هم یک جایی اشتباه از آب درمیاید. بنابراین تصمیم بر این شد که از ویرانه‌های واقعی استفاده کنیم. ما درختان پالم را از اسپانیا به همراه هزاران گیاه پلاستیکی مصنوعی از هنگ کنگ آوردیم. کارهای کوچکی بر روی جزئیاتشان انجام دادیم که مردم در همان وهله ی اول متوجهشان نمی‌شوند. همه ی این‌ها بعلاوه ی قوه ی تخیلی بیننده، همه و همه، باعث شد تا یک طراحی صحنه فوق‌العاده و ویرانه سازی خوب داشته باشیم.

■ **موادِ لازم برای ساخت رو چطور انتخاب می‌کنی؟!**

میخونم. من از ایالت‌های مختلف کتاب سفارش میدهم. به کتاب فروشی می‌روم، چشم‌هایم را می‌بندم و چیزی از قفسه برمی‌دارم. اگر بعد از مدتی خوشم نیامد، تمامش نمی‌کنم. ولی دوست دارم شگفت زده شوم.

■ **«غلاف تمام فلزی» بر اساس کتابِ «زمان سنج های کوتاه» از «گوستاو هاسفورد» ساخته شده.**

داستان خیلی کوتاهی است، که به زیبایی و به صورت کاملاً اقتصادی نوشته شده، دقیقاً مثل فیلم، تمام سکانس‌های اضافه راجع به پیشرفت شخصیت‌ها را کنار گذاشته: سکانس‌هایی که طرف راجع به پدرش صحبت می‌کند، که یک الکلی بوده، از دوست دخترش می‌گوید ... - همه ی اطلاعاتی که باعث قفل شدن فیلم می‌شود و به‌صورت قراردادی در همه ی داستان‌های جنگی هم وجود دارد. چیزی که من راجع به ننوشتن از موادهای اولیه دوست دارم- که حتی مطمئن هم نیستم آیا می‌توانم انجامش بدهم یا نه - این است که مزیت فوقالعاده ی خواندن چیزی را برای اولین بار دارید. هیچ وقت ممکن نیست َبا همان داستان تجربه ای مشابه اولین تجربه دست پیدا کنید.به داستان عکس العمل نشان میدهی : در واقع نوعی عکس العمل عاشق شدن است.این اولین نکته است.بعد نوبت به رمز گشایی میرسد ، رمزگشایی کل کار که به ساختار و پایه های حقیقی آن میرسد ، جایی که ایده ها و مضمون ها و یا احساسات کتاب داخلش از بین نمیرود.

■ **یک بار چیزی کاملاً برعکس این حرف گفتید. شخصی از تو پرسید که چه شباهتی بین شطرنج و فیلم‌سازی است توگفتی که در هردو مورد فرآیند تصمیم گیری خیلی تحلیلی است. گفتید که وابستگی به شواهد باعث شکست می‌شود.**

گمان کنم که حرف را راجع به مضمون دیگری گفته باشم. بخشی از فیلم که شامل داستان سرایی می‌شود کاملاً همان‌طور که گفتم کار می‌کند. می‌شود شباهتی بین شطرنج و فیلم‌سازی پیدا کرد. فیلم ساختن مثل مسابقات شطرنج است که تو یک ساعت داری و باید تعداد حرکات مشخص شده ای در زمان مشخصی انجام بدهی. اگر حرکتی انجام ندهی به کل می‌بازی، حتی اگر حریفت کیش شده باشد. یک استاد بزرگ شطرنج را خواهی دید، که ۳ دقیقه زمان دارد، به همراه ۱۰ حرکت باقیمانده که می‌تواند انجام دهد. او روی حرکت اول ۲ دقیقه از زمانش را می‌گذارد، به خاطر اینکه می‌داند اگر همان یک حرکت را هم درست انجام ندهد، بازی را خواهد باخت. اما بعد از آن ۹ حرکت باقی مانده را در ۱ دقیقه ی باقیمانده انجام می‌دهد. ممکن است کار درست را انجام بدهد. خب، در فیلم‌سازی، همیشه باید به این شکل تصمیم بگیری، همیشه ی خدا زمان کم داری و چیزهایی در اختیار داری که کیفیت کارت را پایین میاورند.

■ **به نظر «غلاف تمام فلزی» مدت زیادی در دست ساخت بوده است.**

خب، ما چند تا اتفاق شدید داشتیم. کسی که مسئول تمرین‌ها بود، «لی اِرمی»، یک تصادف ناگهانی هنگام فیلم‌برداری داشت. در هر صورت، لی ۴ ماه و نیم نتوانست به سر صحنه بیاید.

■ **واقعاً «لی» مربی تمرینِ تفنگدارها بوده؟!**

خودش توی «پریس ایزلند» دوره دیده بود.

■ **چقدر از نقشش را از تجربیات خودش گرفته بود؟!**

پنجاه درصد دیالوگ ها ، ایده های لی بودند، مخصوصاً حرف های توهین آمیزشان، اکثراً از طرف لی بودند. ببین، در زمینه ی استخدام تفنگدارها، با صدها آدم مصاحبه کردیم. به صفشان کردیم و با مربی نقش‌ها را یک دور به‌صورت بداهه اجرا کردیم. آنها نمی دانستند که لی قرار است چه

بگویـد، و بنابرایـن می‌توانسـتیم ببینیـم کـه چطـور واکنش نشـان می‌دهند. لـی بـا، درسـت نمی‌دونـم، ۱۵۰ صفحـه فُحـش و دری‌وری میامـد. از ایـن جـور چیزهـا کـه روی دیوارهـا می‌نویسـند « مـن از اسـم لاورنـس خوشـم نمیـاد، لاورنـس واسـه آدمـای دوجنسـه و ملوان‌هاسـت». تمـام توهین‌هایش بـه کنـار، اکثـر چیزهایی که می‌گفـت حرفه‌ای صادقانـه و واقعـی بودند، مثلاً جایـی کـه می‌گویـد: « تفنگ تنها وسـیله اسـت، این قلب سـنگی اسـت که می‌کشـد» شـما میدانیـد کـه این حـرف حقیقت دارد. مگـر اینکـه در دنیایی زندگـی کنیـد کـه نیـازی بـه مردهای جنگجـو نداشـته باشـند، تـا بتوانید از «لـی» خـرده بگیریـد. البته شـاید بـرای عـدم ظرافت اخلاقـش بتوانیـد. فکر نمی‌کنـم کـه در فروشـگاه‌ها، جسـد تفنگدارهـای دریاییِ ایـالات متحـده رو بـه عنوان مربـی نقش بـازی کردن بفروشـند.

■ **لی نقش مربی متفاوتی نسـبت به «لو گوست» که در فیلم «افسرها و آقایان» بازی می‌کرد دارد.**

فکـر می‌کنـم کـه بـازی «لـو گوسـت» فوق‌العـاده بـود، امـا او در آنجـا بایـد هرچـه را کـه در تواناییـش بـود پیـاده میکـرد. ایـن فیلـم بـه وضـوح می‌خواهـد کـه فقـط تماشـاچی را تحـت تأثیـر قـرار دهـد و آن‌هـا را ارضـاء کنـد. خیلـی از فیلم‌هـا ایـن کار را می‌کنند.بـه سکانسـی کـه بـه اجبـار در دفتـرش نشسـته و بـا غـرور بچـه هـای روبرویـش خیـر شـده دقـت کنیـد. فکـر می‌کنـم واقعـاً هـم از نقشـش سـربلند بیـرون آمـده امـا خطـر سـقوط بـه سانتیمانتالیسـم مزخـرف را هـم نمی‌شـود ندیـد گرفـت.

■ **کتاب‌هایـی کـه راجـع بـه تـو خوانـده‌ام میگوینـد کـه تـو ویرایش را از مهم‌ترین جنبه‌های هنر فیلم‌سازی میدانی.**

ارزش ایـن سـه چیـز برایـم مسـاوی اسـت: نوشـتن، خرحمالی‌هـای سـر فیلم‌برداری اصلی و ویرایش.

■ **نقـل قولـی از «پودوکیـن» آورده بودی مبنـی بر اینکـه ویرایش کردن تنها هنر یکتا در فیلم است.**

همینطـور فکـر می‌کنـم. همـه چیـز از چیزهـای دیگـر سرچشـمه می‌گیـرد. نوشـته کـه خب طبیعتاً از نوشـتن میاید، بـازی کردن از تئاتـر، و فیلم‌برداری از عکاسـی. ویرایـش تنهـا بخـش یکتـا ی فیلـم محسـوب می‌شـود. می‌توانی چیزهـای مختلفـی از دیدگاه‌هـای تقریبـاً مشـابهی بـه دسـت بیـاوری و یک تجربـه ی جدیـد خلـق کنـی. «پودوکین» یک مثـال دارد: مـردی را می‌بینی کـه در حـال آویـزان کـردن یـک تابلـوی نقاشـی روی دیـوار اسـت. ناگهـان می‌بینـی کـه پایـش سـر می‌خـورد؛ می‌بینـی کـه صندلـی حرکـت می‌کنـد؛ دسـتش را می‌بینـی کـه پاییـن میایـد و عکـس از دیـوار پاییـن میفتـد. در کسـری از ثانیـه، مـرد از صندلـی پاییـن میفتـد، و فقط بـا ویرایـش و تدوین اسـت کـه می‌توانـی ایـن اُفتـادن را جـوری ببینـی کـه در حالـت عـادی نمی‌توانـی. تبلیغـات تلویزیونـی از همیـن روش اسـتفاده می‌کننـد. مضمـون را از نمایـش خـارج می‌گذارنـد. برخـی از مثال‌هـای فوق‌العـاده‌ی هنـر فیلـم سـازی در بهتریـن تبلیغـات تلویزیونی اسـت.

■ **یک مثال بزن**

تبلیغاتِ «مایکلوب». من یک طرفدار حرفه ای فوتبال هستم، و نوارهایی از بازی‌هادارم که برایم فرستاده شده،تبلیغاتی وازاین جور چیزها.پارسال لئوب برایم یک سری نوار فرستاد، راجع به احساسات مردمی بود که اوقات خوشی را شبها...

■ **در شهرهای بزرگ سپری می‌کنند...**

و تدویـن، فیلـم برداریش، یکـی از فوق‌العاده‌ترین کارهایی بـود که دیده بودم. فرامـوش کـن کـه چـه کاری می‌کننـد، برایت تبدیل به شـعر مصور می‌شـود. و متوجـه می‌شـوی کـه کـه در ۳۰ ثانیـه ای کـه آن‌هـا سـاختند احساسـات پیچیـده ای وجـود دارد. اگـر می‌توانسـتی یـک داسـتان بگـی، یـک چیـز بـا مضمـون، و از ایـن شـعر بصـری اسـتفاده کنـی، می‌توانسـتی پیچیـده تریـن احساسات و ظریف‌ترین موارد را کنترل کنی.

■ **اینکه این‌قدر طرفدار حرفه ای فوتبال هسـتی، واقعاً من را شگفت زده می‌کند!** چرا؟!

■ **با تصور من راجع به شخصیتت جور نیست**

که این تصور...

■ **اینکه اسـتنلی کوبریک یه تارِک دنیاست، مردی که کارش تمام زندگی‌اش را فـرا گرفتـه و هیـچ چیز دیگـری برایش مهم نیسـت، اینکه اصـلاً طرفدار فوتبـال نیسـت و بعدش هـم این شـایعات مطرح می‌شـود که...**

می دونم به کجا می رسه این قضیه.

■ **تفنگ دو لول می‌خواهی؟!**

آتش!

■ **اسـتنلی کوبریـک یک کمال گراسـت. تسـخیر شـده توسـط اضطراب ناخودآگاهـی کـه در تمـام جنبه‌هـای فیلم‌هایـش پیداسـت. کوبریک یک آدم منزوی اسـت، یـک آدم عصبی که از اتومبیل ها وحشـت دارد و کسـی کـه نمی‌گـذارد راننـده‌اش بیشـتر از ۳۰ مایل بر سـاعت براند.**

بخشـی از مشـکل من این اسـت که من نتوانستم افسـانه‌ها و شایعاتی که طی سـال‌های متوالـی برایـم درسـت می‌کردند را، برطـرف کنم. یکـی نفر چیزی می‌نوشـت کامـلاً غلـط و بـی ربـط، امـا آن‌قـدر فضـا پیـدا می‌کـرد تـا بتواند مـدام تکـرارش کنـد تا همـه بـاورش کنند. بـرای مثـال، یک جایـی خواندم که نوشته بود، من توی ماشین کلاهِ فوتبال آمریکایی روی سرم می‌گذارم.

■ **محـض احتیاط بگویم که هم نمی‌گـذاری راننده‌ات بیشـتر از ۳۰ مایل بر ساعت براند و هم کلاه فوتبال روی سرت می‌گذاری.**

در واقـع، مـن اصـلاً راننـده نـدارم. من یـک پورشـه ی مـدل ۹۲۸۵ میرونم و گاهی اوقات ۸۰ ۹۰ مایل در ساعت در خط ویژه ی موتورسیکلت‌ها هم میرونم.

■ **تدویـن گـر فیلم‌هایت می‌گویـد که هنـوز در حال کار بـر روی فیلم‌های قدیمت هستی. این به نظر خودت کمال گرایی عصبی نیست؟!**

برایـت توضیـح خواهـم داد کـه چـرا ایـن کار را می‌کنـم. مـا فهمیدیـم کـه اسـتودیوی نگاتیوهـای عکسـی ِ دکتـر اسـترنج لاو را گـم کـرده اسـت. و همچنیـن آن‌هـا، نگـه دارنـده ی حـاوی موسـیقی متنِ مـادر را هم گـم کرده بودنـد. همـه ی نگاتیوهـای چـاپ شـده بـه طـور بـدی تـار و دوتایـی چـاپ شـده بودنـد. جسـتجو بـرای ایـن کار یـک سـال و نیـم زمان بـرد. سـرانجام، سـعی کـردم فیلـم را بـر اسـاس ۲ تـا از پازِتیـو های فیلـم که جفتشـان هم صدمـه دیـده بودنـد بازسـازی کنـم. اگـر کهِ همـان زمان هـم پاره می‌شـدند دیگـر نمی‌شـد نگاتیوهـای بیشـتری درسـت کرد.

■ **شایعاتی شنیدم مبنی بر اینکه تو برای هر صحنه ۱۰۰ تا برداشت می‌گیری.**

ایـن قضیـه وقتـی اتفـاق میفتـد کـه بازیگرهـا آمـاده نباشـند. تـو نمی‌توانـی بـدون دانسـتنِ دیالوگ‌هـا نقـش را ایفا کنـی و اگـر بازیگرها تمام حواسشـان بـه کلمـات باشـد، نمی‌تواننـد روی احساساتشـان کار کننـد. پـس درنتیجـه

کارت به جایی می‌رسد که مجبوری ۳۰ تا برداشت از یه چیز داشته باشی و با اینحال این را از چشم‌هایشان بخوانی که: اونها هنوز خط‌هایشان را حفظ نیستند. پس همین‌طور مدام فیلم می‌گیری و فیلم می‌گیری و امیدوار هستی که بتوانی از این قطعات چیزی به دست بیاوری. حالا، اگر بازیگرت آدم باحالی باشد، به خانه که می‌رود می‌گوید: «استنلی یه آدم کمال گراست، ۱۰۰ تا برداشت از هر سکانس می‌گیرد». و بدین ترتیب یکهو ۳۰ تا برداشت می شود ۱۰۰ تا برداشت. و بعد شهرتش هم نصیب من می‌شود. اگر من از هر سکانس ۱۰۰ تا برداشت داشته باشم، هیچ وقت نمی‌توانم یک فیلم را کامل کنم. برای مثال، «لی ارمی»، هر ثانیه از وقت‌های اضافه‌اش را با مربی دیالوگ‌هایش تمرین می‌کرد و همیشه خطوطش را کامل حفظ بود. درست یادم باشد، لی به طور میانگی ۹ ۸ تا برداشت بیشتر لازم نداشت. بعضی وقتا حتی توی ۳ برداشت کار را تمام می‌کرد. به خاطر اینکه آماده بود.

■ **شایعه ی دیگری هم هست راجع به اینکه تو واقعا میخواستی تمام سالن های نمایشی که قرار بود غلاف تمام فلزی را نمایش دهند کاملا از قبل تایید شده باشند. این اثباتی از وجود اضطراب ناخودآگاه و بی دلیل در وجودت نیست؟!**

بعضی از مردم متعجب می‌شوند وقتی که می‌بینند من این‌قدر راجع به سالن های نمایش، یعنی جایی که فیلم‌ها به نمایش درمیایند نگرانم. آن‌ها فکر می‌کنند که این نوعی جنون مضطربانه است که من دارم. اما لوکاس فیلم یک برنامه ی هم ترازی سالن های نمایش دارد. آن‌ها به اطراف می‌روند و سالن های زیادی را کنترل می‌کنند و در آخر نتیجه ی گزارش را منتشر می‌کنند که تقریباً تمامی ظن‌های شما را تأیید می‌کند. برای مثال، دریک سالن نمایش روزانه، ۵۰ درصد فیلم‌ها خط می افتند و خراب می‌شوند، خیلی وقت‌ها چیزی می‌شکند، تقویت کننده‌ها صدا خوب نیستند، و صدا بد است، نور تنظیم نیست و ...

■ **پس به خاطر همین است که خیلی از فیلم‌هایی که اخیراً دیدم این‌قدر تاریک هستند؟!**

خب، سالن های ما سعی می‌کنند که فیلم را روی پرده ی بزرگ‌تری از منبع نورشان نمایش بدهند. اگر یک پروژکتور ۲۰۰۰ واتی بخری، ممکن است که برای تصویری با عرض ۲۰ فوت تصویر قابل قبولی ارائه بدهد. حالا بگذار بگوییم که سالن نمایش یک فیلم ۴۰ فوتی را روی پرده ای عریض تر با فاصله ای بیشتر نمایش بدهند. با این کار در حقیقت، تو داری ۲۰۰ درصد کمتر از حالت نرمال نور می‌گیری. این قانون عکس مربع است ولی در هر صورت آن‌ها می‌خواهند تصویر بزرگ‌تری بگیرند بنابراین فیلم تاریک تر می‌شود. خیلی از ارائه دهندگان به طرز وحشتناکی کمترین استانداردهای کیفیت پخش فیلم را نادیده می‌گیرند. برای مثال، فرضاً تو یک سالن نمایش داری که همه حلقه‌های فیلمت در یک رشته ی متوالی و در یک دستگاه پخش می‌شوند و هیچ‌وقت دهانه ی دیافراگم را هم تمیز نمی‌کنند. با انجام ندادن این کار مقداری خاکِ شن مانند داخل دهانه می‌شود و هر وقت که فیلم پخش شروع به پخش می‌شود، اندازه این خاک و گرد و غبار نیز بیشتر می‌شود، بعد از چند روز، این خاک‌ها شروع می‌کند به خط انداختن روی فیلم‌ها و نگاتیوها. خط و خش از انتهای یک فیلم شروع می‌شود تا انتهای فیلم بعدی. چنین چیزی را دیده ای، مطمئنم!

■ **این چیزی که ازش حرف می‌زنی، شبیه به یک تار مو نیست که از بالای قاب تصویر آویزان شده، و یک جورهایی کل مدت زمانِ فیلم اون بالا ول می‌خورد!؟**

این هم یک جور برداشت است، آره، همونه. بازرس‌های لوکاس فیلم بعد از ۱۵ روز به این مسئله پی بردند، زمانی که تقریباً این خاک‌ها همه فیلم‌ها را به آشغال تبدیل کرده بود. [بازرس‌ها میگویند که فیلم بعد از ۱۷ روز بر این اثر خراب می‌شود] حالا، آیا این که من بخواهم مطمئن شوم کنفرانس مطبوعاتی و یا اکران فیلم در یک شهر بزرگ به درستی اتفاق میفتد و همه چیز در سالن اکران به‌خوبی کار می‌کند، نگرانی بی جایی است!؟ فقط کافی است یک نفر را بفرستی تا محل را ۳ ۴ روز جلوتر بازدید کند. مطمئن شود که چیزی نشکسته است. فقط یکی دوتا تلفن لازم است، و کمی پافشاری و اصرار به بعضی افراد تا یک سری چیزها را درست کنند. منظورم این است که، آیا این ابراز نگرانی به جا نیست یا اینکه اضطراب ناخودآگاه است؟!

■ **نقدهای اولیه ی خیلی از فیلم‌هایت بعضی وقت‌ها بدون هیچ دلیلی خصمانه‌اند ... اما بازنگری‌ها این چنین نیستند. به نظر میاید منتقدین بیشتر از گذشته ی تو خوششان میاید.**

حقیقت دارد. اولین نقد از ۲۰۰۱ توهین آمیز بود و خیلی بد پیش رفت. یک منتقد مهم لس آنجلسی راه‌های افتخار را شکست خورده می‌دانست به خاطر اینکه بازیگرها با لهجه ی فرانسوی حرف نمی‌زدند. وقتی دکتر استرنج لاو اکران شد، روزنامه ی نیویورک نقدی نوشت با تیتری به این شکل: «موسکو دیگه نمیتونه به آمریکا صدمه ای برسونه.» یک چیزی توی همین مایه‌ها، اما انتقادهای سازنده در فیلم‌هایم همیشه راه نجات من از چیزی بوده است که من آن را نظرِ انتقادی متعاقب می‌نامم. به همین دلیل فکر می‌کنم مخاطبانم، حداقل در ابتدا قابل اعتماد تر از منتقدین هستند. مخاطبین به اینکه بار و بندیل انتقادی در هر فیلم به دنبال خود راه بیندازند تمایلی ندارند، و واقعاً فکر می‌کنم که تعدادی از منتقدین که به دیدن فیلم‌هایم می‌آیند انتظار دارند این فیلم آخرین کار من باشد. منتظر چیزی هستند که هیچ وقت اتفاق نمی افتد.

■ **خب، در هر صورت نه به تماشاچیانت آسان می‌گیری و نه به منتقدینت، تو گفتی که می‌خواهی مخاطبینت عکس‌العمل‌های احساسی داشته باشد. تو احساسات قوی خلق می‌کنی، اما هیچ وقت پاسخ‌های سر راستی به ما نمی‌دهی!**

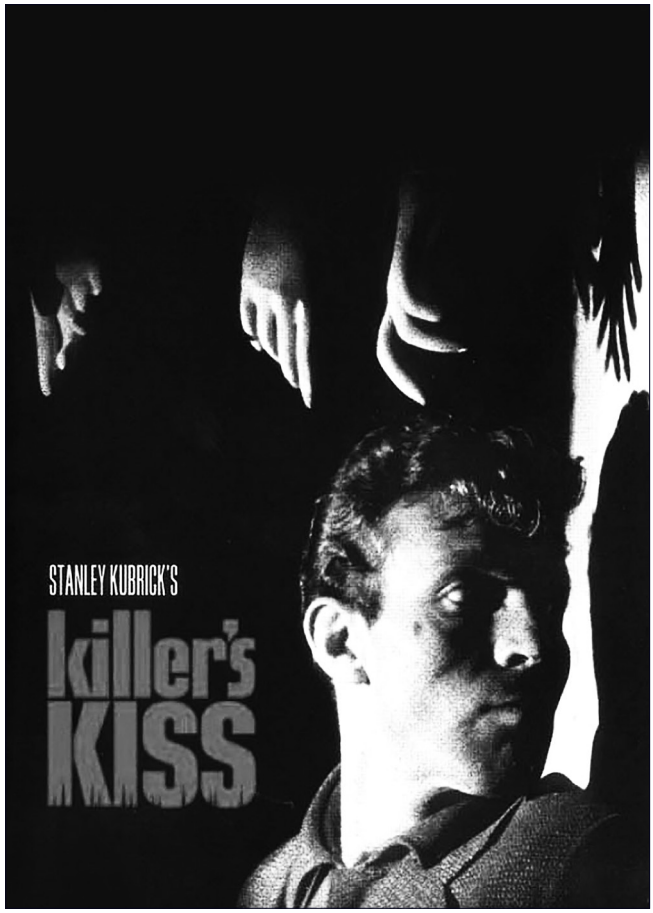
خب به خاطر اینه که پاسخ‌های سر راست ندارم.

منبع:

1. The Rolling Stone. August 1987 ,27

پله‌های آغازین سودای خیال؛ بوسه قاتل

نویسنده: محمدرضا برادری
baradari@pardis-gholhak.com



خلاصه داستان

دیوی گوردن بوکسوری جوان و تنهاست که در همسایگی دختری زیبا زندگی می‌کند. دیوی و گلوریا با یکدیگر آشنایی خاصی ندارند تا اینکه درگیری گلوریا با رئیسش که قصد تصاحب او را دارد باعث آشنایی دیو با او و گذشته‌اش می‌شود...

A MORTE PASSOU POR PERTO

Directed By	:	Stanley Kubrick
Produced By	:	Stanley Kubrick
Screenplay By	:	Morris Bousel
Written By	:	Howard Sackler
Story By	:	Stanley Kubrick
Starring	:	Jamie Smith Irene Kane
Music By	:	Gerald Fried
Cinematography	:	Stanley Kubrick
Editing By	:	Stanley Kubrick
Release Dates	:	September 28, 1955
Running Time	:	67 Minutes
Country	:	United States
Language	:	English

نقد و تحلیل فیلم

شاید باور این موضوع سخت باشد که کارگردان بزرگی مانند کوبریک نیز روزی فیلمسازی نو پا و بی تجربه بوده است. شخصی مانند کوبریک که با هر کدام از فیلم‌هایش کرانه‌ای جدید از اقیانوس هنر سینما را در نوردیده است بنظر می‌رسد که حتی در نمونه‌های اولیه آثارش نبوغ و بداعتی خیره کننده از خود برجای گذاشته باشد. با این حال باید دانست که حتی چنین کارگردانی نیز پله‌های تجربه و ترقی را سر فرصت و با حوصله در نور دیده است. بوسه قاتل دومین اثر بلند استاد بزرگ سینما کوبریک است و بررسی آن می‌تواند به جذابیت و آموزندگی دیگر آثار او باشد.

استنلی کوبریک جوان که بعد از ساخت چند مستند با بودجه محدود تجربه فیلمسازی را تا حدی بدست آورده بود، سراغ اولین پروژه سینمایی خود هراس و هوس (۱۹۵۳)رفت. پس از ساخت این فیلم او تصمیم گرفت اثر بعدی خود را با دقت بیشتر بر جزئیات داستانی و سر و شکل دادن بهتر به درام بسازد. کوبریک که بعد ها هراس و هوس را فیلمی آماتوری از خود خواند در آن زمان می‌خواست با قالبی محکم‌تر سراغ فیلم بعدی رود. این بود که پروژه ساخت فیلم بوسه قاتل با بودجه محدود ۴۰،۰۰۰ دلار که از نزدیکان خود قرض کرده بود کلید خورد. کوبریک تا آن زمان در فیلم هایش تمام مسئولیت های اصلی از جمله تهیه، تدوین، فیلم‌برداری، کارگردانی و نوشتن فیلم‌نامه را بر عهده داشت. او که فیلم‌سازی جوان و در آغاز راه بود می‌بایست به هر قیمت و با هر حربه‌ای موجودیت خود را در کنار استودیو های بزرگ به اثبات می‌رساند و به همین دلیل از همان آغاز با مشکلات مالی دست و پنجه نرم می‌کرد. این مسائل باعث شد کوبریک تا آنجا که می‌تواند در مسائل اقتصادی تولید فیلم صرفه جویی کند. از این رو او برای فیلم بوسه قاتل از لوکیشن‌های شهر نیویورک استفاده کرد و گروه کوچکی نیز برای ساخت فیلم جمع کرد. بازیگران او نیز افرادی حرفه‌ای نبودند و آرزوی موفقیت با حضور در فیلم کوبریک داشتند. همسر کوبریک در آن زمان (روث سوبوتکا) که از رقاصان حرفه‌ای بالله شهر نیویورک بود کارگردانی هنری فیلم و رقص در صحنه های فلش بک آن را به عهده گرفت. کوبریک با این گروه و وسواس اولیه‌ای که تا آخرین لحظه عمرش آثار سینمایی او را ترک نکردند شروع به ساخت فیلم کرد و ظرف مدت کمتر از ۱۲ هفته آن را به اتمام رساند. او در آن زمان ۲۶ سال داشت.

اگر بخواهیم فیلم بوسه قاتل را در جایگاه یک فیلم مطلق بسنجیم شاید با یک شاهکار تمام عیار طرف نباشیم، با این حال می‌توان با نگاه به آن به عنوان اثری مستقل از یک کارگردان با استعداد در آستانه شکوفایی نکته‌هایی خوبی دریافت کرد. کوبریک با ساخت این فیلم در واقع از اولین کارگردانانی بود که فیلمی مستقل ساخت و در دوره‌ای که سیستم استودیویی از کسی بیرون دایره خود برای ساخت فیلم استفاده نمی‌کرد، شاید ۲۰ سال جلوتر از جریان سینمای مستقلی که ما می‌شناسیم فیلمی با این مشخصات ساخت. او با ساخت این فیلم و در نهایت در اختیار گذاشتن آن به یونایتد آرتیستز پا به دایره بسته کارگردانان آن زمان هالیوود گذاشته و حتی برای فیلم بعدی خود از طرف آن‌ها پشتیبانی مالی تهیه کرد. اگر به دنبال مؤلفه

های دیگری در طول فیلم بگردیم که آن را به جریان مستقل سالهای بعد در آمریکا نزدیک کند می توان به استفاده نکردن از لوکیشن و سبک سینما وریته‌ای فیلم اشاره کرد. کوبریک برای برداشت در مکان‌های عمومی و خیابان‌ها، در بعضی صحنه‌ها از داخل ماشین و به طور پنهانی از کاراکترها در میان جمعیت فیلمبرداری و یا در صحنه‌هایی دیگر به خاطر وجود نداشتن تجهیزات لازم برای برداشت‌های دالی از عقب ماشین‌های باربری استفاده کرد. با این دید همانطور که افرادی در زمان اکران فیلم نیز به آن اذعان داشتند می‌توان از ضعف‌های فیلم چشم پوشی کرد و آن را به عنوان یک شروع خوب در نظر گرفت. فیلم بوسه قاتل با تصویر زندگی جوان بوکسوری که اصالتی روستایی دارد شروع می‌شود و نمایان‌گر زندگی تنهای شهری او در آپارتمانی کوچک است. این شخص که دیوی گوردون نام دارد با مسابقات شبانه زندگی خود را می‌گذراند. در آپارتمان روبروی واحد دیوی که با یک پنجره به هم مشرف هستند دختری تنها به نام گلوریا پرایس زندگی می‌کند. گلوریا در کلوپ شبانه‌ای کار می کند که رییس آن به او علاقه داشته و قصد تصاحب او را دارد. پس از مدتی به خاطر درگیری رییس کلوب و گلوریا، دیو به او نزدیک می‌شود و تصمیم می‌گیرند با یکدیگر به نقطه‌ای دیگر سفر کنند. داستان فیلم همان‌گونه که پیداست به الگوی آشنای فیلم های نوآر و سینمای آن دوره نزدیک است و در نگاه اول نمی‌خواهد پا را از یک داستان گویی کلاسیک فراتر گذارد. کوبریک با اینکه در انتخاب داستان برای این فیلم محتاط عمل می‌کند، در روایت و به تصویر کشیدن آن دست به خلاقیت‌های جدیدی می‌زند. او با ترکیب تکنیک‌های سینمای تخیلی آن دوره و بعضی کاربردهای واقع گرای استفاده از دوربین نوع جدیدی از تجربه یک روایت به ظاهر ساده را خلق می‌کند. کوبریک در صحنه‌های بوکس و بعضی از صحنه‌های خیابانی به سمت تکنیکی واقع‌گرا با استفاده از دوربین روی دست، فیلمبرداری در مکان‌های عمومی و نورپردازی حداقلی می‌رود و در جاهایی دیگر مثل صحنه‌های داخلی آپارتمان قهرمان داستان و درگیری پایان فیلم از قاب بندی‌های بسیار دقیق و قراردهی بسیار منسجم و حساب شده اشیاء و کاراکترها در صحنه استفاده می‌کند. این نوع حرکت به سمت روایت بصری در کنار انتخاب موسیقی بازیگوش صحنه‌ها که از ضرب آهنگ‌های تند به صحنه‌هایی با موسیقی آرام یا بدون موسیقی کات می‌خورند، باعث می‌شود فیلم به نوعی دوگانگی تأثیر گذار در موضوع خود برسد. یعنی در قسمتی در عین حال که گویی یک فیلم سینما وریته می‌بینیم در بخش بعدی شاهد یک نمونه کلاسیک سینمای نوآر هستیم. این نوع حرکت کارگردان به سمت فیلم، هم باعث درگیر نشدن آن در احساسات اغراق شده می‌شود و هم‌چنین آن را از یک شبه مستند تئاتری جدا می‌کند. موضوع دیگری که در بوسه قاتل به وضوح مشاهده می‌شود، کشش قهرمان و ضد قهرمان فیلم به شخصیت زن جذاب است که فیلم را در کنار نورپردازی به یک اثر نوآر بدل می‌کند. در صحنه‌های ابتدایی فیلم در آپارتمان دیوی که محیطی کوچک و بسته است، بر پنجره‌ای که مجاور به خانه گلوریاست تاکید خاصی می‌شود و زندگی این دو را به موازات یکدیگر به دقت نشان می‌دهد. هر دو کاراکتر تنها هستند و می‌توان

مشاهده کرد که هر دو از فاصله قاب پنجره آپارتمانشان یکدیگر را تا جایی زیر نظر دارند. تنهایی دیوی و گلوریا تا جایی که ضد قهرمان داستان به گلوریا حمله نکرده است به آشنایی این دو بدل نمی‌شود. گلوریا در ارتباط با دیوی بر خلاف رئیسش که او را پیرمردی بد بو می‌خواند گرم‌تر است ولی با این حال بازهم در او نشان از عشقی پر رنگ به قهرمان داستان دیده نمی‌شود و گویی در رابطه او و دیوی نیز یک نوع اجبار بیان نشدنی برای گلوریا وجود دارد. حال اگر بخواهیم او را با نمونه‌های زن اغواگر معروف نوآر مقایسه کنیم شاید بتوانیم انگیزه‌های او را کنار گذاشته و رفتارش را به سرشت او نسبت دهیم ولی با این حال گلوریا با نمونه‌های معروف این نوع کاراکتر با توجه به رفتاری که از خود نشان می دهد متفاوت است. با این وجود اگر بخواهیم به صرف پایان بندی فیلم به شخصیت گلوریا بنگریم شاید او را دختر ساده و با احوالات متغیر در نظر بگیریم که از تصمیم خود برای رها کردن دیوی چشم می‌پوشد و در ایستگاه قطار، در پایانی خوش به قهرمان داستان می‌پیوندد. ولی اینطور که بنظر می‌رسد این پایان خوش نچسب حتی از کوبریک جوان نیز بعید بوده است و این استودیو بوده که او را به تغییر پایان فیلم (با پیشنهاد اختصاص کمک مالی به او) مجاب کرده است.

فیلم روایت خود را به صورت فلش بک و استفاده از راوی قهرمان شروع می‌کند و در پایان نیز دیوی را در حال تعریف سر انجام شخصیت‌های دیگر و خودش می‌بینیم که در ایستگاه قطاری در حال قدم زدن است. دیوی در قسمت انتهایی فیلم، داستان بعد از کشتن رئیس گلوریا و بی‌گناه شناخته شدن خود را توسط پلیس به سرعت تعریف کرده و گویا فیلم را دقایقی کوتاه‌تر می‌کند. سیستم فلش بک فیلم تا اندازه‌ای فیلم **غرامت مضاعف** (۱۹۴۴) بیلی وایلدر را به یاد می‌آورد ولی به اندازه آن در داستان نقش اساسی ایفا نمی‌کند و این با توجه به پایان معمولی فیلم کاملاً روشن است. در جای دیگر داستان، کوبریک از فلش بک دیگری برای روایت گذشته خانواده گلوریا استفاده می‌کند که همسر او در نقش بالرین در آن بازی کرده است. این استفاده با توجه به اینکه خود داستان نیز در یک فلش بک رقم می‌خورد با تصویر سازی خاص، حالتی انتزاعی به خود گرفته است که نقش جالبی در چند پرده کردن داستان ایفا

می‌کند و بر خلاف فلش بک اصلی که آنچنان کارآمد به نظر نمی‌رسد، به جاست.

از لحاظ نمایشی حتی خود کوبریک نیز به این نکته اعتراف کرده است که بازی‌ها در فیلم مصنوعی تر از آنچه باید هستند و صدا گذاری و دوبله بعد از فیلمبرداری نیز ضربه‌ای دیگر به این بخش وارد کرده است. بازیگران تازه کار و البته بی تجربگی کوبریک در آن روزها از دلایل این موضوع هستند. با همه این اوصاف فیلم به زیبایی تصویر شده و از لحاظ بصری چشم نواز است. کوبریک که قبل از ورود به عالم فیلمسازی برای مجله لوک به صورت حرفه‌ای عکاسی کرده، به دقت یک هنرمند خلاق عکاس از قاب‌های فوق العاده استفاده می‌کند. از آپارتمان دیو که ترکیب بندی تصویر، تنهایی او و همسایه‌اش گلوریا را به خوبی روایت می‌کند تا تصاویر سایه گرفته کاراکترها در کوچه‌های بن بست نیویورک به خوبی روح نوآر به فیلم دمیده‌اند و نشان از شناخت فیلمساز نسبت به ابزار خود دارند. در قاب‌های دیگر فیلم دیو را کنار آینه‌ای که عکس‌های گذشته‌اش گوشه آن چسبیده است می‌بینیم، یا موقعی که دیو مورد ضرب و شتم قرار می‌گیرد و روی زمین می‌افتد کارت قماری کنار صورتش مشاهده می‌کنیم. کوبریک از بار معنایی اشیاء در کادرهای خود به زیبایی و دقت استفاده می‌کند. کارت‌های قمار و مانکن‌های عریان به جای ماهیت گرافیکی صرف داشتن در صحنه‌ها نقشی دراماتیک ایفا می‌کنند و نمونه قوی آن حضور مانکن‌ها در صحنه‌های پایانی فیلم است. در میدان مبارزه نهایی دیو و رئیس گلوریا مانکن‌های زنانه‌ای را مشاهده می‌کنیم که این دو را احاطه کرده‌اند و آشکارا اشاره به عقده‌های جنسی این دو کاراکتر دارند که شاید به تمامی مردان قابل بسط باشد و گلوریا را در جایگاه زن اغواگر داستان بیشتر تثبیت کند. کوبریک پس از این فیلم موفق می‌شود شرکت فیلمسازی خود را با کمک یکی از دوستان قدیمی خود تأسیس کند و فیلم **قتل** (۱۹۵۶) و **راه‌های افتخار** (۱۹۵۷) را بسازد که می‌توان آن‌ها را شروع پختگی کوبریک و حرکت او به سمت سینمای آرمانی مورد نظرش نامید. اگر بخواهیم به گفته‌های خود کوبریک هم برای قضاوت در مورد دو اثر اولش رجوع کنیم به نظرات آن‌چنان مثبتی نخواهیم رسید با این حال در تک تک قاب‌های فیلم بوسه قاتل می توان ظهور یک استعداد نو را برای آینده سینما تشخیص داد. در کل حتی اگر نتوانیم با دیدی مثبت به فیلم نگاه کنیم، این نکته را نمی‌توانیم فراموش کنیم که شاید کوبریک با ساخت این فیلم از اولین کارگردانان مستقل آمریکا شناخته شد و توانست از اولین نمونه‌هایی باشد که به استودیوها ثابت می‌کردند تاریخ مصرف تأثیر همه جانبه استودیوها بر فیلم‌ها در حال تمام شدن است.

منابع:

1. Encyclopedia of Stanley Kubrick, From Day of the Fight to Eyes Wide Shut Gene D. Phillips, Rodney Hill.
2. Stanley Kubrick, Director A Visual Analysis - Alexander Walker
3. www.twentyfourframes.wordpress.com

یادداشت‌های یک ذهن خطرناک (استنلی کوبریک)

مترجم: آرمین ریاضی
armin.riazii@yahoo.com

استنلی کوبریک با فیلم ضد جنگ خودش، یعنی راه‌های افتخار خود را به عنوان کارگردانی جوان با دیدی نافذ در سینمای هالیوود ثابت کرد. بعد از آن با حماسه‌ی پر از ستاره‌اش، اسپارتاکوس بارِ دیگر نگاه اطرافیان را به خودش جلب کرد و سپس به سراغ فیلم‌برداری لولیتا در انگلستان رفت.

کوبریک در سن ۳۲ سالگی یکی از امیدهای بزرگ صنعت فیلم‌سازی محسوب می‌شد. جدول میزان فروش فیلم‌هایش و نظرات منتقدین همه و همه دال بر این بودند که او یک کارگردان خوب و مسلط است و سینما برای کوبریک حکم صنعتی را داشت که هنر بخشی از جوهره‌ی آن است. فیلم قبلی او یعنی «ترس و هوس» یک داستان سیاه راجع به ۴ سرباز بود که پشت خط دشمن گیر افتاده‌اند، بعد از آن «بوسه ی قاتل» و «قتل» قرار دارند، یک داستان ظریف از یک باند سرقت با شدت و گیرایی فیلمی همچون «ریفیفی» (۱۹۵۵) و شیوه‌ی روایی که منتقدین را در آن زمان بر آن داشت تا کوبریک را با کسانی همچون اورسون ولز (همشهری کین) و مکس اپولوس (Lola Mont's) مقایسه کنند. اما در سال ۱۹۵۷ بود که کوبریک با ساخت «راه‌های افتخار» به شهرت دست یافت. این افکار، که در لحظاتی خاص برای مجله ی «بیننده» نوشته شده‌اند، یادداشت‌های کوبریک به عنوان یک سرگرمی هستند.

■ هنرمندان حقیقی

من فکر نمی‌کنم که نویسنده‌ها، نقاش‌ها و یا فیلم سازها تابع چیز خاصی باشند، چون همیشه می‌خواهند چیزهای مشخصی بگویند. آن‌ها چیزهایی را به نمایش می‌گذارند که احساس می‌کنند و شکل هنری هر چیزی را دوست دارند : عشاق کلمات و حروف‌اند، یا عاشق بوی رنگ و سلولوئید و عکس‌های چاپ شده و یا عاشق کار کردن با بازیگرها هستند. من اصلاً فکر نمی‌کنم هیچ هنرمندِ حقیقی، تا به حال تحت نقطه نظرهای آموزشی و خاص، جهت گیری کرده باشد، حتی اگر فکر می‌کرده که دارد جهت گیری می‌کند.

■ صفحه نمایش عریض یا چشمان کاملاً باز

برای ساخت هر فیلم، چه با پیش زمینه‌ی تاریخی و چه با اندازه‌ی یک مجموعه، باید تقریباً همانند هر فیلم دیگری برخورد کرد. اول از همه باید فهمید که در هر سکانس چه اتفاقی قرار است بیفتد، و جالب‌ترین شیوه‌ی نمایشش چیست. در اسپارتاکوس، چه سکانس دارای پس زمینه‌ای با هزاران آدم بود و چه سکانس روبروی یک دیوار خالی گرفته می‌شد، اول از همه من به همه چیز به گونه‌ای فکر می‌کردم که گویی هیچ چیز در پس زمینه نیست. وقتی تمرین تمام می شد، تازه روی پس زمینه کار می‌کردیم!

باید اعتراف کنم که من هیچ وقت راجع به ابعاد صفحه نمایش گسترده (Wide Screen) بیشتر از ۲ یا ۳ روز فکر نکردم. فکر می‌کنم که اهمیت زیادی به این موضوع داده می‌شود. در حقیقت این مسئله فقط نوع و شکل دیگری از ساخت را در برمی‌گیرد: برای بعضی سکانس‌ها این کادر بندی بهتر از کادر بندی‌های دیگر جواب می‌دهد، ولی برای بعضی از سکانس‌ها تفاوتی ایجاد نمی‌کند، فقط اگر قرار است بازیگران ۲ قدم از هم فاصله داشته باشند باید ۴ قدم فاصله بگیرند؛ یا اینکه مجبور می‌شوی با زاویه‌ی حائل فیلم بگیری. ضمن اینکه صفحه‌ی نمایشِ بزرگ برای آدم‌هایی که از آن خیلی فاصله دارند کوچک به نظر می‌رسد همان‌طور که صفحه‌ی نمایش کوچک برای آن‌هایی که در ردیف‌های جلو هستند بزرگ به نظر می‌رسد.

■ تقابل فرم و محتوا

من اخیراً هیچ ایده‌ی مهم و ویژه‌ای در فیلم سازی به ذهنم خطور نکرده است که با فرم در ارتباط باشد. من فکر می‌کنم که دغدغه ی اصالتِ فرم و حفظ آن به همان شکل مسئله‌ی کمابیش بی ثمری است. یک شخص کاملاً اصیل با افکاری کاملاً بکر قادر به ارائه‌ی کارایی در فرم سنتی و قدیمی نیست و به‌راحتی از قالب آن بیرون آمده و کار متفاوتی خواهد کرد. مابقی افراد به فرم نوعی سنت کلاسیک نگاه می‌کنند و سعی می کنند درون آن کار کنند!

■ درخشش نت‌های ظریف بر روی پرده ی نقره ای

من فکر می‌کنم بهترین پلات (طرح)، بی پلات (بی طرحی) بودن است. من شروع‌های آرام را دوست دارم، شروعی که زیر پوست مخاطب می‌رود و آن‌ها را درگیر می‌کند تا آن‌ها بتوانند ظرافت نت‌های زیبا و نرم آن را احساس کنند و مجبور نباشند با نکات داستانی شلوغ و قلاب‌های تعلیق دست و پنجه نرم کنند.

■ برهنگی در عین پوشیدگی

وقتی در حال فیلم ساختن هستی، چند روزی طول می‌کشد تا با بچه‌های پشت صحنه و عوامل آشنا بشوی. کارگردان بودن مثل لخت شدن جلوی ۵۰ آدم غریبه است. اما وقتی که به آنها عادت کردی، حضور حتی یک فرد غریبه در مجموعه باعث ناسازگاری می‌شود و مانع ابراز ناخودآگاه بازیگر و صد البته شخص خود من می‌شود.

احساس می‌کنی که باید بدویی سمت شخصی که در حال نگاه کردن است و مدام برایش توضیح بدهی: «ببین، این سکانس اینجا اتفاق میفته، درست بعد از این سکانس و بعدش یه دور دیگه باید بگیریم، و دلیلی که اون داره اونجا خیلی فریاد میزنه به خاطره اینه که...» و به همین ترتیب تا آخر.

■ پایانی تلخ بهتر است از تلخی بی پایان

شاید یکی از دلایلی که مردم پایان تلخِ یک فیلم رو از پایان رمان یا نمایش سخت تر می‌پذیرند این باشد که یک فیلمِ خوب این‌قدر قوی و محکم مخاطب را در بر می‌گیرد که یک پایان تلخ و ناخوشایند تقریباً غیر قابل تحمل خواهد شد. اما در نهایت به داستان نیز بستگی دارد، به خاطر اینکه راه‌هایی برای کارگردان موجود است تا مخاطب و تماشاچی را گول بزند تا انتظار یک پایان خوش را داشته باشند و راه‌هایی نیز وجود دارد که به‌صورت خیلی ماهرانه به مخاطب اجازه می‌دهد تا بدانند که شخصیتِ داستان محکوم به فنا است و واقف باشند که پایان خوشی در انتظارش نیست. در فیلم‌های جنایی قضیه مثل گاوبازی می‌ماند: یک سری تشریفات و الگوی مشخصی وجود دارد، نمایانگرِ این که مجرم قرار نیست از مهلکه سالم بیرون بیاید، بنابراین برای مدتی قادر به کنار گذاشتن این واقعیت هستی، این گریزِ

کوتاه از واقعیت، به شما این اجازه را می‌دهد تا خودتان را برای این حقیقت آماده کنید که شخصیت داستان قرار نیست زنده بماند. این نوع از پایان‌ها راحت‌تر پذیرفته می‌شوند. چیزی که همیشه باعث آزار می‌شود این است که اغلب اوقات پایان‌ها منظور را اشتباه به مخاطب می‌رسانند. مثلاً یک بمب ساعتی که قرار است در یک کیف منفجر شود را در نظر بگیرید، در این صورت داستان نقطه‌ی کلیدی و اشاره‌ی مشخصی پیدا نمی‌کند. وقتی در حال سر و کله زدن با شخصیت‌های مختلف هستی و احساس زندگی در فیلم جریان دارد، اکثر پایان‌ها غلط از آب در میایند و چیزی که ممکن است تماشاگر را آزار دهد این است که: آنها ممکن است حضور یک پایان تلخ را به‌صورت بی جا و الکی احساس کنند.

در سمت دیگر، اگر داستانت را به گونه ای تمام کنی که شخصیت اصلی به هدفش برسد همیشه برای من یک جور نکته‌ی ناقص وجود دارد، به خاطر اینکه این پایان خودش تقریباً شروع یک داستان دیگر است. یکی از چیزهایی که خیلی راجع به جان فورد دوست دارم، پایان‌های زوال انگیز اش است، پایانی که هرچه پیش می‌رود اهمیتش کمتر می‌شود و در این صورت بیننده کاملاً احساس می‌کند که در حال مشاهده ی یک زندگی واقعی است و به راحتی قبولش می‌کند.

■ کیفیت در سایه‌ی زمان

بعضی وقت‌ها اگر بخواهی یک فیلم را فقط جوری که فکر می‌کنی و دوست داری بسازی، باید بدونِ اینکه به گیشه فکر کنی، قید ستاره‌های فیلمت را بزنی تا بتوانی با بودجه‌ای که داری بسازی. در حقیقت، خرج و هزینه‌ی یک فیلم معمولاً رابطه‌ی کوچکی با دستمزد بازیگرانت دارد. هزینه یک فیلم به مدت زمانی که طول می‌کشد تا فیلمی ساخته بشود مربوط است، و مدت زمان ساخت با کیفیتِ ساخت، رابطه ی مستقیم دارد. نمی‌شود فیلمی را که در مدتی کوتاه ساخته می‌شود به خوبی فیلمی تبدیل کرد که زمانِ کافی صرف ساختنش شده. خیلی‌ها می‌گویند که می‌شود همه چیز را سریعاً آماده کرد و فیلم‌برداری را در عرض ۳ هفته تمام کرد . اما این راه و روش برخورد با چیزی که می‌خواهی به پتانسیل حقیقی‌اش دست پیدا کنی و دوستش داری، نیست. بنابراین اغلب اوقات بدون داشتنِ ستاره و با سرعت عمل کردن فیلم به هیچ جا نمی‌رسد. فقط با استفاده از ستاره‌ها و روی ریل انداختن فیلم می‌توانی زمان منصفانه‌ای که برای فیلمت نیاز داری را به دست بیاوری.

■ اختراع انزوا!

من اغلب اوقات این سؤال رو می‌شنوم که آیا استفاده از لوکیشن‌های غیر حقیقی بر روی جنبه‌های هنری و رئال فیلم تأثیری می گذارد یا خیر. به عقیده‌ی شخصیِ من، کار کردن در خارج از استودیو و یا لوکیشن‌های حقیقی، تجربه‌ی ناخوشایندی است و همچنین فاقد سادگی کلاسیکِ یک فیلم استودیویی است، جایی که همه چیز مطلقاً سیاه و تاریک است و نورها از محل‌های مشخصی می‌تابند و آنقدر ساکت است که می‌توانی بدون اینکه نگرانِ این باشی که ۵۰۰ تا آدم دیگر یک بلوک پایین تر پشت صف پلیس‌ها ایستاده اند و میلیون‌ها حواس پرتیِ دیگر به‌راحتی تمرکز کنی!

من فکر می‌کنم که این بزرگ‌ترین مشکلِ فیلم سازی در لوکیشن‌های حقیقی است. این مسئله وقتی نمود پیدا می‌کند که در این شرایط محیطی، آدم‌ها و گنده لات‌های محل قرار باشد مدام از وسط سکانس‌هایت عبور کنند. از منظر روان‌شناختی، مواقعی که شخصیت‌ها و احساسات درونی‌شان مسئله‌ی کلیدی برای داستان و فیلمت محسوب می‌شوند، فکر می‌کنم استودیو بهترین مکان برای فیلم‌برداری است. کار کردن با یک مجموعه بیش از پیش به این نیاز دارد که بازیگر تمرکز کامل و توانایی بهره بردن از آن را به طور کامل داشته باشد.

وقتی در حال ساخت اسپارتاکوس بودم، همین موضوع را با اولیور و آستینوف مطرح کردم و آن‌ها هم حس مشابهی را هنگام کار در خارج از استودیو داشتند، احساس می‌کردند که تمام نیرو و انرژی‌شان در فضا پخش می‌شود. ذهن هوشیاری نداشتند و به نظر می‌رسید که مدام تمرکزشان از دست می‌رود. آن‌ها هم مدل استودیویی رو ترجیح می‌دادند، جایی که چراغ‌ها و نورها روی آن‌ها متمرکز می‌شود و کل مجموعه دورشان هستند در حالی که در فضای باز، همه چیز محو می‌شد، در داخل و فضای استودیوی نوعی تمرکزِ انرژیِ فیزیکی در درون ما وجود داشت.

■ پیروزی، ضرورتی برای شکست نخوردن

مسئله‌ی مهم در فیلم‌ها این است که باید تلاش کرد فیلم خوب ساخت تا شکست نخورد، به خاطر اینکه هر شکست موقعیت را برای فیلم‌هایی که می‌خواهی در آینده بسازی محدود تر می‌کند. به نظر می‌رسد این روزها تصمیم گیری برای خوب یا بد بودن شخصیت‌ها در فیلم خیلی سخت شده، مخصوصاً برای سازنده‌های فیلم. انگار که اگر اول کار ۲۵ سنت خوبی برای شخصیت به کار بردند بعداً در آخر داستان هم باید ۲۵ سنت بَدی بکار ببرند تا به شخصیت متعادل و مطلوبشان دست پیدا کنند. من فکر می‌کنم ضروریست که اگر شخصیت داستان خوب است بدانی که چه جاهایی هم بد است و نمایشش بدهی یا اگر قوی است تصمیم بگیری که چه لحظاتی در داستان شخصیت ضعیف خواهد شد و نمایشش بدهی. معتقدم که هیچ وقت نباید تلاش کرد تا توضیح بدهی که چگونه شخصیت به اینجا رسیده و یا چه کاری را به چه قصدی انجام داده که تبدیل به چنین چیزی شده.

■ همه جای دنیا، سینما ی من است.

من ایده‌های ثابتی برای ساخت فیلم در یک ژانر بخصوص ندارم، وسترن، جنگی و هر چیزه دیگه‌ای باشه می‌سازم. ولی می‌دانم که می‌خواهم فیلمی بسازم که احساساتِ زمان مخصوص خودش را منتقل می‌کند، یک داستان معاصر که احساسات زمان خودش را منتقل می‌کند، چه از نظر روان شناختی، جنسی، سیاسی و چه شخصی. از همه بیشتر مشتاق به ساخت چنین فیلمی هستم، و احتمالاً سخت‌ترین فیلم برای ساختن همین است.

منبع:

1. The Observer Weekend Review, December 4, 1960.

شکنجه گاه: در باب کمال گرایی و وسواس ارباب سینما، استنلی کوبریک

نویسنده: مجید میر جمالی
majidleave@yahoo.com

استنلی کوبریک را همه به خاطر وسواس زیادش در عالم سینما می‌شناسند. اما معدود هستند آنهایی که واقعاً بدانند این وسواس به خاطر چه بود می‌گویند دیوانه بوده، ولی نمی‌دانند چرا دیوانه بوده. می‌گویند بیش از حد به جزئیات صحنه و فیلمش توجه می‌کرده ولی نمی‌دانند این جزئیات چه بوده و اصلا هدف خاصی داشته است یا نه؟ شاید دانستن این نکات باعث شود که کوبریک را عاقل و کارگردان‌های دیگر را دیوانه فرض کنیم. البته شکی بر مجنون بودن کوبریک نیست! ولی این که صرفاً صفت خاصی به کارگردان طی سال‌ها از طریق منتقدها و مردم داده شده است دلیل بر این نیست که فقط همان کلمه (که در اینجا منظورمان وسواس بیش از حد است) را قبول کنیم و چه بهتر که درک کنیم چرا چنین صفت خاصی به او داده شده است.

پشت صحنه فیلم‌های کوبریک در بعضی مواقع از خود اثر جذاب تر می‌شود. مثلاً هر نفر به نسخه اصل فیلم درخشش دسترسی داشته باشد و قسمت‌های مربوط به تمرین کوبریک با جک نیکلسون برای فرو رفتن در نقش خودش را دیده باشد، از پشت صحنه فیلم و تمرین‌ها بیشتر می‌ترسد، بس که فضا مخوف است. یا در پرتقال کوکی رسماً از خشونت واقعی سر صحنه استفاده شد و شاید اگر جنون کوبریکی در صحنه وجود نداشت، هیچ وقت پرتقال کوکی هم در عالم سینما ساخته نمی‌شد. در این متن می‌خواهیم به سری وسواس‌های دیوانه‌وار کوبریک سر صحنه برخی فیلم‌هایی که ساخته است اشاره کنیم. این که می‌گوییم برخی فیلم‌ها، به این علت است که شدت وسواس‌ها و کمال گرایی های او در همه فیلم‌ها یکسان نیست یا حداقل اطلاعات بیشتری از پشت صحنه آن‌ها موجود نمی‌باشد. مثلاً اولین فیلم جنگی او، راه های افتخار با بازی کرک داگلاس، یکی از بازیگران مکمل را عصبانی کرده بود زیرا یک سکانس را ۱۷ مرتبه ایفا کرد! در حالی که ۱۷ برداشت در یک فیلم سینمایی از استنلی کوبریک تقریباً به شوخی شبیه است. ولی مسائل دیگری هم بوده که نشان می‌دهد این کارگردان بر عکس آن‌چه فکر می‌کنند قصاب سینمایی نبوده است. مثلاً در فیلم پرتقال کوکی مردی که در اوایل فیلم توسط جوان‌ها مورد حمله قرار گرفته بود و در نیمه‌های پایانی فیلم او را می‌بینیم که روی ویلچر نشسته است، در سکانسی توسط پرستار مرد خود که قوی هیکل هم هست به پایین پله ها می‌آید. این پرستار، مرد را با ویلچرش بلند می‌کند و از پله ها پایین می‌آورد. بازیگری که نقش پرستار را بازی می‌کرد در اصل یک ورزشکار بود و هیچ تجربه سینمایی نداشت و قبل از فیلم برداری سکانس خیلی صریح به کوبریک گفته بود که شنیده کارگردان سخت گیری است و از او خواهش کرده بود این سکانس را چند بار فیلم برداری نکند. عوامل که در صحنه بودند رسماً ترسیده بودند که کوبریک عصبانی بشود یا بازیگر را اخراج کند، ولی او لبخندی زد و به بازیگر گفت نگران نباشد و اتفاقاً همین سکانس بیشتر از یک بار فیلم برداری نشد. کرک داگلاس که او را یک «لعنتی با استعداد» نامیده ، گفته است که کوبریک بر همه چیز کار مسلط بود و مطمئناً اگر می خواست سکانسی را بارها فیلم برداری کند فقط و فقط به خاطر بهتر شدن اثر بود.

ترتیب این فیلم‌ها هم ربطی به سال ساخت ندارد و با توجه به میزان کمال گرایی کوبریک در نظر گرفته شده است.

۱

۲

پرتقال کوکی :

یکی از افسانه‌های بامزه کوبریکی این است که او حرفه کارگردانی را برای این انتخاب کرده است چون آسان ترین راه قانونی برای شکنجه انسان‌ها است! می‌خواهیم از شیوه‌های شکنجه کوبریکی تعریف کنیم و چه فیلمی بهتر از پرتقال کوکی که دیدنش برای تماشاگران حرفه ای و صبور سینما هم دردناک و زجرآور است. در فیلم هایی مثل اودیسه یا بری لیندون وسواس‌های آقای کارگردان در خدمت سینما قرار گرفت و مثلاً اودیسه یک تحول عظیم در جلوه‌های ویژه بود و بری لیندون مرزهای تکنیک‌های فیلم برداری و نورپردازی طبیعی را پشت سر گذاشت. اما در فیلمی مثل پرتقال کوکی که تم اصلی آن روان‌شناسی و جامعه شناسی است مطمئناً این وسواس‌ها بیشتر از اینکه در خدمت سینما قرار بگیرد برای شکنجه عوامل و بازیگران فیلم خرج می شود. به خصوص شخصیت اصلی فیلم، الکس با بازی مالکوم مک داول.

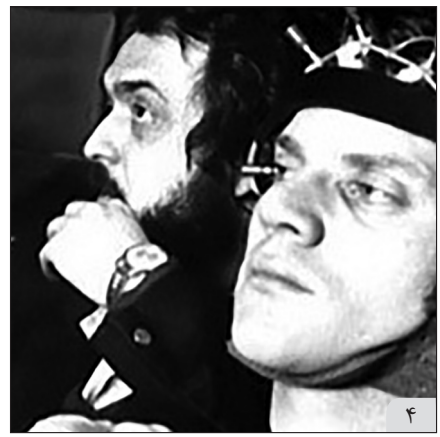
از تکرارهای عادی ۴۰ یا ۵۰ بار در این فیلم می‌گذریم چون در دنیای کوبریک به شدت نخ نما شده است.

در فیلم‌نامه هیچ اشاره‌ای به این نشده بود که شخصیت الکس در خانه‌اش مار پرورش می‌دهد و به عنوان حیوان خانگی از آن استفاده می‌کند. کوبریک زمانی که متوجه شد مالکوم مک داول از مار وحشت دارد چنین چیزی را به فیلم‌نامه اضافه کرد.

و این بازیگر مجبور شد که با بزرگ‌ترین ترس زندگی‌اش کنار بیاید. (عکس ۱)

در سکانس‌هایی مالکوم مورد آزمایش قرار می‌گیرد. مثلاً سکانسی که او در صحنه تئاتر مانندی است. مردی او را به زمین پرتاب می‌کند و پاهایش را محکم به سینه

۳


۴

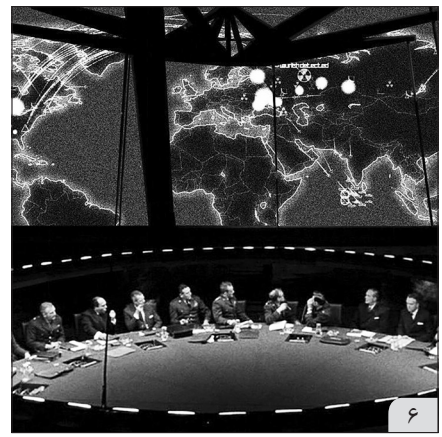
او می‌زند. علاوه بر تکرار مکرر این صحنه، به بازیگر مرد گفته شده بود که کاملاً حس رئال صحنه را رعایت کند و در همین جا بود که دنده‌های مالکوم مک داول شکسته می‌شود. (عکس ۲)

گل سر سبد شکنجه دقیقا در سر سکانسی است که شخصیت الکس دارد شکنجه می‌شود. می‌بینیم که وسیله‌ای به سر او وصل شده و چشمانش را کاملا باز نگه داشته تا نتواند پلک بزند. دست دکتری را در این سکانس می‌بینیم که قطره‌هایی را به چشم الکس می‌اندازد. این دست یک بازیگر نیست و یک دکتر واقعی است که در سکانس حضور دارد و قطره‌ها را می‌ریزد تا از کور شدن مک داول جلوگیری کند. (عکس ۳، ۴)

دکتر استرنج لاو :

۱. هواپیمای بمب افکن معروف B-۵۲ در این فیلم شاید یک حالت فانتزی داشته باشد.

۵


۶

خود کوبریک هم قطعاً برای این کمدی سیاه چنین هدفی داشته است. اما انگار در پشت صحنه ماجرای عجیب دیگری در جریان بوده است . هنگامی که طرح هواپیما و بمب ریخته می‌شود و یک ماکت شبیه واقعی آن توسط عوامل تولید می‌شود . گروهی از ارتشی‌های نیروی هوایی آمریکا برای مشاوره به سر صحنه فیلم می‌روند و بیش از حد نگران و مشکوک می‌شوند. چرا؟ چون ماکت و طراحی این اشیای نظامی کاملا درست و دقیق بود و با مدل واقعی چنین بمب هوایی تطابق کامل داشت! حالا اینکه چرا ارتشی‌های آمریکا مشکوک می‌شوند به این ماجرای مرموز بر می‌گردد که در زمان ساخت این فیلم طرح این هواپیما کاملا محرمانه بود و هیچ مدرکی دال بر اینکه چنین هواپیمای نظامی در حال ساخت توسط ارتش آمریکاست به بیرون درز پیدا نکرده بود. این‌که کوبریک و عواملش چطور چنین چیزی را درست کرده‌اند همچنان در هاله‌ای از ابهام باقی مانده است. (عکس ۵)

۲. ماجرای بمب را فراموش کنید. در پارگراف‌های بعدی (مخصوصاً جزییات فیلم ۲۰۰۱) خودمان را یک طور قانع می‌کنیم که یا یک نیروی اطلاعاتی و مهندسی قوی پشت این کارهای عجیب کوبریک بوده است یا مجبوریم یک قدرت ماورا الطبیعی برای ذهن استاد در نظر بگیریم. اما دیگر رعایت بعضی جزئیات را نمی‌توان به این مسائل ربط داد و اینها سند و مدرک قطعی می شود برای دیوانه بودن ارباب کوبریک! میز گرد معروف فیلم دکتر استرنج لاو را حتما یادتان هست. همان اتاق جنگی که اتفاقا یکی از دیالوگ‌های ماندگار تاریخ سینما از زبان پیتر سلرز کبیر در همین لوکیشن گفته شد: «آقایان شما نمی‌توانید اینجا دعوا کنید. اینجا اتاق جنگه.»

در کتاب «درباره طراحی: مصاحبه با طراحان صحنه فیلم‌های سینمایی» به این نکته اشاره می‌شود که کوبریک اصرار ویژه‌ای داشته تا رنگ پارچه روی میز سبز تیره باشد. نقل قول مستقیم او درباره این میز این است :«رئیس جمهور و ژنرال‌ها و سفیر روسیه سر این میز سبز رنگ پوکر نشسته‌اند و دارند سر سرنوشت جهان قمار می‌کنند.» (عکس ۶)

البته نماد گرایی بسیار زیبا و معنا داری را شاهد هستیم. اما مسئله این است که فیلم سیاه و سفید است! ما بیننده‌ها هیچ وقت رنگ سبز را نمی‌بینیم.

درخشش و چشمان باز بسته:

در بالاتر به این نکته اشاره کردم که پشت صحنه درخشش از خود اثر ترسناک‌تر است. البته با توجه به اینکه جک نیکلسون یکی از گردن کلفت‌های هالیوودی است، برای همین این‌که گیر آدمی مثل کوبریک افتاده زیاد جای نگرانی نداشت. شاید تنها کسی که کوبریک حریفش نشد و نتوانست کوچکترین آسیب روحی روانی به او بزند همین نیکلسون

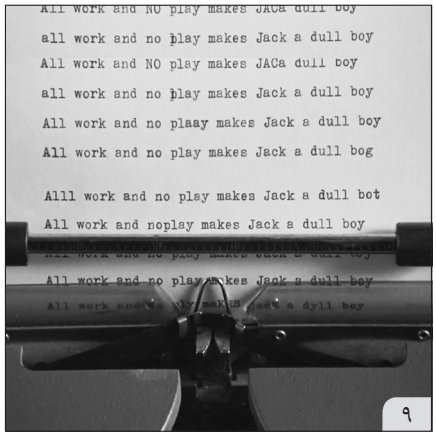
باشد، بالاخره خود نیکلسون هم رگه‌های زیادی از جنون خاص خود را دارد. (عکس ۷) اما زجر واقعی را در این فیلم یک بازیگر دیگر کشید. شلی دووال که نقش همسر نیکلسون را ایفا می کند. اول بگذارید یک اشاره کوچک به یکی دیگر از فیلم‌های استاد بکنیم تا زجرهای شلی دووال را راحت‌تر هضم کنیم.

در چشمان کاملا بسته که آخرین فیلم کوبریک بود. یک سکانس در فیلم وجود دارد که سیدنی پولاک فقید از صندلی بلند می‌شود. به طرف در می‌رود و در را باز می‌کند. همین. هیچ دیالوگی نیست. هیچ ری اکشن خاصی از بازیگر نیاز نبود. فقط یک حرکت ساده. اما همین نما را پولاک دو روز متوالی بازی کرد. یعنی به مدت دو روز تمام، خرج و هزینه فیلم‌برداری برای گرفتن چنین نمایی صرف شد. و احتمالا کمر و استخوان‌های زانوی سیدنی پولاک به خاطر راه رفتن و نشستن‌های مداوم دچار مشکل شدیدی شد.

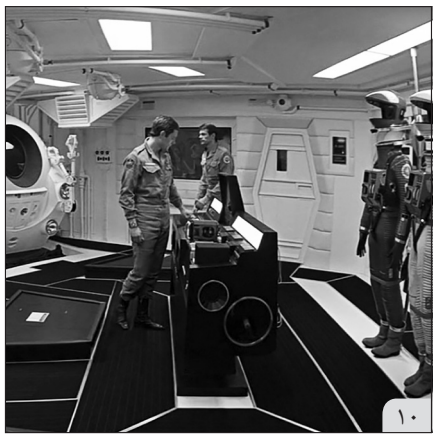
حالا به شلی دووال برسیم. سکانس معروفی که دووال با چوب بیسبال نیکلسون را تهدید می‌کند یادتان است؟ این سکانس قرار بود طی برنامه ریزی در ۱۷ هفته فیلم برداری شود. اما وسواس کوبریک این مدت را به یک سال کشاند! این نما ۱۲۷ برداشت داشت که رکورد بیشترین برداشت سینمایی را در کتاب گینس برای خود نگه داشته است. و این‌ها نه پشت سر هم و طی یک سال و هفته‌های پی‌درپی به طول انجامید. نعره‌ها و استرس‌های بیش از حد کوبریک بر روی شلی دووال باعث شد که بعد از مدتی موهای این بازیگر شروع به ریزش کند و بعد از برداشت نهایی سکانس، وضعیت سلامتی و روانی دووال کاملاً اورژانسی توصیف شد. در مستند ساخت فیلم درخشش به این نکته اشاره می‌شود که کوبریک مخصوصاً چنین فضای رعب و وحشتی را در پشت صحنه به وجود آورده بود تا بهترین بازی‌ها را از بازیگرانش بگیرد. ولی این همه زحمت در زمان خودش نتیجه نداد. شلی دووال تا مرز روانی شدن پیش رفت. کوبریک دیوانگی را

۷

۸



۹


۱۰

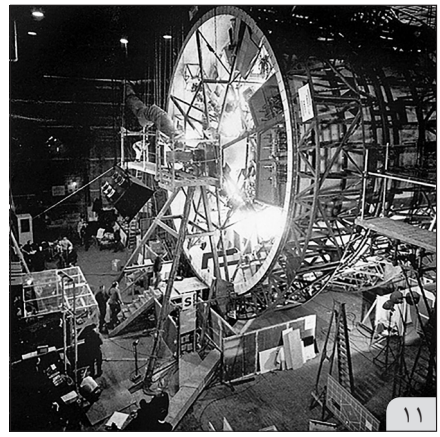
به اوج رساند، ولی نتیجه‌اش کاندید شدن این دو نفر برای بدترین کارگردان و بدترین بازیگر زن برای یک تمشک طلایی بود! (عکس ۸) البته هنوز کارمان با درخشش تمام نشده است! سکانسی که شلی دووال سراغ میز همسرش می‌رود و برگه‌های زیادی را پیدا می‌کند که تنها یک جمله بارها تکرار شده است جایی بود که شک دووال به دیوانه شدن نیکلسون به یقین تبدیل شد. این ورق‌ها قرار بود همان رمانی باشد که همسرش می‌خواست آن را بنویسد، ولی اینجا می‌بینیم که نیکلسون فقط بارها و بارها این جمله را تایپ کرده است:

«All work and no play makes Jack a dull boy»

(عکس ۹).

شاید آسان‌ترین و عاقلانه ترین راه این باشد که از این نوشته‌ها کپی گرفت و برای سکانس استفاده کرد.

ولی کوبریک همانند شخصیت اصلی فیلمش جنون را به عقلانیت ترجیح داده بود. طبق گفته تدوین‌گر فیلم و دختر استنلی کوبریک، ویویان کوبریک، او منشی دفتر خود را از ماه‌ها قبل از فیلم برداری این سکانس مجبور کرد که این جمله را بارها تایپ کند. و نکته ترسناک ماجرا این است که در نسخه‌های خارجی فیلم درخشش این نوشته‌ها به زبان چند کشور به خصوص جداگانه فیلم برداری شده است! البته معلوم نیست که همان منشی نسخه‌های اسپانیایی و فرانسوی و غیره را تایپ کرده باشد. ولی می‌دانیم که کوبریک آن سکانس را چندبار و با برگه‌های مختلف فیلم برداری کرده است. (اینکه چرا او تنها به یک زیرنویس ساده برای نسخه‌های خارجی رضایت نداده است هم به شدت جای سوال دارد ؟!)


۱۱

۱۳

۱۲

۱۴

۲۰۰۱ ادیسه فضایی :

این فیلم شاید از بابت رعایت جزئیات یگانه باشد. فردریک اُردوی که در این فیلم مشاور تکنیکی فیلم بود و تمام وسایل و تجهیزات فضایی فیلم زیر نظر او بود، در مقاله‌ای به نام (بازگشت به ۲۰۰۱ : ادیسه فضایی) خاطرات مربوط به خود را در هنگام تولید این فیلم نوشت و شاید حیرت انگیزترین نکته این باشد که، تمام وسایل مربوط به فضاپیما طوری طراحی و ساخته شده است که برفرضِ مثال اگر همان دکور را بر روی ماه فرود بیاورند خاصیت واقعی خود را حفظ می‌کند! کوبریک در ادیسه دستور اکید داده بود که تمام تجهیزات باید طوری ساخته شوند که واقعا بر روی کره ماه کار کنند. (عکس ۱۰).

در سال ۱۹۶۸ جلوه‌های ویژه رایانه‌ای وجود نداشت که بتوان سکانس‌های ادیسه را با آن خلق کرد. ولی با این حال باورش سخت است که کوبریک و تیم پشت صحنه چطور توانسته‌اند این سکانس‌های رویایی را خلق کنند. خیلی از مخاطبین که برای اولین بار فیلم را مشاهده می‌کنند و به سال ساخت آن هم توجهی ندارند، حتماً در خیال خود بر این باورند که بسیاری از سکانس‌ها با رایانه خلق شده است، اما اینطور نیست. مثلاً یکی از سکانس‌ها و قاب‌های معروف فیلم مربوط به جایی است که فضانورد در حال ورزش در فضاپیما است و دوربین در حالتی او را نشان می‌دهد که دارد خلاف قانون جاذبه حرکت می‌کند.

در اینجا هیچ حقه و جلوه‌ای در کار نیست و یک دکور عظیم دایره‌ای برای این سکانس ساخته شد که دوربین یک جا ثابت است و بازیگر هم در یک نقطه در حال دویدن است و در اصل این دکور است که با استفاده از اهرم ها در حال چرخش است. (عکس ۱۱، ۱۲).

از چنین روش‌هایی، افرادی مثل کریستوفر نولان برای ساخت تلقین استفاده کردند که خود او همیشه فیلم اودیسه را جزو آثار برتر سینما نامیده است. همچنین اتاقک معروفی که آلفونسو کوارن و تیم خودش برای فیلم جاذبه اختراع کردند هم با الهام از راه و روش این فیلم بود که البته جاذبه را اودیسه مدرن سینما می‌نامند. بد نیست به چند مورد دیگر از جلوه‌ها اشاره کنیم.

سکانس معروف پرواز خودکار در هوا که امروزه با هزاران دلار باید جلوه‌ای رایانه‌ای برای آن ساخت در این فیلم تنها با یک روش ساده درست شد و به قدری طبیعی است که باور کردن اینکه سکانس دستی درست شده سخت است! (عکس ۱۳،۱۴).

در اینجا فقط یک شیشه شفاف و عظیم جلوی دوربین تکان داده می‌شد و خودکاری با تکه چسب دوطرفه‌ای به آن چسبانده شده است و کار بازیگر فقط این بود که به جلو بیاید و خودکار را از روی شیشه بردارد، یا به دید ما خودکار را از هوا بقاپد!

و حتی سکانس‌های آخر که مربوط به کهکشان و دروازه ستاره ای فیلم است بدون رایانه بود. این روش تنها با دو شیشه مقابل هم است که شیشه اول کاملا سیاه است و فقط وسط آن خالی است و شیشه دوم با نقاشی پوشیده است و این نقاشی در حالی که در حرکت است، همزمان دوربین هم به جلو و عقب حرکت می‌کند و توهم درون ستاره‌ای را به بیننده می‌دهد.

منابع:

1. www.visual-memory.co.uk
2. www.brightlightsfilm.com
3. www.cracked.com
4. Interviews with Film Production Designers.
5. Stanley Kubrick: A Biography

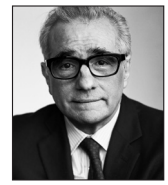
کوبریک به روایت دیگران

نویسنده: آرش ملکی
arash.malekie@yahoo.com

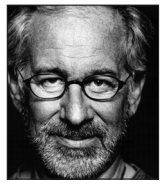
استنلی کوبریک، نابغه یا دیوانه؟ هنرمند یا صنعتگر؟ زندگی خصوصی سالینجر وار و فیلم‌های اندک و چالش برانگیزش، همیشه محرک مباحث و اختلاف نظرهای گسترده بوده اند.

پالین کیل، منتقد فقید، او را یک پروفسور آلمانی دقیق و وسواسی می‌نامد که ماموریت دارد کمدی‌های علمی تخیلی خشن و پورنوگرافیکی مثل پرتقال کوکی بسازد و کوبریک را بیشتر تکنسینی خوش ذوق می‌داند تا یک هنرمند فیلمساز: «وقتی دنی با سه چرخه‌اش توی راهروهای هتل اوورلوک می‌راند، بعضی از ما تماشاگران نمی‌توانیم سرخوشی‌مان را از این مهمانی بصری پنهان کنیم، تغییر صدای حرکت چرخ‌ها از روی قالی بر کف چوبی، به طرز غریبی دقیق است. آدم دلش می‌خواهد همان جا برای فیلم کف بزند. اما با اینکه این افکت‌ها را تحسین می‌کنیم، آنها هرگز ما را جذب فیلم نمی‌کنند. وقتی تصاویر گذرا از جسدهای خون آلود و سیل خون جاری از آسانسور را می‌بینیم، نمی‌ترسیم. چون کوبریک آن‌قدر مجذوب تکنولوژی فیلم شده که باعث می‌شود بیننده از فیلم فاصله بگیرد.»
البته این یادداشت‌های منتقدی است که طرفدار پر و پا قرص آرتور پن، سم پکین پا و رابرت آلتمن بود، یعنی سینمای بداهه پرداز، واقع گرا و متکی به ناخودآگاه و در تضاد کامل با سینمای شدیداً آگاهانه، دقیق و جهت دار کوبریک. امروزه بعد از گذشت ۱۵ سال از مرگ سینماگر نیویورکی، او را بیشتر به عنوان هنرمندی نابغه می شناسند و کمتر کسی نقدهای کیل در مورد او را جدی می‌گیرد. اما شاید کوبریکی که به دنبالش هستیم جایی در میانه تمجیدها و تقبیح ها پنهان باشد.
شاید جمع بندی کلی صحبت های نزدیکان و صاحب نظران این عرصه، راهگشای شناخت بهتر یکی از مهم‌ترین فیلمسازان تاریخ سینما باشد.
بیشتر نقل قول های زیر از مستند استنلی کوبریک: زندگی‌ای در تصاویر محصول ۲۰۰۱ برداشت شده.

کوبریک بعد از ساخت **روز مبارزه** و **بوسه قاتل**، با همکاری دوستش هریس،**کشتن** را ساخت. او به عکس دو فیلم قبلی که خودش فیلمبرداری کرده بود، این بار از لوشن بالارد دعوت به همکاری کرد که در آن زمان فیلمبردار شناخته شده‌ای در سیستم استودیویی هالیوود محسوب می‌شد و برنده جایزه اسکار شده بود. الکس سینگر (همکلاسی کوبریک و دستیار او در چند فیلم اولیه) روز اول فیلمبرداری را این طور توصیف می کند: «روز اول، اولین پلان، استنلی صحنه رو چید، که صحنه نسبتاً پیچیده ای بود. یک نمای دالی طولانی. استنلی لنز ۲۵ میلی متری رو روی دوربین گذاشت و صحنه رو به لوشن نشان داد و لوشن تایید کرد و شروع کرد به نورپردازی و آماده کردن ریل های دالی. استنلی رفت با جیمی صحبت کنه یا کار دیگه‌ای داشت و وقتی برگشت فهمید ریل‌ها خیلی دورتر از جایی که او مشخص کرده بود چیده شده اند. او به لوشن گفت: چکار داری می‌کنی؟ من جای دوربین رو اینجا مشخص کردم، تو داری می بریش عقب تر. چرا اونجایی که من خواستم نگذاشتیش؟؟ لوشن گفت: خب، در واقع من چیزی رو عوض نکردم. الان دارم از یه لنز ۵۰ میلی متری استفاده می‌کنم که دقیقاً همون پوشش قبلی رو بهت می ده که خواسته بودی ولی کار من رو راحت تر می‌کنه و می‌تونیم حرکت سریع‌تری داشته باشیم. استنلی گفت: پس تغییری که توی پرسپکتیو ایجاد می‌شه چی؟ لوشن گفت: خیلی مهم نیست. استنلی متوجه شد که لوشن داره استنلی رو کنار می‌زنه ولی چیزی که بیشتر ناراحتش کرد این بود که لوشن یا این موضوع رو نمی‌دونست یا اصلاً براش اهمیتی نداشت. پس استنلی بهش گفت: دوربین رو جایی که گفتم بگذار با همون لنزی که مشخص کردم، یا از صحنه برو بیرون و دیگه برنگرد. این رو خیلی نرم و آروم گفت، نگاهی بینشان رد و بدل شد و بعد لوشن دوربین رو به حالت اول برگردوند و دیگه تا پایان فیلمبرداری مشکلی پیش نیامد.»

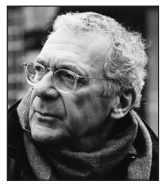


مارتین اسکورسیزی توصیف جامعی از فیلم های کوبریک دارد: «هر کدام از فیلم های کوبریک معادل ۱۰ فیلم از فیلمسازان دیگر است.» او خاطراتش از تماشای اولین فیلم کوبریک را تعریف می کند:
«وقتی با دوستانم به دیدن **راههای افتخار** رفتیم، واقعا غافلگیر شدیم. ما حسابی خوره فیلم های جنگی بودیم و فیلم ضد جنگ هم زیاد دیده بودیم ولی این فیلم از فرط صداقت، شوکه کننده بود. و شوکه کننده تر از لحن فیلم، روش فیلمبرداری‌اش بود. روش استفاده از ترکینگ دوربین در سنگرها که یک کیفیت عینی و آبجکتیو در فیلم به وجود می‌آورد. انگار می‌گفت این مرد و این وضعیت را ببینید و خودتان تصمیم بگیرید. ولی از الان دارم بهتون می‌گم، این اتفاقی بود که افتاد و پر از دروغ و تزویر بود. صحنه انتهایی فیلم، (آواز خواندن دختر آلمانی) خیلی احساسی است. ساخت چنین صحنه‌ای بدون اینکه به دام سانتی مانتالیسم و تظاهر بیفتد، خیلی سخت است. ولی این صحنه طوری است که انگار نمی‌شود بدون اینکه گریه کنید ببینیدش.»
«تا آن موقع فهمیده بودم که کوبریک یگانه است. یعنی، خب کارگردان های خارق العاده زیادی در همه جای دنیا فیلم می ساختند ولی بعد از **لولیتا** و **دکتر استرنج لاو** فهمیدم که باید منتظر فیلم‌های بعدی او باشیم و وقتی به دیدن فیلم جدیدش می رفتیم می‌دانستیم که می‌خواهیم چیز خیلی خاصی ببینیم و صادقانه بگویم انتظار زیادی از فیلم داشتیم. انتظاری که در **ادیسه** برآورده شد.»
«**غلاف تمام فلزی** تنها فیلم جنگی‌ای است که درون واقعیات جنگ، اهمیت مسئول تمرینات نظامی و تراژیک بودن آن را نشان می‌دهد. و بعد کل فیلم تغییر می‌کند و به بیرون منتقل می‌شود. چیزی که در مورد فیلم‌های کوبریک جالب است این است که ساختار، همه چیز است. او با ساختار دراماتیک سنتی که البته چیز بدی هم نیست، کاری نداشت. کوبریک مشغول تجربه کردن بود.»
«آدم با خودش می گوید: «کاش فیلم‌های بیشتری ساخته بود» اما این‌ها کافی‌اند. (می‌خندد) چون چیزهای خیلی زیادی در هرکدامشان هست. خب، آره. کاش بیشتر فیلم می‌ساخت ولی این روش او نبود. چیزی که او ساخت آن‌قدر خاص است که هر بار که نگاهشان می‌کنی انگار یک فیلم متفاوت می‌بینی»



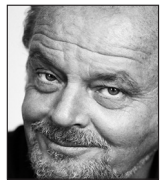
استیون اسپیلبرگ: «بیشتر هنرمندان وقتی یک بوم سفید نقاشی برمی‌دارند، کارشان را با طرح‌های ظریف مداد شروع می‌کنند ولی به نظر من کوبریک کارش را با چند ضربه قلموی بزرگ از رنگ‌های اصلی شروع می‌کند وساختار مفاهیم اصلی فیلم را مشخص می‌کند.»

«استنلی مردی بود که هیچ وقت دوست نداشت خودش را تکرار کند. او دوست داشت با هر فیلمی که کارگردانی می‌کند خودش را از نو بسازد. برای من، به عنوان یک فیلمساز، او تصویرگر مفهوم شرایط بشری بود.»



سیدنی پولاک: «هیچ فیلمی از کوبریک اکران نشد که در زمان خودش بحث انگیز نباشد. حتی یادم هست که نقدهای بدی درباره ۲۰۰۱ منتشر شده بود. مثل نقد پالین کیل و بعد، ۱۰ سال گذشت و همه این فیلم ها تبدیل به آثار کلاسیک شدند.»

«آدم‌های زیادی در این حرفه هستند که برچسب کمال‌گرا به خودشان می‌زنند که در واقع دارند تعبیر قشنگی برای آدم نچسب و عوضی پیدا می‌کنند. استنلی اولین کمال گرای واقعی بود که می‌دیدم. امکان نداشت یک برداشت کمتر بگیرد یا یک اینچ از آنچه می‌خواست کوتاه بیاید.»



جک نیکلسن: «یادم هست که استنلی به من گفت در اولین نمایش ادیسه فضایی، ۲۴۱ نفر در میانه فیلم از سالن بیرون رفتند. مطمئنم همه آنها را دقیق شمرده بود.»

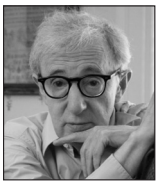
«چیزی که من در مورد همه فیلم‌های استنلی دوست دارم این است که آنها کاملاً آگاهانه هستند. شما می‌توانید دوستشان داشته باشید یا نه و ایرادهای خودتان از فیلم را بگیرید. اما همه تا حدودی می‌دانند که کوبریک یگانه است و من حس می‌کنم این، هنوز دست کم گرفتن اوست.»

داشتیم در مورد **درخشش** صحبت می‌کردیم و استنلی گفت: «در واقع این یک فیلم خوش بینانه است.» و من گفتم: «از چه نظر استنلی؟» و او گفت: «خب، این فیلم یک جورهایی درباره ارواح است. هرچیزی که بگوید بعد از مرگ چیزی وجود دارد، یک قصه خوش بینانه است.»

یادم میاد یک بار استنلی بهم گفت: «توی سینما، از واقعیت فیلمبرداری نمی‌کنی، بلکه سعی می‌کنی از تصویر واقعیت فیلمبرداری کنی.»

تونی پالمر: «به نظر من سینما به دو دوره پیش از استنلی کوبریک و بعد از او تقسیم می شود. به خصوص در زمینه نحوه استفاده از موسیقی. قبل از کوبریک، موسیقی فیلم به هدف‌های تزیینی یا نمایش احساسات استفاده می‌شد. به دلیل استفاده خاص کوبریک از موسیقی کلاسیک، موسیقی فیلم به صورت بخش حیاتی از محرک بیان و اندیشه فیلم تبدیل شد. وقتی داشتم **ادیسه فضایی** را می‌دیدم، در صحنه‌ای از فیلم، قطعه‌ای از لیگتی (آهنگساز کلاسیک آوانگارد رومانیایی) شنیدم و باورم نمی‌شد که دارم قطعه‌ای از لیگتی را در یک فیلم هالیوودی می‌شنوم. چقدر این موسیقی، آن صحنه را تاثیرگذار کرده بود.»

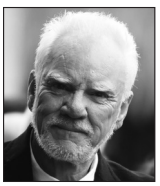
«اغلب فکر می‌کنند که فیلم‌های کوبریک بی‌رحمانه هستند. به نظر من که این ویژگی خوبی است. چون او به ما می‌گوید که چطوری هستیم. ما انسان‌هایی ناامید، سردرگم، پراشتباه، درمانده و محتاج عشقیم. به نظرمن در نهایت، این کیفیت مرکزی فیلم‌های کوبریک است. او ما را همان‌طور که هستیم نشان می دهد نه آن جوری که خودمان دوست داریم تصور کنیم هستیم.»



وودی آلن: «وقتی برای اولین بار ادیسه فضایی را دیدم، ازش خوشم نیامد و خیلی ناامید شدم. بعد، سه یا چهار ماه بعد با یک زنی در کالیفرنیا بودم و اون هی داشت به من می‌گفت که ادیسه عجب فیلم فوق العاده‌ای بوده. من هم رفتم و فیلم را دوباره دیدم و بار دوم خیلی بیشتر دوستش داشتم و بعد، چند سال بعد دوباره فیلم را دیدم و فکر کردم خدایا این واقعا فیلم پرشوری است و این یکی از معدود بارهایی در زندگی‌ام بود که فهمیدم هنرمند خیلی جلوتر از من است.»

«دو هنرمند اصلی، اورسن ولز و استنلی کوبریک بودند. از نظر اصالت و نپذیرفتن محدودیت‌ها. به همین خاطر من او را در پانتئون بزرگترین کارگردان‌هایی قرار می‌دهم که دنیا تا به حال بخودش دیده.»

داگ ترامبول (طراح جلوه های ویژه): «پروسه ساخت **ادیسه فضایی** ترکیبی از استفاده از انسان، تکنولوژی، هنر و صنعت فیلمسازی بود. استنلی همه چیز را سر و سامان می‌داد. او بازیگران، فیلمبرداران و طراحان صحنه را به خانه‌اش دعوت می‌کرد تا با هم روی فیلم کار کنند که برای بعضی‌ها سخت بود. بعد از اینکه با استنلی در اودیسه کار کردم، قسم خوردم هرگز با کس دیگری کار نکنم. استنلی یک استادکار فوق العاده، سرسخت وپرتلاش بود و سطح کنترلش بر کیفیت کارها، بسیار نزدیک به کمال بود. و من به عنوان یک جوان متوجه می‌شدم که این چقدر سخت است. ذهن او آن‌قدر سیری ناپذیر و فعال بود که به سختی می‌توانست دست از فعالیت بکشد یا بخوابد. من شاهد بودم که استنلی کوبریک، کارش را زندگی می کرد، هفت روز هفته و تقریبا ۲۴ ساعت در روز. و فکر می‌کنم هنوز هم افکارش از خودش جلوتر بودند.»



مالکوم مک داول: «یک لحظه عاشقش بودم و لحظه بعدی ازش متنفر بودم. می‌توانستم بکشمش.»

«در ساخت هیچ فیلمی به اندازه **پرتقال کوکی** به من خوش نگذشت چون فکر می‌کنم یک جور حس شوخ طبعی شرورانه، در من و استنلی مشترک بود.»

«ما دو هفته روی نریشن کار کردیم. به نظر خالص ترین نوع فیلمسازی می‌رسید. می دانی، او فقط یک میکروفن سنهایزر و یک ضبط صوت ناگرا داشت. همین. هیچ اوپراتوری در کار نبود. خود استنلی بود که کلیدها را می زد. بعضی وقتها بیش از اندازه روی کار متمرکز می‌شدیم و من می‌گفتم: «استنلی می‌خوام یکم پاهام رو دراز کنم و استراحتی به خودم بدم» و او بلافاصله می‌گفت: «پینگ پنگ». همیشه سعی داشت در پینگ پنگ من را شکست بده ولی هیچ وقت نتوانست. بحث شطرنج البته جدا بود. یه کم بازی می کردیم و بعد بر می گشتیم سر کار و قطعه دیگری را ضبط می‌کردیم. نریشن‌ها خوب از کار درآمدند. شش ماه بعد، کارگزارم بهم زنگ زد و گفت: «راستی مالکوم، تو دو هفته برای نریشن کار کردی ولی هنوز پولی بابتش نگرفتی» من گفتم «اتفاقا همین بعداز ظهر قراره استنلی رو ببینم و اینو بهش می‌گم.» وقتی داشتم از پیش استنلی برمی‌گشتم بهش گفتم: «راستی استنلی، کارگزارم بهم خبر داده که بابت دو هفته نریشن پولی به من پرداخت نشده.» او یک خط کش مهندسی در جیبش داشت. خط کش رو درآورد، یه کم باهاش ور رفت و بعد گفت: «پول یک هفته رو بهت می دم.» من گفتم: «یه هفته؟ » استنلی گفت: «آره، اون یکی هفته، پینگ پنگ بود.»

«ما در طول فیلمبرداری خیلی صمیمی شدیم و من فکر می‌کردم که قسمتی از زندگی او شده ام. به عنوان یک بازیگر تازه کار و کم تجربه نمی دانستم که این قانون دنیای سینما ست که موقع ساخت فیلم رابطه خیلی نزدیکی ایجاد می‌شود و بعد کاملاً قطع می شود. این برای استنلی کاملاً طبیعی بود. الان فکر می‌کنم که خیلی از چیزهایی که بعد از آن درباره استنلی گفتم و بیشترشان منصفانه نبود، فقط واکنشی به این حس ناامیدی بود و فریادی بر سر استنلی که تلفن را بردار و یک زنگ به من بزن، که البته هیچ وقت این طور نشد.»

آلن پارکر: (وقتی کوبریک استودیو برادران وارنر را قانع کرد که به دلیل واکنش‌های منفی شدید به **پرتقال کوکی**، نمایش فیلم در انگلستان را متوقف کنند) «فیلمساز دیگری نبود که بتواند یک استودیو را از نمایش فیلمش منصرف کند. چون وجود استودیوها به پولسازی بستگی دارد. این حرکت او برای ما و به خصوص برای من به عنوان یک فیلمساز جوان، شگفت انگیز بود. اما مهم‌تر از همه این بود که او چنان اراده‌ای برای انجام این کار داشت.»

«انتظارات از او خیلی زیاد بود. اجازه نداشت فقط یک فیلم بسازد. حتما باید چیزی شگفت انگیز می ساخت. چون در واقع خیلی از ما منتظر فیلم بعدی استنلی کوبریک می ماندیم. فیلم باید حتما یک پدیده می شد. فکر می کنم این مسئولیت سنگینی بر شانه های او بود.»

«به عنوان یک فیلمساز، فکر می کنم چیزی که بیش از همه در مورد کارهای کوبریک تحسین می کنم، این است که یک دیدگاه مشخص دارند. دیدگاه شخصی یک نفر که هیچ کس دیگری در آن دخالت ندارد. کنترل کاملی که بر فیلم هایش داشت به این معنی بود که هرچیزی که در پس ذهنش داشت، همان جا روی پرده می آمد. می دانم که تلاش زیادی کرد تا به این جا برسد. به نظرم این چیزی است که همه ما از آن نفع بردیم.»

مایکل هر (فیلمنامه نویس غلاف تمام فلزی): «به عنوان کارگردانی که بین همه به هنرمندی سخت‌گیر و کنترل‌گر مشهور شده، استنلی واقعا روش باز و آزادی داشت. هر چیزی را امتحان می‌کرد. او در جلسه‌های بازیگرانش می‌گفت: «در این ساختار، چیزی به اسم ایده احمقانه وجود ندارد. اگر ایده‌ای دارید، راحت مطرحش کنید.» و اغلب هم از آن ایده‌ها استفاده می‌کرد. نمی‌خواهم بگم استنلی کنترلگر نبود. هیچ وقت همچین چیزی نمی گم! اما خیلی چیزها و روش ها هم بودند که استنلی آنها را کنترل نمی‌کرد.»

نیکول کیدمن: «چیزی که استنلی خیلی ازش متنفر بود این بود که افکارش رو توضیح بده. اگر ازش می‌پرسیدید «خب استنلی، این فیلمت درباره چیه؟» (اخم می‌کرد) سرش را پایین می‌انداخت، نگاهش را می‌دزدید و جواب نمی‌داد. همین واکنش‌ها شامل سوال «واقعا می‌خواهی این صحنه چطوری باشد؟» هم می‌شد. هرگز به این سوال‌ها پاسخ نمی‌داد.»

«قسمتی از میراث استنلی برای زندگی من این است که اگر به چیزی اعتقاد داری، اگر برای آن چیز پر از شور و شوقی، خودت را کامل و مطلق وقف آن کن و از کسی بابت این موضوع عذرخواهی نکن.»

کریستین کوبریک (همسر استنلی کوبریک): «او هیچ وقت این حقیقت را که آن‌قدر فیلم‌های کمی ساخته دوست نداشت. همیشه آرزو داشت فیلم‌های بیشتری ساخته بود. و فکر می‌کنم شاید تنها چیز منفی زندگی‌اش، این بود که حس می‌کرد کند است.»

«او خودش را شدیداً خوش شانس می‌دانست که در موقعیتی است که می‌تواند داستان‌هایی را در این ابعاد وسیع با میلیون‌ها دلار هزینه تعریف کند. فکر می‌کنم وقتی جوان بود حتی جرات نمی‌کرد امیدوار باشد که روزی بتواند چنین کاری بکند.»

جان کلی (رئیس سابق شرکت برادران وارنر): «او یکی از معدود افرادی بود که یک جورهای عجیبی می‌دانست مشکل دنیا کجاست و این توانایی را داشت که آن را به هنر برگرداند. او فقط به اینکه در این باره پرچانگی کند یا بدخلقی کند و سرمقاله های به درد نخور چاپ کند قانع نبود. او این دانش را به چیزی برگرداند که برای ما به عنوان نوع بشر، شگفت انگیز و مهم بود.»