

پردیس
قلهک
PARADISE
GHOLHAK

سینما
تکی
CINEMA
TEQUE

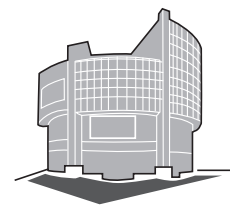
ویژه‌نامه سینما تک قلهک

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 لائو یا چگونه آموختیم 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 می ترسید 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



نویسنده: عرفان س گلپاگانی
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 دانوفریو) زیر نظر مسئول آموزش نظامی سختگیری به نام سرگرد هارتمن (لی ارمی) آموزش می‌بینند و...



FULL METAL JACKET

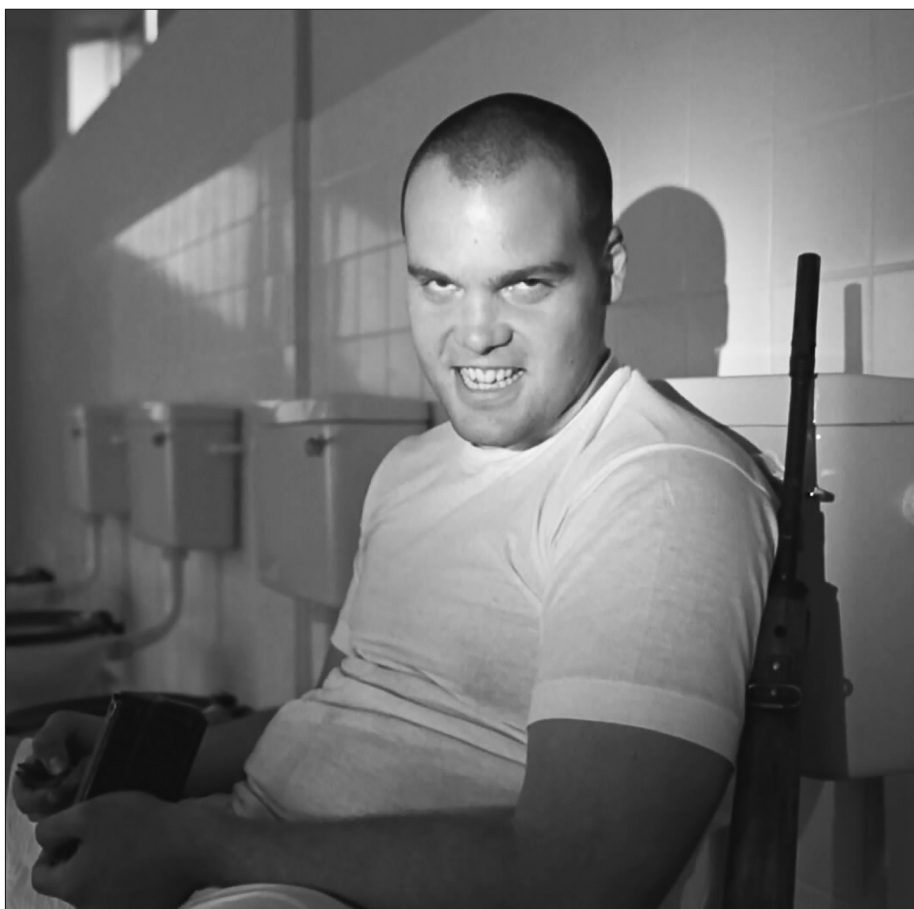
Directed By	: Stanley Kubrick
Produced By	: Stanley Kubrick
Screenplay By	: Stanley Kubrick Michael Herr
Based On	: The Short-Timers By Gustav Hasford
Starring	: Matthew Modine Adam Baldwin Vincent D'onofrio
Music By	: Vivian Kubrick
Cinematography	: Douglas Milsome
Editing By	: Martin Hunter
Release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

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 استرالیایی 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

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

نقد و تحلیل فیلم

جنگ همواره موضوعی جذاب برای نویسندگان بوده و نوشته‌های گسترده‌ای 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 بکرت‌تر 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. این جاست 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



دانوفریو) در تقابل با سرگردی خشن و بی‌رحم به نام هارتمن (لی ارمی) قرار می‌گیرد. سرگرد هارتمن مسئول آموزش سربازان نیروی دریایی آمریکا است و به بدترین شکل ممکن، با توهین‌های گوناگون و سخت‌گیری‌های 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 بر علیه خود او قد علم کند و او را نابود سازد. سربازی با نام مستعار جوکر (متیو مودین) نظاره‌گر اتفاقات این قسمت است و به ظاهر شخصیتی مثبت دارد و گاه به پایل کمک می‌کند اما در موقعیتی دیگر از پایل متفرج شده و به همراه سربازان عصبانی دیگر او را مورد ضرب و شتم قرار می‌دهد. پایل به خاطر ساده لوحی بیش از حد ما را به یاد افراد با مشکل عقب ماندگی ذهنی می‌اندازد، افرادی که در باور عمومی به کودکان می‌مانند. این انسان به ظاهر عظیم اما با روحیات یک کودک (پایل)، تاب تحمل فشارهای روانی جنگ و حتی سختی‌های آماده‌سازی قبل از جنگ را ندارد و بعد از پذیرش اینکه هیچ‌کس در گروهان (حتی جوکر) به او علاقه و توجهی ندارد به عملی نابهنجار دست می‌زند عملی که درواقع دائماً در طول آموزش از او خواسته می‌شد؛ یعنی کشتن. قسمت اول با سکانسی تکان دهنده به پایان می‌رسد و ما وارد قسمت دوم فیلم یعنی حضورمستقیم سربازان آمریکایی در جنگ ویتنام می‌شویم. جنگی که آمریکا در آن به بهانه‌ی کمک به ویتنام جنوبی، نیروها و تجهیزاتش را روانه میادین جنگ کرد. این بار شخصیت جوکر یکه و تنها بار پیشروی داستان را به دوش می‌کشد و هر جا که او می‌رود ما هم همان جا می‌رویم. در این قسمت تمرکز اصلی بر تردید حضور در جنگ است، تردیدی که منشأ آن را می‌شود در انزجار به وجود آمده در قسمت اول فیلم جستجو کرد. در آموزش‌های نظامی هیچ موقع سربازها به تفکر تشویق نمی‌شوند چرا که تفکر باعث ایجاد رخنه در اطاعت مطلق می‌شود، اما وقتی سربازان به جنگ فرستاده می‌شوند دیگر نظارت متمرکز بر آن‌ها وجود ندارد و هر کدام به صورت آزادانه در مورد هدفشان شروع به تفکر می‌کنند که دائماً تحت تأثیرات منفی جنگ از جمله بی‌رحمی، خون و مرگ است.

فیلم با نشان دادن مصاحبه‌هایی با سربازان آمریکایی نشان می‌دهد که آن‌ها دلیل مبارزه و مقابله‌شان را از یاد برده‌اند و وارد وضعیتی بیمارگونه و متضاد نسبت به جنگ شده‌اند؛

فی المثال شخصیت جوکر در یکی از این مصاحبه‌ها جملاتی بسیار جالب توجه و طنزگونه بر زبان می‌آورد: «اومدم ویتنام... چون شنیدم جای کم نظریه... نگین آسیای شرقیه. میخواستم با فرهنگ کهن اینجا و با آدم‌های 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 طعنه‌آمیزی است 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 وادار 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 ما را 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) سلاحی است 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 این باره 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) می‌بینید. 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 افتری 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 از جنگ 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 هستند که 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 سخت‌گیری‌های کوبریک، هاسفورد به راحتی از سد سلیقه‌ی مشکل‌پسندش رد می‌شود و بارها کوبریک را به تحسین نوشته‌های خلاقانه او وادار 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 به دست نیامده. کوبریک عاشق میزانشن، 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

بی‌فایده‌گی و ناکارآمد بودن در سنگر ارتش فرانسه در جنگ جهانی اول مشهود است و واحد فرماندهی هم این مسئله را به خوبی می‌داند و باید کاری کند که شکوه و عظمت کشور و ارتش حفظ شود. به همین دلیل یک حمله غیر ممکن تدارک دیده می‌شود 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

به مرزی نمی‌رسند که همذات‌پنداری مخاطب را برانگیزند. 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 آن‌هاست. در فیلمنامه‌ی 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 موضع‌گیری‌های 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

غلاف تمام‌فلزی (۱۹۸۷) از آن جمله‌اند. اما نکته‌ای که راه‌های افتخار را از دواثر 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 تمام‌فلزی** 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 جبهه‌هاست 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 طرز شماتیک فضایی آکنده از تقابل را به نمایش می‌گذارد. با این وجود، دید کاریکاتوری‌ای که کوبریک به آدم‌ها (نه شخصیتها) دارد از قدرت این تقابل می‌کاهد. آدم‌هایی که فقط برای پیش بردن داستان به جلو در فیلم حضور دارند و هیچ کدام

نقد و تحلیل فیلم یک

در اثر شناسایی یک هنرمند (در اینجا فیلمساز) قبل از آن که اهمیت ماهیت مضمون و مفهومی 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 ارزش‌گذاری 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 گاهی 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 سؤالاتی اساسی درباره‌ی جنگ و چرایی و سیاست‌های پشت پرده آن رنگ مواجهه‌ای انتقادی به خود می‌گیرد. سه فیلم **راه‌های افتخار** (۱۹۵۷) **دکتر استرنج لاول** (۱۹۶۴) و



دو

فیلم با نریشنی آغاز می‌شود که یک سری اطلاعات در مورد آغاز جنگ فرانسه و آلمان و شرایطی که در ۱۹۱۶ در جبهه‌ها وجود دارد را بیان می‌کند. شیوه‌ی روایتی به شدت ادبیاتی و خارج از مديوم 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 میزانشن کوبریک تا حدی زیاد موفق به ایجاد فضایی خشک و منظم و مهندسی شده در برخی صحنه‌های مهم شد.

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.

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 مقرر 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

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 سکانس‌ها 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 صحبت‌های 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 شدن.

منظورت رو نمی‌فهمم.

تو کدومش رو ترجیح میدی؟

سرنیزه یا مسلسل؟

خب معلومه، مسلسل.

منم همینطور؛ هردوتا شون 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 راه‌های 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 پایه‌گذاران کمپانی بزرگ برادران وارنر سر صحنه‌ی فیلم **شاهین‌مالت** 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 داگلاس همکاری خود را با فیلم **راه‌های افتخار** (۱۹۵۷) آغاز کردند. انتخاب اول کوبریک برای بازی نقش کلنل داکس کرک 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 گاهی 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 نزدیک ۳۵۰ هزار دلار آن به کرک داگلاس تعلق پیدا کرد. همکاری بعدی این دو منجر به ساخت فیلم **اسپار تاکوس** 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 اسپار تاکوس 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 سرمایه‌گذار 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 صحنه‌های 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 اسپار تاکوس دیگر نقش خوبی بازی نکرد.

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



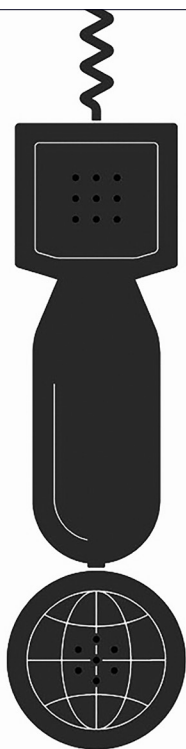
نویسنده: فرشید گندم کار
farshidgandomkar@hotmail.com

خلاصه داستان

یکی از فرماندهان نیروی هوایی آمریکا از ترس حمله‌ی احتمالی روس‌ها دچار جنون می‌شود و بمب افکن‌های ب ۵۲ 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



DR. STRANGELOVE

DR. HOW I LEARNED
TO STOP WORRYING
AND LOVE THE BOMB

بلکه بر بزرگترین آن‌ها یعنی اصول اخلاقی ما. لذا کم‌دی مقدم بر هر چیز، 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 گسترده‌ای 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

زندگی هنرمند رابطه‌ی مستقیم دارد: دیدگاه‌ها، اعتقادات و ارزش‌های دوران آن‌هاست، کما اینکه قهرمانان نمایش‌های مارلو و شکسپیر و سایر نمایش‌نامه نویسان عصر الیزابت، قهرمانان 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 ناکامی‌های کوچک و جزئی،

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 زمانی 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 عده‌ای دیگر غیرمستقیم. به هر حال آثار دسته‌ی دوم نیز رنگ و بوی شخصیت و جهان بینی آن‌ها به زندگی را منعکس می‌کند. عامل دیگری که در تجربه‌ی

یا ممکن هم هست، احساس کند که ابتدا هیچ تغییری نخواهیم کرد، اما به هر حال باز هم می‌خواهد حماقتان را به رخ بکشد.

۳. بعد از پایان جنگ جهانی دوم، جهان وارد مرحله جدیدی شد و دو نیروی اصلی جبهه‌ی پیروز یعنی آمریکا و شوروی به عنوان قدرت‌های نوین جهانی سعی در بالا بردن قوای نظامی خود کردند. تقسیم 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. کوبریک که در چنین جهانی آکنده از وحشت و دلهره رشد یافته بود، به سان بسیاری دیگر از مردم جهان پیش بینی یک جنگ اتمی تمام عیار را می‌کرد. او سعی داشت تا به مخاطبین هشدار می‌دهد. بنابراین با وجود اینکه استودیوهای آمریکایی با او همکاری زیادی نکردند راهی انگلستان شد تا فیلم را در آن جا بسازد. کوبریک حتی بدون یاری نیروی هوایی آمریکا دست به ساخت ماکت هواپیمای ب ۵۲ زد که در آن موقع پیشرفته‌ترین هواپیمای جهان بود. در واقع او می‌خواست تا در آزادی کامل، فیلمی با درون مایه تراژیک اما در سطحی کمیک بسازد. او عقیده داشت جنگ اتمی را افرادی به راه خواهند انداخت که خود اراده‌ای برای کنترل آن ندارند همین‌طور که قربانیان این فاجعه، حاکم بر سرنوشت خود نیستند. بر پایه همین دیدگاه نیز پرداختی هجو آمیز به فیلم داد.

۴. دکتر استرنج لاو فیلمی است که مظهر موج تازه انقلاب ادبی آمریکا بشمار می‌رود و در آن همه چیز از بمب هیدروژنی، مغزهای الکترونیکی، اعتقادات، ضروریات بین المللی، سیاست و مردان روزگار به طنز گرفته شده‌اند. فیلم به درگیری دیوانه وار ابر قدرت‌ها و خطر نابودی بشر می‌پردازد و پایانی حزن انگیز برای جهان متصور می‌شود. ابر قدرت‌هایی که در اتاق‌های در بسته علیه یکدیگر توطئه می‌کنند و در راه نابودی هم، حتی از حیات بشریت نیز می‌گذرند. فیلم شاهکاری است 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 دربسته که در آن‌ها سران و فرماندهان برای آینده جهان تصمیم می‌گیرند،

در ستاد فرماندهی ژنرال ریپر شعار صلح پیشه‌ی ماست (کوبریک بارها با دوربینش بر آن تاکید می‌کند) همه جا دیده می‌شود. این جمله مفهوم صلح را به چالش می‌کشد چرا که کار ژنرال در پادگان نظامی‌اش جنگ افروزی است. اما قسمت‌های مهمی از فیلم در اتاق جنگی که در زیرزمین پنتاگون قرار دارد، می‌گذرد. کن آدام که آن زمان هنوز دانشجوی رشته‌ی معماری بود طراحی آن را بر عهده داشت و احتمالاً زادگاه‌اش آلمان به او کمک بسیاری در طراحی اکسپرسیونیستی آن کرد و از این حیث یادآور متروپولیس فریتس لانگ است. آدام با طراحی بی‌نظیرش دیدگاه طنز آلود فیلم را تقویت می‌کند. او تک تک عناصر صحنه‌ها را با ساخت وسیله‌هایی برای جاسوسی و اسلحه‌های مخفی که به دوران جنگ سرد اشاره دارند (مانند ساعتی که در عمل دوربین عکاسی است و یا اسلحه‌ای که در کیف گلف پنهان است) پر می‌کند تا نشان دهنده‌ی درون نا آرام افراد باشد. سومین مکان فیلم که وقایع در آن می‌گذرد هواپیمای ب ۵۲ است (پس از عدم همکاری وزارت دفاع آمریکا کوبریک تصمیم به ساخت ماکتی از این هواپیما می‌گیرد و آدام با توجه به عکس‌های موجود مدلی بسیار دقیق از آن را می‌سازد) که در آن جا نیز خلبانی را شاهد هستیم که وقتی فرمان را دریافت می‌کند بی توجه به عواقب وحشتناک آن کلاه کابوی را سرش می‌گذارد. هیچ نکته‌ی دیگری به این درجه از خلاقیت و ایجاز نمی‌توانست تفکر حاکم بر روح آدم‌های نظامی آمریکا را تصویر کند. گویی خلبان آمریکایی می‌رود که یک اسب وحشی را رام کند و تمامی این حوادث و کشتار برای او یک تفریح است.

۶. درست است که فیلم بر پایه مفاهیمی که بازتاب همان سال‌های ساخت است بنا شده است، اما بار اصلی کم‌دی آن روی شخصیت‌هایش است و اسامی هریک از قهرمانان طعنه‌ای به دسته‌ای خاص از افراد دارد. ژنرال ریپر (بلافاصله یادآور متجاوز می‌باشد) فردی جاه طلب و روان پریش که به شدت به کمونیست‌ها بدبین و به آنها کینه می‌ورزد، کسی که به صورت خودسرانه تجاوز به شوروی را آغاز می‌کند. ریپر سی و دو هواپیمای ب ۵۲ را که هر یک حاوی بمب های اتمی هستند را از دفتر فرماندهی‌اش هدایت می‌کند و برای نیل به هدفش هرگونه ارتباطی با جهان خارج‌اش را قطع می‌کند. او حتی مجبور به درگیری

مسلحانه با سایر نیروهای آمریکایی می‌شود و آشکارا هر نیروی مخالفی را کمونیست می‌نامد. ریپر که ژنرالی جنون زده است تا آخرین لحظه دست از هدف خود برنمی‌دارد و حتی وقتی چاره‌ای جز تسلیم ندارد دست به خودکشی می‌زند. فیلم در قالبی فرا متنی بازگو کننده‌ی این مطلب است که ریپر تجلی خشم سیستم ترس افکن است پس به ماشین هراس تبدیل می‌شود و هیچ کنترلی بر آن نمی‌توان داشت. کوبریک به مخاطبان‌اش القا می‌کند که دشمن همیشه در درون ماست. اندیشه‌ایی که همواره جهان غرب در مقابلش سیستمی تدافعی داشته است. شخصیت دکتر استرنج لاو با بازی فوق العاده پیتر سلرز (او ضمناً ایفاگر نقش رئیس جمهور و افسر انگلیسی نیز هست) با وجود حضور کم‌ش اما کلیدی ترین نقش را عهده دار است. او که در اصل کتاب وجود نداشته توسط کوبریک و فیلم‌نامه نویسش خلق می‌شود. شخصیتی مرموز که مشاور رئیس جمهور است و هنگامی که عصبی می‌شود دست راستش بی اختیار سلام نظامی فاشیستی می‌دهد. (متولد آلمان است و پس از جنگ به آمریکا مهاجرت کرده است) به عقیده‌ی بسیاری دکتر استرنج لاو که بر روی صندلی چرخ دار می‌نشیند و عینک سیاهی به چشم زده است، یادآور مخترع دیوانه‌ی فیلم متروپولیس است. او نماینده‌ی دانشمندانی است که در خدمت نابودی بشرند و از نکات قابل توجه این است که در پایان اوست که راه حل نهایی یعنی زندگی در تونل‌های زیر زمینی را پیشنهاد 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 داشته‌اند. آدم‌هایی که اتاق جنگشان قبل از هر چیز محل دعوا و نزاع ابلهانه و احمقانه‌ی خود آن‌ها است». او بیس 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 کودکان خلق شده جز یک افسانه‌ی دیوانه‌وار نیست. 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 است که امکان داد تا چنین سیاست‌هایی به صورت فرمول در بیاید و بدون حتی نشانی از تظاهر برای مباحثه عمومی تکامل یابد. این فیلم نخستین ضربه بر جذبه‌ی جنگ سرد است که



مدتی طولانی آمریکا 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 آمریکایی درباره‌ی استرنج لاو می‌گوید: «کوبریک در پی به هجو کشیدن جنگ هسته‌ای نبود. او می‌خواست سیاست‌های آمریکا را زیر سوال ببرد. اتفاقی نیست که در تاریخ بشر، همیشه از آمریکا 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 آمریکایی‌ها 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 داشتیم. 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 آمریکا قسمت‌هایی از آن را سانسور نمی‌کرد خصوصاً که در نیمه‌ی پایانی فیلم شاهد ضرب آهنگ متفاوتی هستیم. اما به هر حال فیلم بیش از هر چیز 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 نمی‌توانست 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).

“



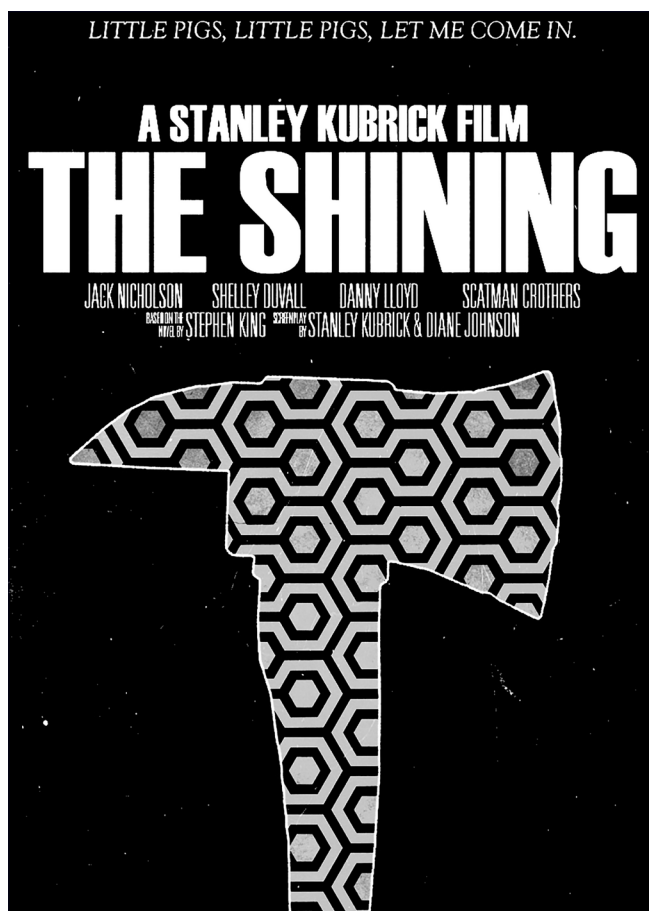
منابع:

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



خلاصه داستان

نویسنده‌ای به نام جک تورنس (جک نیکلسن) به همراه همسرش، وندی (شلی دووال) و پسرش دنی (دنی لویو)، 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 می دانست. 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 مهم ترین انگیزه کوبریک برای رفتن به سراغ رمان پرفروش و محبوبی چون درخشش برای فیلم بعدی اش شد. استیون کینگ در آن زمان با رمان **گری مشهور** شده بود و جایگاه مردمی خوبی داشت. اما کوبریک به فیلم شدن درخشش قانع نبود. او در رمان کینگ، دغدغه های انسان شناسانه خودش را جستجو می کرد. کوبریک فیلمنامه را نوشت و در یک پروسه ای حدوداً یک ساله، از می ۱۹۷۸ تا آوریل ۱۹۷۹ فیلمی را سر و شکل داد که امروزه در بیشتر نظرسنجی ها جایش

را به عنوان بهترین فیلم ترسناک تاریخ سینما باز می کند. این درحالی است که برخلاف بیشتر فیلم های این ژانر، اینجا کمتر نشانی از افراط در استفاده از لنزهای تله و زوایای تاریک دیده می شود.

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 کوچکش دنی به عنوان سرایداران زمستانی راهی هتل اوورلوک می شوند. در ابتدا همه چیز عالی به نظر می رسد. هتل زیبا و مجلل، با امکانات فراوان، در اختیار خانواده کوچک تورنس قرار می گیرد تا هم آن ها از هتل نگهداری کنند و هم هتل از آنها. جک به خصوص خوشحال است که آن قدر فراغت خواهد داشت تا روی رمان ناتمامش کار کند. اما هتل (که روی یک گورستان مقدس بومیان سرخپوست ساخته شده) رازهای مگویی زیادی دارد. هتل، جک را به مرز جنون می کشاند و قدرت متافیزیکی دنی که به آن درخشش می گوید، 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 دادن تعادل کامل و خوفناک هتل اوورلوک کاملاً به کار آمده تا هتل را به صورت پوسته ای آرام برای پنهان کردن آشوب درونی نشان دهد. درست مثل ساکنان درخشان درگیری فیزیکی ادموند بری و پسر لیدی لیندن در حین تماشای یک کنسرت باروک. همه چیز کامل و بی عیب به نظر می رسد و همه زیبا و مبادی آداباند ولی التهاب درونی آدم ها، همان لحظه آن ها را به کشمکش رقت انگیز و حیوانی می رساند. همان آشوب و آتارشی ای که در پرتقال کوکی از درون موسیقی بی نقص بتهوون بیرون می زند و در کارهای دیگر کوبریک هم به راحتی قابل ردگیری است.

میزانسن های به یادماندنی فیلم از سه چرخه سواری دنی در راهروهای تو در تو هتل یا هزارتوی حیاط هتل، با اختراع تازه ی گرت براون امکان پذیر شد: استیدی کم. وقتی براون به دعوت کوبریک و مدیر فیلمبرداری اش، 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 ویژگی‌های 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 برخورد. 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 نوگوتیک 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 و کریستف 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 فضا سازی مورد نظر کوبریک پس داده بودند. گاهی هم فضا سازی 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 همین‌طور 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، آن قدر از کارت تعریف می‌کرد که خجالت می‌کشیدی اشتباهی ازت سر بزند. جک نیکلسن که یکی از بهترین و رها ترین 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 باز کردن درب اصلی هتل با الفاظ تند 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 هیچ کس 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 می‌آید.

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 هر کدام 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 کودکان را به کس دیگری بدهید تا بزرگش کند، واقعاً کار سختی است. اما کاری که کوبریک با کتاب کینگ کرد، اصلاً شبیه نگهداری از کودک یک نفر دیگر نبود. بیشتر شبیه سلاخی کردن کودک جلوی چشم والدینش بود.



کوبریک چندین خدمت بزرگ به فیلمنامه کرد: دیدگاه‌های 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 تر شدن فیلمنامه حذف کرد. بنابراین نادیده گرفتن بخش‌های زیادی از فصل‌های ابتدایی فیلم که از دیدگاه جک روایت می‌شوند و واکاوی دقیق کاراکترهایی مثل اولمن و واتسون (مدیر و معاون داخلی هتل) چندان عجیب نیست. این حذف مقدمه و تغییر ابتدای روایت به نزدیکی‌های 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، ویژگی‌ها و مشکلات تک تک آنها را عمیقاً لمس کرده ایم.

غیر از این‌ها، 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 می‌زند 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 دردهای دنی، او را از خانواده‌اش دورتر می‌کند تا در رقابت با قدرت ذهنی دنی، بخواهد با هتل یکی شود یک پیرنگ قدرتمند و کم‌نقص.

کتاب به غایت تأثیرگذار 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 خوشونت و پلیدی پنهانی دارد و مثل آدموند

بری، در ظاهر خون سرد و آرام و کامل است و در پس زمینه، موسیقی طبیعت دارد نُت برقی‌اش را به آرامی می‌نوازد و ناگهان، خوشونت 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 می‌کند 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 میزانشن 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 جلوییش 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 خوشونت؟ کوبریک برای رسیدن به مضامین مورد علاقه خودش، با همان اعتماد به نفسی که در فیلم‌هایش دیده می‌شود، 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 می‌کند.) 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 آن قدر ناراحت و ناراضی بود که بالاخره اواخر دهه نود، یک مینی سریال سه قسمتی نه



آمیزش تغییر داده و ترجیح داده یخ زدن جک را پایان بخش فیلم کند. پایانی که تا اواسط فیلم برداری برای خود کوبریک هم قابل قبول نبوده و آن را ناکافی می دانسته. تا اینکه دست به دامن یکی دیگر از ایده های کتاب می شود و فیلم را با عکسی مربوط به دهه ۱۹۲۰ در مهمانی هتل پایان می دهد که جک تورنس در آن حضور دارد. او همیشه سرایدار اوورلوک بوده. جاودانگی پلیدی. یک پایان معرکه. معمولاً خوره فیلم ها طرف کوبریک را می گیرند و کرم کتاب ها طرف استیون کینگ را. ولی به هر حال اگر خواستید از نگاه منصفانه خارج شوید و به جای اصالت اثر هنری، مثل طرفداران تیم های ورزشی عمل کنید، توصیه می کنم اصلاً کاری به فیلم و کتاب منبع اقتباس اش نداشته باشید و مستند اتاق ۲۳۷ را ببینید که کسی به اسم راندی اش ساخته. این مستند مفرح و بانمک، به یکی از افسانه های شهری معمول در مورد کوبریک دامن می زند و کوبریک را به عنوان طراح فیلم جعلی سفر به ماه معرفی می کند و درخشش را عذرخواهی او از مردم می داند! و اگر هنوز نفهمیده باشید که سازنده این مستند چقدر دیوانه است، در تیتراژ فیلم، طرح ریش کوبریک را در ابرهای آسمان پیدا می کند. نظر کوبریک درباره این کشف، حتما شنیدنی می بود. حیف!

خودش تبدیل کرده و در اولین و تنها تجربه اش در ژانر وحشت اگر نه بهترین، مطمئناً یکی از بهترین های تاریخ سینما را خلق کرده. نمی توان درخشش کوبریک را در حالی که پرچین های حیوانی جان گرفته به دنی و هالورن حمله می کنند، تصور کرد و مسلماً اگر آن همه کش و قوس های جک با اولمن و تلفن زدن ها 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 این ها 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 لباس های عجیب می بیند، مربوط به مهمانی بالماسکه ای می شود 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 بیننده ها را گیج می کنند و گاهی باعث می شوند طرفداران فیلم، تفسیرهای بامزه ای در توجیح این بخش از خودشان دریاورند. غیر از این، کوبریک انتهای داستان را که انفجار اوورلوک بوده، به خاطر هزینه های بالا و یا اوج دراماتیک اغراق

چندان موفق از روی درخشش نوشت و تهیه کرد. او در فرصت های مختلف از فیلم کوبریک انتقاد کرده و سال گذشته، خوشحال از حذف رقیب، دنباله ای بر آن نوشته به نام **دکتر خواب**، که دنی را در بزرگسالی نشان می دهد. او در مصاحبه ای با BBC که سال پیش برای این دنباله انجام داده بود، می گوید: «فیلم کوبریک خیلی سرد است. من آدم سردی نیستم و فکر می کنم یکی از چیزهایی که مردم را به کتابهای من علاقه مند می کند، گرمایشان است. کتاب های من از خواننده دعوت می کنند که در آن ها مشارکت کنند. ولی درخشش کوبریک، به نظرم خیلی سرد بود. انگار کاراکترها مورچه هایی هستند که داریم در لانه شان نگاهشان می کنیم. ببینید این حشرات چه چیزهای جالبی هستند» و بعد از کاراکترهای فیلم ایراد می گیرد که جک تورنسی که نیکلسن بازی کرده از همان اول دیوانه به نظر می رسد 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 نمی دهد و کلی با زنی که او خلقش کرده فاصله دارد. اگر نخواهیم از کسی قدیسی بسازیم، (که بخصوص برای ما ایرانی ها تقریباً غیر ممکن است)، کوبریک کتابی مفصل و پر جزئیات را به فیلمنامه ای منسجم با امضای



بدون جلب توجه وارد اتاق شد اما مدت زیادی آنجا نماند. او کاملاً خوشحال بود از اینکه بعد از ۲۰ دقیقه جستجو محل قرار را پیدا کرده، شرمسار از تأخیر و نگران از شکنجه ای که باید تحمل کند. استنلی کوبریک، آن طور که به من گفته شده، از مصاحبه متنفر است. این سخت است که بدانید چه انتظاراتی باید از یک فرد داشته باشید در صورتی که فقط فیلم هایش را دیده باشید. از فیلم هایش این حس به شما القاء می شود که او فیلم سازی توانا، با ذهنی خشمگین و پر جنب و جوش در کار است که آن را با اراده ای محکم وقف آن کرده است. فیلم هایش این اجازه را نمی دهند تا به راحتی تحلیل شوند. به نظر می رسد انجام مصاحبه در این سطح، به طرز مدعا گرانه ای مزخرف باشد. هرچند که، کوبریک، کاملاً بی ادعا به نظر می رسد. وقتی وارد شد یک جفت کفش مخصوص دوندگی و یک کت نخی مخمل با خطوط راه راه پوشیده بود. یک لکه ی جوهر هم درست زیر جیبش، جایی که خودکاری تا سر حد مرگ رنگ پس داده بود، به چشم می خورد.

اینجا دیگه کجاست؟!

به اینجا میگن مدیریت اجرایی. فکر می کنم این بالا عکس های بزرگی می گیرند.

کوبریک نگاهی به دیوار سیاه، لوسترها، صندلی های چرم و مبلمان انداخت. بعد فوری پرسید: دستشویی کجاست؟
آن سمت سالن

از بخش های فیلمش را از دست نداد. او همچنین فرصت های فوق العاده ای در کارهایش به دست آورد. این تصمیم خاص که کتاب لولیتا (۱۹۶۱) به نوشته ی «ولادمیر ناباکوف» را به فیلم تبدیل کنند کافی بود تا تعدادی خرده گیر و عیب جو را به جماعتی خشمگین و روانی تبدیل کند. «دکتر استرنج لاو» (۱۹۶۳) که بر اساس رمان «آزیر قرمز» ساخته شده بود، و به عنوان یک فیلم دلهره آور راجع به امکان به وقوع پیوستن تصادفی جنگ هسته ای شناخته می شد. همان طور که کوبریک بر روی فیلم نامه ی آن کار می کرد بیشتر به این درک می رسید که سکانس هایی که می نویسد به طرز تاریک و سیاهی خنده دار بودند. مسئله لیز خوردن روی پوست موز بود و نابودی نسل بشر بود، استنلی کوبریک در اعماق قلبش می دانست که، «دکتر استرنج لاو» را به صورت یک کمدی سیاه ساخته. این فیلم عنوان یک شاهکار شناخته می شود. اکثر منتقدین همچنین از همین کلمه برای توصیف دو فیلم بعدی کوبریک، یعنی «۲۰۰۱: ادیسه ی فضایی» (۱۹۶۸) و «پرتقال کوکی» (۱۹۷۱) استفاده می کنند. گرچه بعضی از منتقدین لغزش کوچکی را در فیلم های «بری لیندون» (۱۹۷۵) و «درخشش» (۱۹۸۰) حس می کنند. کوبریک در سال ۱۹۶۸ به انگلستان مهاجرت کرد. او خارج از لندن به همراه کریستین (که حالا نقاش موفقی شده بود) و سه گنج طلایی اش و یک سگ سرگردان که در میانه ی راه پیدا کرده بودند، زندگی می کرد. او سه دختر بالغ داشت. کسانی که او را از نزدیک می شناختند می گفتند که می تواند «سختگیر» و «لجوج» باشد.

او برای دیدار و بحث راجع به آخرین فیلمش، «غلاف تمام فلزی»، که راجع به جنگ ویتنام است و خودش آن را تهیه و کارگردانی کرده

آقای کارگردان عذر خودش را خواست و رفت دنبال دستشویی بگردد. من نگاهی به یادداشت هایم انداختم. کوبریک در برانکس در سال ۱۹۲۸ متولد شده بود. او یک دانش آموز معمولی بود که علائقش، عکاسی و شطرنج بازی کردن در سطح مسابقات بود. بعد از فارغ التحصیل شدن از دبیرستان تفت در سن ۱۷ سالگی، توانست شغل معتبری به عنوان یک عکاس در مجله ی «لوک» دست و پا کند، که البته بعد از ۴ سال برای شروع فیلم سازی از این کار خارج شد. «روز نبرد» (۱۹۵۰) مستندی بود راجع به بوکسوری میان وزن به نام والتر کارتیر. بعد از دومین مستند اش، یعنی «پدر روحانی پرنده»، کوبریک از دوستان و آشنایانش ده هزار دلار قرض کرد تا بتواند «ترس و هوس» (۱۹۵۱) را بسازد، اولین فیلم سینمایی او، فیلمی هنرنما بود که او حالا آن را مایه ی خجالت خودش می داند. اولین همسر و ۲ فرزند کوبریک جزئی از عوامل این فیلم بودند. کوبریک، به ناچار، کارگردان فیلم بردار، مهندس نورپرداز، گریمر، مدیر، سرپرست، راننده و همه ی این ها بود. او بعدها دیگر بدون اینکه مجبور باشد، باز هم خودش وظیفه ی بعضی از این کارها را به عهده می گرفت. پیشرفت غیر منتظره ی کوبریک، «راه های افتخار» (۱۹۵۷) بود. در خلال فیلم برداری، او هنرپیشه ای را ملاقات کرد، کریستین هارلن، که در نهایت با او نیز ازدواج کرد.

فیلم بعدی کوبریک، «اسپار تاکوس» (۱۹۶۰) بود، کاری که نا امید کننده یافتش. او بعد از ستاره ی فیلم یعنی «کرک داگلاس» و در حالی که کارگردان اصلی، «آنتونی مان» کناره گیری کرده بود، به کارگردانی فیلم گماشته شد. کنترل فیلم نامه دست کوبریک نبود، و همین موضوع برای کوبریک تبدیل به درسی شد. یاد گرفت تا فیلم های خودش را به روش خودش بسازد و این تجربه او را ساخت. او هرگز کنترل هیچ کدام

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، همه 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 سؤال بپرسم.

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

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

حقیقتش این است که من با این جور 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 گویی‌ها 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 کیسول خلاصه شده ی ۵ خطی را دارند. چیزی که توی مجلات می‌خوانید. می‌خواهند بگویند 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 داری 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 درمی‌آیند 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 آهنگ 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 برتر 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، آن چنان 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 مهمانی و مجالس است. و صد البته ترک «پرنده ی موج سوار» (Surfin Bird). قطعه ی فوق العاده 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 آرام آرام در فضا به سمت دانوب 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 حالت صورت تفنگدارها را هنگامی که دارند به مردی که از ساختمان خارج می‌شود، شلیک می‌کنند، ببینی: 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 درمی‌آید 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 مضمون اصلی کارهایت خیلی دقت می‌کنند. من اما نتوانستم به جز چند طنین از «راه‌های افتخار» در پایان «غلاف تمام فلزی»، چیز 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. می‌دونی، یه اتفاق خارق‌العاده‌ی دیگر هم مثل این هست. جایی که شخصیت کابوی در حال مردن است، چیزی در پس زمینه وجود دارد که خیلی به

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

■ فکر نمی کنی که بتونی از زیر این قضیه در بری که، هان؟! [می خندد] فقط می دونم که یک اتفاق متخیر کننده است.

■ اون سکانس ها کجا فیلم برداری شدند؟!

ما دنبال مکانی مشابه عکس های «هیو»، در سال ۱۹۶۸ بودیم و توانستیم محلی را پیدا کنیم که دقیقاً معماری کارآمد دهه ۳۰ را داشت. البته، همه جایش درست نبود، ولی بعضی از ساختمان ها کاملاً کپی برابر اصل از محل های صنعتی خارج از هیو بودند.

■ کجا قرار داشت؟!

همین جا، نزدیک لندن. صنایع گاز بریتانیا صاحبش بود، و قرار بر این بود که تخریب بشود. به همین خاطر به ما اجازه دادند که ساختمان ها را منفجر کنیم. بچه های گروه انفجار، چاشنی ها را در عرض ۱ هفته کار گذاشتند. یکشنبه، همه ی هیئت رئیسه ی صنایع گاز بریتانیا، خانواده هایشان را آورده بودند تا تماشا کنند که چطور ساختمان ها را می فرستیم هوا. منظره ی دیدنی بود. به مدت ۲ ماه توپ مخرب داشتیم به همراه یک کارگردان هنری که به اپراتور می گفت کدام مدل سوراخ و خرابی را باید توی کدام ساختمان ایجاد کند.

■ کارگردانی هنری با توپ مخرب!

فکر نمی کنم تا به حال کسی چنین مجموعه و عواملی داشته باشد. فراتر از هر گونه امکانات اقتصادی بود. برای اینکه ویرانه ها را به صورت سه بعدی دریاوریم باید همه چیز را با پلی استر و مدل انجام می دادیم. مسلماً نمی شود آدم ساختمانی که ۵ سال زمان ساخت احتیاج دارد و ۸۰ میلیون دلار هم بودجه، بسازد تا خرابش کند. نمی شد از آن تکثیر کرد. برای ویرانه ساختن، باید بروی مخروطه های حقیقی پیدا کنی و از رویشان کپی کنی. این تنها راه ممکن است. به عنوان مثال میگویم، اگر می خواهی یک درخت بسازی، باید از روی یک درخت واقعی آن را بسازی. هیچ کس نمی تواند یک درخت مصنوعی برایت بسازد به خاطر اینکه هر درخت، منطق ذاتی خودش را در شاخه هایش دارد. و من کشف کردم که هیچ کس نمی تواند یک صخره برایت درست کند. این تجربه را هنگام ساخت «راه های 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 ویرانه های 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 نمی شوند. همه ی این ها بعلاوه ی قوه ی تخیلی بیننده، همه و همه، باعث شد تا یک طراحی صحنه فوق العاده و ویرانه سازی خوب داشته باشیم.

■ مواد لازم برای ساخت رو چطور انتخاب می کنی؟!

میخونم. من از ایالت های مختلف کتاب سفارش میدهم. به کتاب فروشی می روم، چشم هایم را می بندم و چیزی از قفسه برمی دارم. اگر بعد از مدتی خوشم نیامد، تمامش نمی کنم. ولی دوست دارم شگفت زده شوم.

■ «غلاف تمام فلزی» بر اساس کتاب «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 سکانس های اضافه راجع به پیشرفت شخصیت ها را کنار گذاشته: سکانس هایی که طرف راجع به پدرش صحبت می کند، که یک الکلی بوده، از دوست دخترش می گوید ... - همه ی اطلاعاتی که باعث قفل شدن فیلم می شود و به صورت قراردادی در همه ی داستان های جنگی هم وجود دارد. چیزی که من راجع به نوشتن از موادهای اولیه دوست دارم - که حتی مطمئن هم نیستم آیا می توانم انجامش بدهم یا نه - این است که مزیت فوق العاده 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، رمز گشایی 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 نمی رود.

■ یک بار چیزی کاملاً برعکس این حرف گفتید. شخصی از تو پرسید که چه شباهتی بین شطرنج و فیلم سازی است تو گفتی که در هر دو مورد فرآیند تصمیم گیری خیلی تحلیلی است. گفتید که وابستگی به شواهد باعث شکست می شود.

گمان کنم که حرف را راجع به مضمون دیگری گفته باشم. بخشی از فیلم که شامل داستان سرایی می شود کاملاً همان طور که گفتم کار می کند. می شود شباهتی بین شطرنج و فیلم سازی 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 می بازی، حتی اگر حریفت کیش شده باشد. یک استاد بزرگ شطرنج را خواهی دید، که ۳ دقیقه زمان دارد، به همراه ۱۰ حرکت باقیمانده می تواند انجام دهد. او روی حرکت اول ۲ دقیقه از زمانش را می گذارد، به خاطر اینکه می داند 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 می دهد. ممکن است کار درست را انجام بدهد. خب، در فیلم سازی، 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 تمرین ها بود، «لی ارمی»، یک تصادف ناگهانی هنگام فیلم برداری داشت. در هر صورت، لی ۴ ماه و نیم نتوانست به سر صحنه بیاید.

■ واقعاً «لی» مربی تمرین 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 نقش ها را یک دور به صورت بداهه اجرا کردیم. آنها نمی دانستند که لی قرار است چه

بگویند، و بنابراین می‌توانستیم ببینیم که چطور واکنش نشان می‌دهند. لی با، درست نمی‌دونم، ۱۵۰ صفحه فُحش و دری‌وری می‌امد. از این جور چیزها که روی دیوارها می‌نویسند «من از اسم لاورنس خوشم نمیاد، لاورنس واسه آدمای دوجنسه و ملوان‌هاست». تمام توهین‌هایش به کنار، اکثر چیزهایی که می‌گفت حرفه‌ای صادقانه و واقعی بودند، مثلاً جایی که می‌گوید: «تفنگ تنها وسیله است، این قلب سنگی است که می‌کشد» شما میدانید که این حرف حقیقت دارد. مگر اینکه در دنیای زندگی کنید که نیازی به مردهای جنگجو نداشته باشند، تا بتوانید از «لی» خرده بگیرید. البته شاید برای عدم ظرافت اخلاقش بتوانید. فکر نمی‌کنم که در فروشگاه‌ها، جسد تفنگدارهای دریایی ایالات متحده رو به عنوان مربی نقش بازی کردن بفروشند.

■ لی نقش مربی متفاوتی نسبت به «لوگوست» که در فیلم «افسرها و آقایان» بازی می‌کرد دارد.

فکر می‌کنم که بازی «لوگوست» فوق‌العاده بود، اما او در آنجا باید هرچه را که در توانایش بود پیاده میکرد. این فیلم به وضوح می‌خواهد که فقط تماشاچی را تحت تأثیر قرار دهد و آن‌ها را ارضاء کند. خیلی از فیلم‌ها این کار را می‌کنند. به سکانسی که به اجبار در دفترش نشسته و با غرور بچه‌های روبرویش خیر شده دقت کنید. فکر می‌کنم واقعاً هم از نقشش سربلند بیرون آمده اما خطر سقوط به سانتیمانالیسم مزخرف را هم نمی‌شود ندید گرفت.

■ کتاب‌هایی که راجع به تو خوانده‌ام می‌گویند که تو ویرایش از مهم‌ترین جنبه‌های هنر فیلم‌سازی میدانی.

ارزش این سه چیز برایم مساوی است: نوشتن، خرچمالی‌های سر فیلم‌برداری اصلی و ویرایش.

■ نقل قولی از «پودوکین» آورده بودی مبنی بر اینکه ویرایش کردن تنها هنر یکتا در فیلم است.

همینطور فکر می‌کنم. همه چیز از چیزهای دیگر سرچشمه می‌گیرد. نوشته که خب طبیعتاً از نوشتن میاید، بازی کردن از تئاتر، و فیلم‌برداری از عکاسی. ویرایش تنها بخش یکتای فیلم محسوب می‌شود. می‌توانی چیزهای مختلفی از دیدگاه‌های تقریباً مشابهی به دست بیاوری و یک تجربه‌ی جدید خلق کنی. «پودوکین» یک مثال دارد: مردی را می‌بینی که در حال آویزان کردن یک تابلوی نقاشی روی دیوار است. ناگهان می‌بینی که پایش سر می‌خورد؛ می‌بینی که صندلی حرکت می‌کند؛ دستش را می‌بینی که پایین میاید و عکس از دیوار پایین میفتد. در کسری از ثانیه، مرد از صندلی پایین میفتد، و فقط با ویرایش و تدوین است که می‌توانی این افتادن را جوری ببینی که در حالت عادی نمی‌توانی. تبلیغات تلویزیونی از همین روش استفاده می‌کنند. مضمون را از نمایش خارج می‌گذارند. برخی از مثال‌های فوق‌العاده‌ی هنر فیلم سازی در بهترین تبلیغات تلویزیونی است.

■ یک مثال بزن

تبلیغات «مایکلب» من یک طرفدار حرفه‌ای فوتبال هستم، و نوارهایی از بازی‌ها دارم که برایم فرستاده شده، تبلیغاتی‌وا این 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 تدوین، فیلم بردایش، یکی از فوق‌العاده‌ترین کارهایی بود که دیده بودم. فراموش کن که چه کاری می‌کنند، برایت تبدیل به شعر مصور می‌شود. و متوجه می‌شوی که که در ۳۰ ثانیه‌ای که آن‌ها ساختند احساسات پیچیده‌ای وجود دارد. اگر می‌توانستی یک داستان بگی، یک چیز با مضمون، و از این شعر بصری استفاده کنی، می‌توانستی پیچیده‌ترین احساسات و ظریف‌ترین موارد را کنترل کنی.

■ اینکه این قدر طرفدار حرفه‌ای فوتبال هستی، واقعاً من را شگفت زده می‌کند! چرا؟!

■ با تصور من راجع به شخصیت جور نیست که این تصور...

■ اینکه استنلی کوبریک یه تارک دنیااست، مردی که کارش تمام زندگی‌اش را فرا گرفته و هیچ چیز دیگری برایش مهم نیست، اینکه اصلاً طرفدار فوتبال نیست و بعدش هم این شایعات مطرح می‌شود که...

می‌دونم به کجا می‌رسه این قضیه.

■ تفنگ دو لول می‌خواهی؟!

آتش!

■ استنلی کوبریک یک کمال گراست. تسخیر شده توسط اضطراب ناخودآگاهی که در تمام جنبه‌های فیلم‌هایش پیدااست. کوبریک یک آدم منزوی است، یک آدم عصبی که از اتومبیل‌ها وحشت دارد و کسی که نمی‌گذارد راننده‌اش بیشتر از ۳۰ مایل بر ساعت براند.

بخشی از مشکل من این است که من نتوانستم افسانه‌ها و شایعاتی که طی سال‌های متوالی برایم درست می‌کردند را، برطرف کنم. یکی نفر چیزی می‌نوشت کاملاً غلط و بی ربط، اما آن قدر فضا پیدا می‌کرد تا بتواند مدام تکرارش کند تا همه باورش کنند. برای مثال، یک جایی خواندم که نوشته بود، من توی ماشین کلاه فوتبال آمریکایی روی سرم می‌گذارم.

■ محض احتیاط بگویم که هم نمی‌گذاری راننده‌ات بیشتر از ۳۰ مایل بر ساعت براند و هم کلاه فوتبال روی سرت می‌گذاری.

در واقع، من اصلاً راننده ندارم. من یک پورشه‌ی مدل ۹۲۸۵ میروم و گاهی اوقات ۸۰ مایل در ساعت در خط ویژه‌ی موتورسیکلت‌ها هم میروم.

■ تدوین گر فیلم‌هایت می‌گوید که هنوز در حال کار بر روی فیلم‌های قدیمت هستی. این به نظر خودت کمال گرایی عصبی نیست؟!

برایت توضیح خواهم داد که چرا این کار را می‌کنم. ما فهمیدیم که استودیوی نگاتیوهای عکسی دکتر استرنج لاو را گم کرده است. و همچنین آن‌ها، نگه دارنده‌ی حاوی موسیقی متن مادر را هم گم کرده بودند. همه‌ی نگاتیوهای چاپ شده به طور بدی تار و دوتایی چاپ شده بودند. جستجو برای این کار یک سال و نیم زمان برد. سرانجام، سعی کردم فیلم را بر اساس ۲ تا از پازتیوهای فیلم که جفتشان هم صدمه دیده بودند بازسازی کنم. اگر که همان زمان هم پاره می‌شدند دیگر نمی‌شد نگاتیوهای بیشتری درست کرد.

■ شایعاتی شنیدم مبنی بر اینکه تو برای هر صحنه ۱۰۰ تا برداشت می‌گیری. این قضیه وقتی اتفاق میفتد که بازیگرها آماده نباشند. تو نمی‌توانی بدون دانستن دیالوگ‌ها نقش را ایفا کنی و اگر بازیگرها تمام حواسشان به کلمات باشد، نمی‌توانند روی احساساتشان کار کنند. پس در نتیجه

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 به آدم کمال گراست، ۱۰۰ تا برداشت از هر سکانس می‌گیرد». و بدین ترتیب یک‌هفته ۳۰ تا برداشت می‌شود 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 ۹۸ تا برداشت بیشتر لازم نداشت. بعضی وقتا حتی توی ۳ برداشت کار را تمام می‌کرد. به خاطر اینکه آماده بود.

■ شایعه‌ی دیگری هم هست راجع به اینکه تو واقعا میخواستی تمام سالن‌های نمایشی که قرار بود غلاف تمام فلزی را نمایش دهند کاملاً 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 سالن‌های 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 برنامه‌ی هم ترازای سالن‌های نمایش دارد. آن‌ها به اطراف می‌روند و سالن‌های زیادی را کنترل می‌کنند و در آخر نتیجه‌ی گزارش را منتشر می‌کنند که تقریباً تمامی ظن‌های شما را تأیید می‌کند. برای مثال، در یک سالن نمایش روزانه، ۵۰ درصد فیلم‌ها خط می‌افتند 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، سالن‌های ما سعی می‌کنند که فیلم را روی پرده‌ی 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 بگویم که سالن نمایش یک فیلم ۴۰ فوتی را روی پرده‌ای عریض تر با فاصله‌ای 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 ارائه‌دهندگان 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 رشته‌ی متوالی و در یک دستگاه پخش می‌شوند و هیچ‌وقت دهانه‌ی دیافراگم را هم تمیز نمی‌کنند. با انجام ندادن این کار مقداری خاک 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 دیده‌ای، 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 زمان فیلم اون بالا ول می‌خورد؟!

این هم یک جور برداشت است، آره، نمونه. 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 می‌افتد و همه چیز در سالن اکران به‌خوبی کار می‌کند، نگرانی بی جایی است؟! فقط کافی است یک نفر را بفرستی تا محل را ۳۰۳ 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 اولیه‌ی خیلی از فیلم‌هایت بعضی وقت‌ها بدون هیچ دلیلی خصمانه‌اند ... اما بازنگری‌ها این چنین نیستند. به نظر می‌آید منتقدین بیشتر از گذشته‌ی تو خوششان می‌آید.

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 لهجه‌ی فرانسوی حرف نمی‌زدند. وقتی دکتر استرنج لاو اکران شد، روزنامه‌ی نیویورک نقدی نوشت با تیتیری به این شکل: «موسکو دیگه نمیتونه به آمریکا صدمه‌ای برسونه.» یک چیزی توی همین مایه‌ها، اما انتقادهای سازنده در فیلم‌هایم همیشه راه نجات من از چیزی بوده است که من آن را نظر 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 نمی‌افتد.

■ خب، در هر صورت نه به تماشای چاینت 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

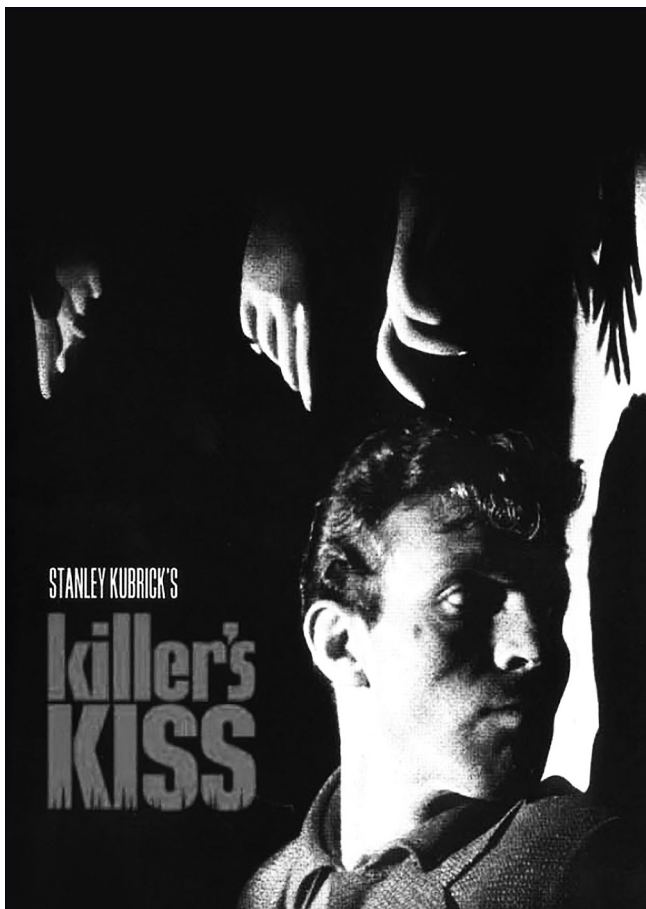
پله‌های آغازین سودای خیال؛ بوسه قاتل



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 نور دیده 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.

استثنا 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

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 کارگردانی 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

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 مسئولیت‌های 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 استودیوهای 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 رقصان حرفه‌ای باله شهر نیویورک بود کارگردانی هنری فیلم



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 هم چنین 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 تأکید خاصی می‌شود و زندگی این دو را به موازات یکدیگر به دقت نشان می‌دهد. هر دو کاراکتر تنها هستند و می‌توان

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 فیلم‌های 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 واقع‌گرای 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 قراردادی بسیار منسجم و حساب شده

های دیگری در طول فیلم بگردیم که آن را به جریان مستقل سالهای بعد در آمریکا نزدیک کند می‌توان 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 کلوب شبانه‌ای کار می‌کند که



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 باز هم 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 رفتار او 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 می‌دهد 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 نه‌چسب 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 وایلد 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 مصنوعی‌تر 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 بی‌تجربگی 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 آن چنان مثبتی نخواهیم رسید با این حال در تک تک قاب‌های فیلم بوسه قاتل می‌توان 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



مترجم: آرمین ریاضی
armin.razi@yahoo.com

یادداشت‌های یک ذهن خطرناک (استنلی کوبریک)

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 بار 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 «بوسه‌ی 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 مجله‌ی «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 هنرمند 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 نمایش 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 می‌شد، 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 نمایش 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 دغدغه‌ی اصالت فرم و حفظ آن به همان شکل مسئله‌ی کمابیش بی‌ثمری است. یک شخص کاملاً اصیل با افکاری کاملاً بکر قادر به ارائه‌ی کارایی در فرم سنتی و قدیمی نیست و به راحتی از قالب آن بیرون آمده و کار متفاوتی خواهد کرد. مابقی افراد به فرم نوعی سنت کلاسیک نگاه می‌کنند و سعی می‌کنند درون آن کار کنند!

درخشش نتهای ظریف بر روی پرده‌ی نقره‌ای

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 ظرفیت 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: «بین، این سکانس اینجا اتفاق می‌فته، درست بعد از این سکانس و بعدش به دور دیگه باید بگیریم، و دلیلی که اون داره اونجا خیلی فریاد می‌زنه به خاطره‌ی اینه که...» و به همین ترتیب تا آخر.

پایانی تلخ بهتر است از تلخی بی پایان

شاید یکی از دلایلی که مردم پایان تلخ یک فیلم رو از پایان رمان یا نمایش سخت تر می‌پذیرند این باشد که یک فیلم خوب این قدر 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 به صورت خیلی ماهرانه به مخاطب اجازه می‌دهد تا بدانند که شخصیت داستان محکوم به فنا است و واقف باشند که پایان خوشی در انتظارش نیست. در فیلم‌های جنایی قضیه مثل گاو بازی می‌ماند: یک سری تشریفات و الگوی مشخصی وجود دارد، نمایانگر این که مجرم قرار نیست از مهلکه سالم بیرون بیاید، بنابراین برای مدتی قادر به کنار گذاشتن این واقعیت هستی، این گریز

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 می‌آیند و چیزی که ممکن است تماشاگر را آزار دهد این است که: آنها ممکن است حضور یک پایان تلخ را به صورت بی جا و الکی احساس کنند. در سمت دیگر، اگر داستان‌تان را به گونه‌ای 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 انگیزش است، پایانی که هرچه پیش می‌رود اهمیتش کمتر می‌شود و در این صورت بیننده کاملاً احساس می‌کند که در حال مشاهده‌ی 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 بدون 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 بازیگران دارد. هزینه یک فیلم به مدت زمانی که طول می‌کشد تا فیلمی ساخته بشود مربوط است، و مدت زمان ساخت با کیفیت ساخت، رابطه‌ی مستقیم دارد. نمی‌شود فیلمی را که در مدتی کوتاه ساخته می‌شود به خوبی فیلمی تبدیل کرد که زمان 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 داشتن 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 می‌گذارد یا خیر. به عقیده‌ی شخصی من، کار کردن در خارج از استودیو و یا لوکیشن‌های حقیقی، تجربه‌ی ناخوشایندی است و همچنین فاقد سادگی کلاسیک 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 نگران این باشی که ۵۰۰ تا آدم دیگر یک بلوک پایین تر پشت صف پلیس‌ها ایستاده‌اند و میلیون‌ها حواس پرتی دیگر به راحتی تمرکز کنی!

من فکر می‌کنم که این بزرگ‌ترین مشکل فیلم‌سازی در لوکیشن‌های حقیقی است. این مسئله وقتی نمود پیدا می‌کند که در این شرایط محیطی، آدم‌ها و گنده‌لات‌های محل قرار باشند 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 اسپار تاکوس 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 می‌شود، در داخل و فضای استودیوی نوعی تمرکز انرژی 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 موقعیتی را برای فیلم‌هایی که می‌خواهی در آینده بسازی محدود تر می‌کند. به نظر می‌رسد این روزها تصمیم‌گیری 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 بدی 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، سینمای من است.

من ایده‌های ثابتی برای ساخت فیلم در یک ژانر بخصوص ندارم، وسترن، جنگی و هر چیز دیگه‌ای باشه می‌سازم. ولی می‌دانم که می‌خواهم فیلمی بسازم که احساسات 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



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 پله‌ها می‌آید. این پرستار، مرد را با ویلچرش بلند می‌کند و از پله‌ها 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 سخت‌گیری 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 «لغنتی با استعداد» نامیده، گفته است که کوبریک بر همه چیز کار مسلط بود و مطمئناً اگر می‌خواست 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.

پرتقال کوکی :

یکی از افسانه‌های بامزه کوبریکی این است که او حرفه کارگردانی را برای این انتخاب کرده است چون آسان‌ترین راه قانونی برای شکنجه انسان‌ها است! می‌خواهیم از شیوه‌های شکنجه کوبریکی تعریف کنیم و چه فیلمی بهتر از پرتقال کوکی که دیدنش برای تماشاگران حرفه‌ای و صبور سینما هم دردناک و زجرآور است. در فیلم‌هایی مثل اودیسه یا بری لندون وسواس‌های آقای کارگردان در خدمت سینما قرار گرفت و مثلاً اودیسه یک تحول عظیم در جلوه‌های ویژه بود و بری لندون مرزهای تکنیک‌های فیلم برداری و نورپردازی طبیعی را پشت سر گذاشت. اما در فیلمی مثل پرتقال کوکی که تم اصلی آن روان‌شناسی و جامعه‌شناسی است مطمئناً این وسواس‌ها بیشتر از اینکه در خدمت سینما قرار بگیرد برای شکنجه

استنلی کوبریک را همه به خاطر وسواس زیادش در عالم سینما می‌شناسند. اما محدود 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 اصلاً 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 منتقدان 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 جذاب‌تر 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 گرایی‌های او در همه فیلم‌ها یکسان نیست یا حداقل اطلاعات بیشتری از پشت صحنه آن‌ها موجود نمی‌باشد. مثلاً اولین فیلم جنگی او، راه‌های 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

عوامل و بازیگران فیلم خرج می‌شود. 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 ماندنی است. مردی او را به زمین پرتاب می‌کند و پاهایش را محکم به سینه

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 طبیعی برای ذهن استاد در نظر بگیریم. اما دیگر رعایت بعضی جزئیات را نمی‌توان به این مسائل ربط داد و اینها سند و مدرک قطعی می‌شود برای دیوانه بودن ارباب کوبریک! میز گرد معروف فیلم دکتر استرنج لاو را حتما یادتان هست. همان اتاق جنگی که اتفاقاً یکی از دیالوگ‌های ماندگار تاریخ سینما از زبان پیتسر 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)

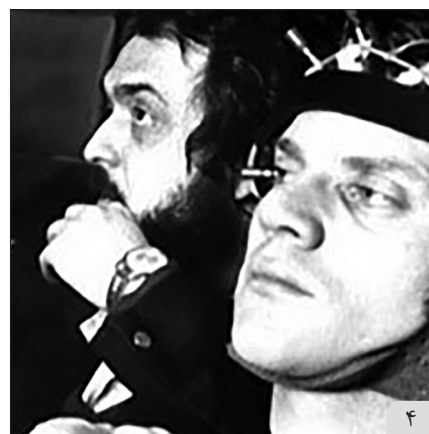
البته نماد گرایی بسیار زیبا و معنا داری را شاهد هستیم. اما مسئله این است که فیلم سیاه و سفید است! ما بیننده‌ها هیچ وقت رنگ سبز را نمی‌بینیم.

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



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 کاملاً 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 کاملاً 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

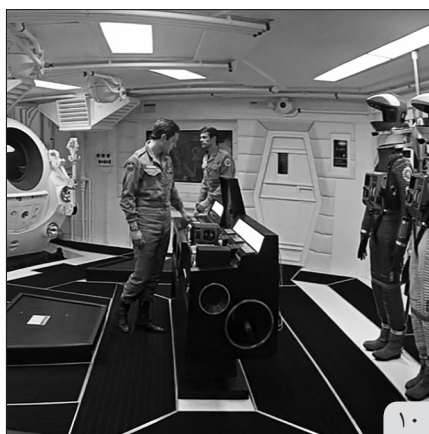
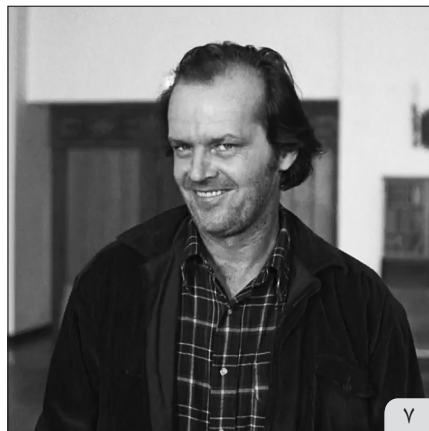
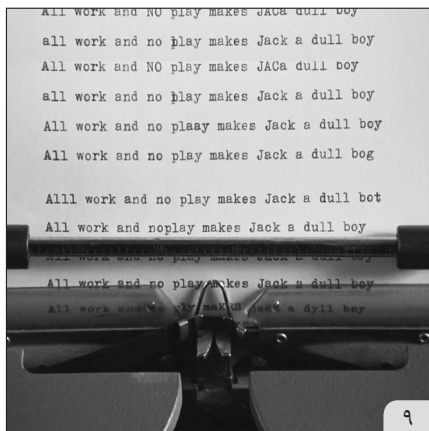


او می‌زند. علاوه بر تکرار مکرر این صحنه، به بازیگر مرد گفته شده بود که کاملاً حس رئال صحنه را رعایت کند و در همین جا بود که دنده‌های مالکوم مک داول شکسته می‌شود. (عکس ۲)

گل سر سبد شکنجه دقیقاً در سر سکانسی است که شخصیت الکس دارد شکنجه می‌شود. می‌بینیم که وسیله‌ای به سر او وصل شده و چشمانش را کاملاً 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.



ولی کوبریک همانند شخصیت اصلی فیلمش جنون را به عقلانیت ترجیح داده بود. طبق گفته تدوین گر 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!؟)

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 عاقلانه‌ترین راه این باشد که از این نوشته‌ها کپی گرفت و برای سکانس استفاده کرد.

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 می‌کند. اول بگذارید یک اشاره کوچک به یکی دیگر از فیلم‌های استاد بکنیم تا زجرهای شلی دووال را راحت‌تر هضم کنیم.

در چشمان کاملاً 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 احتمالاً 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 موه‌های 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

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 کووارن 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 بقاءد!

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 کاملاً 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.

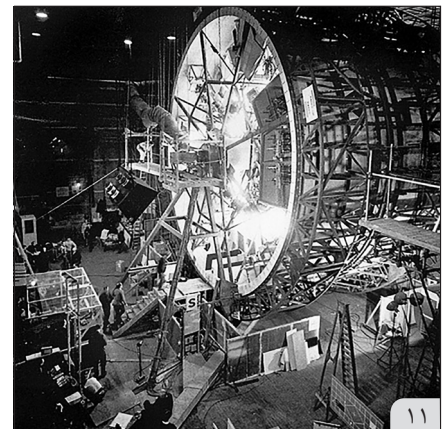
منابع:

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



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 فضاورد 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



۲۰۰۱ ادیسه فضایی :

این فیلم شاید از بابت رعایت جزئیات یگانه باشد. فردریک آردوی 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 بر فرض 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



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 پروفیسور 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 توای 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 آن قدر 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 آلمن 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 می‌شناسند و کمتر کسی نقدهای کیل در مورد او را جدی می‌گیرد. اما شاید کوبریکی که به دنبال هستیم جایی در میانه تمجیدها و تقبیح‌ها پنهان باشد. شاید جمع بندی کلی صحبت‌های نزدیکان و صاحب نظران این عرصه، راهگشای شناخت بهتر یکی از مهم‌ترین فیلمسازان تاریخ سینما باشد. بیشتر نقل قول‌های 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 می‌کند: «روز اول، اولین پلان، استنلی صحنه رو چید، که صحنه نسبتاً پیچیده‌ای 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 ریل‌های 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 می‌بری عقب تر. چرا اونجایی که من خواستم نگذاشتی؟؟ لوشن گفت: خب، در واقع من چیزی رو عوض نکردم. الان دارم از به

لنز ۵۰ میلی متری استفاده می‌کنم که دقیقاً همون پوشش قبلی رو بهت می‌ده که خواسته بودی ولی کار من رو راحت تر می‌کنه و می‌تونیم حرکت سریع‌تری داشته باشیم. استنلی گفت: پس تغییری که توای 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 فیلم‌های کوبریک دارد: «هر کدام از فیلم‌های کوبریک معادل ۱۰ فیلم از فیلمسازان دیگر است.» او خاطراتش از تماشای اولین فیلم کوبریک را تعریف می‌کند:

«وقتی با دوستانم به دیدن **راه‌های افتخار** رفتیم، واقعا غافلگیر شدیم. ما حسابی خوره فیلم‌های 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 ترکیب دوربین در سئوگرها 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 سائتی 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 کارگردان‌های خارق العاده زیادی در همه جای دنیا فیلم می‌ساختند ولی بعد از **لولیتا** و **دکتر استرنج لاو** فهمیدم که باید منتظر فیلم‌های بعدی او باشیم و وقتی به دیدن فیلم جدیدش می‌رفتیم 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 مسائل 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 می‌گوید: «کاش فیلم‌های بیشتری ساخته بود» اما این‌ها کافی‌اند. (می‌خندد) چون چیزهای خیلی زیادی در هر کدامشان هست. خب، آره. کاش بیشتر فیلم می‌ساخت ولی این روش او نبود. چیزی که او ساخت آن قدر خاص است که هر بار که نگاهشان می‌کنی انگار یک فیلم متفاوت می‌بینی.»

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 نظر من در نهایت، این کیفیت مرکزی فیلم‌های کوبریک است. او ما را همان‌طور که هستیم نشان می‌دهد نه آن جوری که خودمان دوست داریم تصور کنیم هستیم.»

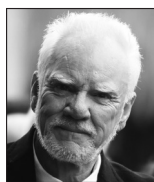
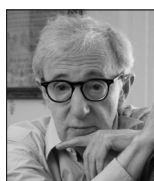
وودی آلن: «وقتی برای اولین بار ادیسه فضایی

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 فوق‌العاده‌ای 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 پانته‌ئون بزرگترین کارگردان‌هایی قرار می‌دهم که دنیا تا به حال بخودش دیده.»

داگ ترامبول (طراح جلوه‌های ویژه): «پروژه 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 فوق‌العاده، سرسخت و پرتلاش 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 می‌کرد، هفت روز هفته و تقریباً ۲۴ ساعت در روز. و فکر می‌کنم هنوز هم افکارش از خودش جلوتر بودند.»

مالکوم مک‌داول: «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 شروانه، در من و استنلی مشترک بود.»



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 و ساختار 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 فیلم‌ها 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 نجسب و عوضی پیدا می‌کنند. استنلی اولین کمال‌گرای واقعی بود که می‌دیدم. امکان نداشت یک برداشت کمتر بگیرد یا یک اینچ از آنچه می‌خواست کوتاه بباید.»

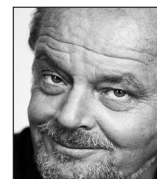
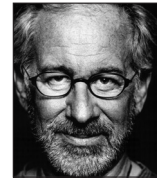
جک نیکلسن: «یادم هست که استنلی به من گفت در اولین نمایش ادیسه فضایی، ۲۴۱ نفر در میانه فیلم از سالن بیرون رفتند. مطمئنم همه آنها را دقیق شمرده بود.»

«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 خوش‌بینانه است.» و من گفتم: «از چه نظر استنلی؟» و او گفت: «خب، این فیلم یک جورهایی درباره ارواح است. هر چیزی که بگوید بعد از مرگ چیزی وجود دارد، یک قصه خوش‌بینانه است.»

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

تونسی پالمر: «به نظر من سینما به دو دوره پیش از استنلی کوبریک و بعد از او تقسیم می‌شود. به خصوص در زمینه نحوه استفاده از موسیقی. قبل از کوبریک، موسیقی فیلم به هدف‌های تزئینی 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



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 سخت گیر و کنترل گر مشهور شده، استتلی واقعا روش باز و آزادی داشت. هر چیزی را امتحان می کرد. او در جلسه های بازیگرانش می گفت: «در این ساختار، چیزی به اسم ایده احمقانه وجود ندارد. اگر ایده ای دارید، راحت مطرحش کنید» و اغلب هم از آن ایده ها استفاده می کرد. نمی خواهم بگم استتلی کنترلگر نبود. هیچ وقت همچین چیزی نمی گم! اما خیلی چیزها و روش ها هم بودند که استتلی آنها را کنترل نمی کرد.»



نیکول کیدمن: «چیزی که استتلی خیلی ازش

متنفر بود این بود که افکارش رو توضیح بده. اگر ازش می پرسیدید «خب استتلی، این فیلمت درباره چیه؟» (اخم می کرد) سرش را پایین می انداخت، نگاهش را می دزدید و جواب نمی داد. همین واکنشها شامل سوال «واقعا می خواهی این صحنه چطوری باشد؟» هم می شد. هرگز به این سوال ها پاسخ نمی داد.»

«قسمتی از میراث استتلی 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 استتلی کوبریک): «او هیچ

وقت این حقیقت را که آن قدر فیلم های کمی ساخته دوست نداشت. همیشه آرزو داشت فیلم های بیشتری ساخته بود. و فکر می کنم شاید تنها چیز منفی زندگی اش، این بود که حس می کرد کند است» «او خودش را شدیداً خوش شانس می دانست که در موقعیتی است که می تواند داستان هایی را در این ابعاد وسیع با میلیون ها دلار هزینه تعریف کند. فکر می کنم وقتی جوان بود حتی جرات نمی کرد 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 می دانست 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.»

«ما دو هفته روی نریشن کار کردیم. به نظر خالص ترین نوع فیلمسازی می رسید. می دانی، او فقط یک میکروفن سنهائزر و یک ضبط صوت ناگرا داشت. همین. هیچ اوپراتوری در کار نبود. خود استتلی بود که کلیدها را می زد. بعضی وقتها بیش از اندازه روی کار متمرکز می شدیم و من می گفتم: «استتلی می خوام یکم پاهام رو دراز کنم و استراحتی به خودم بدم» و او بلافاصله می گفت: «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 می کردیم. نریشن ها 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 استتلی رو ببینم و اینو بهش می گم» وقتی داشتم از پیش استتلی برمی گشتم بهش گفتم: «راستی استتلی، 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؟» استتلی گفت: «آره، اون یکی هفته، پینگ پنگ بود.»

«ما در طول فیلمبرداری خیلی صمیمی شدیم و من فکر می کردم 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 می شود و بعد کاملاً قطع می شود. این برای استتلی کاملاً طبیعی بود. الان فکر می کنم که خیلی از چیزهایی که بعد از آن درباره استتلی گفتم و بیشترشان منصفانه نبود، فقط واکنشی به این حس ناامیدی بود و فریادی بر سر استتلی 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 واکنش های 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 مهم تر از همه این بود که او چنان اراده ای 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 استتلی 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