در برابر آن

 ‫ فیلم جدید دنی بویل روایت یک داستان واقعی است. داستان صخره نوردی جوان -به نام آرون رالستون(جیمز فرانکو)- که در سال ۲۰۰۳ پس از گرفتار شدن مابین یک تخه سنگ تکان نادادنی و دیواره ی عضیم تنگه ی یوتا بلو، عاقبت بازوی راستش را برای رهایی با یک چاقوی کند میبرد. ‬ ‫یکی از نکات قابل توجه در هنگام ساخته شدن فیلم ۱۲۷، این بود که تقریبا بیشتر مخاطبان از قبل چگونگی شکل گیری تنها واقعه ی حیرت انگیز آن را میدانستند.‬

 وقتی که دنی بویل در سال ۲۰۰۶، کتابی به نام «مابین یک صخره و جایی سخت» را از رالستون خواند، ‫بار اولی بود که وی علاقه مند به بازگویی این قصه بروی پرده ی سینما شد. ‬این علاقه مندی البته ناشی از محبوبیت فیلم قبلی بویل -میلیونر زاغه نشین- بود، که باعث میشد وی و تیمش، هر چه بیشتر، آزادی ساختن و بعهده گرفتن چنین پروژه ی بزرگی را بدست بیاورند. Antony Dod Mantle -فیلمبردار مجربی که برنده ی جوایز آکادمی و ASC نیز شده است(برای فیلم میلیونر زاغه نشین)- در باره ی این تجربه میگوید : این پروژه با تمام جدیتی که در پرداخت داشت، باز هم یکی از غیر ممکن ترین ایده ها برای ابراز وجود در میان انبوه دیگر ایده های ساخت فیلمهای تجارتی بود. با وجود آنکه این فیلم ششمین همکاری بویل و مانتل بود، این اولین بار بود که که مانتل، وضایف بیش از حد زیاد شده و متعددش را به عنوان یک مدیر فیلمبرداری، با Enrique Chediak تقسیم میکرد. دنی بویل در این باره میگوید : «ما تصمیم گرفتیم که بدون معطلی و اتلاف وقت، ساختن این فیلم را شروع کنیم. برای همین از همان اول از دو گروه فیلمبرداری و طبعن دو مدیر فیلمبرداری استفاده کردیم. شروع چنین پروژه ای برای هر دوتای آنها- مانتل و چدیاک- خیلی عجیب بود. برای مانتل، چون من تا حالا تک باهاش کار میکردم و چدیاک، چون باید خودش رو یک جوری با این شرایط وفق میداد. اما من به آنها انچه که در ذهنم بود را توضیح دادم و خواسته ام چیزی جز شرایط کاملن مساوی و قابل اجرا از آنها نبود. آنها هم منظور من را فهمیدند و با این مسئله کنار آمدند.

 بعد از این، نوبت اولین صحبت های چدیاک با بویل درباره ی ایده هایی که میشود حین انجام پروژه بکار بست فرا میرسد. چدیاک میگوید : بویل این باور منطقی و جالب رو به ما داد که اگر برای فیلمبرداری از دو نوع دید تصویری - پرسپکتیو - استفاده کنیم، کار ما هم طبعن دچار کمی آشفتگی عمدی متناسب با گرفتاری رالستون خواهد شد. چون بیشتر فیلم، حول شخصیتی گرفتار شده در یک تنگه رخ میدهد. وی اشاره میکند که بویل، هنگام ساختن میلیونر زاغه نشین در هند، به ارزش استفاده و ایجاد آشفتگی تصویری از روی عمد، در یک فیلم پی برده است.

 بدین شکل هر دو گروه فیلمبرداری، طبق برنامه ی منظم و تمامیت خواه بویل، هر هفت روز هفته را به فیلمبرداری مشغول بودند. مانتل میگوید : بویل برای فیلم همواره از دل و جان مایه میگذاشت، طوری که هیچ وقت نمیشد فتیله اش را کم کرد! به قول بویل میشود این فیلم را به روش فیلم های هنری اروپا ساخت و بیشتر بر عامل زمان و کند بودنش در آن لحظات تاکید کرد، اما در اینصورت ما با فیلمی خسته کننده و نادیدنی مواجه میشدیم. بویل در ادامه از سخت کار کشیدن از تمام عوامل فیلم و بخصوص عوامل کلیدی فیلم صحبت میکند. همه ی این شرایط سخت و دشوار، برای به وجو د آمدن هرچه بیشتر تجربی شدن فضای فیلم و تاثیرش در نتیجه ی کار نهایی کارگردان، لازم و حیاتی بودند. بویل تاکید میکند که منظورش از تحمیل این شرایط سخت این بوده که عوامل نیز مانند آرون رالستون، درگیر موقعیتی غیر قابل تحمل و دشوار شوند. موقعیتی دوست نداشتنی، ولی لازم الاجرا برای یک فیلم شخصیت محور.

 بعضی از پلانهای فیلم در لوکیشن واقعی به تصویر کشیده شده اند. اما بیشتر صحنه ها با توجه به شرایط عملی، برای فیلمبرادری کردن در محیط واقعی، غیر قابل اجرا بودند. از این رو گروه طراحی صحنه، با ساخن ماکتهایی در استودیو، شرایط لازم را فراهم آوردند. ماکتهایی برای صحنه هایی که از دید افقی، و هم برای صحنه هایی که از بالا نظاره گر آرون بودند ساخته شدند. مانتل توضیح میدهد که تک تک صخره ها و انحناهای سنگها، آنقدر واقعی و نزدیک به شرایط خود محیط اصلی ساخته شده بودند که کار در استودیو را از کار در لوکیشن واقعی سخت تر میکردند! این شبیه سازی به واقعیت، همه و همه برای این بود که در حین فیلمبرداری بازیگر خودش را در محیط واقعی ببیند، نه آنکه پس از هر پلانی، براحتی بتواند بلند شود و چایی اش را بخورد. وقتی محیط کار نیز سخت و ساکت باشد، قطعا تاثیر واقعی تری در نتیجه ی کار خواهد داشت. مانتل از به چالش کشیده شدن لحظه ای خود و همکارانش در مرحله به مرحله ی ساخته شدن فیلم میگوید؛ و اینکه او و دیگران مرتب ایده هایی نو و واقع نما برای پویایی هر چه بیشتر داستان، به بویل ارائه میدادند.

 این شکل کارکردن تجربی بویل و محدودیتهای ناشی از آن در صحنه ، تاثیرش را در انتخاب چگونگی فرمت و نوع دوربینهای استفاده شده را نیز در پی داشت. استفاده از دوربینهای سبک و قابل حمل در میلیونر زاغه نشین، مانتل را بر آن داشت که در ۱۲۷ نیز به دنبال جدیدترین دوربینهای از این دست باشد. او در نهایت به انتخاب دوربین SI‪-‬2k به عنوان دوربین اصلی رسید. او از کمک Stefan Ciupek که سابقه ای طولانی در کار با دیجیتال داشت نیز به عنوان مشاور بهره برد. و آنها برای چدیاک نیز Chris Cavanaugh را که در زمینه ی تکنیکی دیجیتال خبره بود انتخاب کردند.

 سیوپک توضیح میدهد که مرحله ی پیش تولید، خود روندی صعودی ه برای هرچه بیشتر استفاده و کارکردن با این دوربینهای دیجیتال بود؛ و در نهایت، رسیدن به حساسیت و لتیدیود بهینه برای به تصویر کشیدن این فیلم. او میگوید در فیلم میلیونر زاغه نشین سختی گرفتن پلانهای در شب، همه به علت حساسیت پایین فیلمهایمان برمیگشت. این تجربه باعث شد که ما در ۱۲۷، با تغییر این شرایط و رساندن زاویه شاتر به ۳۶۰، به دامنه ی اکسپوز بسیار بیشتری نسبت به کار قبلیمان برسیم. هر گروهی دارای چند دوربین مینی SI‪-‬2k و تجهیزات مخصوص به خود بود. تجهیزات اول برای وقتی بود که به تصاویری باز با دید میدان وسیع نیاز داشتیم، و تجهیزات دیگر را وقتی روی دوربین سوار میکردیم که همه چیز میبایست کنار هم نشان داده میشد و ما باید به بازیگرمان بسیار نزدیک میشدیم؛ البته تا آنجا که شرایط و ابزار به ما اجازه میداد. این وسایل بیشترین کمک را در صحنه هایی به ما کردند که زیر طنابهای آویزان از دکور اتفاق می افتادند. رالستون از آن طنابها برای حفط تعادل و تمرین استفاده میکرد. مانتل میگوید :یک جور صمیمیت بیش از اندازه ای با این دوربینهای کوچک پیدا کرده بودیم. ما همانقدر به وسایل درون صحنه نزدیک بودیم که بازیگرمان به آنها. اصلن امکاننداشت آن کارها را با تجهیزات معمولی انجام داد. من تقریبا همه جا از آن دوربینهای کوچیک استفاده کردم، منتها با تجهیزات جورواجورشان برای موقعیت های مختلف. کار با این تجهیزات بسیار مهم است، چرا که تجربه نشان داده که هر لرزش کوچکی که ناشی از عدم استفاده از این تجهیزات کمکی باشد، چه نتایج نازیبایی را در روی پرده بدنبال خواهد داشت.

 دوربینهای فیلمبرداری هیچوقت درون تنگه استفاده نشدند. با وجود اینکه هر دو گرو مجهز به وسایل کمکی حمل و نقل بودند که کاملا از وسایلی سود میردند که در زمینه ی حساسیت با نوع ۳۵ میلیمتری خود برابری میکردند. علاوه بر آن وسایل، هر دو فیلمبردار از دوربینهای کنون DSLR نیز استفاده میکردند. مانتل میگوید : من و کنون با هم به پیشرفت تکنولوژی کمک کردیم! البته اضافه کنم که همه ی این تنوع استفاده از دوربینها، فقط برای تجمل و تفنن نبود. در واقع اینها به ما کمک کردند که بتوانیم آن فضایی را که میخواهیم خلق کنیم.

 ‫ دوربینهای کنون کمک زیادی به ما در گرفتن تصاویری با رزولیشن بالا با سرعت ۱۱ فریم‬‪ در ثانیه کردند‬. چدیاک اضافه میکند : ما از این دوربینها برای لحظاتی خیلی خاص استفاده میکردیم. مثل آن موقعی که رالستون بین صخره و سنگ گیر کرده، و میخواهد اسم خودش را روی صخره حک کند. همچنین همه ی آن صحنه های تعقیبی که ما به دنبال رالستون به تنگه میرسیم، از این دوربینها استفاده کردیم. این دوربین به ما کمک کرد که زبان خاصی برای فیلم خلق کنیم.

 این نحوه ی استفاده از دوربینهای مختلف، کاملن برای بویل منطقی و طبیعی بود. او میگوید : در این دنیایی که هرکس در آن با دوربین و موبایلش مشغول فیلمبرداری است، بیان شخصی و منحصر به فرد، عبارت مناسبی برای همه ی آنچه آنان به تصویر میکشند است. این کمکی است که باعث میشود انسان زبان خاص خودش را گسترش بدهد. جدای آن فضای صاف و شفاف و زیبای سلولوئید، مردم دیگه آماده ی دیدن همه نوع تصویری در هنگام تماشای فیلمها هستند؛ و این بسیار دوست داشتنی است. چرا که با خود حس تحرک و زندگی را به همراه دارد.

 چدیاک قبل از این، فیلم کاملی را با دوربین دیجیتال فیلمبرداری نکرده بوده. برای همین، سه هفته ی اول مرحله ی پیش تولید را، او مشغول آموزش فشرده ی کار با این دوربینها از طرف مانتل بود. او میگوید : در آن سه هفته من خودم را مثل برادر کوچک مانتل میدانستم. یک جور حس کشش و جدایی برادرانه، بین من و او بود؛ تا اینکه من هم از برادر کوچکتر تبدیل به یک دستیار فیلمبردار شدم. در آغاز، متوجه شدم که باید خیلی چیزها یاد بگیرم، و سپس از او یاد گرفتم که چگونه خودم باشم. یه مقدار زمان برد، ولی خب لازم بود و به وقتی هم که گذاشتیم واقعن می ارزید. مانتل در ادامه میگوید : چدیاک میبایست خودش را با محدودیت های فیلمبرداری با دیجیتال وفق میداد. او و گروهش، بسیار زیرکانه و آگاه با دوربینهایی که ما برای این تولید استفاده میکردیم کنار آمدند و به خوبی فهمیده بودند که اینها مثل دوربینهای معمول دیجیتالی نیستند. این باعث شد که موانع بزرگی از سر راهمان برداشته شود و از لحاظ تکنیکی به موفقیت چشمگیری برسیم.

 بویل عقیده داشت که هر فیلمبرداری میبایست نگاه خودش را موقع کار حفظ کند. اما در نهایت اعتراف کرد که فرقی بین مانتل و چدیاک نمیتوانست قائل شود. در واقع فیلم دچار وحدتی شد که حاصل ازنگاه خاص هر دو فیلمبردار بود، و این یگانگی روایت و زبان فیلم، در نهایت از هر دو نگاه پیشی گرفته بود. او میگوید : ابتدا فکر میکردم که تمرکز بیش از اندازه ی فیلم روی شخصیت، شاید باعث از دست رفتن این وحدتی که میخواستم بشود، اما با وجود چنین فیلمبردارانی، چنین چیزی هم رخ نداد و ما در نهایت شاهد روایت روان و سلیسی شخصی هستیم که تجربه های شخصیش را با ما به اشتراک میگذارد.

 مانتل میگوید : نکته ی وحشتناکی موقع فیلمبرداری وجود داشت؛ و آن تغییر تقریبا همیشگی در زمان بندی برای گرفتن پلانها بود. این تغییرها بیشتر به علت تغییر در شرایط پیش آمده برای مدت زمانی بود که ما جیمز فرانکو را در اختیار داشتیم. این را میدانستم که زمانبندی بازیگر و روند کاری بویل کاملن با آن چیزی که ما فکر میکنیم در تضاد است؛ برای همین به خودم اجازه نمیدادم که پیش بینی کنم که چه پلانی را در چه زمانی و با دوربین چه کسی بگیریم. به علاوه همیشه خودم را از هر حس رقابت اینگونه با کارگردان و یا فیلمبردار دوم خالی نگاه میداشتم؛ چون به تاثیر مخرب آن آگاه بودم. چدیاک اضافه میکند : بعضی از صحنه ها را اول من میگرفتم و در انتها مانتل ادامه میداد. و بعضی صحنه ها هم برعکس. مثلا، قرار بود که من پلان بریده شدن دست آرون رابگیرم، ولی در انتها، مانتل اینکار را انجام داد. در مورد صحنه ی پایانی فیلم نیز، من از قبل نظر و فکر خودم را داشتم و وقتی فهمیدم که قرار است مانتل آن را بگیرد، درباره ی نظر و ایده ای که راجع به آن پلان داشتم با او صحبت کردم و او به من گوش کرد و به این نظرم احترام گذاشت. دیگر اینکه وقتی هم که داشتم پلان خارج شدن آرون از تنگه را میگرفتم، مانتل به من گفت که او نیز قبلن به این پلان فکر کرده و من هم به ایده ی او احترام گذاشتم. قضیه بدین شکل است. ما با هم ارتباط و بده بستان داشتیم، درست همانطور که دو تا نوازنده ی گیتار در یک گروه راک با هم ارتباط دارند.

 آرون رالستون وقتی در تنگه اسیر شده بوده، با خود یک هندی کم کوچک داشته و وقتی که فهمیده شاید نتواند از این مهلکه رهایی پیدا کند، با آن دوربین برای خانواده اش پیام خداحافظی همیشگی ای ضبط کرده بوده است. رالستون آن تصاویر را به بازیگر و فیلمبردارها و کارگردان نشان داده، و این تصاویر به آنها در خلق ایده های خودشان در فیلم کمک کرده است. رالستون همیشه دوربین را جلوی خودش به همراه داشته و همیشه پیامها و تصاویری که ضبط میکرده حاکی از این بوده که او متناوبا سعی به نجات خودش داشته است. این واقعیت، هم باعث خلق صحنه هایی که با هندیکم و زاویه ای ثابت گرفته شده انجامیده، و هم باعث این شده که کارگردان از آن در جهت شکستن دیوار چهارم در فیلم( و ارتباط نزدیکتر با تماشاگران) استفاده کند. مانتل میگوید : ما از ایده ی دوربین همراه آرون خیلی استفاده بردیم. زاویه ی ثابت این دوربین، باعث میشد که ما حس کنیم واقعا با بازیگرمان در آنجا گیر کرده ایم. همچنین ما دوربین و دیگر وسایل کمکی را همانجا که بودند حفظ میکردیم تا بویل از آنها برای نقاط تاکید در بازیگری استفاده کند. هر چقدر که پنهان کردن دوربینها در آن فضای تنگ و تاریک سخت بود، همانقدر هم باعث برتری دادنهایی به ما در حین انجام کار میشد. مثلا اینکه چون جای دوربینها اغلب ثابت بود، ما هنگام فیلمبرداری همزمان با آنها، هیچ وقت دچار تداخل در هم یا اشتباهات نوری نمیشدیم.

 دیدن همه ی جوانب کار از پشت مانیتورها در هنگام کارگردانی، باعث شد که بویل به خبرگی فرانکو در رابطه اش با صحنه و دوربین پی ببرد. او میگوید : برای فرانکو دوربینها مثل موجودات جاندار بودند. شاید بازیگران دیگر هم در این شرایط با دوربین مانند یک جاندار برخورد کنند، اما نه آنطور که فرانکو رفتار میکرد. ولی خب در بعضی جاها من به فرانکو میگفتم که مستقیم به دوربین چشم بدوزد، برای اینکه حس بهتری داشت. ما به او نگاه میکردیم، و خب در عوض میخواستیم او هم همین کار را بکند. دوربینها مثل همکارهای او بودند. علاوه بر اینها، نزدیکی او با فیلمبردارها نیز همینگونه بود. چدیاک میگوید : بویل ما رو میفرستاد پیش فرانکو، و در آن محیط بسته هرکس راه خودش رو پیدا میکرد. خیلی وقتها میشد که من درست کنار گوش فرانکو نفس میکشیدم! و با کوچکترین حرکت او، من و دوربین هم باید حرکت میکردیم که تماشاگرها لحظه ای از وی غافل نشوند.

‪ چنین ‬محدودیتی در ‪روش کارگردانی‬، باعث شده بود که بویل طور دیگری که منطقی تر هم به نظر بیاید نتواند کارگردانی کند. مانتل میگوید : ما در این فضای بسته بودیم و صدای بویل را از نزدیک میشنیدیم که مانند خدا با ما از طریق بلندگو صحبت میکرد. اما بعضی وقتها هم نه بازیگر و نه ما، صدایی از کارگردان میشنیدیم و مجبور بودیم برای گرفتن پلانی ۲۰ دقیقه ای تنها به فکر و غریزه ی خودمان اکتفا کنیم؛ و همانطور که بسته بودن محیط آنجا روی فرانکو تاثیر داشت، روی ما هم اثر خودش را گذاشته بود. و برای همین بستگی و همین درگیری بشدت زیاد با دوربین بود که گاهی از ما حرکات غیر قابل پیش بینی شده و نامعقول سرمیزد.

 با وجود همه ی این حرکات بداهه ی دوربین، ما بایست آنها را به هر حال در راستای خط سیر منطقی فیلم کنترل میکردیم. خط سیری تدریجی که در نهایت رالستون و مخاطب را با قطع عضوی از بدن روبرو میکند.

 صحنه های فیلم، غالبن همان هنگام فیلمبرداری، و بدون نقشه ای از پیش تعیین شده به تصویر کشیده میشدند. این کمک زیادی به زنده بودن فیلم میکرد، ولی با این حال مانتل دوست داشت که گاهن به نمودار و توضیحاتی که قبلن مانند یک صفحه ی نت موسیقی کشیده بود مراجعه کند. سیر کند و رو به تجزیه ی ماجرای شخصیت فیلم، راهنمایی بود برای ما که چه موقع و چرا دوربین را حرکت بدهیم. من متوجه شدم که بهتر است به تصویر کشیده شدن سقوط آرون، با نماهایی عمودی از بالا و پایین باشد، تا فیلم همانند یک موسیقی ریتم خود را پیدا کند. ‪وقتی ما با آرون‬ سقوطش را ‪ دنبال میکردیم‬‫، همزمان، تمام نقاط سخت و نوک تیز و جاهای دیگر آن تنگه را که از فکر و نظر آرون میگذشت را هم میدیدیم.‬ این نماها و رویاها همه چیزهایی بود که آرون برای بویل تعریف کرده بود،‌ و کار ما این بود که به نحو هرچه تمام تر اینها رابه تصویر در بیاوریم.

 برای پیوند بین واقعیت درگیر شده ی آرون با توهمات و رویاهای وی، بویل این پیشنهاد را داد ‪که مانتل از تکنیک تقسیم سه تایی قاب استفاده کند و او نیز با کمال میل پذیرفت.‬‫ مانتل توضیح میدهد : من قبلن نمایشی از کارهای Bill Viola را در لندن دیده بودم که هیچ وقت از یاد نمیبرم. آنجا یک نمایش تصویری بود به صورتی که در کادری که به سه قسمت تقسیم شده است سه داستان مختلف از بدنیا آمدن یک کودک(در راست تصویر)، مرگ یک پیرزن(در چپ تصویر) و شناور بودن مردی در آب(در وسط تصویر) به مخاطبان نمایش داده میشد‬.شما میتوانستید به تولد، به مرگ و یا به برزخ آن وسط خیره شوید. وقتی من و بویل برای اولین بحث راجع به ۱۲۷، همدیگر را دیدیم، درباره ی استفاده از همین تکنیک در جاهای کلیدی فیلم صحبت کردیم. من فکر میکردم که نوع قصه گویی این فیلم آنقدر گسترده هست که بشود بدرستی از این تکنیک استفاده کرد. برای همین آنجاهایی که باید این کار را میکردم، دوربین راطوری تیلت میکردم که بیشترین رزولیشن را برای هر بخش از بخشهای سه تایی قابمان داشته باشم.

 آب در این فیلم یکی از عناصر مهم است و باعث میشود آرون به فکر چاره برای رهایی هر چه سریع تر از این گرفتاریش بیفتد. بی آبی ‪و البته نبود نور‬ نیز مرگ آرون را بیشتر به واقعیت نزدیک میکنند. در هر روز از کل پنج روز گرفتاری آرون در آن تنگه، او فقط روزی پانزده دقیقه از نعمت نور برخوردار است و فقط قادر به تکان دادن نیمی از بدنش است. برای بدست آوردن جلوه ی حرکتی نور در تنگه، Thomas Neivel، همکار قدیمی مانتل، یک نور با قدرت 4K را روی یک سر گردان تعبیه میکند. ما برای حرکت این نور در بالای دکور تنگه مان، آنرا دستی حرکت میدادیم، اما همیشه در سروقت معین. و البته برای ایجاد تاثیر بیشتر، سرعت حرکت نور را بیشتر از حالت معمولی کردیم. به غیر از این لحظات، رالستون یا در تاریکی و یا در سایه بود، ‌که طبعن کار را برای فیلمبرداران سخت میکرد. مانتل میگوید : نورپردازی آن سوراخ از فیلبمبرداری کردن در آن سخت تر بود! جهت منطقی نور ما البته از بالا بود، پس ما با تعدادی زیاد از چراغهایی که در بالای دکور نصب کرده بودیم و نور تک تک آنها را دیفیوز، این تاثیر را ایجاد کردیم. نیویل اضافه میکند :همچنین نور پسزمینه و جداکننده را نیز با چراغهای کوچک متعدد ۲۰۰، ۴۰۰ و ۸۰۰ واتی ایجاد کردیم. در خود تنگه نیز از LED های قابل حمل و کوچکی که نزدیک به فرانکو بودند استفاده بردیم. بیشتر اوقات من جایی بین ساقهای پای او نشسته بودم و نور را به سمت صورت و چشمان او می تاباندم. من با طرز کار مانتل بسیار آشنا بودم، بنابراین راحت میتوانستم با این شرایط کنا‫ر بیایم. ‬

 صحنه های گرفته شده در زیر طناب دکور نیز از اینها سخت تر بودند. چدیاک میگوید : من در حالی کار میکردم که در دست راستم دوربین و در دست چپم LED را حمل میکردم که بتوانم خودم تکانش بدهم. همچنین تاباندن نور پس زمینه مان هم برای ایجاد فضا، خود مساله ای دیگر بود. نیویل میگوید : برای صحنه های شب، همان کارها را میکردیم، منتها اینبار چراغهای بزرگ بالا سرمان خاموش بودند وheadlight هایی به سر فرانکو زده بودیم. سیوپیک اضافه میکند که به خاطر چنین شرایطی ما میبایست از جدیدترین تجهیزات قابل حمل و ضبط( Cinedeck) استفاده میکردیم.

 ‫اولین مراحل بعد از فیلمبرداری، توسط Color Mill در Salt Lake انجام شد. از همه ی تصاویر گرفته شده کپی گرفته میشود و پس از انجام تست، کار بر روی دیتاهای اصلی انجام میگیرد. در استودیو تغییراتی برای تغییر رنگ در صحنه هایی که جیمز حالش وخیم تر میشود صورت میپذیرد. مانتل میگوید: برعکس همیشه، اینجا برای ما خشکی و بی آبی و کمرنگ بودن مهم بود. این اولین بار بود که من از اصلاح تصویر خشک و تصویر تر استفاده میکردم و برای آنکه بتوانیم منظورمان را درست بفهمانیم و به جنس رنگی مناسب و کنتراست درستی میرسیدیم، باید هم از چنین عباراتی کمک میگرفتم. برای رسیدن به خشکی تصویر، باید از شدت رنگ کاسته شود، که زیاد مورد علاقه ی من نیست، و همچنین باید از رنگهای سفید و خاکستری میانه نیز برداشته شود، که باز هم از کارهایی است که هیچ فیلمبرداری آن را دوست ندارد.‬

 با همه ی اینها، مانتل میگوید که نتیجه بسیار نزدیک است به آنچه که بر رالستون گذشته است. من وقتی به تصاویر نگاه میکنم کاملن حس زندانی بودن را احساس میکنم. به نظر من، این کاری بود که ما با چدیاک انجام دادیم : یک جور زمختی لج آور و تکان دهنده را در صورت و موقعیت های دشوار فرانکو با کمک نور به تصویر کشیدیم. مانتل از این فیلم به عنوان یک تجربه ی بزرگ در همکاری یاد میکند. او از این تجربه همچنین به عنوان چالشی بین رابطه ی کارگردان/فیلمبردار یاد میکند و یادآوری میکند که این فیلمبردار نیست که صاحب فیلم است، بلکه فیلم و داستان هستند که صاحبان فیلمبردارند. چدیاک نیز در ادامه اضافه میکند که بقیه چیزها به توانایی مدیریت وابسته است. بهتر از این نمیتوانم توضیح بدهم.

مترجم: سبحان حسین آبادی.