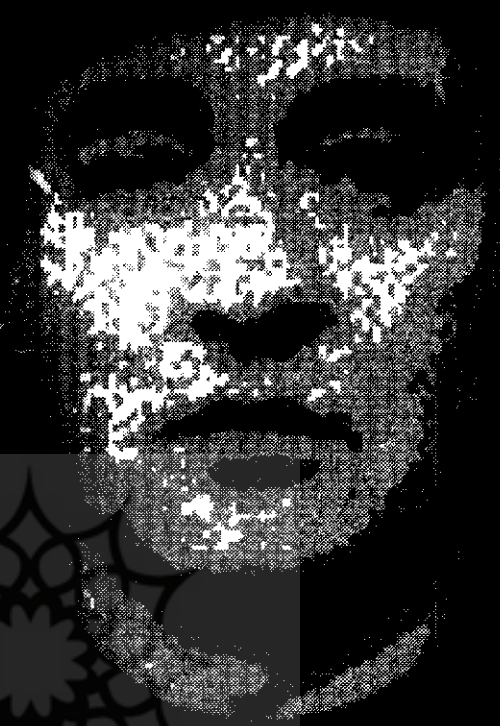
مد مصور

توماس اتکین
ترجمه خیام فولادی تالاری ـ سوسن علیزاده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

ری برادبری را می‌توان از جمله نویسندگان انگشت‌شماری دانست که در داستان‌نویسی علمی ـ تخیلی توجه جدی منتقدان هنری را به خود جلب کرده است. وی در سال ۱۹۲۰ در شهر واکگان ایالت ایلینوی چشم به جهان گشود. اکنون او با همسر و فرزندش در لس آنجلس زندگی می‌کند. برخی از کتابهای وی از این قرارند: «وقایع نگاری مریخ»، «سیب‌های طلایی خورشید»، «فارنهایت ۴۵۱»، «شراب غاصدک»، «داروپی برای مالیخولیا»، «سرزمین کنر»، «قطعات اسباب‌بازی»، «خیری بلند در شرف وقوع»، و «جسم الکتریکی خود را می‌سنجید». «آخرین سیرک و مرگ با برق» و «خاطره یک قتل» همچنین رمانی برای کودکان به نام «درخت هالووین». علاوه بر این یک مجموعه شعر نیز نوشته است. ری برادبری از میان نویسندگان داستانهای غیرعلمی ـ تخیلی و علمی ـ تخیلی، به سبک و شیوه بو. ولز و پس از همه به بورخس علاقه‌مند و وابسته است. او از هنرمندانی است که برای کشف ذات انسان از قوه تخیل مدد می‌جوید. ری برادبری یک نویسنده همه فن حریف است که در زمینه‌های گوناگون مشغول به فعالیت است: از نوشتن شعر، داستان کوتاه، رمان و نمایشنامه گرفته تا نوشتن برای فیلم و تلویزیون. در طول سالهای ۱۹۶۰ـ۱۹۵۰ بازده فیلمنامه به درخواست آلفرد هیچکاک نوشت. در سال ۱۹۶۰ نمایشنامه «هیولا ۹۹»او، در استودیوی ساموئل گلوین در هالیوود به نمایش در آمد.

این مصاحبه بیشتر به فعالیت‌های فیلم‌نامه نویسی او می‌پردازد که چندان مورد توجه منتقدان قرار نگرفته است. سؤالات، حذف شده‌اند و متن طوری تنظیم شده است که فیلمهای ری برادبری به ترتیب تاریخی مورد بحث قرار گیرند.



داگلاس فربنکس، ستاره محبوب من

من کسته مردهٔ فیلم هستم. ز سه سالگی برای دیدن فیلم به سینما می‌رفتم. اولین فیلمی که به خاطر می‌اورم «کوریشت نوردم» است که کمال می‌کنم در شکل‌دهی به شخصیت من نقش زیادی داشته است. زیرا مرا با نوع فیلمهای وحشتناک کرد. از سه سالگی طرفدار پر و پا قرص فیلمهای لوس جنی بودم تا سن ده سالگی که او از دنیا رفت. البته اسم تعمیدی من داگلاس است که از اسم داگلاس فربنکس گرفته شده است. در اوائم تولد من، او بزرگترین ستارهٔ سینما در ایالات متحده بود. به همین خاطر مادرم این نام تعمیدی را روی من گذاشت. این اسم مناسب من است. بنظور نیست؟ و همین عامل مرا به فیلمنامه‌نویسی کشاند. اکثر فیلمنامه‌ها و داستانهای کوتاه من ناخواسته سیمایی از آب درمی‌آید. طوری که می‌توانید از هر یک از صفحات آن فیلم بگیرید. به خاطر آنکه من یک نویسنده آگاه به هنر تجسمی و تصویر هستم. هر چند خودم از این هنرم چندان آگاهی ندارم. ولی این موضوع واقعیت عینی دارد و می‌توان از نوشته‌هایم فیلم گرفت. یا خوانندهٔ نوشته‌هایم می‌توان فهمید که برای نمای نزدیک مناسب هستند یا نمای دور.

۱۹۵۳: از فضای خارج زمین آمد

در اغاز کار این فیلم را «شهاب آسمانی» گذاشته بودم.

من کارم را بصور جدی حدوداً در اواخر یا اوایل زوئیه ۱۹۵۲ شروع کردم. قرار بود جک ارنولد کارگردان این فیلم و بیل آلن تهیه کننده آن باشد. مسلماً من چون یک فیلمنامه‌نویس تازه‌کار بودم. تهیه‌کنندگان چندان به کار من نگران نبودند. در قبال دو هزار و پانصد دلاری که مبلغ کمی هم نبود، سناریو را در صد و ده صفحه تنظیم کردم. مساله جالب‌توجهی که اتفاق افتاد این بود که تنها از من خواستند تا در خصوص چیزهای هیجان‌انگیزی چون هیولا، الکتریسیته، مرموز بودن و به نظر من خیلی ترسناک بود. فیلمنامه بنویسم. در جواب آنان گفتم که این کار خالی از دردسر و زحمت نیست. تنها در جواب گفتند ما حرف شما را قبول داریم. این همان چیزی است که ما از شما انتظار انجامش را داریم. من قبول کردم و به آنها گفتم با شما بعد معامله می‌کنم. من فیلمنامه را در دو نسخه یکی برای شما و دیگری برای خودم در سی صفحه که تمام حالات و برخوردها در آن قید شده باشد، تهیه می‌کنم و تحویل می‌دهم. آن وقت شما می‌توانید حقوق مرا بدهید تا مراحم کنند. اگر خوشتان آمد کار را به پایان می‌رسانم. در ظرف یک هفته نسخه‌ای از داستان را به آنان تحویل دادم. دو روز بعد به من گفتند که توان و تمایلشان خود را به اتمام رسانده‌ام. هنگامی که نگارش «شهاب آسمانی» به پایان رسید خواستم فیلمنامه‌ای هم برای آن بنویسم. اما به خاطر بی‌تجربه‌بودن به من اجازه ندادند. سرانجام از همان اسکس برای این کار دعوت کردند. اعتراف می‌کنم که لحظه‌ای رام نکرفتم و مدام نوشته خود و فیلمنامه اسکس را مقایسه می‌کردم تا ببینم چه مقدار از نوشته مرا به کار برده و چقدر تحت تاثیر صحنه‌های نوشته من قرار گرفته است. در مجموع، بیشتر فیلمنامه نوشته من است. فیلم «از فضای خارج زمین آمد» تصویری خوشایند بود که به مضمونهای رایج در آن زمان جان تازه‌ای بخشید: نمایش خصوصیات انسانی در یک موجود غیرزمینی. آنها هدفم نشان دادن آن تحولی به طور کامل نبود. و این رویه در فیلمهای دیگر هم تکرار شد. در فیلمی از همانی نزدیک بر اساس نوشته‌ام، ر. جیمز، با بازیگری داگلاس‌نوروز به نام «نفرین سیطان» فرار شد که هیولا همچون هاله‌ای از دود نشان داده شود. اما حال چیز تحت فشار آسود و مجبور شد که فکری دربارهٔ این هیولای بزرگ را درست کند. اما این بار نتیجه موفقیت‌آمیزی نداشت و بیشتر از دیدن واضح هیولا دیگر نمی‌ترسید چون می‌فهمید که دم و اره‌ای

بیش نیست .

همهٔ ما از فیلمهای وال لوتون درسهای زیادی گرفته‌ایم، درست می گویم، یکی از آن درسها این است: هرچه کمتر ببینید، بیشتر می‌ترسید. فیلم «حضور ارواح» رابرت وایز بهترین فیلم از این نوع است که شما ابداً هیچ چیزی در آن نمی‌بینید. همهٔ جلوه‌های دلهره‌آور به کمک صدا، عکاسی فوق‌العاده و رویدادهای نامشهود به وجود آمده است.

«از فضای خارج از زمین آمد» اولین فیلم سینمایی سیاه و سفید سه بعدی بود. استودیو به من نگفته بود که قرار است این فیلم سه بعدی باشد. این تصمیم در مراحل پایانی کار گرفته شد و استودیو مصمم شد که آن را به صورت سه بعدی درآورد.

۱۹۵۳: هیولایی از عمق ۳۶۰۰۰ متری

این فیلم به طور غیرمستقیم از یکی از داستانهای من از نشریهٔ «ساتردی ایونینگ پست» اقتباس شده است. دست‌اندرکاران تهیهٔ این فیلم در کمپانی برادران وارنر از من خواستند که نگاهی به آن بیندازم. هال چستر تهیه کنندهٔ این فیلم به من گفت که ری هری هاسن قرار است انیمیشن این فیلم را آماده کند. من سالهاست که ری را می‌شناسم و همواره کارهای وی را ستوده‌ام. آنها فیلمنامه را به من نشان دادند و گفتند: «آیا این را برای ما بازنویسی می کنید؟» من در جواب گفتم: «می‌دانید که تصادفاً فیلمنامهٔ شما شبیه به یکی از داستانهای من به نام «بوق مه» است.» یک نفر با الهام از داستان کوتاه من این فیلمنامه را نوشته بود و حالا، بسیار دیر، به این فکر افتاده بودند که از من بخواهند تا فکر خودم را بازنویسی کنم. روز بعد آنها داستان مرا خریدند و من بدون آن که به کسی تهمتی بزنم رضایت دادم که فیلم ساخته شود.

صدالبته، در آگهی‌های تبلیغاتی فیلم قید شده بود که «بر اساس داستانی از ری برادبری، منتشر شده در ساتردی ایونینگ پست». و همهٔ خوانندگان تصویر دو صفحه‌ای دایناسوری را که از دریا بیرون آمده و در حال خراب کردن فانوس دریایی بود به یاد داشتند. همان دایناسور نماد پر عظمت فیلم شد.

۱۹۵۶: موبی دیک

یک روز صبح وقتی که از خواب بیدار شدم در آینه نگاه کردم و با خود گفتم: «من هرمان ملویل هستم.» انگیزهٔ اصلی جان هیوستون از انتخاب من برای نوشتن فیلمنامهٔ «موبی دیک» این بود که به شباهت و همسویی آثار من و ملویل پی برده بود. ملویل شاعری به سبک شکسپیر است و من نیز در سراسر زندگی خود تحت تأثیر شعر و شکسپیر بوده‌ام. در دبیرستان بازیگری می کردم. همهٔ آثار شکسپیر را خوانده‌ام و تحت تأثیر نمایشنامه‌هایش قرار گرفته‌ام. هیوستون آنقدر باشعور و یا ادراک بود که حضور شاعر را در نوشته‌هایم درک کند.

اولین صفحات فیلمنامه را در مسیر رفتن به ایرلند نوشتم. در سکانس نخست اسماعیل از فراز تپه‌ها به سمت آبشارها و جویبارها سرازیر می‌شود ـ این بخش در قطار نوشته شد. و در کشتی بازنویسی شده بود.

هیوستون را قبل از عزیمت به لندن و سپس به دوبلین، در پاریس ملاقات کردم. اولین چیزی که من مطرح کردم این بود که «بهتر نیست خودمان را از شر فدالاه خلاص کنیم؟ او خیلی کسل کننده و بی‌فایده است. کل داستان را به هم می‌ریزد. من به چیزهایی که ادبای طرفدار ملویل می گویند توجهی ندارم. او نماد عرفانی اضافی‌ای است که فیلم را خراب می کند.» او گفت: «درست است. بهتر است او را به وسط دریا پرت کنیم.» خب همین کار را کردیم چون می‌دانستیم که با وجود او کل فیلم ناموفق از کار درخواهد آمد.

همواره باید در کار فیلم محتاط باشید تا مبادا با قرار دادن چیزهایی که ربطی به موضوع ندارد باعث پیچیدگی و ملال‌انگیز شدن آن شوید. نکتهٔ خاصی در همهٔ تراژدی‌ها هست، به خصوص در تراژدی‌های بزرگ، و این نکته آن است که مردم به راحتی آنچه را شما به آنها نشان می‌دهید قبول نمی‌کنند و خواهند گفت: «آه نه، دیگه خیلی از موضوع پرت شده! خیلی مسخره‌اس!»

دو یا سه سال قبل با دیدن فیلمی بر اساس نمایشنامه اونیل درس بسیار خوبی آموختم. در آن فیلم بازیگران مشهوری مثل کرک داگلاس و رزالیند راسل بازی می‌کردند اما فیلم موفق نبود زیرا همهٔ اثر را به فیلم درآورده بودند. اگر بخواهید همهٔ بخشها و نکات آثار اونیل را روی پرده نمایش بدهید هیچ‌گاه موفق از کار در نخواهد آمد زیرا بسیار خودمانی و آشنا می‌شود. انگار کسی شب قبل سیر یا پیاز خورده باشد و بخواهد با فاصلهٔ کمی رو در رو با شما صحبت کند. خواهید گفت «خدای من، این واقعیه! خیلی واقعیه!»

اونیل را روی صحنه می‌توان پذیرفت چون تماشاگر از صحنه دور است. صحنه عرصهٔ خیال و وهم است؛ فیلم واقعیت است. صحنهٔ تئاتر هرگز نباید واقعی باشد. به همین دلیل است که نمایشنامه‌نویسان واقع‌گرا توفیق چندانی در کار خود ندارند. گرچه به ظاهر ممکن است موفق بنمایند ولی در واقع این طور نیست. زیرا ما برای دیدن چیزهایی که می‌دانیم به تئاتر نمی‌رویم. دانسته‌ها را باید به جهنم فرستاد! ما برای دیدن چیزهایی که نمی‌دانیم به تئاتر می‌رویم.

تئاتر هنر ناممکن‌هاست. سینما هنر ممکن‌هاست؛ سینما همیشه عرصهٔ فراواقعیت است. وقتی چیزی خیالی و وهم‌انگیز یا باروک می‌سازید باید مراقب باشید که زیاده‌روی نکنید زیرا پردهٔ سینما درست مقابل چشمان تماشاگر است و غیر واقعیات را سریع می‌بیند. و به همین خاطر است که شخصیت عرفانی و رمزآلودی چون فدالاه کمی یا کاملاً مسخره جلوه می کند.

برای فهم بیشتر داستان ۲۰ یا ۳۰ طرح تهیه کردم. پس از آن به لندن رفتم. سه هفته‌ای مهلت داشتم. یک روز صبح که از خواب بیدار شدم در آینه نگاه کردم و با خود گفتم من ملویل هستم. در آن روز حدود سی و پنج تا چهل صفحه باقی مانده از این فیلمنامه را در مدت هفت یا هشت ساعت کار فشرده و تلاش بی‌وقفه و دیوانه‌وار به اتمام رساندم. انگار به من الهام می‌شد. گویا واقعیت روح ملویل در من جان گرفته بود. با عجله به هتل محل اقامت هیوستون رفتم. نمایشنامه را به سوی او پرت کردم و گفتم: «بگیر، فکر کنم تمام شد»! او آن را خواند و گفت: «خدای من، ری! این همان چیزی است که می‌خواستیم».

فکر بکری کرده بودم و آن این بود که ایهب را بر پشت موبی دیک، در حالی که بین نیزه‌ها و طنابها گیر افتاده است، به زیر آب و روی آب بیاورم. تشییع جنازه‌ای بر پشت نهنگی غول‌پیکر. «آه خدای من، چه صحنهٔ زیبایی! نهنگ سفید و ایهب تا ابد با یکدیگر خواهند بود.» من یقین دارم که ملویل از این صحنه خوشش می‌آمد. از این موضوع به خود می‌بالم. حرکت نهنگ در دریا باعث می‌شود که دستهای ایهب به طرف مردان شکارچی نشانه برود. شکارچیان خشمگین می‌شوند و حمله را از سر می‌گیرند و نابود می‌شوند. خب این چیزها در کتاب ملویل نیامده بود. در نتیجه من به عقب برگشتم و برخی از پیش‌بینی‌های ایلیا را بازنویسی کردم. من کار را از اول شروع کردم تا پیش‌گوییهای ایلیا را روشن کنم. من آن را تغییر دادم تا چیزهایی را که بعداً در آخر فیلم اتفاق می‌افتد نشان دهم. از این رو، ناچار شدم کل کتاب را دوباره سازمان‌بندی کنم تا مناسب پردهٔ سینما باشد و رویدادها توالی منطقی داشته باشند. ملویل در اثر خود خیلی زود حوادث را به نقطهٔ اوج و بزنگاه می‌رساند و این مناسب سینما نیست.

برای ایجاد هیجان هرچه بیشتر ترتیب صحنه‌های داستان را تغییر دادم. وقایع پایانی یا آغازین را در میانه و وقایع میانهٔ داستان را در پایان آوردم. برخورد با راشل، توفان، سکون کشتی؛ این‌ها صحنه‌هایی جدا از هم بودند که من آنها را با هم

درآمیختم و کوشیدم که آنها را بازآفرینی کنم.
من رویدادها را طوری در فیلمنامه تنظیم کردم که لحظه به لحظه هیجان بیشتری در بیننده ایجاد کنم ـ ورود راشل، امتناع ایهب از کمک کردن به او، اخطار خداوند به ایهب دربارهٔ امتناع از کمک کردن به دیگران، اقدام شیطانی ایهب، در دست گرفتن نیزه‌ای که برق آتش مقدس از آن ساطع است، هشدار استارباک به ایهب و تفسیر ایهب بدین مضمون که «نه، این آتش مقدس ما را به نهنگ خواهد رساند» و سپس خاموش شدن نمادین آتش. سپس برافراشتن مجدد بادبان پس از فرو نشستن توفان و جستجوی نهایی برای یافتن موبی دیک. این وقایع بدین ترتیب در رمان نیامده بودند.
موبی دیک کار بسیار پرمشقت و پرزحمتی بود. اما، من از فیلمنامه‌ای که نوشتم بسیار خرسندم. اگر از من بپرسید که استعداد من در چه چیزی است، خواهم گفت که استعداد من ارتباط دادن عناصر ناهمگون با یکدیگر است. هرچه بیشتر از آن ایام می‌گذرد، بیشتر اطمینان می‌یابم که کارم پیونددادن آن عناصر و رویدادهای ناهمگون به یکدیگر بوده است. ولی راستش را بخواهید در آن ایام نمی‌دانستم که دارم چنین کاری می‌کنم.
پیرنگ فیلم بسیار ساده و سرراست است. هر کسی با دیدن فیلم می‌تواند فیلمنامه را به سادگی برای دیگران بازگو کند، زیرا من کوشیدم تا حد ممکن فیلمنامه‌ای کم گفت و گو و دارای جلوه‌های دیداری قوی بنویسم و این کار این فرصت را به من می‌داد که گاه به شیوهٔ شکسپیر عمل کنم.
جالب است بدانید که پس از تمام کردن فیلمنامه متوجه شدم که ملویل هم تحت تأثیر شکسپیر بوده است، البته با این تفاوت که او قدری دیر تحت تأثیر شکسپیر قرار گرفت. چشمان ملویل ضعیف بود و زمانی که موبی دیک را می‌نوشت شخصی کتاب شکسپیر را با حروف چاپی بزرگ به او داد. او برای نخستین بار در عمرش «شاه‌لیر»، «تللو» و «هملت» را خواند و شیفتهٔ آنها شد. نسخهٔ نخست رمان «موبی دیک» را رها کرد و با الهام از شکسپیر و آموخته‌هایش از او بازنویسی «موبی دیک» را آغاز کرد.

۱۹۶۶: فارنهایت ۴۵۱

در این فیلم چیزهایی وجود دارد که کار من نیست اما در حقیقت جوهر وجود من است که به دست تروفو بسط و گسترش یافته است.
پس از اتمام فیلمنامه «موبی دیک»، نوشتن فیلمنامه‌های دیگری همچون «جنگ و صلح» ترجمهٔ کینگ ویدور، «صبح‌بخیر، خانم داو» و یکی از کتابهای مورد علاقه‌ام به نام «ترغیب دوستانه» به من پیشنهاد شد که نمی‌دانم به چه علت من هیچکدام از آنها را نپذیرفتم.
چارلی لافتون از من خواست که فیلمنامه‌ای بر اساس «فارنهایت ۴۵۱» برای او و پل گریگوری بنویسم. در سال ۱۹۵۵ چندین ماه صرف انجام این کار کردم که موفق از کار درنیامد. نمی‌دانم اشتباه کار کجا بود. شاید روزی دوباره کل چیزها را بررسی کنم تا ببینم اشتباه کار در کجا بود. اما آقای لافتون خیلی با ملایمت برخورد می‌کرد. او مرا بیرون می‌برد و آب‌میوه برایم سفارش می‌داد. یک روز به من گفت که چقدر کارم افتضاح است و با چشمانی اشکبار رهایم کرد. البته، من چیزهای زیادی دربارهٔ سینما از او آموختم.
تروفو دو سه سالی بود که در نظر داشت از این داستان فیلم بسازد اما سرمایهٔ لازم را نداشت. پس از گردآوردن پول لازم به من گفت که آیا حاضرم فیلمنامه را بنویسم و من قبول نکردم. به او گفتم که من دوبار این رمان را بازنویسی کرده‌ام، آن هم سالها قبل، و اکنون خسته‌ام و مناسب این کار نیستم، از این رو، به او اجازه دادم که خودش فکری به حال آن بکند.
واکنش من نسبت به فیلم تا حدی پریشان و آشفته بود، اما گمان می‌کنم تا حد زیادی، حدود هفتاد تا هفتادو پنج درصد، قصد و غرض من از رمان در فیلم آمده باشد. و شاید به همین خاطر باشد که هرچه بیشتر فیلم را می‌بینم بیشتر از آن خوشم می‌آید. فیلمی است خیال‌انگیز، زیبا و گیرا.
همهٔ شکوه و عظمت فیلم به پایان‌بندی آن بستگی دارد و چنانچه فیلم پایان خوبی نداشته باشد، اصلا فیلم نیست. مردم به هیچ وجه از فیلمی که با شکوه و عالی باشد اما پایان‌بندی خوبی نداشته باشد خوششان نمی‌آید و درست مثل این است که آنها را لب چشمه برده و تشنه برگردانده باشی.
نکتهٔ بسیار مهم فیلم «فارنهایت ۴۵۱» آن است که به شما حق انتخاب می‌دهد و در عین حال به قوهٔ خیالپردازی شما مجال جولان می‌دهد. پایان‌بندی فیلم همانند فیلم «همشهری کین» است که کل پیام فیلم با پرتاب سورتمه‌ای با نام رزباد (غنچه گل سرخ) به درون آتش به روشنی به بیننده منتقل می‌شود. اما پایان‌بندی فیلم تروفو به طور تصادفی شکل گرفت. هوا برفی شد و گروه فیلم‌برداری قصد داشت که به استودیو برگردد، اما تروفو آن قدر عاقل بود که بگوید: «نه، بهتر است از این برف استفاده کنیم.» و بدین ترتیب بود که آن پایان‌بندی زیبا شکل گرفت که در آن پیرمردی در حال احتضار به پسرش کتاب مقدس را می‌آموزد. بله، سطحی و ساده و رمانتیک به نظر می‌آید. مردم در حال قرائت کتاب به این طرف و آن طرف نمی‌روند. به نظر احمقانه می‌آید، ولی خب، این فیلم فرااستعاری است و قصدش نشان دادن بخش خاصی از وجود انسان در شرایطی خاص است. نمی‌توان به این فیلم نگاهی واقعگرایانه داشت.
فیلم در میانهٔ راه کمی سطحی می‌شود، به خصوص در صحنه‌هایی چون آمدن مونتاگ و آن خانم معلم به مدرسه. در آنجا صحنه‌ای است که اصلاً مناسب فیلم نیست. آن صحنه که خانم معلم کسی را به مونتاگ نشان می‌دهد که دارد نامه یا عکسی را در صندوق پست می‌اندازد تا کس دیگری را لو بدهد خیلی ناشیانه است. و فرار مونتاگ از شهری به آن بزرگی، آن هم در عصر هلی‌کوپتر و وسایلی چون تلویزیون نیز بسیار ساده‌لوحانه است. تروفو این قسمتها را سرسری گرفته ؛ در نتیجه نکات کنایی فیلم از دست رفته است.
تروفو نکات تلویحی کتاب مرا به صورت صریح و واقعی نشان می‌دهد. در کتاب من معلوم نیست که چه بر سر کلاریس می‌آید: آیا کشته می‌شود؟ یا به علت کتاب‌خوانی دستگیر می‌شود؟ اما تروفو او را به صحنه برمی‌گرداند. او و تروفو قدری دربارهٔ کتاب بحث می‌کنند و سپس پیرمرد را در حال مرگ می‌بینید و سپس دوربین در میان برف آرام‌آرام به عقب می‌نشیند و تماشاگر عده‌ای را می‌بیند که زیر برف به این سو و آن سو می‌روند و کتاب خود را زمزمه می‌کنند. «فارنهایت ۴۵۱» داستان بی‌نظیری از عشق وافر به کتاب است.

۱۹۶۹: مرد مصور

این فیلم، علی‌رغم ساختار زیبایش، چندان موفق نیست زیرا فیلمها برای توفیق به چیزی بیش از ساختار نیاز دارند.
پنجاه درصد این فیلم مایهٔ آبروریزی است. بخشی از قسمتهای آن به نحوی باورنکردنی بد هستند. اما تصویرگری فیلم بسیار زیباست و جلوهٔ دیداری آن را دلچسب کرده است. به نظر من، موسیقی متن فیلم که کار جری گلداسمیت است بسیار خوب از کار درآمده است. یازیگران آن را نیز دوست دارم: راد استایگر و کلر بلوم. اما فیلم نیاز به برش و تدوین داشت. رویدادها خیلی زود به اوج می‌رسند. گره‌گشایی داستانها از همان آغاز فیلم شروع می‌شود و به همین خاطر هیچ‌گونه حس تعلیق یا حول و ولایی به بیننده دست نمی‌دهد. بیننده برای آن که فیلم را بهتر بفهمد باید نخست داستان مرا خوانده باشد.
خانهٔ میان علفزار بلند، زمینه و منظرهٔ بسیار زیبایی دارد. من به کارگردان، جک اسمایت، گفتم که واقعاً حیف این همه منظرهٔ زیبا که درست از آن استفاده نمی‌کنید. در داستان من، این خانه مایهٔ بدبختی است. ضمیر ناخودآگاه ریشهٔ شرارتی است که از در و دیوار خانه خود را می‌نمایاند. اینها نماد افرادی هستند که پول و وقت زیادی را صرف متعلقات و ملزومات زندگی، همچون انواع وسایل، محل زندگی و چیزهایی که به گمان آنها مهم است کرده‌اند. و بدین ترتیب، بچه‌ها فراموش می‌شوند و کم اهمیت‌تر از وسایل و متعلقات زندگی جلوه می‌کنند. بچه‌ها ذاتاً شرور و خبیث نیستند، اما گاهی همانند بزرگسالان اسیر ماشین‌آلات و خانه و زندگی و چیزهایی می‌شوند که به واقع نباید اهمیت چندانی برای انسانها داشته باشند.
گفتم: «حالا که زمینه و منظره‌ای به این زیبایی دارید، راهرو و علفزار دارید، صحنه‌ای را در فیلم بگنجانید که در آن دوربین مثل گربه در دیروقت شب آرام به درون خانه بخزد و نشان بدهد که همه کس و همه چیز خفته است. به اتاقهای مختلف سرک بکشد و زن و شوهر خوابیده را نشان بدهد. بعد به انتهای راهرو برود و اتاق بچه‌ها را نشان بدهد ک در آن بچه‌ها با چشمان باز دراز کشیده‌اند. دوباره دوربین را از اتاق خارج کنید. سپس تک تک ماشینها و وسایل را نشان بدهید که آرام تیک تیک یا جرینگ جرینگ می‌کنند و گویی خفته‌اند. سپس دوربین را از راهرو عبور دهید و از در خارج و وارد نهالستان کنید تا حیواناتی را که هنوز در آنها هستند نشان دهد. حیوانات نرفته‌اند و در تاریکی منتظرند. لاشخورها بر شاخه‌ها نشسته‌اند و شما صداهای دلهره‌آور شبانه را می‌شنوید. سپس دوربین را به نقطهٔ آغاز حرکت می‌دهید و این می‌شود پایان یک صحنهٔ کامل. شروع کنید!» اما آنها هرگز به حرفهای من گوش ندادند.
و اما آخرین داستان... من اصلا نمی‌دانم که چرا آنها آن داستان را از من خریدند زیرا فیلمی که آنها بر اساس «آخرین شب جهان» ساختند به هیچ وجه ربطی به داستان من نداشت.
بخش مربوط به مرد مصور و زن جادوگر و پسر، گیرا و جذاب است. برخی صحنه‌ها خوب هستند. برخورد با جادوگر، خالکوبی و غیب‌شدن جادوگر در خانه؛ این صحنه‌ها بسیار زیبا و احساسات برانگیزند.