

راجر کورمن

www.ketab.ir

فهرست نویسی پیش از انتشار کتابخانه‌ی ملی جمهوری اسلامی ایران

سرشناسه:	کورمن، راجر، - ۱۹۲۶ م. Corman, Roger
عنوان و نام‌پیداور:	راجر کورمن: مظهر فیلم‌سازی مستقل در هالیوود/ راجر کورمن، جیم جروم؛ ترجمه‌ی مریم امینی. تهران: واحد، ۱۳۹۸. ۳۹۲ ص
مشخصات نشر:	۹۷۸-۶۲۲-۶۲۲۲-۰۱-۳
مشخصات ظاهری:	فیلم
شابک:	عنوان اصلی: HOW I MADE A HUNDRED MOVIES IN HOLLYWOOD AND NEVER LOST A DIME
وضعیت فهرست‌نویسی:	داشت.
یادداشت:	کتاب حاضر نخستین‌بار با عنوان «چگونه صد فیلم در هالیوود ساختم و هرگز پشتیبانی از دست ندادم» در سال ۱۳۸۵ توسط نشر معاد شکوفه‌ها به قلم همین مترجم منتشر شده است. کورمن، راجر، ۱۹۲۶ - م. CORMAN, ROGER
موضوع:	سینما -- ایالات متحده -- تهیه‌کنندگان و کارگردانان -- سرگذشتنامه MOTION PICTURE PRODUCERS AND DIRECTORS -- UNITED STATES -- BIOGRAPHY
شناسه‌ی افزوده:	جیم، جیم، - ۱۳۳۱ م. - مترجم. CORMAN, ROGER
شناسه‌ی افزوده:	۹۵ / ۸۷ ی / ۳ / ۱۹۹۸ PN
شناسه‌ی افزوده:	۷۹۱ / ۴۳۰۲۳۲
رده‌بندی کنگره:	۵۵۶۷۴۵۲
رده‌بندی دیویی:	
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی:	

واحه
نشر و اخذ

• راجر کورمن: مظهر فیلم‌سازی مستقل در هالیوود

راجر کورمن، جیم جروم

ترجمه‌ی مریم امینی

• نوبت چاپ: اول، بهار ۱۳۹۸ • شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه • قیمت: ۴۹،۰۰۰ تومان

• مدیر هنری و طراح گرافیک: پرویز بیانی • ویراستار: داریوش دل‌آرا

• ناظر چاپ: حمید علی محمدی • شابک ۹۷۸-۶۲۲-۶۲۲۲-۰۱-۳

• لیتوگرافی: کوثر • چاپ: پایدار • مرکز پخش: ۸۸۱۰۵۱۲، ۹۱۹۲۲۴۴۱۸۲

• تهران، خیابان مفتاح جنوبی، خیابان ورزنده، پلاک ۱۶، واحد ۶ • تلفکس: ۸۳۳۱۸۳۳

تمام حقوق محفوظ و متعلق به نشر واحه است.

فهرست

۹	یادداشت، مترجم
۱۱	مقدمه
۲۱	فصل اول
۳۳	فصل دوم
۴۷	فصل سوم
۶۱	فصل چهارم
۸۷	فصل پنجم
۱۰۳	فصل ششم
۱۲۵	فصل هفتم
۱۵۳	فصل هشتم
۱۶۵	فصل نهم
۱۸۹	فصل دهم
۱۹۱	فصل یازدهم
۲۲۱	فصل دوازدهم
۲۳۳	فصل سیزدهم
۲۶۹	فصل چهاردهم
۲۹۱	فصل پانزدهم
۳۱۹	فصل شانزدهم
۳۳۷	فصل هفدهم
۳۵۷	واژه‌نامه‌ی اسامی
۳۶۹	اعلام

مقدمه

سیر فیلم‌سازی من در هالیوود - حرف قاعده بوده است. من را، که کارگردانی بیش از پنجاه فیلم مستقل کم‌هزینه و تولید و توزیع دوستانه و پنهان فیلم دیگر را در کمپانی‌های شخصی‌ام - نیو وُردل پیکچرز و کوردر نیو هورایزنز - برعهده داشته‌ام، با عناوین مختلفی، از سلطان فیلم‌سازان به پاپ سینمای پاپ^۱، نامیده‌اند. طبق سنت هالیوود هیچ کس با هر میزان فروش در گیشه رنگ سود را نمی‌بیند، اما من در تقریباً دوستانه و هشتاد فیلم از سیصد فیلمم^۲ به سود رسیده‌ام. فیلم‌هایم با وجود کم‌خرج بودنشان در جشنواره‌های معتبر به نمایش درآمد. آثارم راجح‌ان‌ترین کارگردانی بوده‌ام که آثارش در سینماتک فرانسه در پاریس، فیلم‌خانه‌ی ملی آمریکا و موزه‌ی هنر مدرن نیویورک مرور شده است. در دهه‌ی ۱۹۷۰، در کنار تولید فیلم‌های دانشگاه‌پسند^۳ رده‌ی R در نیو وُردل، فیلم‌های هنری برجسته‌ای از خارج وارد کردم که از دیدنشان پنج فیلم، جایزه‌ی اسکار بهترین فیلم خارجی را به خود اختصاص دادند.

صنعت سینما در طول این سال‌ها تحولات اقتصادی و اجتماعی مهمی را از سر گذرانده است. در ایوان‌ها^۴، که زمانی یکی از مهم‌ترین مکان‌های عرضه

1. Pope of pop Cinema

۲. Exploitation Films: معادل Popular Films به معنی فیلم‌های مردم‌پسند، گیشه‌پسند و بفروش. نویسنده در ابتدای فصل چهارم توضیح بیشتری درباره‌ی این اصطلاح داده است. - م.

۳. Drive-in Cinema: سینماهایی که مردم با اتومبیل به محل نمایش می‌روند و از داخل اتومبیل فیلم را تماشا می‌کنند. - م.

و فروش فیلم‌های من بودند، جای خود را به مراکز خرید و مولتی‌پلکس‌های شهری داده‌اند. در دهه‌ی ۱۹۷۰، استودیوهای بزرگ با استفاده از پول‌های کلان، ستاره‌ها و کارگردان‌های تراز اول و پیشرفته‌ترین امکانات فنی در عرصه‌ی جلوه‌های ویژه، بازار سینما را در بخش فیلم‌های گیشه‌پسند یا ژانر ب که مدت‌ها ملک محقر هنرمندان «سره‌م‌بندی‌کن» محسوب می‌شد به‌زور تصاحب کردند. در نتیجه اصلی‌ترین بازار جنبی برای فیلم‌های کم‌هزینه، از تلویزیون بوظهور آن ایام به شبکه‌های تلویزیونی، تلویزیون سندیکایی، تلویزیون پولی و بی‌دری خانگی منتقل شده است. فروپاشی قلمروی انحصاری «عمودی» استودیوها را امر تولید، توزیع و نمایش در اواخر دهه‌ی ۱۹۴۰، به‌تدریج راه را برای فیلم‌سازان مستقل باز کرد. طی این سال‌ها من و کمپانی‌ام نیز متناسب با زمان تغییر کرده‌ام و امروز هم به عنوان یکی از کمپانی‌های مهم تولید و توزیع در آمریکا مطرح ایم.

به واسطه‌ی شهرتم به قاضی‌شکنی، نسل جدیدی از فیلم‌سازها که در فضای ضد فرهنگی دهه‌ی ۱۹۶۰ به‌پیدا شده بودند، مرا یک هنرمند/ کارآفرین می‌دیدند که خارج از نظام مورد فیلم‌های خاص خودش را می‌سازد. آن‌ها نه تنها می‌توانستند مهارت‌های مخفی فیلم‌سازی از قبیل تدارکات، نورپردازی، کارکرد گردونه (دالی)، تدوین داخل دوربین، کپ‌تیشیون و ضرباهنگ سریع را از من بیاموزند بلکه در زمینه‌های بازاریابی، تبلیغات و توزیع هم آموزش می‌دیدند. کسب اعتبار کورمنی در میان «استودیوهای کوچک»، کوتاه‌ترین مسیر به سمت استودیوهای بزرگ بود.

در اوایل کار، اولین فیلم‌نامه‌ی رابرت تاون را کارگردانی کردم. پیش از آن که هالیوود جک نیکلسون را در **ایزی رایدر** کشف کند، او در هشت فیلم من بازی کرد و من تولید سه تا از سناریوهایش را به عهده گرفتم. هم‌کاری فرانسیس کاپولا و پیتر باگدانوویچ با من، با تدوین مجدد و بازسازی فیلم‌های روسی علمی‌خیالی که حقوق نمایش‌شان را خریده بودم آغاز شد و بعد از آن بود که اولین فیلم‌های بلند خود را با حمایت مالی من ساختند. دنیس هاپر فیلم‌بردار واحد دوم فیلم‌برداری‌ام در **تریپ [سفر اسیدی]** بود.

اما در دهه‌ی ۱۹۷۰ بود که «مدرسه‌ی کورمن» به مؤسسه‌ی فیلم‌سازی مستقل

دیگری تبدیل شد؛ همان دورانی که من از کارگردانی خسته شده بودم و نیو ورلد پیکچرز را تأسیس کردم. بسیاری از آن فارغ‌التحصیلان نیو ورلد، امروز کارگردان‌ها و تهیه‌کننده‌های قدرت‌مندی هستند و از چنان اعتباری برخوردارند که کمپانی‌های عظیم را با صدها میلیون دلار، اسیر خود کرده‌اند؛ افرادی از قبیل مارتین اسکورسزی، جاناناتان دمی، ران هاوارد، جو دانت، جاناناتان کاپلان، آلن آرکوش، جان سیلر، جیمز کامرون، جان دیویسون، گیل آن هرد، فرانسیس دال و ب. بارابویل.

هرگز فراموش نمی‌کنم که ورودم به نظام استودیویی در اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰، که بعداً فیلم‌سازان مستقل بسیار کم‌تر از امروز بود چه مشکلاتی به همراه داشت. ما مانند آن در می‌گشتم و با این همه، حتا برای آن که به عنوان نام‌رسان در کمپانی فانس استخدام شوم، محتاج روابط بودم. سابقه‌ی مهندسی‌ام در استنفورد کمک کرد تا بر تعداد کات دقیق و کامل متکی باشم و در مورد کارایی و دیسپلین حساسیت داشته باشم.

بسیاری از فیلم‌هایم را در یکی دو هفته و با بودجه‌ای زیر صد هزار دلار ساختم. در نتیجه‌ی یک شرط‌بندی، **مازه**، **کوچک وحشت** را ظرف دو روز و یک شب با سی و پنج هزار دلار ساختم. خط به این دلیل که نمی‌خواستم دکورهای قرون وسطایی **کلاغ** بلااستفاده بمانند، تصمیم گرفتم بر اساس یک فیلمنامه‌ی ناتمام، نیمی از **مازه‌ی کوچک وحشت** را در آن دکور فیلم‌برداری کنم. بعد از تمام کردن آن نیز هم‌زمان دو فیلم در هاوایی، **توریکو** ساختم تا مخارج حمل و نقل بین آن دو سرشکن شود. «فرشته‌های جهنم» را با موتورهای زن‌هایشان استخدام کردم تا به **فرشته‌های وحشی** رنگی از واقعیت ساختم. یک سال بعد، پیش از ساختن **توپ** با مضمون تأثیرات ال‌اس‌دی، این مادی را هم‌زمان با **بیگ سر** مصرف کردم.

هفده فیلم آغازینی که پی در پی ساختم سودآور بودند تا این که در فیلم هنری **غریبه** با مضمون تبعیض نژادی ضرر کردم. از این ماجرا عبرت گرفتم و این اتفاق تقریباً هرگز تکرار نشد.

۱. Hell's Angels: کلونی منشکل از موتورسیکلت‌سواران باغی که در دهه‌ی ۱۹۶۰ در تعارض با فرهنگ جامعه شکل گرفت و اعضایشان به انواع اعمال خلاف می‌پرداختند. - م.
 ۲. Big Sur: منطقه‌ای کوهستانی و پر از پستی و بلندی در ساحل مرکزی ایالت کالیفرنیا. - م.

حتی یک بار پیشنهاد کردند استودیوی بزرگی را اداره کنم، اما حقوقش کم‌تر از درآمد خودم بود. من طالب اختیار تام بودم و این چیزی نبود که بتوانم از آن چشم‌پوشم. شکی نیست که استودیو پیشنهادم را نپذیرفت. در استودیوهای بزرگ هرگز هیچ مدیر تولیدی صاحب اختیار مطلق نبوده و به همین دلیل است که من هم چنان به حساسیت در زمینه‌ی تکراری وفادار مانده‌ام. استودیوها بر اساس دیدگاه‌های گروهی رشد می‌کنند و همین امر مانع از تمرکز درازمدت در نزد یک فرد می‌شود.

من به سران رؤس کمپانی خودم، به فضای اداری کوچک و کمابیش چندلایه‌ای علاقه‌مندم که عهد و شایستگی را ارج می‌نهد و در برابر بوروکراسی زیاده از حد مقاومت می‌کند. عنوان و سمت‌ها در واقع هیچ اهمیتی ندارند. حال و هوایی در اتاق‌ها وجود دارد که هر آن‌کس می‌کند به انجام هر کاری قادر است و سرانجام هم آن کار را انجام می‌دهد. جای برای اشخاص بدقلق و نمایش قدرت سیاسی نیست. وقتی جان دیویسور، رئیس تبلیغاتم در نیو ورلد، با من شرط بست که می‌تواند ظرف ده روز و با کم‌تر از نه هزار دلار یک فیلم بسازد، سه فیلم‌ساز بسیار موفق برای ساخت اولین فیلم‌شان، در یک گروه گرد هم آمدند. او آلن آرکوش و جو داتنه را که در بخش آرنس‌سازی کمپانی من کار می‌کردند آورد تا هالیوود بولوار را کارگردانی کنند. شرط با برد، نمونه‌هایی از این قبیل فراوانند. اخیراً برای یک فیلم‌برداری چهار هفته‌ای پادشاهی استخدام کردیم که در انتهای هفته‌ی اول به سمت دستیار دوم کارگردان ابقا کرد. هم‌زمان با اتمام فیلم دستیار اول شد و بعد از دو فیلم دیگر از او خواستیم مدت تولید شود.

فرانسیس دال:

مدت شانزده سال دستیار راجر و ویراستار قصه در کمپانی بودم و احتمالاً سابقه‌ی کاری‌ام از بقیه بیش‌تر است. برخورد راجر در مورد واگذاری مسئولیت به دیگران به شدت تناقض‌آمیز بود. در وجوه خلاقانه - فیلم‌نامه‌نویسی و کارگردانی - مسئولیت‌های عظیمی را به عهده‌ی جوانانی می‌گذاشت که اساساً نمی‌دانستند چه کار دارند می‌کنند، و به آن‌ها آموزش می‌داد، اما در مورد

اداره‌ی کمپانی، واگذاری قدرت تصمیم‌گیری را، اگر نگوییم غیر ممکن، لاف‌باز بسیار بسیار دشوار می‌یافت. برای مثال، در تمام مدت حضورم در نیو ورلد، به استثنای یک بار، هرگز پیش نیامد با کارکنان جلسه‌ی مشاوره داشته باشیم و آن یک بار هم زمانی بود که باربارا بویل، معاون، مشاور حقوقی و مهم‌ترین مذاکره‌کننده‌ی راجر، تذکر داد که اغلب کمپانی‌های تولید و توزیع هر روز با اعضای‌شان جلسه دارند. راجر از انجام این قبیل کارها اکراه داشت. اما او قانعش کرد که یک بار هم شده امتحانش کند.

بجر، مهمی بود، به جای شروع کار در صبح دوشنبه و به‌رشدن با وظایف غیر ممکن و هولناکی که راجر انتظار داشت به‌تنهایی انجام دهیم، یک دیدار جمعی داشتیم. همه جمع شد. «ایم» او آمد. سؤالات مختلفی پرسیدیم. در جواب همه‌ی آن‌ها یا زیر لب می‌گفت «نمی‌دونم»، «هنوز تصمیمی نگرفته‌ایم» - از طرف «ایم» لوکانه استفاده می‌کرد - و یا ساکت می‌ماند.

جلسه بیست دقیقه طول کشید و او عملاً حتا به یک سؤال هم پاسخ نداد. نمی‌خواست هرگز دوره تصمیم‌گیری اول بوروکراسی و دوم وقت‌کشی شود.

جان سیلرز:

بیش‌تر فیلمنامه‌نویس‌ها در اوایل کارشان یک دوجین فیلمنامه می‌نویسند که شاید دو تای آن‌ها ساخته شود. ویژگی مهم راجر این است که فیلم می‌سازد. زیاد این دست و آن دست نمی‌کند. فقط تصمیم می‌گیرد «می‌خواهم به یک نفر پول بدم که این فیلمنامه رو بنویسه و این؛ یعنی وقتی فیلمنامه به شکلی در اومد که با پول و وقتی که به‌راش در نظر گرفته‌ایم جور شد، می‌سازیمش.» من سه فیلمنامه برای راجر نوشتم که هر سه

به فیلم برگردانده شدند. به همین دلیل است که او واقعاً این قدر فوق‌العاده است.

شما آموزش را دارید، فیلمنامه را دارید، مشورت درباره‌ی قصه و همه‌ی این‌ها را دارید، اما علاوه بر این‌ها شاهد این هستید که کل این مواد به فیلم تبدیل می‌شود. به دلیل محدود بودن و بی‌واسطه بودن - منظورم این است که فقط یک رئیس وجود داشت، که همان راجر بود - لازم نبود یک دوجین تهیه‌کننده‌ی فرعی را پشت سر بگذارید تا به شخصی برسید که قرار بود فیلمنامه‌ای را تأیید یا رد کند. در استودیوها همیشه با فردی صحبت می‌کنید، شما را به نفر بعدی حواله می‌دهد و آن دیگری ممکن است عملاً نواب کاملاً متفاوتی بدهد. بنابراین هرگز نمی‌دانید طرف‌تان فعلاً چیست. فیلمنامه‌ی شما از فیلتر پنج یا شش نفر عبور می‌کند، در حالی که در او ورلد فقط راجر بود و فرانسیس. بنابراین مستقیماً با افرادی صحبت می‌کردید که مسئول ساختن فیلم شما بودند. تعداد طرح‌هایی که برای راجر نوشتم و تبدیل به فیلم شدند، بسیار کم‌تر از طرح‌هایی بود که برای دیگر استودیوها نوشتم و تا جایی که می‌دانم، از آن طرح‌ها اضافی فیلم‌های بهتری نتیجه نشد. موضوع فقط این است که در فرایند کاری استودیوهای بزرگ کارمندهای دیگر می‌خوانند و این اعتبار کردن شما، خودشان را بالا بکشند.

برای یک فیلم‌ساز مستقل، ساختن فیلم و منتظر دریافت پول ماندن، رویه‌ای است که به سقوط می‌انجامد. باورنکردنی است، اما ممکن است یک سال طول بکشد تا صاحبان سالن‌های سینما میزان فروش فیلم یک فیلم‌ساز مستقل را در دفاتر حساب خود وارد کنند. با این حال، بعد از جارو شدن پاپ کورن در آخرین سانس نمایش می‌دانند فیلم دقیقاً چند دلار فروخته است. پس از چند بار شکایت از سینماداران - همیشه پیش از شروع جلسه‌ی دادگاه، چک‌هایم روی پله‌های دادگاه بوده - این موضوع را خوب می‌دانم. یک بار وکیلی به من گفت



■ راجر کورمن (راست) و جان مارت در پشت صحنه‌ی فرانکنشتاین وهاشده (۱۹۹۰)

«حداقل سینماداران با بهرزی به نوسال‌های جدید خوبی می‌سازند.»
با این همه، ترجیح می‌دهم آن منفعت نصیب خودم شود. تعداد اندکی از فیلم‌سازان مستقل مالک شرکت پخش هستند. در صورت عدم مالکیت، ترفندی که به واسطه‌اش می‌شود هم چنان به کار تولید ماند دریافت پیش‌پرداخت از پخش‌کننده‌هاست. من از سال ۱۹۵۴ تقریباً به طور مداوم مشغول تولید بوده‌ام. هزینه‌ی تولید اولین فیلمم - داستان یک هیولای رباتیک - دوازده هزار دلار پول نقد بود، به اضافه‌ی پنج هزار دلار مخارج لابراتوار. پرداختش به بعد موکول شد. آن فیلم صد هزار دلار سود داشت. کمی بعد، با زمان پیش‌پرداخت از پخش‌کننده توانستم سرمایه‌ی فیلم بعدی‌ام را تأمین کنم.
پس از آن با مؤسسه‌ای که بعدها به امریکن اینترنشنال پیکچرز تبدیل شد، یک قرارداد سه‌فیلمه امضا کردم. در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰، با استفاده از یک جریان نقدی یک‌نواخت - دست‌مزدها، پیش‌پرداخت‌ها، سود زمان اکران - به منظور سرمایه‌گذاری مجدد در کار تولید، قادر بودم برای مثال، در طول یک سال هشت فیلم تولید و کارگردانی کنم. این سرعت کاهش نیافته است. کمپانی من از ۱۹۸۷ تا ۱۹۸۹ بیش از سی فیلم تولید و اکران کرد، که از تولیدات هر یک از استودیوهای بزرگ در آن سه سال بیش‌تر است.