

چگونه صد فیلم

در هالیوود ساختم

و هرگز پیشیزی از دست ندادم

راجر کورمن

با همکاری

جیم جروم

ترجمه: مریم امینی

Corman, Roger

کورمن راجر، ۱۹۲۶ م.
چگونه صد فیلم در هالیوود ساختم؟

راجر کورمن، جیم جروم؛ ترجمه مریم امینی
تهران: میعاد شکوفه ها، ۱۳۸۳.

۳۲۴ ص. : مصور.
۳۵۰۰۰ ریال

ISBN 964-94092-9-7

فهرست نویسی بر اساس اطلاعات فیبا.

عنوان اصلی: How I made a hundred movies in
Hollywood and never lost a dime, 1998.

سینما - ایالات متحده - تهیه کنندگان و کارگردانان - سرگذشتنامه.

سینمای کم خرج - ایالات متحده - السف. جروم جیم.
Jrome Jim

ب. امینی، مریم. مترجم. ج. عنوان.

۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲

PN ۱۹۹۸/۳/ ۸۷۴۳

۱۳۸۳

۸۳-۲۳۴۹۴

کتابخانه ملی ایران



تلفن و نمابر: ۷۷۸۰۵۹۹۳ - ۷۷۴۹۳۸۱۱

نام کتاب: چگونه صد فیلم در هالیوود ساختم و هرگز پسیزی از دست ندادم
نویسنده: راجر کورمن (با همکاری جیم جروم)

ترجمه: مریم امینی

شابک: ۷ - ۹ - ۹۴۰۹۲ - ۹۶۴

حروفچینی و پخش: انتشارات گوهردانش

چاپ اول: سال ۸۵ تعداد: ۲۰۰۰ نسخه

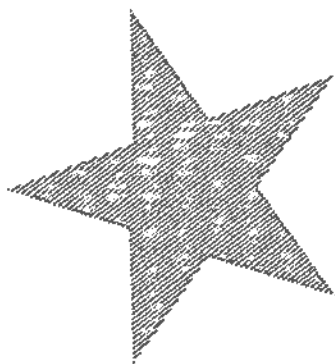
لیتوگرافی: رایان چاپ: شامران صحافی: زیرک

کلیه حقوق چاپ و نشر برای مؤسسه فرهنگی میعاد شکوفه‌ها محفوظ است.

قیمت: ۳۵۰۰ تومان

فهرست

۷		مقدمه
۱۷		فصل اول
۲۹		فصل دوم
۴۳		فصل سوم
۵۷		فصل چهارم
۷۹		فصل پنجم
۹۳		فصل ششم
۱۱۳		فصل هفتم
۱۳۹		فصل هشتم
۱۵۱		فصل نهم
۱۷۳		فصل دهم
۱۸۱		فصل یازدهم
۲۱۳		فصل دوازدهم
۲۳۱		فصل سیزدهم
۲۴۵		فصل چهاردهم
۲۶۵		فصل پانزدهم
۲۸۷		فصل شانزدهم
۳۰۳		فصل هفدهم



مقدمه

سیر فیلمسازی من در هالیوود خلاف قاعده بوده است. مرا که بیش از پنجاه فیلم مستقل کم‌هزینه را کارگردانی و دویست و پنجاه فیلم دیگر را در کمپانی‌های شخصی‌ام یعنی نیورلد پیکچرز^۱ و کنکورد / نیوهورایزنز^۲ تولید و یا توزیع کرده‌ام، با عناوین مختلفی از سلطان فیلمسازان B گرفته تا پاپ سینمای پاپ^۳ نامیده‌اند. در حالی که طبق سنت هالیوودی هیچ کس با هر میزان فروش فیلم در گیشه رنگ سود را نمی‌بیند، من در تقریباً دویست و هشتاد فیلم از آن سیصد فیلم منفعت کرده‌ام. فیلمهایم با وجود کم‌خرج بودنشان در فستیوال‌های معتبر به نمایش درآمده‌اند و جوان‌ترین کارگردانی بوده‌ام که در سینما تک فرانسه در پاریس، فیلم‌خانه ملی لندن و موزه هنر مدرن نیویورک، دوره مرور بر آثار داشته است. در دهه هفتاد، در کنار تولید فیلمهای بهره‌گیرانه^۴ رده R در نیورلد، فیلمهای هنری برجسته‌ای از خارج وارد کردم که در میان آنها پنج فیلم، جایزه اسکار بهترین فیلم خارجی را به خود اختصاص دادند.

صنعت سینما در طول این سال‌ها تغییرات اقتصادی و اجتماعی مهمی را از سر گذرانده است. دراپوین‌ها^۵، که زمانی یکی از مهم‌ترین مکان‌های عرضه و فروش فیلمهای من بودند، جای خود را به مراکز خرید و مولتی پلکس‌های شهری داده‌اند. در دهه هفتاد

1- New World Pictures

2- Concorde / New Horizons

3- Pope of pop Cinema

4- Exploitation Films فیلمهایی که با بهره‌گیری از کنجکاری و احساسات تماشاگر، به طرح مسئله مورد نظر او می‌پردازند.

نویسنده در ابتدای فصل چهارم توضیح بیشتری درباره این اصطلاح داده است.

۵- سینماهایی که مردم با اتومبیل به محل نمایش می‌روند و از داخل اتومبیل فیلم را تماشا می‌کنند.

استودیوهای بزرگ با استفاده از پول‌های کلان، ستاره‌ها و کارگردان‌های طراز اول و پیشرفته‌ترین امکانات فنی در زمینه جلوه‌های ویژه، بازار سینما را در بخش فیلمهای بهره‌گیرانه یا ژانر B که مدتها ملک محقر هنرمندان "سرمه بندی کن" محسوب می‌شد به زور تصاحب کردند. در نتیجه اصلی‌ترین بازار جنبی برای فیلمهای کم‌هزینه، از تلویزیون نوظهور آن ایام به شبکه‌های تلویزیونی، تلویزیون سندیکایی، تلویزیون پولی و ویدیوی خانگی تغییر پیدا کرده است. فروپاشی قلمروی انحصاری "عمودی" استودیوها در امر تولید، توزیع و نمایش در اواخر ۱۹۴۰، به تدریج راه را برای فیلمسازان مستقل باز کرد. طی این سال‌ها من و کمپانی‌ام نیز متناسب با زمان تغییر کرده‌ایم و هنوز هم به عنوان یکی از کمپانی‌های مهم تولید و توزیع در آمریکا مطرح هستیم.

به دلیل شهرتی که به عنوان "قانون شکن" پیدا کرده بودم، نسل جدیدی از فیلمسازان که در فضای ضد فرهنگی دهه شصت تحصیل کرده بودند، مرا در مقام یک هنرمند/کارآفرین می‌دیدند که خارج از نظام موجود فیلمهای خاص خودش را می‌سازد. آنها نه تنها می‌توانستند مهارت‌های مختلف فیلمسازی از قبیل تدارکات، نورپردازی، کارکرد دالی، تدوین داخل دوربین، کمپوزسیون و ضرباهنگ سریع را از من بیاموزند بلکه در زمینه‌های بازاریابی، تبلیغات و توزیع هم آموزش می‌دیدند. کسب اعتبار کورمونی در میان "استودیوهای کوچک" کوتاه‌ترین مسیر به سمت استودیوهای بزرگ بود.

در اوایل کار، اولین فیلمنامه رابرت تاونی^۱ را کارگردانی کردم. پیش از آنکه هالیوود جک نیکلسون^۲ را در *ایزی رایدر*^۳ کشف کند، او در هشت فیلم من بازی کرد و من سه تا از سناریوهای او را تولید کردم. همکاری فرانسیس کاپولا^۴ و پیترباگدانوویچ^۵ با من، با تدوین مجدد و بازسازی فیلمهای علمی تخیلی روسی‌ای که من حقوق نمایششان را خریده بودم آغاز شد و بعد از آن بود که اولین فیلمهای بلندشان را با حمایت مالی من ساختند. دنیس هاپر^۶ فیلمبردار واحد دوم فیلمبرداری من در فیلم *سفر*^۷ بود.

1- Robert Towne
5- Peter Bagdanovich

2- Jack Nicholson
6- Dennis Hopper

3- Easy Rider
7- The Trip

4- Francis Coppola

اما در دهه هفتاد بود که "مدرسه کورمن" به یک مؤسسه فیلمسازی مستقل دیگر تبدیل شد. یعنی همان دورانی که من از کارگردانی خسته شده بودم و نیورلد پیکچرز را تأسیس کردم. بسیاری از آن فارغ التحصیلان نیورلد، 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 اسکورسیزی^۱، جانائان دمی^۲، ران هاوارد^۳، جودائته^۴، جانائان کاپلان^۵، آلن آرکوش^۶، جان سی لس^۷، جیمز کامرون^۸، جون دیویسون^۹، گیل آن هارد^{۱۰}، فرانسیس دوئل^{۱۱} و باربارا بویل^{۱۲}.

هرگز فراموش نمی‌کنم که ورودم به نظام استودیویی در اوایل دهه پنجاه، که تعداد فیلمسازان مستقل بسیار کمتر از امروز بود چه مشکلاتی به همراه داشت. ماهها به دنبال کار می‌گشتم و با این همه، حتی برای آنکه به عنوان نامه‌رسان در کمپانی فوکس^{۱۳} استخدام شوم، به روابط نیاز داشتم. سابقه مهندسی من در استانفورد کمک کرد تا بر تدارکات دقیق و کامل متکی باشم و نسبت به کارآیی و دیسیپلین حساسیت داشته باشم.

بسیاری از فیلمهایم را ظرف یکی دو هفته و با بودجه‌ای زیر صد هزار دلار ساختم. در نتیجه یک شرط‌بندی، *مفازة کوچک وحشت*^{۱۴} را در مدت دو روز و یک شب با سی و پنج هزار دلار ساختم. فقط به این دلیل که نمی‌خواستم دکورهای قرون وسطایی فیلم *کلاف*^{۱۵} بلا استفاده بمانند، تصمیم گرفتم بر اساس یک فیلمنامه ناتمام، نیمی از *مفازة کوچک وحشت* را در آن دکور، فیلمبرداری کنم و بعد از تمام کردن آن، دو فیلم به طور همزمان در هاوایی و پورتوریکو ساختم تا مخارج حمل و نقل بین آن دو سرشکن شود. فرشته‌های جهنم^{۱۶} را با موتورهای و زن‌هایشان استخدام کردم تا به فیلم *فرشته‌های وحشی* رنگی از واقعیت بیخشم. یک سال بعد، پیش از ساختن فیلم *سفر با مضمون تأثیرات LSD*، در بیگ سار^{۱۷} اسید برداشتم.

1 - Martin Scorsese

5- Jonathan Kaplan

9- Jon Davison

13 - Fox

17- Big Sur

2- Jonathan Demme

6 - Allan Arkush

10- Gale Anne Hurd

14- Little Shop of Horrors

3-Ron Howard

7- John Sayles

11- Frances Doel

4- Joe Dante

8- James Cameron

12- Barbara Boyle

15- The Raven

16- Hell 's Angels

کلویی مشکل از موتورسیکلت سواران باغی که در دهه ۱۹۶۰ در تعارض با فرهنگ جامعه شکل گرفتند و اعضای آن به انواع اعمال خلاف می‌پرداختند.

هفته فیلم آغازینی که پی در پی ساختم سودآور بودند تا اینکه در یک فیلم هنری درباره تبعیض نژادی به نام غریبه^۱ ضرر کردم. از این ماجرا عبرت گرفتم و این اتفاق تقریباً هیچ وقت دوباره تکرار نشد.

حتی یک بار پیشنهاد کردند که یک استودیوی بزرگ را اداره کنم، اما حقوق آن کمتر از درآمد خودم بود. من طالب اختیار تام بودم و این چیزی نبود که بتوانم از آن چشم پوشم. 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 همچنان به حساسیتم در زمینه تک روی وفادار مانده‌ام. استودیوها بر اساس دیدگاه‌های گروهی رشد می‌کنند و همین امر مانع از تمرکز دراز مدت قدرت نزد یک فرد می‌شود.

من به عنوان رئیس کمپانی خودم، به فضای اداری کوچک و کمابیش چند لایه‌ای علاقمندم که تعهد و شایستگی را ارج می‌نهد و در برابر بوروکراسی زیاده از حد مقاومت می‌کند. عناوین و سمت‌ها در واقع هیچ اهمیتی ندارند. حال و هوایی در اتاق‌ها وجود دارد که هر آدمی حس می‌کند به انجام هر کاری قادر است و سرانجام هم آن را انجام می‌دهد. جایی برای اشخاص بدقلق و نمایش قدرت سیاسی نیست.

زمانی که جون دیویسون، رئیس تبلیغات من در نیوورلد، با من شرط بست که می‌تواند ظرف ده روز و با کمتر از نود هزار دلار یک فیلم بسازد، سه فیلم ساز بسیار موفق برای ساختن اولین فیلمشان، در یک گروه گرد هم آمدند. او آلن آرکوش و جودانته را که در بخش آنونس سازی کمپانی من کار می‌کردند آورد تا *هالیوود بولوار*^۲ را کارگردانی کنند و شرط را برد. نمونه‌هایی از این قبیل فراوانند. اخیراً برای یک فیلمبرداری چهار هفته‌ای یک پادو استخدام کردیم که در انتهای هفته اول به سمت دستیار دوم کارگردان ارتقاء پیدا کرد. همزمان با پایان گرفتن فیلم دستیار اول شد و بعد از دو فیلم دیگر از او خواستم مدیر تولید شود.

فرانسیس دوتل

مدت شانزده سال دستیار راجر و ویراستار قصه در کمپانی بودم و احتمالاً سابقه کاری طولانی‌تری نسبت به بقیه دارم. برخورد راجر در زمینه واگذار کردن مسئولیت به غایت تناقض‌آمیز بود. در وجوه اخلاقانه - فیلمنامه نویسی و کارگردانی - مسئولیت‌های عظیمی را به عهده جوانانی می‌گذاشت که اساساً نمی‌دانستند چه کار دارند می‌کنند و به آنها آموزش می‌داد، اما در مورد اداره کمپانی، واگذاری قدرت تصمیم‌گیری را اگر نگوییم غیر ممکن، لااقل بسیار بسیار دشوار می‌یافت. برای مثال، در تمام مدتی که در نیوورلد بودم، به استثنای یک بار هرگز پیشی نیامد که جلسه مشاوره با کارکنان داشته باشیم و آن یک بار هم زمانی بود که باریارابویل، معاون، مشاور حقوقی و مهم‌ترین مذاکره‌کننده راجر، تذکر داد که اغلب کمپانی‌های تولید و توزیع همه روزه با اعضای خود جلسه دارند. راجر نسبت به انجام این قبیل کارها اکراه داشت. اما او راجر را قانع کرد که یک بار آن را امتحان کند. تجربه مهمی بود، به جای شروع به کار در صبح دوشنبه و روبرو شدن با وظایف غیر ممکن و هولناکی که راجر انتظار داشت به تنهایی انجام دهیم، یک دیدار جمعی داشتیم. همه ما جمع شده بودیم و او آمد. سؤالات مختلفی از او پرسیدیم. در جواب همه آنها یا زیر لب می‌گفت "من نمی‌دونم"، "هنوز تصمیمی نگرفته‌ایم" - از ضمیر جمعی "ما"ی ملوکانه استفاده می‌کرد - و یا ساکت می‌ماند.

این جلسه بیست دقیقه طول کشید و او عملاً حتی به یک سؤال هم پاسخ نداد. نمی‌خواست هرگز دوباره تسلیم آن نوع الف) بوروکراسی و ب) وقت‌کشی شود.

جان سی‌لس

بیشتر فیلمنامه‌نویس‌ها در اوایل کارشان یک دو جین فیلمنامه می‌نویسند که شاید دو تای آنها ساخته شود. ویژگی مهم راجر این است که فیلم می‌سازد. زیاد این دست و آن دست نمی‌کند. صرفاً تصمیم می‌گیرد "می‌خوام 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 براش در نظر گرفته‌ایم، جور شد، می‌سازیمش." من سه فیلمنامه برای راجر نوشتم که هر سه تبدیل به فیلم شدند. به همین دلیل، است که او واقعاً این قدر فوق‌العاده است.

شما آموزش را دارید، فیلمنامه را دارید، مشورت درباره قصه و همه اینها را دارید، اما علاوه بر اینها شاهد این هستید که کل این مواد به فیلم تبدیل می‌شود. به دلیل محدود بودن و صراحت - منظوری این است که یک رئیس وجود داشت، که همان راجر بود - لازم نبود یک دو جین تهیه کننده 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 که شما را به نفر بعدی حواله می‌کند و آن نفر دیگر ممکن است عملاً جواب کاملاً متفاوتی بدهد. بنابراین هرگز نمی‌دانید که واقعاً طرفتان کیست. فیلمنامه شما از فیلتر پنج یا شش نفر عبور می‌کند، در حالی که در نیوورلد 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 سایر استودیوها نوشتم و تا جایی که می‌دانم آن طرح‌های اضافی به فیلمهای بهتری تبدیل نشدند. موضوع فقط این است که در فرآیند کاری استودیوهای بزرگ کارمندهای دیگر می‌خواهند با زیر پا گذاشتن کار شما، خودشان را بالا بکشند.

برای یک فیلمساز مستقل، ساختن یک فیلم و منتظر دریافت پول ماندن، خط مشی‌ای است که به سقوط می‌انجامد. باور نکردنی 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. هر چند بعد از جارو شدن پاپ کورن در آخرین سئانس نمایش می‌دانند که فیلم دقیقاً چند دلار فروخته است. پس از چند بار شکایت از سینماداران - همیشه پیش از شروع جلسه دادگاه، چک‌هایم روی پله‌های دادگاه بوده - این موضوع را خوب می‌دانم. یک بار وکیلی به من گفت "حداقل سینماداران با بهره پول تو سالن‌های جدید خوبی می‌سازند."

با این همه، ترجیح می‌دهم آن منفعت نصیب خودم شود. تعداد اندکی از فیلمسازان مستقل مالک شرکت‌های پخش هستند. در صورت مالک نبودن، ترفندی که به واسطه آن می‌شود همچنان در کار تولید ماند دریافت پیش پرداخت از پخش کننده‌هاست. من از سال ۱۹۵۴ تقریباً به طور مداوم مشغول تولید بوده‌ام. هزینه اولین فیلمی که تولید کردم - داستان

یک هیولای زیر دریایی - دوازده هزار دلار پول نقد بود به اضافه پنج هزار دلار مخارج لابراتوار که پرداخت آن به بعد موکول شد. آن فیلم صد هزار دلار سود داشت. کمی بعد با گرفتن پیش پرداخت از پخش کننده توانستم سرمایه فیلم بعدی‌ام را تأمین کنم.

پس از آن با مؤسسه‌ای که بعدها به امریکن اینترنشنال پیکچرز^۱ تبدیل شد یک قرارداد سه فیلمه امضا کردم. در اواخر دهه پنجاه با استفاده از یک جریان نقدی یکتواخت - دستمزدها، پیش پرداخت‌ها، سود زمان اکران - به منظور سرمایه‌گذاری مجدد در کار تولید، قادر بودم برای مثال، در طول یک سال هشت فیلم را تولید و کارگردانی کنم. این سرعت کاهش نیافته است. کمپانی من در سال‌های ۱۹۸۷، ۸۸ و ۸۹ بیش از سی فیلم را تولید و اکران کرده، که از تولیدات هر یک از استودیوهای بزرگ در آن سه سال بیشتر است.

در حالی که استودیوهای بزرگ با صرف بودجه‌هایی معادل ده برابر بودجه‌های ما ژانرهای بهره‌گیرانه را در اختیار خود گرفته‌اند، چالش اصلی ما یافتن بازارهای جدید و جبران هزینه‌ها بوده است. جرج لوکاس^۲ هنوز بچه مدرسه‌ای بود که من فیلمهایی درباره ماجراهای بین سیاره‌ای ساختم. زمانی وینسنت کنبای^۳ در نیویورک تایمز نوشت "آیا آرواره‌ها^۴ چیزی جز یک فیلم راجر کورمنی پر هزینه است؟" اما وقتی امثال اسپیلبرگ^۵ و لوکاس فیلمهای ژانر را با تکنیک درخشان می‌سازند، در تقاضای گیشه برای فیلمهای ما به شدت دخل و تصرف می‌کنند. علاوه بر این، استودیوهای بزرگ بین هزار تا هزار و پانصد نسخه را برای اکران می‌فرستند. هیچ توزیع کننده مستقلی قادر نیست این تعداد نسخه تهیه کند و تبلیغات یک چنین اکران گسترده‌ای را به عهده بگیرد. با صرف یک دهم بودجه، کیفیت تولید هم ناگزیر به شدت افت خواهد کرد.

به این ترتیب در اواخر دهه هفتاد باید فیلمهایمان را به شبکه‌ها و بازار نوظهور تلویزیون پولی می‌فروختیم. بعد شروع کردیم به پیش فروش کردن فیلمهایی که آماده فیلمبرداری بودند. این کار غالباً به ما امکان می‌داد که پیش از کلید زدن کل هزینه تولید را دریافت

1- American International Pictures

3- Vincent Canby

4- Jaws

2- George Lucas

5- Spielberg

کنیم. دو فیلم بهمین^۱ و دزدی بزرگ اتومبیل^۲ هر یک به مبلغ بیش از یک میلیون دلار به تلویزیون شبکه‌ای فروخته شدند.

چند سال بعد، حتی آن بازار هم کساد شد چرا که بازارهای شبکه‌ای و کابلی هم طالب فیلمهای پرهزینه‌تر بودند. مخاطبین صرفاً به فیلمهای علمی تخیلی، ترسناک یا حادثه‌ای/ماجراجویانه‌ای عادت کرده بودند که بر چسب هزینه آنها ده میلیون دلار، بیست میلیون دلار یا بیشتر بود. به این ترتیب، من کمپانی‌ام را به سمت پیش فروش ویدیو کاست‌های خانگی هدایت کردم. من با امضای قراردادهای چند فیلمه‌ای که ضامن یک منبع جانبی درآمد نقدی برای هر فیلمی است که تولید یا توزیع می‌کنم - با مدت نمایش محدود در سالن‌های سینما که نوار ویدیویی را به مردم معرفی می‌کند و هزینه‌های پخش را به طور عمده‌ای کاهش می‌دهد - می‌توانم جوابگوی نیازهای بسیاری از فروشندگان نوارهای ویدیویی خانگی باشم.

سابقه قابل اعتماد من در تحویل فیلمهای پولساز به فروشندگان ویدیو کاست‌ها در انجام معاملات مؤثر است. یکی از قراردادهای به طور خاص در خاطرم مانده است. ضمن ناهار خوردن با یک کارگزار در آلمان از او سؤال کردم "آیا در اینجا فیلمی به زبان انگلیسی ساخته شده که احتمالاً بتوانم حقوق پخش اون در آمریکا رو بخرم؟"

او به فیلمی درباره یک آهنگساز راک اشاره کرد که چند سال پیش در برلین فیلمبرداری شده اما نیمه کاره مانده بود. نقش حامی آس و پاس راک آمریکایی را دنیس هاپر بازی کرده بود. من نیمی از فیلم را تماشا کردم و او نظرم را پرسید. گفتم "خیلی خوب نیست. واقعاً هیچ معنی‌ای نداره، و حق با شماست، حتی تموم نشده. من حقوق پخشش توی آمریکا رو پنجاه هزار دلار می‌خرم."

با شنیدن این پیشنهاد شوکه شد و گفت "تو نمی‌تونی با پنجاه هزار دلار یک فیلم بخری." اما من آن را خریدم - در پیشنهاد نهایی مبلغ را کمی بالا بردم - و در لوس آنجلس مجدداً روی فیلم کار کردیم. مسئولیت تدوین مجدد و ساخت پایان فیلم را به رئیس بیست و چند ساله بخش تبلیغات، رادمن فلندر^۳ سپردم. اما دو مشکل بزرگ داشتیم، فیلم یک

دست نبود و تهیه کننده آلمانی هنوز دستمزد دنیس هاپر را نداده بود. سرانجام راه چاره‌ای پیدا کردم.

وقتی فیلمی بی معنی باشد، راه حل دلخواه من اضافه کردن نریشن است. یک دفعه همه صحنه‌های پراکنده و ناپیوسته با هم جفت و جور می‌شوند. چون نریشن‌هایی نوشته شده که آنها را توضیح می‌دهد و به هم پیوند می‌زند. من به دنیس پیشنهاد کردم که بدهی تهیه کننده به او را پردازم و بعد آن مبلغ را از قیمت خرید فیلم کم کردم. به این ترتیب دنیس نریشن‌ها را در واقع مجانی خواند. بعد چند سکانس راک اندرول آمریکایی را از یکی از تولیدات کمپانی خودم در آن جای دادیم و عنوانش را گذاشتیم *بگذار راک بنواز!*

همه این تغییرات ظرف دو هفته و با بیست هزار دلار صورت گرفت؛ کل سرمایه گذاری من هنوز زیر صد هزار دلار بود. فیلم را به یک شرکت ویدیویی خانگی که با آن قرارداد چند فیلمه داشتیم فروختیم به قیمت چهارصد و پنجاه هزار دلار. این است موضوع حیرت‌انگیزی که در کار و بار فیلم سازی وجود دارد. همیشه چیزی آنجا هست - چیزی مثل یک سود سیصد و پنجاه درصدی - فقط اگر راهی برای کار مجدد، تدوین مجدد و فیلمبرداری مجدد پیدا کنید. اینجا جایی است که در آن برای یک فیلمساز مستقل سود خالص وجود دارد.

بخشی از دلیل اینکه هزینه متوسط بیست میلیون دلاری برای فیلمهای بزرگ هالیوودی هزینه موجهی است به عرضه و تقاضا برای ستارگانی مربوط می‌شود که دستمزدهای کلان می‌گیرند. اما بخش دیگر آن صرفاً به فیلمسازی ناکارآمد یا سهل‌انگارانه باز می‌گردد. من با تماشای یک فیلم یک میلیون دلاری می‌توانم بگویم که آیا آن پول به جا مصرف شده است یا خیر. برای یک فیلم سی یا پنجاه میلیون دلاری هیچ چارچوب یا مرجعی ندارم. چه کسی می‌تواند بگوید که یک فیلم پنجاه میلیون دلاری باید چه شکلی باشد؟

هزینه جنگ ستارگان^۲ لوکاس عالی استفاده شده بود. روی پرده می‌شد آن را دید. اما هزینه مصرف شده برای *دروازه بهشت*^۳ یا *ایستار*^۴ مطلقاً این طور نبود. به خاطر دارم تقریباً سی سال

پیش فیلم *اطلس*^۱ را در یونان می‌ساختیم و من مشغول آماده کردن صحنه اوج نبردی بودم که در آن *اطلس* لشکریان *پراکسیمدیس*^۲ را به سمت شهر محصور *تنیس*^۳ هدایت می‌کند. من قول داده بودم مبلغی به صندوق ذخیره ارتش یونان هدیه کنم و آنها در مقابل، پانصد سرباز برای این صحنه بفرستند.

در روز موعود فقط پنجاه سرباز آمدند. احتمالاً کسی یک صفر را کم و زیاد گذاشته بود. مطابق فیلم‌نامه *پراکسیمدیس* باید انبوه مدافعین را با لشکریان بی‌شمارش درهم می‌کوبید. تنها چیزی که به فکرم رسید این بود که از نقشه‌هایی که برای نماهای پانورامیک در مقیاس وسیع داشتم صرف‌نظر کنم و نبرد را با مجموعه‌ای از نماهای نزدیک اکشن فیلمبرداری کنم تا اندازه لشکر روی پرده آشکار نشود. پیش از فیلمبرداری به سرعت دیالوگ‌های جدیدی نوشتیم که در آنها *اطلس* از *پراکسیمدیس* می‌پرسید که چه طور امیدوار است با تعداد اندکی سرباز شهر را تسخیر کند. *پراکسیمدیس* در جواب می‌گفت که نظریه او درباره جنگ آن است که گروه معدودی از جنگجویان کارآمد، متعهد و کارآزموده می‌توانند تعداد بیشماری از مردم عادی را شکست دهند.

این است نظریه من درباره فیلمسازی.