راجر کورمن

فهرست

یادداشت مترجم ۹
مقدمه ۱۱

فصل اول ۲۱
فصل دوم ۳۳
فصل سوم ۴۷
فصل چهارم ۶۱
فصل پنجم ۸۷
فصل ششم ۱۰۳
فصل هفتم ۱۲۵
فصل هشتم ۱۵۳
فصل نهم ۱۶۵
فصل دهم ۱۸۹
فصل یازدهم ۱۹۷
فصل دوازدهم ۲۳۳
فصل سیزدهم ۲۵۳
فصل چهاردهم ۲۶۹
فصل پانزدهم ۲۹۱
فصل شانزدهم ۳۱۹
فصل هفدهم ۳۳۷

واژه‌نامه‌ی اسامی ۳۵۷
اعلام ۳۶۹

مقدمه

سیر فیلم‌سازی من در هالیوود خلاف قاعده بوده است. من را، که کارگردانیِ بیش از پنجاه فیلم مستقل کم‌هزینه و تولید و توزیع دویست و پنجاه فیلم دیگر را در کمپانی‌های شخصی‌ام ـ نیو وُرلد پیکچرز و کنکورد / نیو هورایزنز ـ برعهده داشته‌ام، با عناوین مختلفی، از سلطان فیلم‌سازانِ ب گرفته تا پاپ سینمای پاپ[1]، نامیده‌اند. طبق سنت هالیوود هیچ کس با هر میزان فروش در گیشهٔ رنگ سود را نمی‌بیند، اما من در تقریباً دویست و هشتاد فیلم از سیصد فیلمم منفعت کرده‌ام. فیلم‌هایم با وجود کم‌خرج بودن‌شان در جشنواره‌های معتبر به نمایش درآمده‌اند و جوان‌ترین کارگردانی بوده‌ام که آثارش در سینماتِک فرانسه در پاریس، فیلم‌خانه‌ی ملی لندن و موزه‌ی هنر مدرن نیویورک مرور شده است. در دهه‌ی ۱۹۷۰، در کنار تولید فیلم‌های گیشه‌پسند[2] رده‌ی R در نیو وُرلد، فیلم‌های هنری برجسته‌ای از خارج وارد کردم که از میان‌شان 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. درایوین‌ها[3]، 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. ـ م.

۳. Drive-in Cinema: سینماهایی که مردم با اتومبیل به محل نمایش می‌روند و از داخل اتومبیل فیلم را تماشا می‌کنند. ـ 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 نوظهور آن ایام به شبکه‌های تلویزیونی، تلویزیون سندیکایی، تلویزیون پولی و ویدیوی خانگی منتقل شده است. فروپاشی قلمروی انحصاری «عمودی» استودیوها در 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 کرده‌ایم و هنوز هم به عنوان یکی از کمپانی‌های مهم تولید و توزیع در آمریکا مطرح‌ایم.

به واسطه‌ی شهرتم به قانون‌شکنی، نسل جدیدی از فیلم‌سازها که در فضای ضد فرهنگی دهه‌ی ۱۹۶۰ تحصیل کرده بودند، مرا یک هنرمند/ کارآفرین می‌دیدند که خارج از نظام موجودْ فیلم‌های خاص خودش را می‌سازد. آن‌ها نه تنها می‌توانستند مهارت‌های مختلف فیلم‌سازی از قبیل تدارکات، نورپردازی، کارکرد گردونه (دالی)، تدوین داخل دوربین، کمپوزیسیون 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 اسکورسیزی، جاناتان دمی، ران هاوارد، جو دانته، جاناتان کاپلان، آلن آرکوش، جان سیلز، جیمز کامرون، جان دیویسون، گیل آن هرد، فرانسیس دال و باربارا بویل.

هرگز فراموش نمی‌کنم که ورودم به نظام إستودیویی در اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰، که تعداد فیلم‌سازان مستقل بسیار کم‌تر از امروز بود چه مشکلاتی به همراه داشت. ماه‌ها دنبال کار می‌گشتم و با این همه، حتا برای آن که به عنوان نامه‌رسان در کمپانی فاکس استخدام شوم، محتاج روابط بودم. سابقه‌ی مهندسی‌ام در استنفورد کمک کرد تا بر تدارکات دقیق و کامل متکی باشم و در مورد کارایی و دیسیپلین حساسیت داشته باشم.

بسیاری از فیلم‌هایم را در یکی دو هفته و با بودجه‌ای زیر صد هزار دلار ساختم. در نتیجه‌ی یک شرط‌بندی، **مغازه‌ی کوچک وحشت** را ظرف دو روز و یک شب با سی و پنج هزار دلار ساختم. فقط به این دلیل که نمی‌خواستم دکورهای قرون وسطایی **کلاغ** بلااستفاده بمانند، تصمیم گرفتم بر اساس یک فیلمنامه‌ی ناتمام، نیمی از **مغازه‌ی کوچک وحشت** را در آن دکور فیلم‌برداری کنم. بعد از تمام کردن آن نیز هم‌زمان دو فیلم در هاوایی و پورتوریکو ساختم تا مخارج حمل و نقل بین آن دو سرشکن شود. «**فرشته‌های جهنم**»[1] را با موتورها و زن‌هایشان استخدام کردم تا به **فرشته‌های وحشی** رنگی از واقعیت ببخشم. یک سال بعد، پیش از ساختن **تریپ** با مضمون تأثیرات ال‌اس‌دی، این ماده‌ی توهم‌زا را در بیگ‌سر[2] مصرف کردم.

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

---

۱. Hell's Angels: کلوبی متشکل از موتورسیکلت‌سواران باغی که در دهه‌ی ۱۹۶۰ در تعارض با فرهنگ جامعه شکل گرفت و اعضایشان به انواع اعمال خلاف می‌پرداختند. ـ م.

۲. Big Sur: منطقه‌ای کوهستانی و پر از پستی و بلندی در ساحل مرکزی ایالت کالیفرنیا. ـ 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 چشم بپوشم. شکی نیست که استودیو پیشنهادم را نپذیرفت. در استودیوهای بزرگ هرگز هیچ مدیرِ تولیدی صاحب اختیار مطلق نبوده و به همین دلیل است که من هم‌چنان به حساسیتم در زمینه‌ی تک‌روی وفادار مانده‌ام. استودیوها بر اساس دیدگاه‌های گروهی رشد می‌کنند و همین امر مانع از تمرکز درازمدتِ قدرت نزد یک فرد می‌شود.

من به عنوان رئیس کمپانیِ خودم، به فضای اداری کوچک و کمابیش چندلایه‌ای علاقه‌مندم 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 کار را انجام می‌دهد. جایی برای اشخاص بدقلق و نمایش قدرت سیاسی نیست.

وقتی جان دیویسون، رئیس تبلیغاتم در نیو ورلد، با من شرط بست که می‌تواند ظرف ده روز و با کم‌تر از نود هزار دلار یک فیلم بسازد، سه فیلم‌ساز بسیار موفق برای ساخت اولین فیلم‌شان، در یک گروه گرد هم آمدند. او آلن آرکوش و جو دانته را که در بخش آنونس‌سازی کمپانی من کار می‌کردند آورد تا **هالیوود بولوار** را کارگردانی کنند و شرط را برد. نمونه‌هایی از این قبیل فراوان‌اند. اخیراً برای یک فیلم‌برداری چهارهفته‌ای پادویی استخدام کردیم که در انتهای هفته‌ی اول به سِمَت دستیار دوم کارگردان ارتقا پیدا کرد. هم‌زمان با اتمام فیلمْ دستیار اول شد و بعد از دو فیلم دیگر از او خواستم مدیر 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 درمورد واگذاری مسئولیت به دیگران به‌شدت تناقض‌آمیز بود. در وجوه خلاقانه ـ فیلم‌نامه‌نویسی و کارگردانی ـ مسئولیت‌های عظیمی را به عهده‌ی جوانانی می‌گذاشت که اساساً نمی‌دانستند چه کار دارند می‌کنند، و به آن‌ها آموزش می‌داد، اما در مورد

اداره‌ی کمپانـــی، واگذاری قدرت تصمیم‌گیـــری را، اگر نگوییم غیر ممکن، لااقل بســـیار بسیار دشـــوار می‌یافت. برای مثال، در تمام مـدت حضورم در نیو ورلد، به استثنای یک بار، هرگز پیش نیامد با کارکنان جلســـه‌ی مشاوره داشته باشیم و آن یک بار هم زمانـــی بود که باربارا بویل، معاون، مشـــاور حقوقی و مهم‌ترین مذاکره‌کننـــده‌ی راجر، تذکر داد که اغلـــب کمپانی‌های تولید و توزیع هر روز با اعضایشـــان جلســـه دارند. راجر از انجام این قبیل کارها اکراه داشـــت. اما او قانعش کرد که یک بار هم شده امتحانش کند.

تجربه‌ی مهمی بود، به جای شـــروع کار در صبح دوشنبه و روبه‌رو شـــدن با وظایف غیر ممکن و هولناکی که راجر انتظار داشـــت به‌تنهایی انجـــام دهیم، یک دیدار جمعی داشـــتیم. همه جمع شده بودیم و او آمد. سؤالات مختلفی پرسیدیم. در جواب همه‌ی آن‌هـــا یا زیر لب می‌گفت «نمی‌دونـــم»، «هنوز تصمیمی نگرفته‌ایم» ـ از ضمیر جمع «ما»ی ملوکانه استفاده می‌کرد ـ و یا ساکت می‌ماند.

جلسه بیست دقیقه طول کشید و او عملاً حتا به یک سؤال هم پاســـخ نداد. نمی‌خواست هرگز دوباره تسلیم اولْ بوروکراسی و دومْ وقت‌کُشی شود.

جان سیلز:

بیش‌تر فیلمنامه‌نویس‌ها در اوایل کارشـــان یک دوجین فیلمنامه می‌نویســـند که شـــاید دو تای آن‌ها ساخته شـــود. ویژگی مهم راجر این اســـت که فیلم می‌ســـازد. زیاد این دست و آن دست نمی‌کنـــد. فقط تصمیم می‌گیرد «می‌خوام به یک نفر پول بدم که این فیلمنامه رو بنویسه و این؛ یعنی وقتی فیلمنامه به شکـــلی در اومـــد که با پول و وقـــتی کـــه بـــراش در نظـــر 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 ـ منظورم این است که فقط یک رئیس وجود داشت، که همان راجر بود ـ 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 که شما را به نفر بعدی حواله می‌دهد و آن دیگری ممکن است عملاً جواب کاملاً متفاوتی بدهد. بنابراین هرگز نمی‌دانید طرف‌تان واقعاً کیست. فیلمنامه‌ی شما از فیلتر پنج یا شش نفر عبور می‌کند، در حالی که در نیو 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 طرح‌های اضافی فیلم‌های بهتری نتیجه نشد. موضوع فقط این است که در فرایند کاری استودیوهای بزرگ کارمندهای دیگر می‌خواهند با بی‌اعتبار 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 سینمادارن ـ همیشه پیش از شروع جلسه‌ی دادگاه، چک‌هایم روی پله‌های دادگاه بوده ـ این موضوع را خوب می‌دانم. یک بار وکیلی به من گفت

■ راجر کورمن (راست) و جان هارت در پشت صحنه‌ی **فرانکنشتاین رهاشده (۱۹۹۰)**

«حداقل سینماداران با بهره‌ی 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 عدم مالکیت، ترفندی که به واسطه‌اش می‌شود هم‌چنان در کار تولید ماند دریافت پیش‌پرداخت از پخش‌کننده‌هاست. من از سال ۱۹۵۴ تقریباً به طور مداوم مشغول تولید بوده‌ام. هزینه‌ی تولید اولین فیلمم ـ داستان یک هیولای زیردریایی ـ دوازده هزار دلار پول نقد بود، به اضافه‌ی پنج هزار دلار مخارج لابراتوار که پرداختش به بعد موکول شد. آن فیلم صد هزار دلار سود داشت. کمی بعد، با دریافت 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 ـ دست‌مزدها، پیش‌پرداخت‌ها، سود زمان اکران ـ 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.