

مشکلات هالیوود با ستاره‌ها



امتیاز

در سالهای اخیر، کارگردانهای زیادی به هدف احیای دوباره مارلن براندو، تصمیم گرفتند از او استفاده کنند و از نزول عجیبی که سال به سال و فیلم به فیلم شتاب بیشتری می‌گیرد جلوگیری نمایند. اما ظاهراً براندو تمایلی به بازگشت شکوه‌مندان و موفقیت‌های دوباره ندارد و علاوه بر این از آزار دادن این کارگردان‌ها که می‌خواهند در نقش منجی ظاهر شوند لذت می‌برد و به این خاطر در لحظات کلیدی با کارگردان و افراد دیگر ناسازگاری می‌کند و همه چیز را به هم می‌ریزد.

یقیناً فرانک آز، کارگردان «امتیاز» که بر آن شد دست به کشف دوباره براندو بزند، تجربه تلخ چنین رفتارهایی ناامیدکننده‌ای از سوی این ستاره کهنه‌کار را دارد. آز نقش سردسته گروهی سارق را با وجود مخالفت‌های استودیو به براندو هفتاد ساله واگذار کرد که به علت چاقی مفرط و نیز مشکلات ناشی از پیری، چندان چنگی به دل نمی‌زد. اما این ظاهر ناهمگون نیز کارگردان را مجاب به تغییر عقیده نکرد. آز، نه تنها در استفاده از براندو راسخ بود، بلکه رابرت دنیرو و ادوارد نورتن را هم به مجموعه بازیگرانش افزود تا زرق و برق ساخته‌اش بیشتر شود. در حالی که پیشتر برجسته‌ترین بازیگر گروه، مایکل داگلاس به شمار می‌رفت و چندان خبری از نامهای بزرگ شنیده نمی‌شد. به هر روی، فیلم کلید زده شد و پنج هفته نیز از آن سپری شد. اوضاع آرام به نظر می‌رسید، ولی ناگهان براندو همان‌گونه که از ابتدا پیش‌بینی می‌شد به مخالفت با زمین و زمان برآمد و رفتارش به تندی گرایید و ضمناً مشکلاتش با مدیر فیلمبرداری که به علت فربه بودن و صورت بی‌طراوت او نمی‌دانست چگونه و از چه زاویه‌ای فیلمبرداری کند، آغاز شد. براندو حتی در تمسخر کارگردان نیز پروایی نداشت و پس از مدتی او را به بهانه فعالیت در مجموعه تلویزیونی "Misspiggy" به همین نام (به مفهوم خوک) خطاب کرد! از امید داشت رابرت دنیرو بتواند این ستاره بداخلاق را آرام کند و روابطش را با گروه بهبود بخشد. اما چنین نشد و براندو برداشت به برداشت عبوس‌تر شد. چنان که پیش از فیلمبرداری صحنه‌ای، به رختکن خود رفت و به بهانه بی‌علاقگی به لباسهایش حاضر نشد از آنجا بیرون آید و هیچ‌کس نیز نتوانست او را راضی به ادامه کار کند تا عاقبت «دیوید زلون» یکی از مسئولین استودیو به زور متوسل شد و تهدید کرد در صورت ادامه چنین رفتاری، از راه قانونی وارد خواهد شد.

و براندو اجباراً لباسها را پوشید و نقشش را ایفا کرد و گرچه چاره‌ای نداشت جز اینکه به همراه زلون با اولین پرواز به کالیفرنیا برگردد و در دادگاه حاضر شود و علاوه بر این از چهار میلیون پوندی که از استودیو طلب داشت صرف‌نظر کند. از طرفی رنگ پول او را سر به راه کرد و تا انتهای فیلمبرداری نیز حضور یافت تا در نهایت کشف بزرگ آز به پایان برسد و البته برای این اکتشاف هزینه هنگفتی به‌پردازد.

حکایت این فیلم مؤید این نکته بود که بدون ستاره همه چیز بهتر و راحت‌تر پیش می‌رود. وقتی ستاره‌ای نباشد دیگر لازم نیست همه گرد او بگردند تا آسوده باشد. دیگر یک عده دوستدار چاپلوس در اطرافش نیستند تا بخواهیم آنها را راضی نگاه داریم.

دیگر خبری از تغییر فیلمنامه در کمتر از یازده ساعت به شروع فیلمبرداری نیست و ضمناً اثری از تقاضاهای عجیب آنها برای در اختیار گرفتن تریلر و یا حتی بزرگ‌تر و یا مجهزتر نخواهد بود. بدون آنها هزینه‌ها کم می‌شود، برنامه منظم‌تر می‌شود و سهم تهیه‌کننده از سود فیلم نیز افزایش می‌یابد.

ستاره بودن یا نبودن

نگاهی کوتاه به فیلمهای موفق اخیر نشان می‌دهد آنها بدون ستاره‌های بزرگ فیلم را ساخته‌اند. مثلاً اگر تایتانیک موفقیتی کسب کرد یکی از دلایلیش گمنامی نسبی دی‌کاپریو و دیگر بازیگرها بود و یا «ویل هانتینگ خوب» که به دست خود، مت دریمن و بن املک را معرفی کرد و از ابتدا بدون ستاره کلید خورد. نمونه‌های دم دست مانند ژوراسیک پارک، بین، فول ماتنی، شکسپیر عاشق، پروژه جادوگر بلر و «چهار عروسی و یک تشیع جنازه» فراوانند و البته آنهایی که با وجود ستاره‌ها نیز ناکامی صرف بودند کم نیستند. آیا نام دهان پرکن هریس فور، نجات دهنده "Random Hearts" شد؟

و آیا کوین کاستنر سرانجام موفق به رساندن «یستجی» به مقصد شد؟ شون کنری و جان ترولوتا یک تنه "Avenger" و «اعداد شانس» را بالا کشیدند؟

به یاد آوریم زمانی را که ستاره‌ها در دسرساز نبودند و تحت اختیار استودیوها قرار داشتند و دستمزدهایشان قابل پرداخت بود. در آن هنگام استودیوها نیز برای موفقیت بازیگرانشان و محبوبیت بیشتر آنها از هر گونه تلاش و تبلیغاتی دریغ نداشتند و مرتب حمایت خود از آنها را تشدید

اوضاع آرام به نظر می‌رسید، ولی ناگهان براندو همان‌گونه که از ابتدا پیش‌بینی می‌شد به مخالفت با زمین و زمان برآمد و رفتارش به تندی گرایید و حتی در تمسخر کارگردان نیز پروایی نداشت



کازابلانکا

خواهد شد. گمان می‌کنید «در نجات سرجوخه رایان» چه کسی بهتر از تام هنکس پیدا می‌شد؟ و یا آن نقش آفرینی کوتاه تام کروز در «ماگنولیا» برای چه بازیگری مناسب‌تر به نظر می‌رسید. و یا «کازابلانکا» بدون همفری بوگارت و اینگرید برگمن چه معجونی از کار در می‌آمد؟ به هر روی کلید پیروزی تمام این فیلمهای ماندگار در اختیار هنرپیشه‌های مشهور آنان قرار داشت. باید پذیرفت سینما درباره ستاره‌ها است و تجارت سینما متکی بر قدرت آنها. آنهایی که مردم را به وسوسه می‌اندازند و رنگ و لمایی چشمگیر به فیلمها می‌بخشند.

برای درک بیشتر این نکته گفت‌وگو با مدیر اجرایی استودیویی که ترجیح می‌دهد فیلمی با ستاره‌ای پنجاه میلیونی بسازد تا فیلمی بدون ستاره و با هزینه‌ای حداکثر بیست تا سی میلیون دلار، کافی به نظر می‌رسد. دلیلش روشن است: برای فیلم کم‌خرج‌تر این چنینی باید کاسه گلدایی گرفت ولی برای دیگری در یک چشم به هم زدن شناخته‌شده‌ترین توزیع‌کننده‌ها صف می‌کشند.

همه آن مشکلات همیشگی

قدرت ستاره در روند تولید حد و حصری ندارد؛ یک فرمانروایی مطلق. هر خواسته‌اش لازم‌الاجرا است. اگر روزی حس کار کردن نداشته باشد، به سهولت و بدون هیچ مشکلی کار آن روزش را تعطیل می‌کند. می‌تواند شب دیرتر از دیگران به خواب رود و البته صبح انتظار صبحانه‌ای کامل داشته باشد. اگر برداشتی مخالف میلش باشد، به راحتی می‌تواند آن را به هم بزند و یا در گوشه‌ای بنشیند و احمایش را در هم کند.

علاوه بر این، هر بازیگر درجه اولی وسواسی عجیب در فیلمنامه و موارد دیگر دارد. مانند داستین هافمن که به تک تک نکات اصلی متن دقت می‌کند و در صورت صلاحدید با کارگردان شروع به بحث و جدل می‌کند و یا جین هاکمن با آن بی‌رحمی در انتقال نقطه ضعفهایی که به ذهنش می‌رسد. کوچک‌ترین حرکت برخلاف خواسته‌های آنها نیز به معنای ساعتها اتلاف وقت برای جلب رضایت دوباره آنها برای ادامه کار و بیرون کشاندنشان از اتاق خصوصی است. اما همه مشکلات ختم به این نمی‌شود.

بازیگری که از پانزده میلیون تا ۲۵ میلیون دلار دستمزد

می‌کردند. از این سو ستاره‌های نامتعارفی همچون همفری بوگارت، اسپنسر ترسی، جیمز استوارت و کاترین هپبرن متولد شدند و تا مدتها سینما را تحت تأثیر قرار دادند. اما تمام این اتفاقات مربوط به سالهایی دور است و اکنون استودیوها بیشتر شبیه بانک و کمپانیهای توزیع‌کننده هستند تا شرکت فیلمسازی و دیگر هنرپیشه کارگردان و فیلمنامه‌نویسی را تحت قرارداد خود ندارند. در چنین موقعیتی ظاهراً هوشمندانه‌ترین استراتژی دوری جستن از هنرپیشه‌های درجه اول است. آیا این استراتژی واقعاً هوشمندانه است؟ پاسخ روشن است: خیر! چرا که این ستاره‌ها سود و زیان را مشخص می‌کنند و موفقیت در بازار به آنها وابسته است و به همین علت نیز سهمی بیشتر از دیگران می‌طلبند و همه چیز طبق خواسته آنها پیش می‌رود. این حقیقت تلخی است که باید بر آن گردن نهاد.

حضور تام هنکس یا تام کروز در فیلمی، به معنای استقبال بی‌چون و چرای شبکه‌های تلویزیونی اسپانیا، آلمان و ژاپن و کسب درآمد بسیار از این طریق است و یقیناً در این میان، بخش عمده‌ای از این سرمایه‌های بازگشتی به موفقیتها و یا شکستهای اخیر آن هنرپیشه و یا ژانر فیلمی که در آن حضور دارد، بستگی پیدا می‌کند. برای مثال، فیلم کمدی جیم کری بر طرفدارتر از درامی است که او در آن بازی می‌کند و یا از بروس ویلیس بیش از هر چیز دیگری در فیلمهای حادثه‌ای استقبال می‌شود. در مجموع باید گفت حضور آنها به خودی خود تضمین‌کننده فروش مقبولی است. اما در کنار سهولت بازاریابی برای فیلمهای پرستاره، توجه به این نکته که سینماهای بزرگ نیز بهترین زمان اکران را در اختیار آنها قرار می‌دهند و از این راه به جذب مخاطبان بیشتر کمک می‌کنند، بیش از پیش اهمیت حضور ستاره‌ها را توجیه می‌کند. در کنار تمایل صاحبان سینما، توزیع‌کننده‌ها برای تصاحب حق پخش آن، حاضر به پرداخت مبلغ زیادی هستند و دیگر لازم نیست برای یافتن توزیع‌کننده مناسبی به در و دیوار کوبید. جدا از موفقیت در زمینه فروش، فیلمها به دلیل هنر و جاذبه ستاره‌ها کیفیت بالاتری می‌یابند. به هر روی آن بازیگر بزرگ به علت هنر و چهره کاریزماتیکش توانسته چنین محبوبیتی را رقم بزند و از این سو نسبت به هنرپیشه‌هایی با سطح کیفی کم‌تر، آن شخصیت را بهتر ایفا خواهد کرد و موجب موفقیت هنری بیشتری در سراسر اثر

بسیاری از فیلمها به دلیل هنر و جاذبه ستاره‌ها کیفیت بالاتری می‌یابند، تصور کنید «کازابلانکا» بدون همفری بوگارت و اینگرید برگمن چه معجونی از کار در می‌آمد؟

می‌گیرد، به دشواری بازی در فیلمی را می‌پذیرد. او برای خدشه‌دار نشدن شهرتش به چند مورد دقتی عجیب دارد و باید کاملاً از بابت آنها اطمینان داشته باشد، مثل اعتبار کارگردان، توزیع‌کننده اصلی، انسجام فیلمنامه و البته جذابیت نقش. ضمن آن که کمتر هنرپیشه‌ای می‌پذیرد که نقشی فرعی را با وجود ویژگی‌های مثبتش و البته کاهش دستمزدش بپذیرد.

بسیاری از آنها تلاش می‌کنند از تکرار نقشهای پیشین بگریزند و بر روی یک مسیر بسته حرکت نکنند. برای نمونه جیم کری با وجود بازی در کمدی لودماری چون «امر قطعی» از حضور در فیلمهای کمدی دیگر دوری می‌کند و بیشتر ترجیح می‌دهد در شخصیت مردی آشفته و ناراحت مثل اندی کافمن در «مردی بر روی ماه» فرو رود و یا در آن حال و هوای روانی در «مرد کابلی» غرق شود. چنین فیلمهایی اغلب در گیشه شکست می‌خورند ولی آن ستاره از بازی در نقشی جدید خشنود می‌شود.

البته چنین سیاستی برای اولین بار به صورت جدی از سوی بوگارت و کلارک گیبل اتخاذ شد. این دو که چهره نخست آن روزها بودند، هر پیشنهادی که به «تیپ سازی» آنها دامن می‌زد، نپذیرفتند و شاید می‌توان آنها را رواج‌دهنده این طرز تلقی دانست. البته چارلی چاپلین نیز سال ۱۹۲۳ به همراه مری پیکفورد، ناگلاس فریباکس و دی وی گریفیت مبادرت به ساخت ملودرامی ملال‌آور به نام «زنی از پاریس» در استودیوی تازه تأسیس «یونایتد آر티ستز» ورزیدند که اتفاقاً شکست سنگینی نصیب آنها شد.

پل نیومن نیز در دهه شصت که اوج کاری او محسوب می‌شد، بازی در یک سری فیلمهای «حاجی پیام» به نام «WUSA» را پذیرفت و عملاً با این انتخاب خود زنی کرد. استیو مک کوئین نیز استودیوی First Artists را در دهه ۱۹۷۰ بنا نهاد و در فیلمی به نام «دشمن مردم» بر اساس متن ایبسن بازی کرد که آن نیز تجربه ناموفقی از کار درآمد. و یا دی کابریو که پس از تئاتلیک پیشنهادات مطلوبی مانند «آقای ریپلی» را رد کرد و در عوض ترجیح داد در فیلم ناموفق ولی متفاوت «ساحل» بازی کند. در این میان هستند بازیگرانی که در نقشهای متفاوت حرفه خویش عملکردی بهتر داشته‌اند و کاملاً توانسته‌اند آن را برای مخاطب باورپذیر کنند. آنچه آل پاچینو در «عطرزن» و داستین هافمن در «مرد بارانی» انجام داد در زمره همین تجربیات موفق در عرصه ناشناخته هستند.

مدیر برنامه‌ها و دنیای متفاوت آنها

سنتی‌ترین و شناخته‌شده‌ترین راه ارتباط با یک ستاره، ارتباط با مدیر برنامه‌های اوست. ابتدا تماس تلفنی با مدیر برنامه‌ها صورت می‌گیرد. سپس فیلمنامه برای او فرستاده می‌شود. اگر از جانب آن مدیر متن شرایط لازم را داشت به بازیگر ارسال می‌شود تا او نظر نهایی را در میان بگذارد. البته بسیار به ندرت اتفاق می‌افتد که آن بازیگر متن را بخواند، مگر از سوی استودیویی بزرگ معرفی شده و یا منبع مالی مناسبی پشت سر آن قرار داشته باشد.

برخی از ستاره‌ها و مدیران آنها مانند تام کروز برای مطالعه هر فیلمنامه‌ای مبلغی در حدود بیست میلیون دلار و یا بخشی نزدیک بیست درصد از درآمد را مطالبه می‌کنند و هر تهیه‌کننده‌ای می‌داند برای پرسیدن عقیده آنها باید چنین هزینه‌ای را تقبل کند.

گاهی اوقات بعضی از ستاره‌ها درصد کارگردانی برمی‌آیند و در سالهای اخیر مل گیسیس بارزترین نمونه آنها است. آنها پیشنهاد تهیه‌کننده‌ای برای کارگردانی و بازی در فیلمی به صورت توأمان را آرزو دارند. اما مشکل اینجا است که کارگردانی

حداقل به دو سال تمرکز و رهایی از مشغله‌های دیگر نیاز دارد که این مدت برای شخصی مثل گیسیس به مفهوم چشم‌پوشی از چهار، پنج بازی در فیلم و مبلتی در حدود یکصد میلیون دلار است و این امر برای مدیر برنامه‌های که برای بدست آوردن درآمدهای بیشتر عطش دارد به سان فاجعه است و از این سو بروز اختلاف میان او و ستاره اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد.

چنین رفتاری از سوی یک بازیگر در نقطه مقابل ستاره‌هایی هستند که حتی تحمل بازده بیاعتنا ماندن در محل فیلمبرداری را ندارند و تنها به همین علت بازی در آن فیلم را منتفی می‌کنند و دندرسرهایی را برای مدیر برنامه‌های خود می‌تراشند.

در عین حال مدیر برنامه‌ها مشغله‌های فراوانی برای هدایت ستاره خود دارند و باید کاملاً تمام جنبه‌های حضور آن بازیگر در فیلم را تحت مطالعه قرار دهند. چنان که آرنولد ریفن، رییس سابق آژانسی ویلیام موریس ادعا می‌کند: «یک سوپر استار یعنی مارک تجاری که همه چیز باید در جهت اعتبار آن جریان داشته باشد تا لطمه‌ای به اعتبار آن وارد نشود». چنین سیاستی در امتناع هریسن فورد از حضور در «ترافیک» به علت تجربه ناموفق در فیلم عاطفی «Rondom Heats» و تمایل به بازی در فیلمی با مایه‌های «Air Force one» که تجربه مثبتی در کارنامه او بود، به عینه دیده شد.

خطر دیگری که همیشه فیلمسازان را تهدید می‌کند، راضی نگاه داشتن ستاره‌ها از بابت مزایای جنبی و موارد دیگر در کل زمان ساخت فیلم است. زیرا در هر لحظه با احساس کوچک‌ترین خطری مانند ناراضی‌ای از بازیگر نقش مقابل، احتمال طغیان او می‌رود و البته در اکثر مواقع کارگردان و تهیه‌کننده نیز اطلاعی از دلیل این مشکل به وجود آمده ندارند و فقط شاید بعد از چند روزی تماس تلفنی یا نامه الکترونیکی از جانب مدیر برنامه‌های آن بازیگر مبنی بر درخواست قطع همکاری به صورت رسمی به علت «مشکلات اساسی» انجام شود و آنها را از بلاذکلیفی خارج کند. چنین بهانه‌ای در پاسخ به نشریات نیز تکرار می‌شود و چند اختلاف ساختگی مثل میزان بار عاطفی و هنری و یا ساختار کلی فیلم نیز به آن اضافه می‌گردد.

از این سو هر استودیوی پیش از شروع ساخته چندین بازیگر و کارگردان را به ترتیب در اولویت‌های بعدی قرار می‌دهد تا در صورت اتفاقاتی از این دست، آنها را جایگزین نماید تا روند تولید متوقف نشود. آن هم به صورتی که برای دیگر

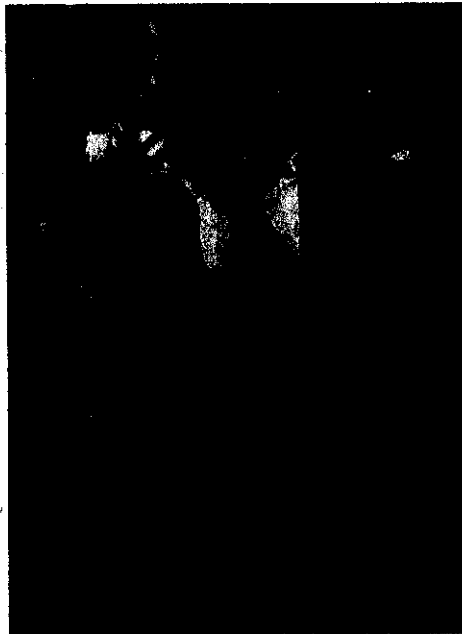
هستاد ثابت نموده و آنها در تلاش هستند بخش عمده‌ای از بازارهای ویدئو به ویژه دی. وی. دی را دریافت کنند. در کنار این، سودهای جنبی دیگری نیز در میان است. در شروع کار آن ستاره پنج درصد تا ده درصد از بابت اولین دلار می‌گیرد. سپس وقتی فروش به یکصد و بیست میلیون دلار برسد، سهم او به پانزده درصد می‌رسد. اگر سود کلی به مرز یکصد و پنجاه میلیون دلار برسد، بازیگر هفده درصد مطالبه می‌کند. در صورت درآمد هفتاد و پنج میلیون دلاری فیلم در آمریکا و یکصد میلیون دلاری در سراسر دنیا، یک و نیم میلیون دلار دیگر به حساب او واریز می‌شود و سرانجام یک و نیم میلیون دلار دیگر به هنگام فروش ۱۲۵ میلیون دلاری در آمریکا و یکصد و هفتاد و پنج میلیون دلاری در دنیا نیز به داشته‌های آن ستاره اضافه می‌گردد. اگر آن بازیگر بتواند به خاطر بازی در این فیلم، جایزه اسکار را نصیب خود کند، استودیو هفتصد و پنجاه هزار دلار نیز برای او خواهد فرستاد.

این دستمزدهای نجومی در حالی است که اجاره یک هواپیمای جت در روز فراتر از دو هزار دلار نمی‌رود و دو خلبان و خدمه آن نیز مجموعاً بیش از یک هزار و دویست و پنجاه دلار تقاضا نمی‌کنند. ضمناً نباید فراموش کرد در تمام مدت فیلمبرداری، یک مرسدس بنز لوکس، دو مشاور همیشگی، یک گرمور ویژه، یک اتاق مجزای گرمی، مربی خصوصی دیالوگ، محافظین شخصی، آشپز اختصاصی، تمرین دهنده مجزا، چندین اتاق بهترین هتل نزدیک به لوکیشن برای ملاقات با دوستان نزدیک باید حاضر و آماده در دسترس بازیگر باشند.

این دغدغه‌ها و این درآمدهای سرسام‌آور بازیگران که گاهی در فیلمی از مرز سود آن استودیو نیز می‌گذرد، موجب شده فیلمسازان به کمک وکلای خود تمام نکات و ریزه‌کاری‌های ضروری مربوط به فروش هزینه‌ها و تبلیغات را که هنرپیشه‌ها نیز در آن دخیل هستند زیر نظر بگیرند و در لحظات مختلف عمر یک فیلم بر تمام جوانب نظارت کامل داشته باشند. مثلاً در «مرد بارانی»، سهم دو بازیگر اصلی یعنی داستین هافمن و تام کروز از ده درصد به پنجاه درصد رسید که این تغییرات تحت نظر کارشناسان هر استودیو اعمال می‌شدند.

حتی استودیوها مراقب هستند حتی المقدور در شروع کار، قرار دادشان را با ستاره‌های فیلم امضا کنند. چرا که برخی از وکلای بازیگرها عمداً عقد قرارداد را به اواخر تولید می‌رسانند تا پس از ارزیابی کامل هزینه‌ها برای هر بخش، رقم پیشنهادی خود را اعلام کنند. یقیناً در ابتدا سرمایه‌های کمتری مختص به هر قسمت از گروه اختصاص می‌یابد و از این سو منکرات بر سر افزایش دستمزد بازیگر چندان به نتیجه نمی‌رسد، اما در آستانه اتمام فیلم با بیشتر شدن هزینه‌ها، وکیل آن بازیگر با اعتماد به نفس بیشتری می‌تواند از افزایش حقوق موکلش صحبت کند. به هر حال سینما به ستاره‌ها نیاز دارند و ستاره‌ها به سینما.

این یک امر طبیعی است. اما باید یادآوری کرد فیلمها برای آن که از سنگینی هزینه‌های مربوط به ستاره‌ها رها شوند به موفقیت گسترده محصولشان در سراسر دنیا نیازمند هستند و از این روی وسواس فراوانی به خرج می‌دهند تا داستان آنها مورد پسند مردمانی با فرهنگ‌های متفاوت قرار گیرد و نکته کتابه‌آمیز خطرناکی در فیلم نسبت به ستنهای مختلف وجود نداشته باشد. در میان دنیای مشکلات این چنین تنها بازیگران بهره اصلی را می‌برند و سود زیادی به جیب می‌زنند و از این سو جای تعجب نیست که حتی کمپانیهای بزرگ فیلمسازی بی‌تعمیل به فروش استودیوهای خود نیستند. البته اگر خریدار مناسبی پیدا شود.



مت دیمن وین افلک

هنرپیشه‌ها و یا کارگردان این گمان پیش نیاید که با این تغییر، پروژه لطمه می‌بیند. حتی چهره‌هایی که رو می‌شوند باید به گونه‌ای باشند که با این تحولات رشد کیفی فیلم نیز رخ دهد. مثلاً در «دوران همدردی» برت ریئالد رفت و فیلمسازها به جای او جک نیکلسن را آوردند که اتفاقاً بازی فراموش ناشدنی در این فیلم داشت. هر اندازه که خروج بازیگر از فیلم آسان است ولی ورود آنها با قید و بندهای زیادی روبرو می‌شود. رضایت مدیر برنامه‌ها و کلاً مشاورین مالیاتی، مدیران استودیو و توزیع‌کننده‌های جهانی باید جلب شود تا چنین اتفاقی ممکن شود.

اگر استودیوی درگیر پروژه نیز استودیویی قدیمی باشد، شرایط بدتر از این هم می‌شود. چرا که آنها برای دستمزدهایی که می‌پردازند سختگیرهای بیشتری انجام می‌دهند و برای حقوق‌های پرداختی محاسبات خاص خود را دارند. برای مثال در سالهای دور، اسپنسرتریزی و کری گرانت با این استودیوها برای حضور در چند فیلم در پاره‌زمانی مشخصی از سال قرارداد داشتند و اگر بخت یارشان بود و یکی از آن فیلمها موفق می‌شد می‌توانستند برای قرارداد سری بعدی درخواستهای بیشتری داشته باشند، ولی در اواخر دهه ۱۹۵۰، جیمز استوارت و چارلتون هستون شیوه همکاری با این استودیوها را تغییر دادند. آنها مقداری از دستمزد کم کردند و در عوض درصدی از سود فیلم را به پای خود نوشتند، ترغندی که به موجب ترس فیلمسازان از رشد سریع تلویزیون به کار افتاد و آنها هنرپیشه‌های بزرگ خود را در درآمدها شریک کردند.

درآمدهای سرسام‌آور

این تقسیم‌بندی سودهای فیلم به آنجا رسیده که ستاره‌های در اندازه‌های تام کروز و هریسون فورد در کنار بیست و پنج میلیون پوندی که در ابتدا دریافت می‌کنند، بیست درصد نیز از فروش را در اختیار می‌گیرند که با رونق عجیب بازار ویدئوهای خانگی در یکی دو دهه اخیر در سراسر دنیا، چنین درصدی، منفعت مالی فراوانی را به پای ستاره‌ها می‌ریزد. قابل تعمق اینکه سهم بازیگرها در این نسبت بیست به

استودیوها مراقب هستند حتی المقدور در شروع کار، قراردادشان را با ستاره‌های فیلم امضا کنند.

چرا که برخی از وکلای بازیگرها عمداً عقد قرارداد را به اواخر تولید می‌رسانند تا پس از ارزیابی کامل هزینه‌ها برای هر بخش، رقم پیشنهادی خود را اعلام کنند.