گریفیث،

جمعیت پنهان سرمایه داران و بانک ها

ژانت واسکو

اشاره : صنعت سینمای ایران، امروزه بیش از هر زمان دیگری، به وام دولتی وابسته است. اگر امروز وام به‌طور ناگهانی از سینمای ایران گرفته شود، صنعت سینمای ایران تعطیل خواهد شد. وام دادن برای فیلمسازی، پدیده اینجایی و جدیدی نیست. موضوع وام و تعهداتی که از پی آن، گریبان فیلمساز را می‌گیرد، از همان روزهای نخست تولد سینما وجود داشته است. می‌توان در تاریخ سینما نمونه‌های عبرت‌انگیز آن را پیدا کرد و در سیاست‌گذاری‌های اقتصادی - صنعتی سینمای ایران از آن بهره گرفت. یکی از این نمونه‌ها، وام‌های بانکی‌ای است که گریفیث، کارگردان مهم آمریکایی را در اوایل دهه ۳۰ زمین‌گیر کرد.

در روزهای اولیه تولید فیلم در امریکا، جمعیتی پنهان صنعت سینما را اداره می‌کرد. جمعیتی از سرمایه‌داران که پشت‌شان به بانک‌های بزرگ قرص بود؛ جمعیتی که به زحمت نیروهای خلاق را تحمل می‌کرد. متأسفانه تاریخ سینما نشان می‌دهد همین نیروهای خلاق با آثار خلاقه خود به رشد این جمعیت پنهانی در صنعت سینما کمک کردند.ژانت واسکو در کتاب صنعت فیلمسازی هالیوود در رابطه با گریفیث و درگیری‌اش با بانک‌ها و سرمایه‌داران مقاله خوبی نوشته است که در آن می‌توان به چگونگی رشد سرمایه‌داران در صنعت سینمای امریکا و حاکمیت بانکداران بر این صنعت پی برد. ژانت واسکو مرگ اتفاقی گریفیث را ناشی از مسایل غامض مالی آخر زندگی‌اش می‌داند. مسایلی که در ارتباطش با بانک‌ها به وجود آمد. این مقاله می‌تواند ما را با وضعیت آغازین صنعت سینمای امریکا آشنا کند. در سال ۱۹۲۰، گریفیث به شهرتی جاویدان رسیده بود و همه بانک‌ها با میل و رغبت به او وام‌های کلان می‌پرداختند. اما در سال ۱۹۳۲ گریفیث تمام موجودی یونایتد آرتیستز را به معرض فروش گذاشت تا بتواند بدهی خود را به بانک‌ها بپردازد. او در سال ۱۹۳۵ ورشکست شد و بعد خیلی زود مرد. مرگ او زمانی اتفاق افتاد که سرمایه‌های زیادی وارد صنعت سینما شده بودند و امپراتوری‌های راکفلر ومورگان مستقیم و غیرمستقیم بر صنعت سینما حاکمیت پیدا کرده بودند.

صنعت سینمای امریکا همچون اغلب صنایع، بر سیستم سرمایه‌گذاری تولید استوار است و برای بقای خود به سرمایه‌های خارجی تکیه دارد. همان طور که تحقیقات نشان می‌دهد، اقتصاد سینما بیشتر بر سرمایه‌گذاری از طریق وام (مثلاً وام‌های بانکی) متکی بوده است تا به واگذاری سهام تضمینی. معذلک هر دو روش تا به حال وجود داشته و از آنها استفاده شده است و هر دو نیز در ارتباط با بانک‌ها بوده‌اند.

مجموعه عظیم **گریفیث** در موزه هنرهای مدرن نیویورک فرصتی مهیا کرده تا روی فیلمسازان اولیه تاریخ سینما و درگیری‌هایشان با بانک‌ها و سرمایه‌گذاران دقیق شویم. **گریفیث** همواره موضوع باارزشی برای مطالعه است. او در شرکت خود تهیه‌کننده‌ای مستقل، در شرکت یونایتد آرتیستز یک سهامدار و در چند استودیوی دیگر کارگردان - تهیه‌کننده بود. مسیر کاری‌اش چندین دوره را شامل می‌شود؛ از اختناق اولیه شرکت موشن پیکچرز پیتنت گرفته تا پیدایش صدا در اواخر دهه بیست. در طی آن دوره **گریفیث** از طرق گوناگون، لااقل با سی چهل بانک مختلف درگیر بود.

آغاز درگیری با بانکداران

فیلم‌های اولیه او، به خصوص **تولد یک ملت** علاوه بر تأثیر اجتماعی فوق‌العاده‌ای که داشتند، منابع پردرآمدی نیز برای او بوده‌اند. این موفقیت‌ها نه تنها اختلاف‌های قبلی **گریفیث** با سرمایه‌داران و بانکداران شکاک را برطرف ساخت، بلکه به او اجازه داد تا با سرمایه‌گذاری بیشتر به نقطه‌ای فراسوی ملاحظات تجاری برسد، به نحوی که اغلب، جنبه‌های هنری بر دیگر جنبه‌ها فایق می‌آمدند. اما با وجود بحران‌های موجود، پارامترهایی که مردان تجاری وضع می‌کردند، رفته رفته محدودتر و محدودتر می‌شدند . عاقبت وقتی که **گریفیث** قادر به

تکمیل پروژه‌های خود نبود، از صنعتی محروم شد که در واقع خود در پیدایش آن سهم به سزایی داشت.

در سال ۱۹۳۱ **دوایت مک‌دونالد، گریفیث** را یک محصول نمونه‌ای آمریکا دانست... او در طی ده سال گذشته امکان دقیق شدن روی هنرمندان امریکایی را داشته است. نگاهی کوتاه به مسایل غامض مالی **گریفیث**، پس‌زمینه‌هایی اساسی به ما می‌دهد که بحث درباره مرگ اتفاقی او را به پیش می‌کشد.

در اوایل سال ۱۹۰۸، یعنی آغاز کار **گریفیث** به عنوان کارگردان فیلم‌های یک حلقه‌ای برای امریکن موتوسکوپ و بیوگراف، درگیری‌های او نیز با بانکداران شروع شد. قراردادهای او به وسیله **جرمیا.جی.کندی** که پس از یک تخلف ۲۰۰/۰۰۰ دلاری از امیایر تراست اخراج و سمت مدیریت بیوگراف را تحویل گرفته بود، امضا می‌شد. تا برچیده شدن شرکت، **کندی** به عنوان رهبر آنجا باقی ماند و بعدها نیز آدم برجسته‌ای در موشن پیکچرز و جنرال فیلم شد. **گریفیث** برای بیوگراف حداقل ۴۲۳ فیلم و بعدها نیز آدم برجسته‌ای در موشن پیکچرز و جنرال فیلم شد. **گریفیث** برای بیوگراف حداقل ۴۲۳ فیلم کارگردانی کرد که باعث شد وضعیت اسفبار مالی شرکت تغییر کند. وقتی او در سال ۱۹۱۲ از بیوگراف درخواست سرمایه‌گذاری و شریک شدن در سود فیلم‌ها را کرد، کندی تقاضای او را رد نمود. با این‌که کندی می‌خواست شرکت از تولید فیلم‌های یک حلقه‌ای دست بردارد، اما او با درخواست **گریفیث** مبنی بر ساخت فیلم‌های بلندتر نیز مخالفت کرد. شرکت، مایل به تولید فیلم‌های دوحلقه‌ای بود، اما تصویب چنین امری می‌بایست از دفتر اجرایی بیوگراف صادر می‌شد. پس از این‌که **گریفیث** فیلم چهار حلقه‌ای **جودیت بتولیایی** را با هزینه‌ای بیش از ۳۶۰۰۰ دلار ساخت، به عنوان مشاور کارگردان فیلم‌های یک حلقه‌ای در شرکت در نظر گرفته شد. **گریفیث** رسماً به قراردادهای خود با بیوگراف در اول اکتبر ۱۹۱۳ پایان داد.

خروج از بیوگراف و تلاش برای مشارکت در تولید

گریفیث با آزاد کردن خود از سیاست‌های محدود کندی، از میان پیشنهادهای ارایه شده، کارهایی را انتخاب می‌کرد که آزادی بیشتری در مشارکت با سود فیلم‌ها داشتند. او با قرار گرفتن در کنار موچوال فیلم با مردانی قرارداد بست که پس‌زمینه تجاری و سرمایه‌گذاری داشتند موچوال توسط **جان فرلر، هری** اینکن واتوکاهن در سال ۹۱۲ تأسیس شده بود. **گریفیث**

در موچوال به عنوان مدیر تولید استخدام شد و چندین فیلم را کارگردانی کرد، در حالی که **اینکن** وقت خود را صرف نمایش این فیلم‌ها برای سرمایه‌گذاری و دیگر انجمن‌های صنفی به منظور برانگیختن حمایت‌های مالی بیشتر از سوی آنان می‌کرد. اما وقتی که **گریفیث** و **اینکن** اقدام به پخش بزرگترین پروژه خود - فیلمی برگرفته از داستان **عضو کلان** که بعدها به **تولد یک ملت** معروف شد - کردند، آن تاجران محافظه‌کار عقب کشیدند. براساس حساب‌های فلیکس کاهن، پروژه می‌توانست به خوبی پیش برود، اما جنگ جهانی اول همه چیز را برهم زد. با قطع حمایت‌های بانکدار سابق یعنی **فرلر، گریفیث** و **اینکن** بر آن شدند تا با تأسیس شرکت خودشان فیلم را پخش کنند.

نتیجه این امر رضایت‌بخش بود. علی‌رغم موضوع نژادپرستانه فیلم - و یا شاید اصلاً به خاطر همین مساله - **تولد یک ملت** با تأثیر فراوانش و با وجود این‌که اینکن اصرار داشت ورودیه فیلم در بعضی از سانس‌های تآتر دو دلار باشد، مخاطبان بی‌شماری را از اقصی نقاط کشور به خود جذب کرد. سودی که از فروش فیلم حاصل شده، هنوز موضوع برخی بحث‌های سینمایی است. اسناد مختلف، سود حاصل از سالن‌های نمایش اولیه فیلم را ۱۵ تا ۱۸ میلیون دلار ثبت کرده‌اند، در حالی که **اینکن** در نامه‌ای محرمانه به یک سرمایه‌دار، ثبت سود ۱۵ تا ۱۸ میلیون دلاری را یک اقدام محافظه‌کارانه خواند. سال‌ها بود که وراثی از **تولد یک ملت** به عنوان فیلم ۵۰ میلیون دلاری یاد می‌کرد. اما عاقبت این "افسانه تجاری" توسط

ورایتی "اسطوره ساختگی" نام گرفت و مقدار فروش آن به ۵ میلیون دلار تغییر کرد. چنین رقمی بیشتر قابل قبول است. برطبق گزارشات به دست آمده از مجموعه **گریفیث**، فروش این فیلم در بین سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۱۹ (با حساب درآمدهای خارجی آن) کمی بیشتر از ۵/۲ میلیون دلار اعلام شده است که همین رقم نیز با کسر هزینه‌های متفرقه به چیزی حدود دو میلیون دلار تقلیل می‌یابد.

علی‌رغم این اشتباهات، اهمیت "اسطوره‌ساختگی" شاید بیشتر به خاطر وجوه حماسی فیلم است که توانست مخاطبان زیادی را به خود اختصاص دهد. همچنین **گریفیث** با سودی که از این فیلم عایدش شد، توانست هزینه فیلم حماسی بعدی خود **تعصب** را به دست آورد. در حالی که بیش از پنجاه سرمایه‌گذار در شرکت جدید وارک پروداکشن، فیلمسازان همکار او بودند و حداقل یک سوم آنان نیز با وال استریت مشارکت داشتند. وقتی که ثابت شد **تعصب** یک شکست مالی بوده، فشارها بر روی **گریفیث** افزایش یافت و او شخصاً مسئولیت بدهی‌های عظیم برجا مانده را تقبل کرد. از این مرحله به بعد در مسیر کاری او، مسایل مالی سنگینی فزاینده‌ای یافت و روی ظرفیت هنری او اثر گذاشت.

رشد صنعت سینما و جذب سرمایه‌داران

رفته رفته اقتصاد سینما به طرف رشد سود بیش‌تر پیش می‌رفت و صنعت سینما روز به روز کامل‌تر می‌شد. بنابراین وال استریت و دیگر سرمایه‌داران، برای جذابیت‌های بیشتر، سرمایه‌گذاری می‌کردند. **گریفیث** به طور مستقل از این استودیوهای بزرگ و دیگر حامیان مالی آنها، کار خودش را می‌کرد. اما او نیز در این روند روبه رشد صنعت، خواهان دست یابی به سود بیشتر بود. در سال ۱۹۱۹، **گریفیث** در تشکیلات یونایتد آرتیستزبه سه فیلمساز دیگر ملحق شد و در همان سال مجتمع استودیویی عظیم خود را در مارونک نیویورک تأسیس کرد. محل این استودیو کاملاً مطابق ملاحظات تجاری بود، به طوری که مورخ سینمایی **ایریس باری**، در مقاله معروفش درباره **گریفیث** نوشت: *"عملکرد مالی مجتمع که خود قسمتی از تولید فیلم شده بود، بیش از هر زمان دیگری **گریفیث** را به خود مشغول کرده بود. ظاهراً **گریفیث** احساس می‌کرد که به طور ثابت باید در نزدیکی نیویورک باشد که حالا مبدل به یک مرکز مالی و در واقع ویترینی برای صنعت شده است."*

به منظور سرمایه‌گذاری در تعهدات بیشتر، **گریفیث** سه فیلم در فرست نشنال ساخت که به دلیل شتابزدگی در روند تولید تأثیر اندکی داشتند. سرانجام در ۳۰ ژوئن ۱۹۲۰ شرکت **گریفیث** با ماری لند و با یک سرمایه ۵۰ میلیون دلاری متحد شد. درواقع به **گریفیث** قبلاً نیز پیشنهادات مالی زیادی به واسطه همکاری‌اش با **فرانک ویلسون**، مدیر تبلیغات لیبرتی نون کمپین، ارایه شده بود. در اوایل سال ۱۹۱۹، **ویلسون** یک معامله ارزشمند برای سرمایه‌گذاری در تجارت سینما را به **گریفیث** پیشنهاد کرده بود و **گریفیث** نیز تا ژوییه همان سال فهرستی از کمک‌های خود را تحت این فرمول به او اعلام کرد: *"طرح‌هایی جامع برای به کار بردن قدرتی که از آن طریق بتوان به سرمایه‌های پایدار دست یافت."* **ویلسون** در چندین نامه کوتاه و بلند، راجع به یکی شدن یونایتد آرتیستز و فرست نشنال به منظور پیروز شدن بر امپراتوری **زوکر** سخنانی به میان آورده بود و در تماس با دیگر مردان تجاری، آنان را ترغیب می‌کرد تا با سرمایه‌گذاری در ساخت زنجیره تآتری **گریفیث** از نام او حداکثر استفاده را بکنند. در حالی که **ویلسون** هنوز در استخدام بخش خزانه‌داری بود، خیلی از این کارها را او انجام می‌داد.

در سپتامبر ۱۹۱۹، **ویلسون** در حالی که شرکت کیسل را یکی از قوی‌ترین موسسه‌های وال استریت و آقای **کنیکوت** را عضوی از موسسه مورگان می‌خواند، یک سری مذاکرات را با آنان ترتیب داد. **ویلسون** طرح خود را که شامل سرمایه‌گذاری روی محصولات **گریفیث** و برنامه‌های تآتری او بود، این‌گونه توصیف کرد: *"این مردان تجاری، معتقدند که یکی از بهترین راه‌ها برای کسب درآمد بیشتر ارایه حداقل سی برنامه سینمایی در سال از سوی شما (**گریفیث**) و استفاده از دستیارانی برای تولیداست. به کارگیری این دستیاران به شما اجازه خواهد داد تا وقت خود را به تولید یک یا دو فیلم بلند در سال اختصاص بدهید؛ فیلم‌هایی که موسسه با رضایت کامل روی آن‌ها سرمایه‌گذاری خواهد کرد. چرا که این مردان معتقدند این فیلم‌ها ضمن این‌که به نام شما اعتبار بیشتری می‌دهند، موفقیت آن سی برنامه را نیز تضمین می‌کنند. به اعتقاد آنها نام شما ارزش فوق‌العاده‌ای دارد که در بازده مالی فیلم‌ها بسیار موثر است. استفاده از نام شما یکی از سیاست‌های تولید ماست."*

پیشنهاد دیگر در سال ۱۹۲۱، تولید ۲۴ فیلم در هر سال بود که می‌بایست با هزینه‌ای برابر ۱۲۵۰۰۰ دلار

ساخته می‌شد و متوسط سود هر فیلم نیز طبق پیش‌بینی ۵۰۰۰۰ دلار بود. **گریفیث** ۷۵ درصد آن را تقبل کرد و ۲۵ درصد باقی مانده را یک بانک گمنام به عهده گرفت. تصمیم‌ها درباره امور مالی، سرمایه و هزینه تولید توسط یک کمیته مالی اتخاذ می‌شد که خود آنان از میان یک هیأت مدیره پرقدرت، شامل مردانی با سابقه سرمایه‌گذاری، انتخاب شده بودند. در این پیشنهاد بیان شده بود که همه موضوع‌های مربوط به امور هنری فیلم -- نظیر انتخاب داستان و بازیگران و مسیر تولید دراستودیو یا محل فیلمبرداری، در نهایت با نظارت **گریفیث** خواهد بود. با وجود این که عمل کردن به این تصمیمات هنری مستلزم سرمایه‌ای بود که بدون تصویب کمیته مالی پرداخت نمی‌شد، توضیحات بیشتری در آن قید شد.

این پیشنهاد احتمالاً بیشتر از آن جهت بود که ویلسون می‌خواست رایزنی‌های حقوقی و اعضای هیأت مدیره یونایتد آرتیستز را به **دنیس اوبراین** نشان دهد. با آگاهی **اوبراین** ازاین پیشنهاد و توصیه او، **گریفیث** به اندازه کافی برای کارهای تجاری‌اش اعتبار کسب نمود؛ به نحوی که تقاضای امتیازاتی فوری و موقتی کرد تا بتواند کارهای آینده‌اش را خود تهیه کند. از این طریق او می‌بایست با بانک‌هایی که با آنان کار می‌کرد سود حاصل را به شکلی نامعین تقسیم کند.

به نظر می‌رسید توصیه‌های **اوبراین**، لااقل برای مدت کوتاهی روی **گریفیث** تأثیر داشت. درمارس ۱۹۲۰ **ویلسون** پیشنهاد بعدی را به این شرح به **گریفیث** ارایه کرد: *"تاکنون ایرادهایی که به این یکی شدن شرکت‌ها وارد آمده، ما را به پرداخت هزینه‌هایی در جهت عملکرد شرکت واداشته است. وجود چنین موانعی ممکن است منجر به شراکت بانکداران در تجارت شما بشود. در این طرح پیشنهادی این ایرادها نیز نوشته شده است."*

در این طرح، دیگر گروه‌های تجاری نیز پیشنهاد سازماندهی یک شرکت عمومی و پرداخت همه هزینه‌ها و سرمایه‌های ساخت فیلم را به شکلی جمعی ارایه دادند. کوشش‌های **ویلسون** برای متقاعد کردن **گریفیث** جهت پذیرش این پیشنهاد، نمونه‌ای از منطق سرمایه‌داری را آشکار می‌سازد: *"من توجه شما را به این واقعیت مبرهن جلب می‌کنم که به ندرت یک شرکت تجاری در دنیا سعی می‌کند به تنهایی روی موضوعی سرمایه‌گذاری کند. موفق‌ترین تاجران کسانی هستند که بیشترین وام‌ها را می‌گیرند. چرا که آنان دریافته‌اند برای دست یابی به سود بیش‌تر باید از پول مردم استفاده کرد. مردم نیز به این نتیجه رسیده‌اند که با همکاری با موسسه‌های تجاری موفق و در اختیار قرار دادن سرمایه‌شان نزد آنان، می‌توانند به درامد بیشتری برسند."*

ویلسون نامه خود را با یک درخواست مستقیم پایان داد. او به این نکته اشاره نمود که تجارت بستگی تام به خود **گریفیث** دارد. چرا که حتی پس از مرگ او، نامش همچنان استوار خواهند ماند. اما: *"اگر بخواهید شرکتی تحت نام دیوید وارک **گریفیث** تأسیس کنید، آن شرکت با شما یا بدون شما یابرجا خواهد ماند... احساس من این است که تأسیس چنین شرکتی یقیناً، خطرهای احتمالی ناشی از تردیدها را به حداقل می‌رساند."*

دیوید وارک گریفیث

این نامه غیررسمی در اول مارس ۱۹۲۰ به **گریفیث** نوشته شد. چهار ماه بعد نام **گریفیث** به شهرتی جاویدان رسیده بود. موافقت‌های وام **گریفیث**، فشارهایی را که او قبلاً در ارتباط با سرمایه‌گذاری بانکی متحمل شده بود، فاش می‌سازد. در حالی که خیلی از فیلمسازان مستقل، در دست‌یابی به این وام‌ها با مشکلاتی مواجه بودند؛ نام **گریفیث** و جوهره تجاری‌اش، او را قادر می‌ساخت تا به‌طور مداوم از این حمایت‌های مالی برخوردار باشد. موافقت‌های وام، در مجموعه **گریفیث** در نوامبر ۱۹۱۹ ثبت شده است؛ هر چند که نگهداری نگاتیو فیلم‌های **تولد یک ملت** و **تعصب** در یک بانک، اشاره به

اوایل سال ۱۹۱۷ دارد. "سنترال یونیون تراست" و "گارانتی تراست" در نیویورک، برای چندین فیلم، وام‌هایی معادل ۳۴۰/۰۰۰ دلار به **گریفیث** پرداخت کردند. **گریفیث** تنها از این دو بانک تا پایان ۱۹۲۱، نزدیک به دو میلیون دلار وام گرفته بود که مقدار سود آن رقمی برابر ۴۳۰۰۰ دلار بود.

ارتباط **گریفیث** با سنترال یونیون از همان اوایل ۱۹۱۵ شروع شده بود و این نشان می‌دهد چگونه **گریفیث** با وجود محدودیت‌های بی‌شمار توانسته بود اعتبار خودش را افزایش دهد. در آغاز سال ۱۹۲۰ وام‌های سنترال یونیون با چاپ نگاتیو و پوزتیو فیلم‌هایی خاص همراه شد. **گریفیث** خود را با ۱۵۰۰۰۰ دلار بیمه کرد که همه آن را خودش به بانک‌ها پرداخت.

همان‌طور که درگیری‌های مالی **گریفیث** عمیق‌تر می‌شد، درخواست‌ها نیز افزایش می‌یافت. نگاتیو فیلم‌های تضمینی، در قبال آتش‌سوزی، دزدی یا دیگر خسارت‌هایی که از خود انبارهای بانک ناشی می‌شد، بیمه شد. این سیاست نگهداری از فیلم‌ها، در اکتبر ۱۹۲۱ با پرداخت یک وام تغییر کرد؛ نسخه‌های اصلی فیلم‌ها در انبار استودیوی **گریفیث** که بانک به مبلغ بسیار اندکی (چیزی حدود یک دلار در سال) کرایه می‌داد، نگهداری می‌شد. سال گذشته هنگام بازگرداندن فیلم **گل عشق**، نگاتیو آن آتش گرفته بود و بانک احتمالاً دریافته بود فیلم‌ها قابل اشتعال هستند. بانک با نامه‌ای پوزش‌طلبانه این‌گونه توضیح داد که از انبار هر وسیله قابل اشتعالی احساس رضایت ندارد.

در سال ۱۹۲۱ موافقت‌های وام سنترال یونیون مشروط بر شرایطی خاص شد که شرکت‌های معینی را مورد توجه قرار می‌داد: نگاتیو و فیلم‌ها، همچنین موافقت‌ها و قراردادها برای کرایه، نمایش و پخش آن‌ها جزو اموال سنترال یونیون تراست نیویورک بودند...

فشار بانک‌ها

سرانجام ارتباط خوبی بین نمایندگان بانک‌ها و شرکت **گریفیث** درخصوص مرتب کردن فیلم‌ها و جای دادن آنها در انبارها ایجاد شد. تا آن زمان نگاتیوها تحت مالکیت انحصاری بانک بود و انبارها توسط نمایندگان بانک بررسی می‌شد.

در سال ۱۹۲۲ پرداخت وام‌ها باز هم با محدودیت بیشتری روبرو شد. تنها پخش‌کنندگانی مورد تأیید سنترال یونیون قرار می‌گرفتند که بتوانند به محض اعلام، وام و سود آن را به بانک بازگردانند. نسخه کامل فیلم برای عده‌ای که از سوی بانک تعیین شده بودند، پخش می‌شد و بانک موافقت هرگونه انعقاد قراردادی برای کرایه، فروش و پخش فیلم را مشروط به بازگشت بی‌درنگ وام اعلام کرده بود.

قوانین و محدودیت‌ها در سال ۱۹۲۳ بیش‌تر شدند. طوری که دیگر نه او و نه شرکت‌اش قادر به توسعه تولید نبودند، و ساخت هر فیلم مستلزم موافقت کتبی سنترال یونیون بود. با وجود این قوانین افزایش یافته، از **گریفیث** خواسته شد تا بازگشت هزینه‌ها را نیز تضمین کند و این در حالی بود که او هنوز حتی حقوق خودرا هم از شرکت دریافت نکرده بود.

البته آن جا بانک‌های دیگری، سوای سنترال یونیون و گارانتی‌تراست، وجود داشتند که این گونه وام‌ها را می‌پرداختند. اما آنها نیز قوانینی مشابه داشتند، و چه بسا در مواردی حتی شرایط آنها سخت‌تر نیز بود. مثلاً وام کلمبیا در جولای ۱۹۲۳، به بانک اختیار می‌داد تا نظارتی کامل بر تمامی دفترها و بایگانی‌های پخش‌کننده فیلم، حتی قبل اتمام فیلمبرداری، داشته باشد و همه امور می‌بایست مورد رضایت بانک باشد. در این صورت بانک این حق را داشت که به استودیوی **گریفیث** وارد شده، فیلم و همه ابزار و آلات مربوط به فیلم را در تملک خود بگیرد. همچنین کامل کردن فیلم و پرداخت بدهی‌های به وجود آمده نیز با **گریفیث** بود. در ۱۹۲۴ در وام ۲۵۰۰۰۰ دلاری امیایرتراست نیز این طور قید شده بود که بانک در صورت مشاهده هرگونه قصوری می‌تواند از نگاتیوها استفاده و آن‌ها را به فروش برساند.

تا ۱۹۲۵، بیشترین بدهی‌های **گریفیث** از بابت وام‌های موشن‌پیکچرز کاپیتال بود. این شرکت توسط گروهی از بانکداران شامل جرمیا میلبانک و سرمایه‌داران دیگری در ارتباط با چیس نشنال بانک و مورگان شکل گرفته بود. **گریفیث** با قرار گرفتن در سمت یکی از اعضای هیأت مدیره توانست جمعاً بیش از ۲۲۳۰۰۰ دلار وام بگیرد. درآن زمان مدیر شرکت و معاونش، ممیزان مالی شرکت **گریفیث** شده و از او خواسته بودند تا تمامی چک‌های صادره را امضا کند.

تا این زمان **گریفیث** آشکارا بخت هرگونه استقلال را از دست داده بود. بیش از ۴/۵ میلیون دلار به بانک‌ها و موسسه‌های بانکی مقروض بود و با اغلب درخواست‌های او برای پرداخت وام مخالفت شده بود. **گریفیث** قراردادی را با **فیموس پلیرلاسکی** به منظور ساخت سه فیلم امضا

کرد. این قرارداد برای آن بود تا با استفاده از سود آن بتواند فیلمی را که باید برای یونایتد آرتیستز می‌ساخت، بسازد. سرانجام آخرین فیلمش را در سال ۱۹۳۱ با عنوان **کشمکش**، برای یونایتد آرتیستز ساخت. وامی نیز از فدرال بانک و تراست شرکت (با گرو گذاشتن شرکت خود، موجودی یونایتد آرتیستز و خود فیلم) دریافت کرد. **کشمکش** در سال ۱۹۳۲ به نمایش درآمد که نتیجه آن یک مصیبت مالی بود. با وجود این که **گریفیث** سعی می‌کرد با گرو گذاشتن موجودی‌های خود، وام‌های دیگری به دست آورد، اما وام تراست و فدرال به تأخیر افتاد. سرانجام در مارس ۱۹۳۲ تمام موجودی یونایتد آرتیستز را به معرض فروش گذاشت تا بتواند به واسطه آن بدهی‌های خود به بانک‌ها و دیگر موسسات را بپردازد.

ورشکستگی و مرگ

گریفیث در سال ۱۹۳۲ از شرکت استعفا داد و شرکت **گریفیث** نیز در سال ۱۹۳۵ کاملاً به ورشکستگی افتاد. بعد از **کشمکش**، او فقط در چند فیلم به عنوان کارگردان میهمان حاضر شد. حتی بسیاری از پروژه‌هایی را که درباره آنها بحث شده بود، کنار گذاشت. یکی از فیلمسازان درباره او چنین نوشت: *"وقتی که مجبور شد برای به دست آوردن پول، فیلم دیگران را بسازد، فیلم‌هایش زجرآور بودند. **گریفیث** به کنترل‌های هنری بیشتری نیاز داشت، و وقتی کاملاً شکست خورد که خواست عمداً فیلم‌های تجاری بسازد..."*

مرگ **گریفیث** زمانی اتفاق افتاد که سرمایه‌های زیادی به سینما اختصاص پیدا کرده بود. در این میان AT.T و RCA روی امتیاز صدا و امپراتوری‌های راکفلر و مورگان مستقیم یا غیرمستقیم روی صنعت سینما کنترل داشتند. مشکلات مالی **گریفیث** کمتر در برابر این فشارها قابل پیش‌بینی بود. یکی از ستایشگران او، سیموراسترن می‌نویسد: *"تولیدکنندگان به ظاهر مناسب، و آن جمعیت پنهانی که در روزهای اولیه سینما، مالکیت صنعت را به دست آوردند، کمتر تحمل نیروهای خلاق را داشتند؛ البته امروز به مراتب وضع بدتر است. چرا که حالا آنان بانکداران بزرگی را در پشت خود دارند و از حمایت‌های مالی آنها نیز برخوردارند. آنان به شکلی موفق، آن ذهن‌های خلاقه‌ای را که می‌کوشند از سینما براساس مفهومی دیگر استفاده کنند منکوب کرده‌اند..."*

با وجود این که **گریفیث** از سیستم هالیوود، و اعمالی که بر او روا داشته‌اند، انتقاد می‌کرد، اما باید گفت که خود

او نیز با تأسیس شرکت فیلمسازی و مشارکت در پروژه‌های دیگران، شریکی فعال در تکامل صنعت سرمایه‌داری سینما بوده است.

تناقضی کنایه‌آمیز این است که خیلی از فیلمسازان بزرگ روسی هم عصر او مانند **ایزنشتاین** و **پودوفکین**، از سبک و تکنیک **گریفیث** الهام می‌گرفتند. هر چند که با عقاید او مخالف بودند. حالا جای تعجب دارد فیلمسازی این چنینی، دعوت لنین برای کار در روسیه را پذیرفته باشد. **گریفیث** به سال ۱۹۴۸ در حالی در هالیوود درگذشت که سال‌ها پیش از آن، از فیلمسازی محروم شده بود. هرچند که او به خلق یک شکل هنری جدید امریکایی کمک کرد، اما همچنین در رشد سینما به عنوان صنعتی امریکایی، با همه آن ملاحظات و محدودیت‌های تجاری‌اش، مانند هر تشکیلات سرمایه‌داری دیگر، شرکت کرده بود. ■