

# režija šekspira

## orson vels

● Kada se već tako dugo družite sa Šekspirem, da li biste mogli da nam date njegov portret?

— Šta vi podrazumevate pod portretom?

— Kako ga zamišljate fizički i moralno?

— Kao veoma, veoma milog, jako nežnog, velikog, veselog i ni u kom slučaju blistavog sagovornika.

Ja nisam za ekranizaciju Šekspira. Ne znam može li postojati srećan brak Šekspira i filma, ali sam tačno ubeden da meni to nije pošlo za rukom da postignem. U našem veku postoji mnoštvo pitanja koja ne mogu da se razmatraju pred šezdeset miliona gledalaca, a upravo takvom auditorijumu treba da se obraća film. Jedna od mogućnosti da se izbegnu banalnosti je — povratak klasicima. Upravo zbog toga filmski radnici eksperimentišu sa Šekspirem, neki odista užasno, a neki ipak manje užasno.

● Gorovili ste u predavanju na Edinburškom festivalu da sumnjate u mogućnost srećnog braka Šekspira i filma.

— To sam rekao isključivo iz demagoških pobuda, pokušavajući da se dopadnom publici. Morao sam da pročitam dvočasovno predavanje auditorijumu, kome se moj »Makbet« nije dopao. Bilo je neophodno da se zblizim s njima, i prva mogućnost je bila da priznati da se ja, možda, s njima delimno i slažem što se tiče »Makbeta«, a ta rečenica je odredila onu krajnicu do koje sam mogao da dođem u tom pravcu... Što se tiče Šekspira, ne treba ga shvatati muzejski. Umetnik je obavezan da pronade novi period, da stvari sopstvenu Englesku, sopstvenu epohu na osnovu obavljnih istraživanja. Sama drama odreduje karakter sveta u kojem ona treba da se odigrava.

Žebole bih da se obratim Šekspiru, ali moje viđenje Šekspira ne odgovara savremenom modu: ja pripadam sasvim drukčioj školi. Borba je tu beznadežna, jer sada u svetu postoji šekspirovska škola, koju ja odista veoma poštujem, ali kojoj ne pripadam i uz koju meni kao da uopšte i nema mesta, a kada mi ipak pode za rukom da dobijem u ruke Šekspira, onda je to tako teško! Ne mogu da dozvolim samome sebi da podnosim takve poraze. Potrebno mi je da pronađem oblast u kojoj imam najviše šansi da pobedim. A mogućnost da pretrpin poraz pri postavljanju Šekspira postala je očigledna u Njujorku, po odzivima na predstavu »Kralja Lira«. »Orson Vels je — netalementovani genije« — pisao je kritičar »Njujork Tajmsa«. Čemu onda nastojati na svome? Ako su me sa »Makbetom« ostavili na miru, onda je to jedino zbog toga što niko nije znao sa koje strane da se prihvati tog komada.

»Makbet« je bio snimljen za dvadeset i tri dana, uključujući tu i jedan dan za presnimavanje. Bilo ko, ko zna bar nešto o proizvodnji filma, shvatiće da je to više nego brzo. Prilikom stvaranja »Makbeta« nisam sebi postavljao cilj da stvorim veliki film — mada to nije u mojim pravilima. Po mome mišljenju, svaki filmski režiser, čak ako radi i besmislicu, mora težiti da snimi veliki film. Mislim sam da će film možda ispasti dobar, i ako dvadeset i tri dana snimanja bude dovoljno, da će on pomoći drugim filmskim radnicima da se odluče da snimaju filme o složenijim temama u zgušnutijim vremenskim rokovima.

Na žalost, nijedan kritičar na svetu nije me pohvalio za brzinu. Oni su objavili da je to skandal što je snimanje trajalo dvadeset i tri dana. Razume se, oni su bili u pravu, ali ja nisam mogao svakome od njih da objasnjavam da mi nijedan čovek na svetu ne bi dio ni prebijenu paru više čak ni za još jedan jedini dan snimanja.

Makbet je odvratan, sve dok ne postane kralj, a čim je krunisan — on je propao; ali, propavši, on postaje veliki. Sve do tog trenutka on je bio žrtva svoje žene i svog častoljubija, a častoljubje je uvek odvratno, to je slabošć: sve žrtve častoljubija u ovoj ili onoj meri su slabij ljudi. Šekspir je izabrao velike teme: ljubomora — »Otelo«, častoljubje — »Makbet«. On je načinio Makbeta krajem još u sredini trećeg čina, a sledeća dva i po čina Šekspir je na kraju mogao da odahne i kaže: hvala ti, bože, završio sam s tim prokletjem častoljubjem, i sada mogu da pričam o velikom čoveku koji ume da ceni dobro vino.

Za stvaranje »Otela« bilo mi je potrebno ne dvadeset i tri dana, već četiri godine. Ali, ipak ga nismo snimali sve te četiri godine. U stvari, period snimanja je bio manje-više normalan, ali sam bio pružen da često raspuštam grupu, jer sam morao da putujem da bih učestvovao u snimanjima na drugom mestu. »Makbet«, bilo je dobro ili ne — svojevremeno je kroki velikim ugrenom, »Otelo«, nezavisno od toga da li je film uspeo ili nije, približno je isto toliko blizak Šekspiru koliko i Verdijeva opera. Mislim da su Verdi i Buato imali puno pravo da unose izmene u Šekspirov komad, stvarajući delo nove umetnosti; ako računamo da je film takođe posebna forma umetnosti, ja sam se potpuno zakonito pridržavao principa da je moguć slobodan i snažan preobražaj klasike na filmskom platnu.

● Kakav je Vaš Falstaff?

— Ne znam. Nadam se da će film ispasti dobar. Mogu za sada da kažem samo to da će on biti krajnje skroman. Za mene je to pre svega istorija ljudi, i mislim da će mnoge budale tim filmom biti razočarane. Radi se o tri ili četiri ličnosti, koje u potpunosti moraju da vladaju ekronom. U filmu će biti mnoštvo krupnih planova. To će biti film u službi glumaca.

● Optužuju Vas često za glumački egocentrizam.

— Sve zavisi od sižeа. Nikada ne bih u sopstvenom filmu igrao bezznačajnu ulogu. Čini mi se nepravičnim tvrdjenje da ja koristim kameru da bih se isticao, nauštrb drugih glumaca. To nije tačno. Iako će posle »Ponoćnih zvona« o tome govoriti još više. Upravo zbog toga što u filmu igram Falstafa, a ne Hotspera.

Sada najviše od svega mislim o tome kakav će biti svet u kojem će se odigrati ta priča, kako će izgledati film. Broj dekoracija, koje ču biti u stanju da podignem, tako je mali da će film neizbežno ispasti antabrokni. U njemu treba da bude veliki broj opštih planova, kao na sceni, ili kao na freskama. Problem stvaranja filma u istorijskim kostimima izaziva neverovatne poteškoće.

»Ponoćna zvana« treba da budu izuzetno siromašan film u planu prikazivanja, upravo zbog toga što je to odista retko realna ljudska priča. Ništa ne može da stoji između te priče i dijaloga. Likovni deo ovde služi kao vizuelna pozadina, on je ovde drugostenjeni. Sva pažnja zbog toga treba da bude usredsredena na lice; u tim licima mi moramo da osetimo i prihvativimo onaj svet o kojem govorim. Čini mi se da će to biti moj jedini film sa velikim brojem krupnih planova. Teoretski sam protiv bilo kakvih krupnih planova, iako teorija imam malo, pošto težim maksimalnoj slobodi. Odlučno sam protiv krupnih planova, ali sam istovremeno ubeden da su u ovom filmu oni neophodni, jer čim se udaljimo, odvojimo od lica, onda vidimo mnoštvo ljudi u istorijskim kostimima i mnogo glumaca u prvom planu. Što smo bliže lici, ono je univerzalnije: »Ponoćna zvana« — to je tužna komedija, istorija preverenog prijateljstva.

Taj film me je zainteresovao i kao glumca, a ja se retko za nešto u filmu interesujem kao izvođač. Srećan sam kada mogu da ne igram. Samo u dva ili tri moja sižeа bih želeo da glumim.

»Ponoćna zvana« — to je glumački film. Ne samo moja uloga, već i sve ostale omogućuju glumcima da prikažu svoje mogućnosti. »Otelo« mi je više uspeo u pozorištu nego u filmu. Videćemo šta će ispasti sa Falstafom — najboljom od svih uloga koje je napisao Šekspir. Po veličini, ona je ravna Don-Kihotu. Da je Šekspir stvorio samo ovaj fantastični lik, to bi bilo potpuno dovoljno da postane besmrtn. Napisao sam scenario, prateći tri dela u kojima se pojavljuje Falstaff, plus još jedno, u kojem se o njemu govor, i dopunio sam sve to još nekim podacima iz još jednog dela. Na taj način ja sam, u stvari, radio na pet Šekspirovih dela.

Sasvim prirodno, nastala je nova istorija Falstafa, njegovog prijateljstva sa princom i njegove odvratnosti prema prinцу, koji je postao kralj. Polaže velike nade u taj film.

● Po komadijama Šekspira se stiče utisak da je film mogao da bude velesili nego što je ispaо.

— Da, to je odista veoma tužna priča: lako je moguće da je trebalo da bude radosnija, ali je postal tužna mojom krićicom. Kod Šekspira postoji određena zgušnutost teksta, koju je nemoguće promeniti. Ali, u filmu me najviše od svega interesuje, u mom izvedenju, to što je my junak ispaо mnogo smešniji nego što sam ja to računao. To me je neprekidno uzneniravalo za vreme snimanja: što sam više radio na ulozi, tim mi je smešnija ona izgledala.

Falstaff je — zaštitnik određene sile koja počinje da opada — stare Engleske, on se bori, a ta borba je unapred osudena na propast. Teškoča se sastoji u tome što je on apsolutno dobar čovek, najpotpunije ovapločenje dobre u celokupnoj istoriji drame. Njegovi nedostaci su mali, i te male nedostatki on koristi za grandiozne šale. Njegova dobrota je nalik na hleb, na vino... Upravo zbog toga mi nije ni pošla za rukom komedija. Što sam više igrao Falstafa, tim sam više osećao da igram upravo najboljeg i najčistijeg čoveka u očima Šekspira.

Tri puta sam igrao tu ulogu u teatru, a sada još u filmu, ali ipak nisam siguran da sam postigao savršenstvo. To je najteža uloga koju sam ikada igrao, i u filmu postoje najmanje tri scene koje bih hteo da odigram ponovo sa čisto glumačke tačke gledišta. Smatram da je Falstaff više oštrouman čovek nego klovni. Ne cenim baš mnogo one momente u filmu je on samo smešan, jer on, po mome, nije smešan. Ali, ja shvatam da postoje scene koje bi mogle da budu nezadržive vesele, no ja sam neprekidno razmišljam o poslednjoj sceni, o pripremama za ju... Odnosti Falstafa i princa nisu jednostavno komični odnosi, kao u prvom delu »Henrika IV« — oni nagoveštavaju tragediju. I, kao što ste zapazili, opršaoč se u filmu odigrava četiri puta, on se četiri puta nagoveštava: najočigledniji od njih je — opršaj za vreme predstave u taverni. Radeći na filmu, najednom konstatuješ da time smrti kralja i smrti Hotspera — smrti vitešta — i siromaštva Falstafa promiču kroz ceo film. Komedija ne može da se pojavi u filmu koji priča tu priču u tamnim bojama. Ali, u osnovi svega ostaje predstava o nevinosti. Najinteresantnije u toj priči je to da je stari kralj-ubica, uzurpat, a ipak ovapločuje ideju zakonitosti. Njegov naslednik Gal, postavši zakoniti princ, neizbežno dolazi do toga da je prinden da izda dobrog čoveka da bi postao heroj, čuveni engleski heroj. To i jeste ona strašna cena vlasti, koju je princ prinuđen da plati. U prvom delu komada zavera Hotspera ne dozvoljava trouglju (kralj — njegov sin — sin — Falstaff, svojevrsni njegov kum) da dode na vlast, ali u mom filmu, koji je stvoren isključivo zbog toga da bi ispričao priču tog trouglja, pojavljuju se elementi koji imaju sasvim drukčiji značaj nego u originalu. To je odista sasvim drukčija drama.

● Film je postao svojevrsno oplakivanje Falstafa?

— Da, to je možda i tačno... Ali, on nije bio zamišljen kao oplakivanje Falstafa, već kao oplakivanje »Dobre stare Engleske«. »Dobra stara Engleska« je određeni pojam, mit, koji poseduje nesumnjivo istinitost za sve engleske zemlje, i koji je u izvesnim granicama pronašao odraz i u drugim srednjovekovnim civilizacijama: to je bila epoha vitešta, itd. Ne umire samo Falstaff, umire cela Engleska, koju su izdali.

Prepostavljam »Ponoćna zvana«, »Otelo« i »Makbet« jer je više kinematografski i manje teatralan. Sada bih hteo da snimim »Kralja Lira«. Naužasnije je to što će tamo ponovo morati da glumim.

● Šta predstavlja osnovu Vašeg rešenja glavnih scena »Ponoćnih zvona«?

— Muzika. Najpre muzika i poezija, pre oni nego jednostavno predstava. Ta strana je posledica metoda mišljenja, pri čemu mislim upravo na mišljenje. Ne mogu da podnesem visokoparne reči kao što su »stvaralaštvo«, ali se ipak bojam da su one neophodne. Za mene je načelo predstave posledica diktata poetske i muzičke forme. Uopšte ne počinjem od vizuelne strane i ne provodim vreme u traženju poezije u njoj, ili u pokušajima da je tamo uguram. Film mora da sledi poeziju. A ipak, kritičari smatraju da je moj osnovni posao — razraditi obične plastično-zivopisne izražajnosti u filmu. Ali, za mene je ona posledica unutarnjeg ritma, nalik na muziku ili poeziju. Ja nisam kolezionar koji traži lepe slike i lepi ih jednu sa drugom.

Zbog toga je za mene najvažnija montaža. Smatram da je film poetska umetnost. Ne mislim da u tome ona konkuriše slikarstvu ili baletu. Vizuelna strana filma je — ključ za poeziju. Ne može postojati slika koja bi mogla da opravda samu sebe, nema značaja koliko je ona sama po sebi prelepa, po-

tresna, užasna, nežna... Ona ništa ne znači, sve dok ne postane neophodan uslov poetičnosti. A to o nečemu govoriti, jer se od poezije kosa diže na glavi, jer ona došavata, izaziva u obrazilji nešto više od onoga što vi vidite na filmskom platnu. Opašnost se u filmu sastoji u tome što se sve vidi, poslošto je to aparat, kamera, mehanizam. Zadatak režisera je – da ostavi mesto za uobrazilju.

Tome i težim u »Ponoćnim zvonom«. Nadam se da mi je to pošlo za rukom. Ako je to tako – onda znači da se približavam epohi stvaralačke zrestosti. Ako nije – znači da je to pad. Ali, sada pokušavam da otkrijem u filmu no tehničke novotvarije ili udarne mogućnosti, već pre formalno jedinstvo i umetničko jedinstvo.

● »Ponoćna zvona« su prvobitno trebala da počnu od ubistva Ričarda II i od iskrcavanja Bolingbroka u Engleskoj. Zašto ste to promenili? Snimljeni kadrovi iskrcavanja bili su krajnje plastično interesantni: sve te zastave i budući kralj u isčeščivanju kraj logorske vatre, promrzao i gladan.

– Ubistvo smo snimali jedan dan, i meni se učinilo da scena nije ispalila dovoljno jasnina: umesto da služi kao objašnjenje političkih okolnosti, ona ih je pre komplikovala i zburnjivala gledaoca. Osim toga, da bih završio tu scenu, bilo je potrebno još pet ili šest dana snimanja, a ja nisam htio da podvrgavam producenta takvim troškovima.

Scena iskrcavanja je bila odista veoma interesantna... Ali, upravo to i odlikuje i razlikuje odrasle od dece i od ljudi koji su u stanju da nešto dovedu do kraja. Svi režiseri moraju biti u stanju da izbaciti čak i najlepše kadrove iz svog filma. Po mome, filmove često kvara režiseri koji nikako ne mogu da se odluče da se odreknu nečega samo zbog toga što je to nešto lepo. Sećate se kadrova dva starca, Falstafa i Šeloua, koji koračaju dok sneg veje? Te predivne, unikalne kadrove sam kasnije isekao, a mogao sam da budem snishodljiviji prema samome sebi i svim filmskim klubovima sveta bi bili oduševljeni: »Pogledajte samo, kako je to predivno!« Ali, ti kadrovi bi uništili pravu unutrašnju ritam filma. A kada nešto nije toliko korisno koliko si računa, onda treba momentalno pronaći snage da se čovek toga odrekne.

● Za vreme snimanja scene Vi ste svaki put snimali dugačke kadrove, a posle ste ih skraćivali prilikom montaže?

– Prvo sam pokušavao da snimam kratkim planovima, ali sam odmah obratio pažnju na to da su statisti loše radili, ako se snimala kratka scena. Činilo se da se oni ne tuku odista, jer nisu imali vremena da se »zagreju«. Upravo zbog toga smo počeli da snimamo dugačke scene, a posle da ih usitnjavamo. Ali, ja sam od samog početka znao da će koristiti samo kratke fragmente. Na primer, mi smo često snimali epizode sa velikog krana, sa maksimalnom brzinom prateći opšte kretanje. Ja sam, kao što sam se i spremao, montirao kadrove u kojima je suprotan pravac radnje, da bi se stvarao osećaj udarca, kontraudarca, udarca koji se nanosi i udarca koji se odražava. U stvari, krana je potrebljeno dosta vremena da bi se okreunoviš u odredenom pravcu, okrenuo ponovo nazad, ali je sve bilo planirano unapred. I, u svakom slučaju, korišćen je samo omanji fragment snimljenog kretanja.

● Poslednja scena u kući Džastisa Šeloua je prvobitno bila snimljena jednim jedinim kadrom koji je trajao pet minuta. Posle te montirali kadrove kraljevskog zamka u taj kadar, izbacivši nekoliko minuta te scene, u kojoj smo posmatrali starca kako stoji kraj kamina.

– Za to sam imao svoje razloge. Smatram da sadašnja montaža scene mnogo tačnije kazuje osnovu priču. Ako se ne potčinjavate u potpunosti kazivanju, bilo koji interesantan momenat sam određuje sopstvenu dužinu trajanja. Samo po sebi, ta scena je bila uspešna, ali ono što je ostalo u kočnačnoj varijanti, čini mi se da je još bolje. Njena prvobitna, pomalo teatarska varijanta je snažavala, po mome mišljenju, intenzitet filma posle velike scene smrti kralja. Drugim rečima, ona je bila veoma dobra, predivno režijski načinjena, fantastična kinematografski, ali nije bila dramatična.

Pregled snimljenih kadrova za mene nema nikakvog značaja. Ja odista ne snimam »dublove« u klasičnom smislu te reči: kada se ponovo snima ne zbog toga što je on bio tehnički loš, već zbog toga što mi se čini da nije bio tehnički savršen. Dublovi mogu da se snimaju samo onda kada dekoracija još nije dovršena: inače je to raskoš koju ne mogu sebi da dozvolim. U Kardoni mi ništa nismo nanovali snimali, zato što sam morao da snimim sve kadrove u kojima je učestvovao Džon Gilgud za dve nedelje.

● U »Ponoćnim zvonom«, kao i u svim Vašim filmovima, ne pridajete poseban značaj pejzažu kao takvome. Dobija se utisak stilizacije i nerealnosti, tako da u sceni, na primer, pljačke na brežuljku Heddshil, na kraju krajeva i sam brežuljak počinje da liči na dekoraciju.

– Neprajatno mi je da to čujem. Odista? No, u izvesnoj meri bih mogao da se složim sa vašom kritikom... Ali, samo u izvesnoj meri. Odista, moram da uzimam u obzir kritiku, jer ona može da bude tačna, ali mi je žao ako pejzaž izgleda lažan. Istina, on ne sme da izgleda baš u potpunosti prav. Jedan od neprijetelja filma je neoporno činjenica da drvo ili stena mogu da izgledaju onako kako izgledaju na nedeljnim fotografijama bilo kog amatera. Ali, mi moramo biti u stanju da spojimo realno (fotografskim sredstvima, položajem izvora svetlosti) sa opštom koncepcijom ili ličnostima, ponekad mu dajući nijansu osećajnosti, veličanstvenosti ili tajanstvenosti, koje ono, to realno, u stvari ne poseduje. U tim granicama realnost mora da se obraduje kao dekoracija.

Cini mi se da je to estetski problem, i uz sve to problem koji skoro ni jednom nije bio rešen u istorijskim filmovima, rekao bih, čak, nijednom u celokupnoj istoriji filma, sa mogućim izuzetkom nekih filmova Ezenstejna. Sami po sebi, ti filmovi me ne oduševljavaju, ali je u njima bio rešen problem nesaglasnosti pravog pejzaža – neba, oblaka, drveća itd. – i dekoracije. Nije značajno koliko je ubedljiva sama dekoracija, čak ni to da li je ona prava ili od kartona, jer čim ljudi u kostimima izadu iz dekoracije u prirodu, ona odmah postaje nekako očigledno banalna i savremena. Vi vidite dobro sašiveno odelo, koje glumac nosi pravilno, sve je kako treba. Ali, evo, on izlazi u svoju prirodnu okolinu, i sve izgleda kao da je iznajmljeno. Vi osećate celokupnu filmsku mehaniku. Ne znam zašto je to tako. U »Henriku V.«, na primer, vidiš kako konjanici izlaze iz zamka i iznenada se nalaze na igralištu za golf, gde počinju da napadaju jedan drugoga. To je nemoguće izbeći: počinje sasvim drukčiji svet.

To se ne oseća samo u vesternima i u japanskim filmovima, koji su nalik na vesterne što se toga tiče, jer su oni suština te tradicije u kojoj su očeća, priroda itd. naučili da žive zajedno. Ali, ja verujem da problem može biti re-

šen, i mislim da sam ga, bar u izvesnoj meri, rešio u »Otelu«, a još više u »Ponoćnim zvonom«. Pokušavam da postignem jednolikost pogleda na spoljni, prirodni svet i na unutrašnji, veštački, zasnovajući se uglavnom na ovom drugom. Tako se stvara izvesno jedinstvo.

Ljudi moraju da postoje u svom svetu. U tome se sastoji jedan od osnovnih problema filmskog stvaralaštva, čak i onda kada čovek na prvi pogled stvara najobičniji, savremeniji film. Ali posebno kada imaš posla sa velikim legendarnim herojima, takvima kao što su Don-Kihot ili Falstaff, čije se slike očrtavaju na pozadini neba svih vremena. U tim ljudima ima više života nego u bilo kom drugom životu čoveku. Nemoguće je jednostavno se obuci i biti oni, potrebitno je prvo stvoriti svet za njih.

● Prvobitno ste hteli da posebnim slikarsko-fotografiskim načinom razradite rešenje »Ponoćnih zvona« putem gradacije fotografije, koja bi sličila karakter starih gravira. U prvoj kopiji, koju smo videli, koristili ste tu tehniku u titlovima na pozadini liknosti koje su prisustovale krunisanju. Zašto ste se odrekli toga?

– Tehnički je to bilo neizvodljivo, sadašnji saradnici laboratorije nisu mogli da postignu željeni rezultat. A to bi, po mom mišljenju, ostavljalo mučan utisak. Da sam ranije znao da to tehnički neće uspeti, promenio bih karakter osvetljenja u filmu.

Prevod:

Milan Čolić

## filmska režija

ernst lubić

Neprestano me pitaju: »Kako donosite odluke o potezima koji tako snažno obeležavaju vaš filmove? Smišljate ih u toku snimanja? Da li ih ponekad ubacujete i sami glumci? Ili su sve odluke donesene još pre početka snimanja?«

Odgovarajući na sva ova pitanja, izneću vam svoje videnje čudesnog posla – snimanju filma.

Ustinstu, radi se o čudesnom poslu; očaravajućem, romantičnom zanimanju koje sa svakim novim filmom postaje sve privlačnije.

Reditelj uvek mora tragati za svežim idejama; novim načinima da zadrži pažnju gledalaca; različitim metodama da im saopšti željeno značenje. U filmu »Jedan sat sa tobom«, sa Morisom Ševaljeom, dopustio sam Morisu da se gledaocima obrati u poverenju, snimivši ga u krupnom planu kako na tipično ševaljeovski način blago pita što da radi! Slično tome, na početku filma o gledaocima saopštava da je, nasuprot njihovom uverenju, ipak oženjen. Eto kako nastaje taj svojevrsni osobeni potez koji svaki reditelj nastoji da utisne svome filmu.

Gde se rađa taj »osobeni« potez?

Za početak, dobijem priču. Budući da sam već pomenuo Ševaljea, predstavimo da glavne uloge treba da igraju Moris i Dženet Makdonald. Znajući to, te imajući u vidu glavni zaplet priče, odlazim zajedno sa scenaristom i tehničarima negde gde ćemo biti potpuno odvojeni od sveta. Sledeća dva ili tri meseca posvetljujem napornom radu. Razradjuje se svaka pojedinost. Danima se bavimo jednom u jednom scenom. Nijedna odluka se ne donosi na brzinu. Nakon mnogo nervoze i razmišljanja, nekome uvek padne na pamet srećno rešenje. Potom rad kreće dalje.

Može se dogoditi da već sledeće nedelje imam potpuno drugačije videće već obrađene scene. U tom slučaju se vraćamo, korak po korak menjamo pojedinosti i čitave kadrove i prilagodavamo ih novom ugлу. Postepeno okončavamo čitavu gradevinu. U stanju sam da u mislima film vidim upravo onako kako će se pojaviti na platnu. Često neku zamisao danima nosim u sebi, razmišljajući o njoj prvo na jedan, pa na drugi način. Hoće li pesma biti bolja na ovom ili na onom mestu? Hoće li, ako je uopšte ubacim, usporiti radnju?

Stoga je veoma značajno imati predstavu o filmu kao celini još pre početka snimanja. Priča se deli na veći broj sitnijih scena – svaka od njih snima se posebno. Može se dogoditi da je scena broj 40 prva po redu snimanja. Moguće je da prethodnih 39 scena ostanu za sam kraj rada. Otuda reditelj mora imati veoma jasnu sliku celokupnog posla, da bi na pravi način rešavao sve nastale probleme.

Zbog čega se scene ne snimaju po redu? Za to postoji više razloga. Može se dogoditi da su glumci, potrebitni za pojedinice scene, zauzeti na drugom mestu, mogu se razbojeti. Neke scene se snimaju izvan studija; može doći do kvara ili neizbežnog loma konstrukcije dekora i kulisa. Brojne su nezgode ili zastoje koji unose poremećaje i u najbolje zamišljene planove. Istovremeno, vreme koje nam stoji na raspolaganju za celokupno snimanje strogo je ograničeno. Upravo zato se i može učiniti da se scene snimaju po nasumice izabranom redosledu.

Stoga je od suštinske važnosti da svaka scena i svaki pokret budu planirani do najsitnijih pojedinosti, do podizanja obrve glumca u kadru. Kada bih ulazeći u studio, imao sam maglovitu predstavu o načinu na koji će prići temi, kao rezultat dobio bih pravu zbrku, besmislicu. To bi se dogodilo bar kada sam ja u pitanju, jer različiti reditelji imaju različit pristup svome radu.

Ponekad, naravno, čak i nakon više meseci uloženog naporu i brižljivih priprema, iznenadno nadahnute može unešekoliko izmeniti tok stvari, iako je rad već otvoreo. U takvim prilikama bi bilo besmisleno kruto se držati utvrđenog plana. Reditelj mora da misli veoma »elastično«; mora da bude u stanju da predviđa kako će nova zamisao uticati na celokupan rad. Nema tog reditejija kome bi kompanija za koju radi bila zahvalna kada bi, na primer, ponesen iznenadnim nadahnucem, na polovini snimanja odlučio da priču razvije na sasvim drugačiji način, te odbacio snimljeni materijal i krenuo sa poslovom na novi način, iz početka.