فیلمنامه فیلمنامه‌نویسها

رازآزمایشگاه

گفتگو با اریک‌رومر

■ فیلمنامه‌هایتان را تنها، یا با همکاری دیگران می‌نویسید؟

● به نظر من هرسؤالی که کنجکاوی در اصل و اصول چیزی باشد صحیح نیست و من تنهاکسی نیستم که این جواب را به شما می‌دهم. چندی پیش شنیدم که فیلمنامه نویسی در رادیو می‌گفت، به هیچ عنوان، حاضر نیست شکل شروع کار خود را افشا کند. من حرف او را تصدیق می‌کنم. چیزهایی هستند که نمی‌توان دربارهٔ آنها حرف زد. نه به این خاطر که آدم نمی‌خواهد، بلکه صحبت کردن در مورد آنها کار بسیار سختی است. تعمق دربارهٔ پیدایش یك فکر و گفتن اینکه چگونه به ذهنتان آمد و پرورش یافت، کار بسیار پیچیده و مشکلی است. من می‌توانم به عده‌ای بگویم که مثلاً این فکر از مدتها پیش در سرم بود، یا به کسانی دیگر بگویم که فکر تازه‌ای است. این دروغ نیست و تمام این ادعاها درستند. ایده‌ها از زمان تولد با ما هستند و از همان لحظه به وجود می‌آیند. آیا باید زمانی را که ایده‌ای در ذهن ما شکل می‌گیرد به خاطر سپرد؟ نمی‌دانم. برای گرفتن پاسخ، کافی است عنوان بندی فیلمهای مرا ببینید، در آنها قید نشده فیلمنامه از...، بلکه خیلی ساده نوشته شده: «اریك رومر، شش حکایت اخلاقی» و یا «نمایشها و ضرب‌المثلها». در فیلمهایی که آنها را از برخی آثار اقتباس کرده‌ام می‌خوانید: «میزانسن از...» (مثل فیلم لامارکیزدو) و یا «ترجمه و میزانسن از...» (برای فیلم پرسیوال). البته من این دو فیلم را واقعاً اقتباس نمی‌دانم و آنها را بیشتر میزانسن متن به حساب می‌آورم. این دو اثر در واقع به دست خود نویسنده اقتباس شده و قبل از هرچیز شکل سینما توگرافیکی دارد. برای فیلم **لامارکیزدو** من صفحات خود کتاب را روی فیلمنامه چسباندم و برای فیلم پرسیوال، کافی بود متن آن را ترجمه کنم، به غیر از این موارد، من واقعاً خالق فیلم هستم و این، همه چیز را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. کار من، تنها کار فیلمنامه نویس و یا دیالوگ نویس نیست، من مسئولیت هردو کار را به عهده دارم. بازیگران من، در واقع دستیار مؤلف به حساب می‌آیند: به استثنای فیلم **نشان شیر** که **پل‌ژئوف** دیالوگهایش را امضا کرده است. البته او تنها کاری که کرد بازبینی متن در یك بعد از ظهر بود- دیالوگهای بقیهٔ فیلمهایم به امضای خودم است.

■ آیا دیالوگهایتان را با همکاری بازیگران، تا آخرین لحظات میزانسن دستکاری می‌کنید؟

● به جز فیلم **کلکسیونر** و فیلم آخرم، من همیشه به بازیگرانم گفته‌ام که آنها را نویسنده و خالق به حساب نمی‌آورم و آنها نیز این را قبول کرده‌اند، حتی در مواردی که در کار به من کمك می‌کنند. چرا؟ زیرا متمایز کردن خلق یك متن از اقتباس آن به دست بازیگر اهمیت دارد. من تنها کسی نیستم که این کار را می‌کنم، می‌توانم بگویم این موضوع مستمر است. **پره‌ور** و **اودیار** برای **ژان گابن**، دیالوگ نوشتند و لهجه و تُن صدای او را در گوش داشتند و خیلی چیزها را از او اقتباس می‌کردند. می‌دانیم که در سینما و حتی در تئاتر، بازیگران معمولاً متن را تغییر می‌دهند و این مسئله، باعث دوگانگی در کار می‌شود و برنظر تماشاگر تأثیر می‌گذارد.

■ آیا هنگام نوشتن فیلمنامه، بازیگران نقش‌ها را نیز در نظر می‌گیرید؟

● بله. در فیلمهای اخیرم به بازیگران زیاد فکر کردم، بیشتر به بازیگران زن. پیش آمده است که نقشهایی برای مردان نوشته‌ام بدون آنکه ایفاگران آن را در ذهن داشته باشم و بازیگران انتخاب شده، حتی کلمه‌ای را در متن تغییر نداده‌اند. تمام اینها برمی‌گردد به «راز آزمایشگاه».

■ چگونه کارتان را سازماندهی می‌کنید؟ آیا فیلمنامه‌هایتان را در زمان محدودی می‌نویسید؟

● فکر می‌کنم سالهای زیادی برای نوشتن یك فیلمنامه، لازم داشته باشم. فیلمنامهٔ **شبهای مهتابی** را خیلی سریعتر از فیلمنامهٔ **پولین در ساحل** یا **زن خلبان** نوشتم، این فیلمها، پروژه‌هایی قدیمی بودند و فاصلهٔ بین در ذهن داشتن آنها و فیلم شدنشان دو تا سه سال بود. به نظر من، فیلم باید مثل میوه برسد. من کار دیگری نمی‌توانم بکنم. من نمی‌توانم از آن دسته فیلمنامه‌نویسهایی باشم که با یك تلفن تهیه کننده یا کارگردان، برای نوشتن فیلمنامه، خودم را در اتاق کارم در ییلاق حبس کنم و صدصفحه را در مدت سه ماه بنویسم... کلاً سفارش دادن فیلمنامه، وقت تعیین کردن برای آن و محدود بودن زمان نوشتنش مرا آزار می‌دهد. پیش آمده که فیلمنامه‌ای را در مدت کوتاهی بنویسم، به این خاطر که وقتش را داشتم

■ آیا پیش آمده که چند فیلمنامه را در یك زمان بنویسید؟

● بله. زیرا نمی‌توانم داستانی بنویسم. اگر بدانم پشت سرآن داستان دیگری وجود ندارد. من به امنیت خاطر نیاز دارم. نیازمندم بدانم که به مرز پایان قریحه‌ام در نوشتن نرسیده‌ام. این موضوع در یك زمان روی فیلمنامه‌های مختلف کار کردن، بعد از **حکایتهای اخلاقی**، که به خاطر آن، خود را محدود کرده بودم، برایم پیش آمد. من باز هم ایده‌هایی دربارهٔ **حکایتهای اخلاقی** داشتم ولی می‌خواستم چیز متفاوتی بنویسم. به **پرسیوال** فکر کردم که کاری سخت و طولانی بود و در ضمن کار کردن روی آن، متن **لامارکیزدو** را کشف کردم و روی فیلم شدنش کار کردم تا خود را برای **پرسیوال** آماده کنم. بعد از پرسیوال، فکر کردم کارم را برآثار نوشته شده، متمرکز کنم. در عین حال به میزانسن‌های تئاتر علاقه‌مند بودم و ناگهان فکر نوشتن **نمایشها و ضرب‌المثلها** به مغزم خطور کرد. اقرار می‌کنم که عنوان آن، زیاد اصیل نیست اما هرچه هست باعث زنده کردن استعداد من در این حرفه شد. آن ایده‌های مبهمی که در قدیم داشتم و فکر می‌کردم آنها را دور انداخته‌ام (مثل **زن خلبان** و **پولین در ساحل**) دوباره جان گرفتند و ایده‌های جدیدی نیز در من ایجاد شد و با چهارچوب کارم خود را وفق دادند.

■ دربارهٔ چگونگی پیدایش ایده‌های فیلمهایتان برایمان بگویید، آیا در ابتدا تصوری کلی از آنها دارید یا نه؟

● **حکایتهای اخلاقی**. اقتباسی بود از آثاری که در ذهن داشتم و هیچگاه آنها را روی کاغذ نیاوردم. من در مرحلهٔ اول داستانی را می‌نویسم و در مرحلهٔ دوم آن را روی صحنه می‌برم. البته همیشه در رؤیای یك سینمای مستقیم بوده‌ام که واسطه‌ای به نام فیلمنامه در آن دخالتی نداشته باشد، این رؤیا، کم‌کم تحقق می‌یابد و اخیراً مشغول کار روی آن هستم. اما در همین نوع کار هم، تصوری کلی از فیلم داشته‌ام با اینکه کم و بیش در ابتدای کار، ممکن است تصویری جزئی در ذهن داشته باشم،

● ایده‌هایی هستند که با محلهایی که در آن اتفاق می‌افتند، مشخص می‌شوند و شکل می‌گیرند، گاهی پیش آمده است که قبل از نوشتن داستان، به دنبال محل بوده‌ام. مکانها الهام بخش هستند و به کمك آنهاست که صحنه‌ها در نظرم جان می‌گیرند.

● خیلی مهم است فیلمی بسازیم که در مونتاژ، ناچار به حذف یا کوتاه کردن بعضی از صحنه‌ها به خاطر طولانی بودنشان نشویم. اگر بخواهیم قسمتهایی از داستان را در مقاطع مختلف حذف کنیم، دیگر داستان محکمی نخواهد شد. باید از همان ابتدا به ریتم و زمان آن فکر کرد.

تصویری ساده و جزئی از چیزی که شاید هرگز آن را در فیلم نیاورم، در ذهنم پیدا می‌شود. به هرحال، من دربارهٔ پیدایش ایدهٔ فیلم‌هایم، چیز درستی نمی‌دانم و ترجیح می‌دهم زیاد هم به آن فکر نکنم. در فیلم **کلکسیونر**، من فیلمنامه را ننوشتم و فقط روز به روز کاغذهایی را از دیالوگ سیاه کردم. در گذشته، فیلمهای من بیش از پیش، همه چیزش از قبل نوشته می‌شد. در فیلم **شبهای مهتابی**، به هیچ عنوان، بدیهه سازی وجود ندارد. من در این فیلم حتی جوابهای تلفنی را که بیننده نمی‌شنود یادداشت کرده بودم. برای فرار از قالب «گیتری- پانیول» و برای رفع خستگی، یك فیلم تعطیلاتی در تابستان گذشته ساختم. هیچ چیزی دربارهٔ فیلمنامهٔ آن یادداشت نکردم نه قبل، نه بعد و نه در موقع فیلمبرداری. این دفتر کوچك را می‌بینید؟ می‌خواستم گفتگوهای مقدماتی را در آن یادداشت کنم اما از آن استفاده نکردم. باقی چیزهایی که یادداشت کردم صورت فاکتورها، ساعات جزر و مد دریا و رفت و آمد قطار و یا ماکت زیرنویس فیلم است و از کاغذها و نوشته‌های باطله، خبری نیست. همه چیز به صورت شفاهی انجام شد. در بعضی موارد، وقتی می‌خواستم بازیگران، جملهٔ مشخصی را بگویند، خودم به آنها می‌گفتم، اما آن را یادداشت نمی‌کردم، از آنها هم می‌خواستم این کار را نکنند. این تجربه‌ای جالب، دلپذیر و سازنده برای من و بازیگران بود. اما در این موارد، باید سوژه‌ای خاص و برتر برای کار داشت.

■ وقتی شما فیلمنامه‌ای را با جزئیات دقیق می‌نویسید، آیا این دقت، در مونتاژ هم منظور می‌شود؟

● وقتی می‌نویسم، نه به مونتاژ فکر می‌کنم و نه به دکوپاژ نماها، تنها به زمان فیلم می‌اندیشم... در اینجا از مرحلهٔ آخر فیلمنامه‌هایم برایتان می‌گویم. ابتدا فیلمنامه را در دفتری می‌نویسم، سپس در دفتر دیگری کپی می‌کنم و بعد از آن هم در دفتری دیگر. قبلاً من دفتر آخری را برای تایپ می‌دادم، بعد متوجه شدم که برای خوانا بودن، مجبورم آن قدر در نوشتن آن دقت کنم و واضح بنویسم که بهتر است خودم آنها را تایپ کنم. همیشه از ماشین تحریر استفاده می‌کنم و در هرصفحه، مقدار معینی جمله تایپ می‌کنم و آن قدر در این کار ماهر شده‌ام که می‌دانم هرچند صفحه چقدر طول می‌کشد، حتی پنج دقیقه هم اشتباه نمی‌کنم. رابطهٔ میان زمان و متن حدود یك دقیقه و نیم در صفحه است. فیلمنامه‌های من کلاً بین ۶۵ تا ۷۲ صفحه هستند، یعنی چیزی حدود یك ساعت و ۳۴ دقیقه (**پولین در ساحل**)، تا یك ساعت و ۴۴ دقیقه (**زن خلبان**).

خیلی مهم است فیلمی بسازیم که در مونتاژ، ناچار به حذف یا کوتاه کردن بعضی از صحنه‌ها به خاطر طولانی بودنشان نشویم. اگر بخواهیم قسمتهایی از داستان را در مقاطع مختلف حذف کنیم، دیگر داستان محکمی نخواهد شد. باید از همان ابتدا به ریتم و زمان آن فکر کرد. من آنقدر زمان فیلمهایم را کنترل کرده‌ام که در آن ماهر شده‌ام. در آخرین فیلم، هیچ نوشته‌ای نداشتم که با آن، زمان صحنه‌هایم را کنترل کنم. این فیلم، نوعی بدیهه سرایی بود که در ساخت آن اصلاً از فیلمنامه استفاده نشد اما زمان آن با زمان فیلم **پولین در ساحل** درست مساوی از آب در آمد و در مونتاژ هم هیچ چیز حذف نشد.

■ آیا در کارهایتان به دیالوگ اهمیت زیادی می‌دهید؟

● فیلمنامه‌های من چیزی جز دیالوگ نیستند و این به من کمك کرد تا اسم فیلم **نمایشها و ضرب المثلها** را پیدا کنم. وقتی صحنه‌هایی فاقد دیالوگ هستند به اختصار، آن صحنه‌ها را شرح می‌دهم. البته مرحلهٔ ابتدایی نیز در کارهایم وجود دارد، مرحله‌ای ادبی‌تر از فیلمنامه‌هایم. گاهی دوست دارم داستان را به شکل حکایت و با استفاده از دیالوگهای کامل و حتی در سبکی غیر مستقیم بازگو کنم. گذراندن این مرحله، در تمام فیلمنامه‌های جدیدم صدق می‌کند بجز **زن خلبان**. فیلم **ازدواج زیبا** را به شکل داستانی از زبان کلاریس، دوست قهرمان داستان، حکایت کردم. گاهی برای ساختن فیلمهایی که بیشتر زمان فیلم در سکوت می‌گذرد، اشتیاق زیادی پیدا می‌کنم، اما تا کنون سوژه‌ای در این رابطه نیافته‌ام. در فیلمهایم سعی می‌کنم لحظاتی را جان دهم که در آن بازیگران خاموش باشند، لحظاتی که تنها هستند، ولی نمی‌توان این نوع صحنه‌ها را زیاد گسترش داد زیرا، در قلمرو کار من نیست. بجز لحظات نادری که پرسوناژ تنهاست. صحنه‌های فیلمهایم روی دیالوگ بنا شده‌اند و میزانسن نیز از همین دیالوگها شکل می‌گیرد.

■ آیا دوست دارید دائماً به تخیلاتتان بیندیشید و آنها را به کار گیرید؟ حس نمی‌کنید که عوامل این تخیلات، در فیلمهایتان تکرار می‌شوند؟

● این مسئله دوره‌ای است، فیلمهای من از یکدیگر منشأ می‌گیرند و هرفیلمی زاییدهٔ فیلمی دیگر است و از سیستمی بسته پیروی می‌کنند. همان سیستمی که در فیلمهای **حکایتهای اخلاقی** می‌بینید، که آنها را پایان مجموعهٔ فیلمهای قبلی‌ام به حساب می‌آورم. در **نمایشها و ضرب المثلها** نیز، از سیستم بسته استفاده شده، با اینکه پایانی برای آن قرار داده نشده است. در مجموعهٔ فیلمهای **حکایتهای اخلاقی**، من از یك موضوع شروع کردم و بعد آن را گسترش دادم. **نمایشها و ضرب المثلها**، فیلمهایی هستند که من در آنها به دنبال درونمایه هستم. ممکن است در چهار فیلم اول، **نمایشها و ضرب المثلها**، درونمایه را پیدا کرده باشم. در این فیلمها، شباهت موقعیتها به چشم می‌خورد و پرسوناژهای هرچهار فیلم، در کارشان شکست می‌خورند. همچنین فیلمها در همان محلی که آغاز شده‌اند، به پایان می‌رسند. حالا تصمیم دارم فصل تازه‌ای در کارم آغاز کنم و مجموعهٔ جدیدی از **نمایشها و ضرب المثلها** بسازم که درست مخالف مجموعهٔ قبل، در آنها شکست نهایی و بازگشت به نقطهٔ شروع وجود نداشته باشد. یعنی فیلمهایی که از روشی باز پیروی می‌کنند. البته می‌دانم آنچه می‌گویم مبهم است. شاید اگر این مسئله را در فیلمهایم بررسی کنید، به همین نتیجه برسید. مسلم است که مضمون چهار فیلم اولم، بعد از ساختن چهار فیلم بعدی که متفاوت از آنها بود، واضح‌تر است.

■ شما از آغاز و پایان فیلم صحبت می‌کنید. آیا برای

نوشتن صحنهٔ اول فیلم، دچار اشکال نمی‌شوید؟

● من وقتی فیلمنامه‌ای می‌نویسم از همان ابتدا به پایان و آخرین صحنهٔ آن فکر می‌کنم. فیلمهایم را با پایان آنها تشریح می‌کنم. اگر چگونگی پایان فیلمی را مشخص نکرده باشم، هیچ کاری از پیش نبرده‌ام. من نوشتن فیلمنامهٔ **شب من در نزد مو** را شروع کردم، زیرا صحنهٔ آخر آن را از پیش مشخص کرده بودم. فیلمنامهٔ **زانوی مکر** بنابرتغییرات صحنهٔ آخر نوشته شد و همچنین خلاصهٔ داستان **عشق بعدازظهر** تماماً در سبکی غیر مستقیم نوشته شد، بجز صحنهٔ آخر با تمام دیالوگهایش، جزء به جزء نوشته شد. در فیلم آخرم نیز، صحنهٔ آخر از قبل پیش بینی شده بود با اینکه فیلم تماماً بربدیهه‌سرایی پایه‌گذاری شده و فیلمنامه‌ای نوشته نشده بود.

■ دربارهٔ صحنه‌های نمایشی در فیلمهایتان صحبت کنید.

صحنه‌های نمایشی من خیلی ضعیف هستند. من ترجیح می‌دهم که گیرایی فیلم کم‌کم شکل بگیرد تا اینکه به تدریج با گذشتن از فیلم از آن کم بشود. اگر بخواهید صحنه‌ای قوی باشد، قدرت آن فقط در رابطه با دیگران ظاهر می‌شود. شما نمی‌توانید فیلمی بسازید که از شروع تا پایان قوی باشد، قدرت نسبی است و من ترجیح می‌دهم کم‌کم در فیلم به آن برسم. شروع مجموعهٔ فیلمهای **نمایشها و ضرب‌المثلها** آدم را به یاد نمایشهای تئاتر می‌اندازد، با همان حالت بیانی خاص نمایشنامه‌ها که بازیگران، موقعیت زمان و مکان را، با صحبت دربارهٔ آن مشخص می‌کنند.

■ دربارهٔ ایده‌هایتان برایمان صحبت کنید.

● ایده‌ها کم‌کم به ذهنم می‌آیند و من به این امر ایمان دارم. وقتی که می‌خواهم فیلمنامه‌ای بنویسم، اول صحنهٔ آخر آن به نظرم می‌آید و بعد صحنه‌های دیگر به شکلی نامنظم در ذهنم شکل می‌گیرند. بیشتر، موقعیت به فکرم می‌رسد تا صحنه. ایده‌هایی هستند که با محلهایی که در آن اتفاق می‌افتند، مشخص می‌شوند و شکل می‌گیرند، گاهی پیش آمده است که قبل از نوشتن داستان، به دنبال محل بوده‌ام. مکانها الهام بخش هستند و به کمک آنهاست که صحنه‌ها در نظرم جان می‌گیرند. در فیلم آخرم، قسمتی از فیلم را در شهری فیلمبرداری کردیم که من نه آن شهر را می‌شناختم و نه مردمش را. نمی‌خواستم قبل از فیلمبرداری به آنجا سفر کنم، زیرا کشف محل و مردمش باعث می‌شد، تازگی‌اش را برای تهیهٔ فیلم از دست بدهد و به ضرر فیلمبرداری تمام شود. سرزده وارد جایی شدن باعث می‌شود همه چیز برحسب اتفاق انجام شود. در مواردی که مجبورم در عین نوشتن صحنه‌ای به محل آن بیاندیشم، گاهی‌برایم سخت است تا محل مناسب را بیابم. اما این مسئله، مرا درکارم یاری می‌دهد و به نتایج دلخواه در موارد دیگر می‌رسم.

■ شاید به این دلیل است که ایده‌هایی که در سرداریم، اما هیچگاه به آنها فکر نمی‌کنیم و از وجودشان بی‌خبریم، با نوشتن به مغزمان خطورمی‌کند؟

● نوشتن فیلمنامه از یك اثر ادبی، بسیار مشکلتر است. در یك اثر ادبی، ما فقط خود را وقف نوشتن آن می‌کنیم، یعنی تمام حواس و فکرمان معطوف به نوشتن است، اما در فیلمنامه که حکم استخوان بندی فیلمی را دارد که قرار است ساخته شود، باید به همه چیز فکر کرد و شرایط و موقعیتهای آن را در نظر گرفت. من نمی‌دانم سایر فیلمنامه‌نویسان حرفه‌ای در این باره چگونه فکر می‌کنند، اما به نظر من فیلمنامه نویسی کار مأیوس کننده‌ای است، فیلمنامه‌نویس در خوب نوشتن آن سعی نمی‌کند و به خود می‌گوید: «این کار به چه درد می‌خورد؟ چرا مثلاً مواظب چیزهای تکراری باشم؟ چرا ادبی کار کنم؟ وقتی می‌دانم که در اصل کار تاثیری نمی‌کند.» در توصیف کسی که دری را باز می‌کند، طرز باز کردن در، بستگی به میزانسن دارد، حال چرا تغییرات جزئی را در فیلمنامه ذکر کنیم که در کار رعایت نخواهند شد. در ضمن من دوست ندارم در فیلمنامه‌ام عقاید خصوصی شخصیتها را ذکر کنم چون فکر می‌کنم این کار نوعی فریب دادن است.

■ آیا از قبل، هزینهٔ تهیهٔ فیلمنامه‌هایتان را تخمین می‌زنید؟

● مجبورم این کار را بکنم. من نیز مثل تمام کسانی که متعلق به موج نو هستند، افکار اقتصادی دارم و این مسئله، مرا محدود می‌کند. زیرا نمی‌توانم به صحنه‌ای فکر کنم که هزینهٔ کلانی دربر خواهد داشت. البته‌چون همیشه‌به‌صحنه‌های عادی و ساده علاقه‌مند بوده‌ام، مشکلی ندارم. گاهی پیش می‌آید که صحنه‌های عادی‌نیز پیچیده می‌شوند. من دوست ندارم در فیلم، شخص جوانی را تا زمان پیری‌اش، با گریم دنبال کنم. این باعث می‌شود سینمایی تصنعی به وجود آورم که اصلاً مایل به این کار نیستم. در حال حاضر، نمی‌خواهم به امکانات خاص سینما حمله کنم. زمان،امکاناتی دارد که سینما فاقد آن است، مثل تند کردن و فشردن زمان. من دوست دارم فیلمی بسازم که زمان وقوع آن تقریباً مترادف با زمانی باشد که در آن زندگی می‌کنیم. دلم می‌خواهد از همان امکانات و وسایلی که در اطرافم وجود دارد، استفاده کنم و زمان را تغییر ندهم و آن را با کارم تنظیم کنم و از آن پیروی کنم، این موضوع کار مرا آسان می‌کند، بازیگران در این نوع کار، باید همیشه حاضر به خدمت باشند و طرح کار نیز، روان و ساده باشد. اگر اینها رعایت شود، فیلم با امکانات و وسایل ساده‌ای ساخته خواهد شد. مثلاً برای فیلمبرداری در کنار دریا، اگر وقت را تنظیم نکنید و کارتان رااز پیش مشخص نکنید، ممکن است بازیگران آفتاب سوخته شوند و مشکلات زیادی برای گریمور به وجود آورند. من متوجه شدم اکثر کارگردانان، مثل ما کار نمی‌کنند. گاهی پیش می‌آید که‌در یك روز، ما فقط سه‌دقیقه فیلمبرداری کنیم و باقی روز را مشغول کارهای تدارکاتی شویم. من از نور طبیعی استفاده می‌کنم و این باعث می‌شود تا تغییر ساعت غیر ممکن شود و من نتوانم مثلاً فیلمبرداری ساعت یك بعد از ظهر را به هشت شب موکول کنم. می‌بینید که کیفیت فیلم و صرفه‌جویی در امکانات، هردو یکی است.

برگرفته از مجلهٔ کایه دو سینما