A black and white close-up portrait of an elderly man, Frederick Wiseman. He has a wrinkled forehead, deep-set eyes, and a slight smile. He is wearing a dark, textured jacket. The background is dark and out of focus.

# **Pogovor s Frederickom Wisemanom**

»V vseh filmih me zanima odnos med dobesednim in prenesenim pomenom.«

Frederick Wiseman je človek, ki zna delati filme in je obenem – kot pritiče priimku – pravi modrec, kakršnih med dokumentaristi in filmarji nasploh ni prav veliko. Že več kot štirideset let neumorno snema filme o ameriških družbenih institucijah, tako da je pri 83 letih sam postal institucija dokumentarističnega ustvarjanja. Wiseman pravi, da ne dela dokumentarcev, ampak dramatične pripovedne filme. Dramatičnost v njegovih filmih pa ni stvar presenetljivih obratov ali razgibanega sosledja dogodkov, temveč izhaja bolj iz napetosti – podobno kot v poeziji – med dobesednim in metaforičnim pomenom, čeprav so njegovi filmi glede na dolžine bolj epski kot lirski. Wiseman je neprekosljiv v tem, kako se infiltrira v kolesje institucij in kako zmore s svojim objektivističnim, na videz neangažiranim, neideološkim pristopom osvetliti različne nianse simbolnega nasilja sistema nad posameznikom in drugih vrst nasilja med posamezniki, vpetimi v ta sistem. Njegovi filmi so družbena vivisekcija 20. in 21. stoletja, ki razkriva sodobno človeško komedijo kot na primer v filmu *Primat* (Primate, 1974), v katerem se ljudje, znanstveniki in raziskovalci, ki eksperimentirajo na opicah – prosto po Errolu Morrisu – izkažejo za zlobne primate. Po drugi strani pa Wiseman v filmu *Meso* (Meat, 1976), študiji moderne mesnopredelovalne industrije, prikaže tehnokratski proces od krave na pašniku do zrezka v supermarketu kot bolj usodnoten za tega »zlobnega«, inteligentnega primata kot za procesirano govedo in drobnico. Wiseman kot »muha na steni« opazuje, kako ideologija, ki nas konstituira kot subjekte in kot družbene subjekte, deluje skozi sistem demokracije in njenih institucij: v filmu *Belfast, Maine* (1999) na primer zdravnica kaže materi z otrokom plastične imitacije kosov mesa (!) in jo sprašuje, kakšne količine le-tega poje njen malček, na koncu pa jo pohvali, kako zdravo in obilno ga hrani ... Teme njegovih filmov so raznovrstne in kompleksne kot življenje samo. Nikoli ne zavzema pozicije, nikoli ne obsolja, temveč presojo prepušča gledalcu. Wiseman je skoraj vse svoje filme posnel na 16mm filmski trak in jih montiral ročno. Vsako leto en film. Ker so zaradi digitalizacije zaprli večino laboratorijev za razvijanje filmov, je njegov zadnji film posnet na super 16mm, *Ples – Balet Pariške opere* (La danse, 2009), ki ga je montiral v Avidu, ne več analogno. Nad digitalizacijo ni navdušen, ker kakovost slike po njegovem še vedno ne dosega filma. Nekaj obrtniškega je bilo v tem, pravi, da si trakove pri montaži lahko držal v rokah, čeprav nekateri mislijo, da je digitalna montaža hitrejša. On še vedno ne zmontira filma prej kot v enem letu. Ne montira jih stroj, ampak človek, ki sprejema odločitve. Tisto, kar ostane po gledanju Wisemanovih filmov, je ravno zavedanje, da je človek tisti, ki sprejema odločitve in je odgovoren za svet, v katerem sobivamo z drugimi. Njegov veličastni opus je vizualna socialna antropologija naše sodobnosti, pogosto ironičen prikaz človeške vrste, dosežkov in bizarnosti ne le demokracije, temveč kar civilizacije.

Mateja Valentinčič, foto: Borut Krajnc



Bazično urjenje

**Znani ste po tem, da svoje filme delate na način *direct cinema* ali *cinéma vérité* brez intervjujev ali pripovedovalca. Vedno posnamete ogromno materiala, ki šele v montaži najde svojo pravo formo, dramaturško strukturo in poanto. Zakaj tak pristop?**

Pač rad delam na tak način. Vedno sem tako delal. Začel sem delati le nekaj let po tem, ko se je zgodil tehnični napredek, ki je omogočil boljše snemanje svetlobe in zvoka na 16mm film. To je omogočalo snemanje na terenu brez dodatnih luči. Vsakdanji svet je naenkrat postal odprt za raziskovanje v filmskem smislu. Tudi v izkušnji vsakdanjega življenja so stvari, ki so enako dramatične, smešne, žalostne, tragične kot v vrhunski književnosti. Imeti morate le srečo, da ste tam, ko se zgodijo, in potem presodite, kako jih najbolje uporabiti. Moj način uporabe 16mm je bolj romanesken kot žurnalističen. Do strukture in tega, kaj sploh hočem povedati, pridem šele po več mesecih dela v montaži. Zelo me zanimajo primerjalne oblike. In problemi montaže so zelo podobni problemom pri pisanju romana, drame ali poezije.

**V pol stoletja ste posneli več kot 40 dokumentarnih filmov. V njih se posebej osredotočate na interakcijo posameznika z institucijo. Je vaše zanimanje za to tematiko povezano z vašo pravniško izobrazbo?**

V resnici se nisem šolal kot pravnik, ker nisem hodil na predavanja. Na pravni fakulteti sem ves čas bral romane. Prijatelji so mi posojali zapiske, znal sem dobro pisati, zato sem bil uspešen pri izpitih. Moja mala šala glede fakultete je, da sem bil fizično prisoten. Ko sem bil mlad, sem tako kot moji prijatelji želel postati novi Fitzgerald ali Hemingway, ker me je resnično zanimalo pisanje. Kmalu sem ugotovil, da nisem ne eden ne drugi, a zanimali so me tudi filmi. Moje raziskovanje sodobne realnosti pa gotovo vsaj delno izhaja iz zanimanja za pisanje literature.

**Kako ste sploh postali režiser, dokumentarist? Kaj je bil tisti odločilni preobrat?**

Ni mi bilo vseč, kar sem počel v življenju. Po fakulteti sem šel v vojsko, potem sem par let živel v Parizu, ko pa sem se vrnil, sem začel učiti na pravni fakulteti. To sem sovražil. V Parizu sem veliko hodil v kino in gledališče. Posnel sem veliko 8mm filmčkov. Pri 35 letih sem se odločil, da je čas, da končno začnem delati



Sodišče za mladoletne

nekaj, kar me veseli. Poznal sem zapor Bridgewater, kjer sem posnel *Titicutske norčije* (*Titicut Follies*, 1967), svoj prvi film, ker sem tja vodil svoje študente na terenske vaje. Zdelo se mi je, da bo to dobra tema za film. Ko pa sem se ukvarjal s tem filmom, mi je prišlo na misel, da bi lahko isto naredil v drugih institucijah. Te so se mi zdele primerne za snemanje, ker so lokacijsko in geografsko omejene.

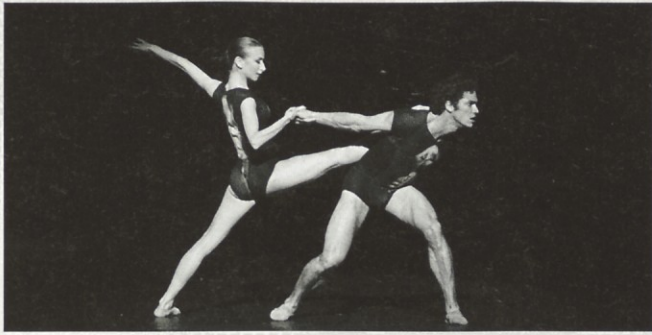
**Titicutske norčije ste posneli v instituciji za duševno motene kriminalce, film vam je prinesel prepoznavnost, pa tudi nekaj tožb. Legalno ste ga smeli predvajati v javnosti šele na začetku 90. let ... Kje se je zalomilo?**

Da bi posnel film v zaporu Bridgewater, ki je imel najvišjo stopnjo varovanja, sem potreboval dovoljenje direktorja zapora, nadzornika vseh kazensko popravnih institucij v Massachusettsu ter pravosodnega ministra. Najprej je direktor privolil, nadzornik pa me je zavrnil. Šel sem do namestnika guvernerja, ki je telefoniral nadzorniku, naj mi omogoči posneti film. Ko je bil film končan, je namestnik guvernerja postal pravosodni minister. Film mu je bil všeč, ko ga je videl. Ko pa je film postal medijsko vse bolj odmeven in so začele leteti kritike na sam obstoj ustanove kot je Bridgewater, se je zbal za svojo politično kariero. Zato je izdal sodni nalog za prepoved prikazovanja.

**Kakšen je vaš odnos do cenzure umetniških del? Je kdaj lahko upravičena?**

Sem jasno proti. Ne vem, kdaj bi lahko bila upravičena. Tako v prejšnjih kot v 20. stoletju so pomembnost umetnosti pripoznali oblastniki; diktatorja kot Stalin in Hitler, ki nista čutila potrebe zgolj po cenzuriranju umetniških del, temveč sta zapirala in ubijala same umetnike. Mislim, da sta se Hitler in Stalin motila, da lahko z družbenega vidika umetnost karkoli doseže. Lahko bi prihranila mnogo življenj, pa njuna pozicija zato ne bi bila nič bolj ogrožena.

**Pa vendar umetnost kljub družbeni marginalizaciji proizvaja neke učinke – sodne prepovedi, različne interpretacije, ker s svojo estetsko funkcijo širi polje svobode v družbi ... Kot vaš film Gimnazija (*High School*, 1968), v katerem ste prikazali rigiden proces edukacije oziroma poneumljanja dijakov v tistem času na neki ameriški šoli. 60. leta so bila vendar čas osvobojanja, mladinske kontrakulture ... Zakaj ste naredili ta**



Ples - Balet Pariške opere

### **film sploh glede na zadnjo sekvenco, ki je hkrati ganljiva in srhljiva?**

V zadnji sekvenci ravnateljica šole bere pismo nekdanjega maturanta, ki se je javil za služenje vojske v Vietnamu in je tik pred tem, da ga pošljejo na nevarno misijo za bojno črto. Bil sem slučajno na tistem zboru šolskih delavcev in vedel sem, da bom posnetek uporabil, samo nisem vedel, kako. V procesu montaže so teme represije, družbenega nadzora, demotiviranja učencev, da bi razmišljali z lastno glavo, postale prevladujoče v filmu. To pismo je napisal nekdo, ki je z vidika šolskih oblasti uspešen maturant, saj je nekritično sprejel vrednote šole. Žalostno pa je, ker je izrabljen, ne da bi se tega sam zavedal.

### **26 let pozneje, v 90. letih, ste znova šli snemat na gimnazijo, čeprav ne na isto. Kaj se je spremenilo v tem času in kako te spremembe odražajo spremembe v družbi nasploh?**

Na ta tip vprašanja ne morem odgovoriti, ker nisem strokovnjak niti za izobraževalni sistem niti za družbene spremembe. Lahko govorim le o razlikah med obema srednjima šolama. Edina podobnost med obema je bila, da so bili dijaki iste starosti in da sta oba filma posneta v stavbah. Prva šola je imela 4000 dijakov, druga pa 250, razmerje med učenci in učitelji je bilo v prvi 1:30, v drugi pa 1:3. V prvi gimnaziji je bil učni program vsiljen, v drugi pa so ga učenci pomagali sooblikovati, in sicer na način, da se je upoštevalo socialno in etnično ozadje dijakov. Druga gimnazija je bila majhna, eksperimentalna srednja šola. Takih je bilo le nekaj v New Yorku in v državi nasploh. Vendar ne morem o njih razpravljati, ker jih nisem obiskal. Običajno nekaj izvem o institucijah, ko v njih snemam. Zato ne morem generalizirati o izobraževanju ali o čem drugem.

### **Vaši filmi so observacijske študije ljudi, ki so pogosto v neprijetnih, nerodnih situacijah, na sodišču, v bolnišnici, dobivajo socialno podporo ali pa so ujeti v krog družinskega nasilja in podobno. Kako obravnavate različne situacije z etičnega vidika? Ali se dogovorite vnaprej z ljudmi o pogojih sodelovanja, na primer v filmu *Nasilje v družini* (*Domestic Violence*, 2001)?**

Predem sem začel snemat *Nasilje v družini*, sem se sestal z vsemi ženskami. Bilo je majhno zatočišče. Razložil sem jim, kaj bi rad naredil, in jih vprašal, če bi želele sodelovati. Mislil sem, da bodo dve ali tri privolile, vendar so na moje začudenje in za-



Socialna podpora

dovoljstvo pristale kar vse. Ko je bil film končan, sem jih vprašal, zakaj so privolile v sodelovanje. Rekle so, da so se odločile spregovoriti o svojih intimnih zgodbah in izkušnjah, ker so menile, da bi film lahko pomagal drugim ženskam. Izjemno velikodušno od njih.

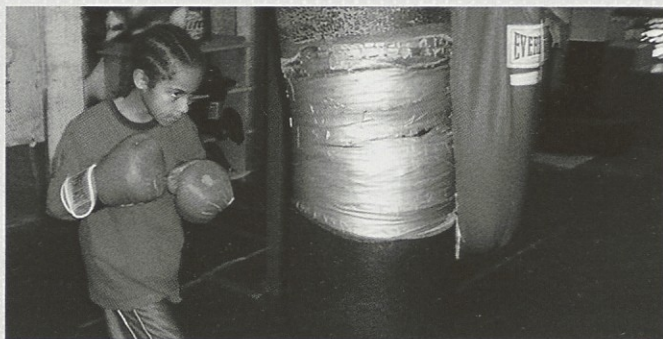
### **Kako vam uspe ostati neviden med snemanjem, da lahko ulovite vse, kar se zanimivega dogaja v neki situaciji? Ali že prej raziščete tematiko in lokacijo ali improvizirate med snemanjem?**

Za *Nasilje v družini* sem v zatočišču preživel en dan, predem sem začel snemat. To je zame običajno. Le nekajkrat se mi je zgodilo, da sem porabil več časa. Na primer za *La Comédie-Française ou L'amour joué* (1996) sem porabil tri mesece, ker sem moral pridobiti dovoljenja triindvajsetih sindikatov. Edina tehnika, ki jo imam, je, da sem odkrit z ljudmi. Razložim jim, kaj delam, zakaj to delam in kako bom to v filmu uporabil. Rečem jim, da če nočejo biti v filmu, naj mi povejo in spoštoval bom njihovo željo. Zelo redko me kdo zavrne. Proces snemanja filma skušam demistificirati. Če kdo želi pogledati skozi kamero ali želi vedeti, kako deluje snemalnik zvoka, mu to pokažem.

### **Kako se obnašate do ljudi, ki začnejo igrati pred kamero?**

Po mojih izkušnjah ljudje pred kamero ne igrajo. Intervju je umetna situacija. Vi igrate novinarko in jaz intervjuvanca, to se v mojih filmih ne dogaja. Če grem na primer snemat na center za socialno delo, imajo socialni delavci določeno vlogo, njihove stranke pa so tam, ker skušajo dobiti denar za stanovanje ali podporo. To je njihov glavni cilj in malo jim je mar, če jih kdo snema. To je en vidik. Glavna razlaga pa je, da ljudje nismo dovolj dobri igralci. Če ljudje nočejo, da jih snemajo, odidejo proč, kažejo osle ali pač protestirajo. Ne morejo pa kar naenkrat postati nekdo drug. Če to poskusijo, se takoj opazi, ker se zdi narajeno. Mislim, da to deluje v moj prid. Če se ljudje ne počutijo sproščeno pred kamero, se bodo obnašali normalno, ker se ne znajo drugače.

**Vsi smo seveda postavljeni v neke družbene vloge. Vendar je razlika med tem, kar človek misli, da dela, in tem, kar dejansko počne. Mislim, da je vaš film *Primat* popoln primer za to. Zame je to vaš najbolj deprimirajoč film, čeprav mi je pomagal razumeti povezavo med tehnokratskim svetom in nihilizmom,**



Boksarska telovadnica

**o kateri je pisal Heidegger. Še posebej me je presunil brezdušen odnos znanstvenikov do opic, ki so jih obravnavali zgolj kot objekte raziskave, kot stvari, ne pa kot živa bitja. Za kakšno raziskavo je sploh šlo?**

Film *Primat* sem posnel v Yerkesovem centru za raziskovanje primatov v Atlanti. V času snemanja je bila tema raziskav določanje tistega dela možganov, ki nadzoruje seksualno in agresivno vedenje. Opicam rezus so odstranili zgornji del lobanje, v možgane vtaknili več elektrod in skožnje spustili elektriko. Elektrode so namestili na vnaprej določena mesta in opazovali učinke električnih šokov na vedenje opic. In v resnici so v možganih opic locirali sprožilce za spolno in napadalno vedenje. Lahko so pritrdili elektrodo na določeno mesto in sprožili erekcijo pri opičem samcu, ki je začel preganjanje samico. Ali pa so pritrdili elektrodo na drugo mesto in samec je začel napadati drugega samca. Vendar namen teh raziskav ni bil nadzorovati opičjo, temveč človeško populacijo. Takratni direktor inštituta je napisal knjigo *Odiseja primata* s posvetilom »Ženi Nelly, svojemu najljubšemu primatu«. V knjigi je diagram njegove idealne družbene organizacije, ki ima piramidno obliko. Na vrhu piramide je faraon brez elektrod. Njegovi glavni pribočniki imajo eno ali dve elektrodi, troti na dnu piramide pa imajo 30.000 majhnih elektrod, ki v celoti nadzirajo njihovo vedenje. Knjiga je bila ilustrirana in ljudje, ki naj bi bili troti, so bili črni. Verjetno si predstavljate ... Mislili so, da bodo lahko obrzdali mladoletno prestopništvo. Prestopnik bi imel elektronski pas. Ko bi začutil, da bo zagrešil protidružbeno dejanje, bi pritisnil gumb in elektroda v možganih bi mu to preprečila. To je tako absurdno, da je že smešno. Seveda je tudi grozljivo pomisliti, da bi nekateri res to radi uvedli.

**Sliši se kot znanstvena fantastika v slogu Kubrickove Peklen-ske pomaranče ...**

Ne, to je znanstvena fantastika v realnosti.

**Vaš kolega Errol Morris pravi, da ljubite institucije tako, kot je Fellini ljubil cirkus. Obdelali ste vse represivne in ideološke aparate države – od policije, vojske, zapora, sodstva do izobraževalnega in socialnega sistema, kulture itn. Je med vašimi filmi kakšen, ki vam je posebej ljub?**

Ponavadi so mi najljubši zadnji filmi, ker se jih najbolj spomnim. Prav zdaj končujem film, ki sem ga posnel na univerzi



Meso

Berkeley ... To je tako, kot bi me vprašali, katerega otroka imam najraje. Nekateri filmi so bolj duhoviti od drugih, *Primat* je smešen, če imaš bolan um kot jaz. *Gimnazija*, *Veleblagovnica* (*The Store*, 1983), *Sinajska terenska misija* (*Sinai Field Mission*, 1978) so zelo zabavni filmi, tudi pri *Socialni podpori* (*Welfare*, 1975) se zabavaš na določenih mestih. Upam, da humor ne gre na račun ljudi v filmu. V tem primeru bi osmešil sebe. Humor izhaja iz situacij, v katerih se ljudje znajdejo.

**Zakaj ste naredili kar dva filma o baletu? Kaj vam pomeni?**

*Ples – Balet Pariške opere* je eden mojih najljubših filmov, ker ga je bilo tako prijetno snemati. V pariški narodni operi bi lahko preživel dvajset let in se pretvarjal, da snemam film brez traku v kameri. Tako zanimivo je bilo. Izjemno občudujem peslence in baletne mojstre, ker trdo garajo in ustvarjajo čudovite, nepovratno minljive forme. S koncem predstave je vsega konec. Minljivost lepote je žalostna, pa vendar hodim tja vedno znova. Balet je moja najljubša zvrst umetnosti.

**Morda tudi zato, ker je telo v središču vašega ustvarjanja?**

Ko snemaš filme o ljudeh, običajno kažeš tudi telesa. Telo je v ospredju v filmih, kot so *Balet* (*Ballet*, 1995), *Ples*, *Boksarska telovadnica* (*Boxing Gym*, 2010) ali celo *Bazično urjenje* (*Basic Training*, 1971). V nekem smislu je ta vojaški film prvi plesni film, ki sem ga naredil.

**Ko že omenjate vojsko ... Zame je bil film *Izstrelek* (*Missile*, 1987) pravo presenečenje. Nisem se zavedala, da obstaja urjenje za ljudi, ki pritisnejo na gumb v primeru jedrske vojne ... Ste bili med snemanjem tudi vi deležni odmerka presenečenj?**

Presenetilo me je, da so tako malo govorili o posledicah. Mlade častnike, stare od 21 do 28 let, so urili za izstrelitev medcelinskih balističnih raket. Če bi jih izstrelili, bi uničili svet. Osupnila me je lahkotnost, s katero so sprejeli svojo vlogo. Morda sem naiven. Film raziskuje velikanski prepad med občutjem vsakdanjega življenja teh ljudi in grozljivostjo tega, za kar so izurjeni.



Zakon in red



Titicutske norčije

***Tudi nekdo, ki ni družboslovec, to postane ob gledanju vaših 3- ali 6-urnih filmov ... Zakaj morajo biti tako dolgi?***

To je povezano s temami. Če je tema zapletena, se čutim zavezanega ljudem, ki so mi dali dovoljenje, da se ta kompleksnost zrcali v filmu. *Med življenjem in smrtjo* (Near Death, 1989) traja šest ur, saj obravnava problematiko umirajočih, ki jih nehajo zdraviti, ker jim ni več mogoče pomagati. Ta vprašanja so izjemno kompleksna. Ni vseeno, ali je nekdo občasno pri zavesti ali pa je nezavesten. Spremljam bolnike v vsakem teh različnih stanj. Vidimo zdravnike, družinske člane in bolnika, ko je ta pri zavesti, kako skupaj sodelujejo pri odločanju. *Med življenjem in smrtjo* je po eni strani film o tem, kdaj prekiniti življenje, v bolj abstraktnem smislu pa je to film o demokraciji. V vseh filmih me zanima odnos med dobesednim in prenesenim pomenom.

***Ker so vaši filmi tako antikomericalni, me zanima, kako jih financirate. Menda je vsak vaš film najprej prikazan na ameriški javni televiziji PBS?***

Na javni televiziji so prikazali vse moje filme v najbolj gledanem terminu. Običajno prispevajo 18 do 20 odstotkov proračuna filmov, preostali denar pa dobim iz različnih fundacij. Včasih ga tudi ne dobim. Ker pa svoje filme sam produciram, sem njihov lastnik. Če BBC ali ARTE ali slovenska televizija želi kupiti kakšnega, ga mora od mene. Tako zberem dovolj denarja, da preživim in da nadaljujem s snemanjem. Obstaja več fundacij, kot so Ford, McArthur ali Diamond, ki so mi skozi leta vedno stale ob strani.

***Bi se strinjali, da sta v vaših zgodnjih delih v ospredju telo in nasilje, mikrofizika oblasti v vsakdanjem življenju, kot bi rekel Foucault?***

Wiseman tega ne bi rekel ... Nisem začel z načrtom o seriji filmov, v katerih bi bilo nasilje ena od glavnih tem. Ko pa v življenju že marsikaj doživim in se srečam z različnimi institucijami, se zaveš, kako pogosto človek doživlja nasilje. To postane pomembna tema. Država nasilje bodisi omejuje bodisi izrablja s policijo ali vojsko. Jetniki v Bridgewaterju so na primer zagrešili najhujše zločine, ki si jih lahko zamislite, zato potrebujemo policijo, da zločine preprečuje in jih razišče. Vojska sme uporabiti silo, ko državljanje ščiti pred domnevnim sovražnikom. Moški in ženske so pogosto nasilni drug do drugega in naloga države je,

da to prepreči ali vsaj ublaži posledice nasilja. Kamor se obrneš, naletiš na neko obliko nasilja, saj gre za značilno lastnost človekovega vedenja.

***Vaši zadnji filmi so mnogo manj politični. Belfast, Maine je čudovit portret ribiškega mesteca, Ples sijajna upodobitev kulturne ustanove, pariškega baleta. Potem sta tu portreta Crazy Horsa (2011), erotičnega kabareta in Boksarske telovadnice ... Še vedno obravnavate človeško telo, a v drugačnem, manj političnem kontekstu. Obstaja razlika med vašimi zgodnjimi in kasnejšimi filmi?***

Sam je ne vidim. Delam tisto, kar me zanima. Končni izdelek mora odražati, kar sem se naučil pri snemanju. *Boksarska telovadnica* na primer ... Boks je zelo nasilen šport. Vendar vse poteka po določenih pravilih. *Boksarska telovadnica* je podobna *Nasilju v družini*, filmom o vojski in o plesu. Ne predstavlja odklona. Ena od tem *Boksarske telovadnice* je tudi omejena uporaba nasilja. Film se navezuje na Afganistan, na streljanje na univerzi Virginia Tech, ko je oboroženi moški ubil 32 študentov... Tisto, kar se trudim delati, so – splošno rečeno – filmi o najrazličnejših vidikih človeškega obnašanja. Plesni filmi ali film o Comédie-Française prav tako spadajo sem. So pa tudi tematsko povezani. Ena od predstav v filmu *Ples* je Medeja. Kaj stori Medeja? Ubije svoje otroke. V abstraktnem smislu je *Ples* povezan s *Sodiščem za mladoletne* (Juvenile Court, 1973) ali s *Titicutskimi norčijami*. Če pomislite na implikacije nekaterih koreografij, vidite povezave med filmi ...

***Če bi čez 500 let razumna nezemeljska bitja po naključju našla na vaše filme, kaj bi si po vašem mislila o verjetno že izumrli človeški vrsti?***

Nimam pojma. Všeč mi je misel, da bi se krohotala ...