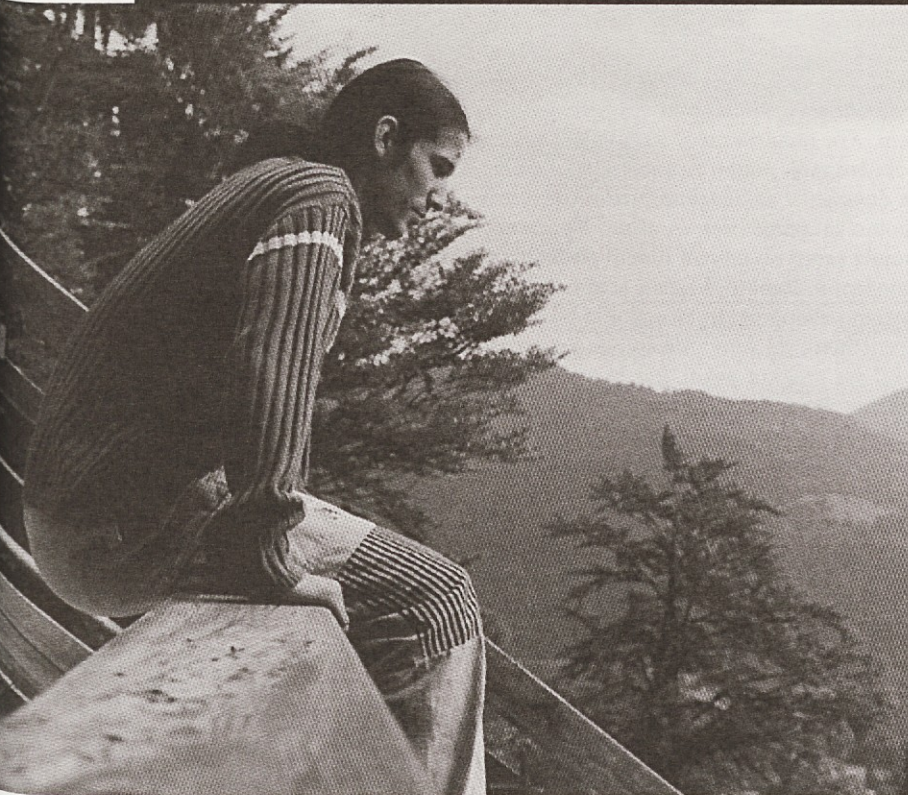


# INTERVJU Z VLADOM ŠKAFARJEM: avtor filma peterka: leto odločitve

jurij meden



Vlado Škafar in ekipa na snemanju filma



## uvodna beseda

Vlado Škafar, še predvčerajšnjim eden živahnejših članov uredništva revije *Ekran*, se je nekje med montažo svojega celovečernega prvenca *Peterka: leto odločitve* odločil za truffautovsko gesto in potihem izstopil iz uredništva. Čeprav sam zagotavlja, da sta filmska refleksija in praksa dve plati istega kovanca, je ta gesta – če drugega ne – prijazno zagotovila zdravo etično podlago za pričujoči pogovor.

Prve kritiške omembe tvojega filma po premieri na festivalu v Celju je zaznamovala prevladujoča negativna nota. Brali smo lahko, da je film neobvezen, slabo montažno obdelan, da v nedogled ponavlja iste obrazce, da sploh ni film ... Sam sem nasprotnega mnenja in negativne ocene pripisujem premalo odprtemu gledanju oziroma zakoreninjenim vnaprejšnjim predstavam o tem, kako bi film moral izgledati oziroma kaj film sploh je. Resno vprašanje zate: kaj je film?

Porabil sem že ogromno časa in napisal ogromno tekstov o filmu, v katerih sem si skušal odgovoriti na to vprašanje. Odgovor najbrž tiči na koncu dolgotrajnega procesa razmišljanja, na koncu dolge ljubezni do filma. Eni se s filmom ukvarjamo bolj, drugi manj, eni iz takšnih, drugi spet iz drugačnih interesov; plod vsega tega ukvarjanja je zanesljivo tudi neka ideja, kaj film sploh je, in njena dokončna potrditev mogoče – mogoče pa tudi ne – pride čisto na koncu. Te ideje so si seveda lahko radikalno nasprotni, tako da ob ogledu istega filma lahko prihaja do precejšnjih polarizacij. Sam omenjenih kritik nisem bral, sem pa seznanjen z njimi. Taka je bila pač izkušnja Celja. Mogoče bo tole zvenelo malo naivno, ampak pričakoval sem, da bo moj film vsem bolj ali manj všeč. Zdaj pa se mu dogaja skoraj isto, kar je doletelo že moj prvi film, pri katerem pa sem že od samega začetka vedel, da bodo mnenja zelo deljena. V tem smislu se trenutno dogajanje odvija proti mojim pričakovanjem.

Vprašal sem te zato, ker se mi zdi to vprašanje eno izmed dveh ključnih, ki si jih mora zastaviti vsak avtor ...

Naj te popravim. To sploh ni bistveno vprašanje. Bistveno vprašanje,

ki si ga mora zastaviti vsak režiser, je: "*Zakaj ta film?*" Se pravi ta konkreten film, ki ga imaš trenutno pred sabo. Isto vprašanje je seveda ključnega pomena tudi za gledalca. Če se lotiš snemanja ali gledanja filma, pri tem pa imaš v glavi vprašanje, kaj je to film, potem boš zgrešil snemanje in zgrešil gledanje in zgrešil nasploh vse. Zato tudi pravim, da odgovor vedno pride šele nekje na koncu. Nič čudnega, da so teoretiki in zgodovinarji poslovilna dela naslavljali z naslovi, v katerih so se spraševali o pomenu svojega ustvarjanja. Kaj je filozofija? Kaj je film? Takrat si šele zares lahko zastaviš takšno vprašanje, ne pa pri dvajsetih ali tridesetih letih. Bistveno vprašanje je vedno: "*Zakaj ta film?*" Ne glede na to, ali si v poziciji gledalca ali v poziciji ustvarjalca.

Drugo ključno, generalno vprašanje, se mi zdi: zakaj snemati filme?

Odgovor na vprašanje, zakaj snemati filme, se spet lahko vrne nazaj v obliko vprašanja, kaj je to film. Če se odločiš za filme, potem se moraš za dosego resnih rezultatov odločiti z vsem svojim bitjem. Zakaj bi se sicer sploh ukvarjal s filmom? Sam ne vidim nobene razlike med ustvarjanjem filma, gledanjem filma in tistim mostom vmes, ki mu lahko rečeva kritična refleksija, pa naj slednjo motivirajo propedevtični ali promocijski vzgibi. Zame so vse to trenutki ene in iste zgodbe. Enkrat imaš v rokah filmsko kamero, filmski trak in ekipo, drugič, tretjič svoj pogled, v bistvu pa razlike ni nobene. Vprašanje "zakaj film" sem si zastavil sredi svojega študija, ko sem se nato posvetil filmu in poslovil od literature in filozofije. V tistem obdobju me je film zanimal kot nekaj z največjim izraznim potencialom v vseh smislih: od najbolj banalnih tez, da je film najbolj razširjen, dostopen in ljudski medij, do tiste znane, da je film sinteza več umetnosti, s čimer se sicer ne strinjam ...

Zakaj?

Nobena umetnost ni sinteza več umetnosti. Vulgarno in samopašno bi bilo trditi, da je film sinteza drugih umetnosti. Vsaka umetnost ima svoj jezik in ga samostojno razvija. Skratka, ko se na začetku odločaš

za film, se zanj ne odločaš skupaj z vso prtljajo tega težkega vprašanja, zakaj snemati filme, ampak se odločaš na podlagi intelektualnega in čustvenega potenciala, ki ga v filmu prepoznaviš. In največji čustveni in intelektualni potencial med vsemi umetnostmi sem takrat, na začetku devetdesetih, našel v filmu. Če bi se danes še enkrat odločal, nisem prepričan, da bi se spet tako odločil. Ampak ko enkrat zakoračiš na to pot, potem ti ne preostane nič drugega. Kot je že davno dejal Béla Balázs, film je novo razodetje človeka. In najvrednejše, kar lahko daš drugim, je tvoj pogled.

Zanimivo, da si omenil ta "tvoj pogled". Prav "pogled" se mi z eno besedo zdi najlepši in najbolj točen opis obeh tvojih filmov. *Stari most* kot dobesedno, tudi v konceptualnem smislu, nič več (in nič manj) kot pogled ter *Peterka* spet kot nič več (in nič manj) kot tvoj pogled tja, kamor sami nikoli ne bi pogledali oziroma ne bi mogli pogledati. Prvi pogled je pogled-opomin, drugi pogled je pogled-darilo. Upošteva dejstvo, da sta oba pogleda tako zavezujoča, je *Peterka: leto odločitve* dobesedno organski podaljšek *Starega mostu*. Najverjetneje podobnosti med obema filmoma obstajajo, čeprav sta na prvi pogled radikalno različna. Nekateri, ki so bili nad *Starim mostom* navdušeni, so zdaj sicer razočarani, vendar sam mislim, da bodo vsi tisti, ki bodo filmu dali možnost oziroma jih bo to sploh zanimalo, videli, da sta si filma zelo podobna. Podaljšek je sicer malo smešna beseda, sam bi raje vztrajal na podobnosti. To podobnost sem začutil zelo kmalu potem, ko sem začel snemati film *Peterka: leto odločitve*. V tej podobnosti med obema filmoma se skriva moj resnični interes. Tisto, kar me v filmu zanima. Seveda to v končni fazi ni tako izrazito, saj je bil namen filma navsezadnje povsem drug. Pri *Starem mostu* je bil moj pogled res stoodstotno vsiljen, konec koncev gre za stvar enega kadra. V novem filmu pa svojega pogleda nikakor nisem hotel vsiljevati, zato sem mogoče pričakoval, da bo film manj sporen. Ta polarizacija pri strokovni javnosti, če ji smemo tako reči, ki je v tem trenutku skoraj tudi edina, ki je film videla, me je v tem smislu presenetila in jo kljub številnim racionalnim debatam, ki sem jih imel s številnimi ljudmi, zelo težko razumem. Veseli me, da se je formiral krog gledalcev, ki so v *Starem mostu* brez težav spregledali, da poanta filma ni v njegovi konceptualni zastavljenosti, temveč so v tem navidezno konceptualnem trenutku začutili še nekaj drugega, neko intimno prizadetost. Upam, da se bo podobno zgodilo tudi *Peterki*.

Če se vrneva malo nazaj, bi ti zastavil vprašanje, ki si ga sam označil za najpomembnejše. Zakaj torej ta film? Film in šport sta moji veliki ljubezni, a sta večinoma zelo vsaksebi. Z Dimitrijem (Dimitrij Gračner, producent filma, op.p.) sva malo sanjara o nizu portretov slovenskih športnikov na filmski način, česar se pri nas ne počne že dvajset let. Danes je to domena instant TV produkcije in novinarstva. Včasih pa so t.i. športne filme snemali naši največji filmarji, Badjura, Povh, Pogačnik, celo Klopčič. Potem je prišla izjava Primoža po nekem novem razočaranju, mislim da na državnem prvenstvu v Planici, da se prihodnje leto namerava vrniti med najboljše. Ta presenetljiva,

kljubovalna in, če se prav spomnim, samoiniciativna izjava, ki je zelo odstopala od resničnosti trenutka, se mi je zazdela polna duha, energije, celo poezije. Prepričala me je in želel sem biti priča.

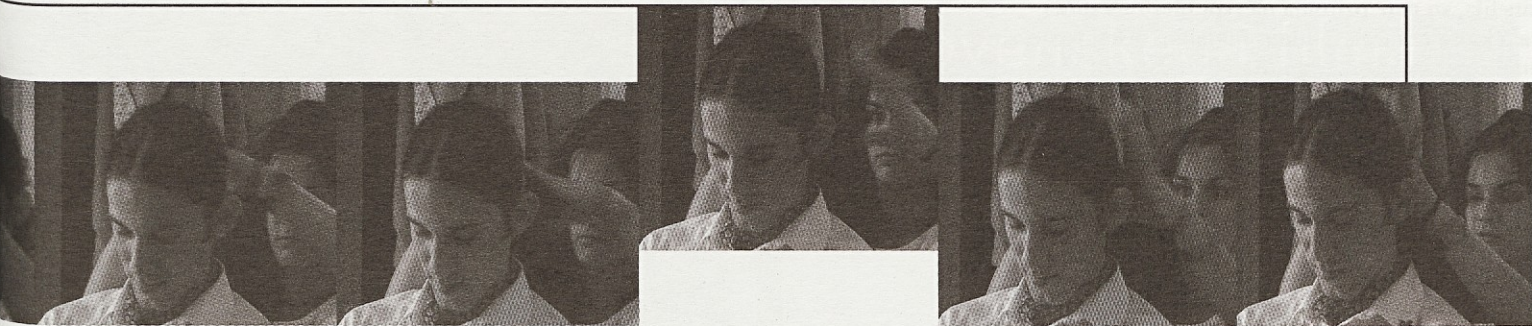
Osebnost me šport ne zanima preveč, zato sem bil po ogledu filma navdušen, saj ga lahko gledaš na več povsem samostojnih načinov, npr. zgolj kot ljubezensko zgodbo. Zakaj je ta zgodba pritegnila tebe? Oziroma: te je bolj pritegovala zgodba ali zelo specifičen način, na katerega si jo podal?

Obstajalo je več interesnih področij. V projekt sem se spustil kot filmar in kot navijač, tako da mi zanesljivo ni bilo vseeno, kako se bo ta zgodba razpletala. Hkrati pa sta bili osebi filmarja in navijača dostikrat tudi precej ločeni. Kot filmarja me je zanimalo predvsem, da so izpolnjeni moji pogoji za začetek snemanja. Zahteval sem dovoljenje za nenehno prisotnost filmske ekipe in popolno zaupanje brez vprašanj. Vprašanja so se lahko porajala samo ob mojem prvem srečanju, pogovoru s Primožem in Renato, kasneje sem hotel samo še nemo, neopazno zaupanje. In ta pogoj je bil izpolnjen, kar je presenetljivo, saj vemo, da so bile Primoževe izkušnje z mediji vse prej kot nekaj, kar bi upravičevalo tovrstno zaupanje. Prva zmaga je bil tako že ta prvi pogovor in že takrat sem vedel, da bo nastal film, kakršen me zanima. Ne glede na to, ali bo Primožu dejansko uspelo ali ne. Vse ostalo, vse pozitivne stvari, ki jih je nato na lastno pest dodal Primož, so samo še bolj poudarile, izrazile način, na katerega sem se lotil tega portreta. Od vsega začetka pa je bilo najlepše prav tisto, kar smo utemeljili s prvim pogovorom, se pravi, da bi s Primožem naredil tak portret, kakršnega bi pravzaprav naredil s katerikoli človekom. Zanimala me je dvojnost: človeka, ki je vse prej kot običajen, prikazati kot običajnega človeka. Potem pride tretji obrat. Če se resno posvetiš običajnemu človeku, vselej spoznaš, kako izjemen je. V tem se skriva univerzalnost. Zato me niso zanimale nobene anekdote, nobene senzacije, samo tih tek nekega življenja.

Prav ta običajnost je lahko nekaj zelo lepega ...

Ne zelo lepega, pač pa izjemnega. To, da je človek običajen, je izjemno. Tega zadnjega obrata v bistvu ne naredim jaz, pač pa preprosto obstaja. Konec koncev je to osnova ljubezni. V ljubezni si ponavadi izbereš enega človeka, vsaj v enem obdobju, ampak če si daš možnost in se mu zares posvetiš, potem boš zanesljivo naletel na njegovo izjemnost. Zato leto odločitve ni ena tekmovalna sezona, saj na začetku nismo vedeli niti tega, ali bo Primož sploh še skakal. Lahko bi se zgodilo, da bi skočil samo še enkrat in nato postavil smučke v kot, mi pa bi vseeno snemali celo leto. Bistvena je bila ravno ta vnaprejšnja pripravljenost, pozornost, čas, ki smo si ga vzeli za to dolgo dobo enega leta, kar je psihološko precej zahtevno, obenem pa omogoča precejšnjo verjetnost, da boš naletel na izjemnost. Christine Dollhofer (nekdanja direktorica filmskega festivala Diagonale v Gradcu, direktorica festivala Crossing Europe v Linzu, op.p.) je rekla, da se ji je zdelo neverjetno, kako pametno Primož razmišlja, kako on reflektira. Rekla mi je, da takega filma z nekim njihovim Goldbergerjem ne bi mogel narediti. Povedal sem ji, da bi z Goldbergerjem lahko naredil zelo podoben film.





Kako? Na kakšen način? Tvoj film je prežet z občutjem neverjetne intimnosti, hkrati pa je šlo najbrž za povsem drug način doseganja te intimnosti kot npr. pri Jonasu Mekasu, prvaku tega početja, ki v svojih filmih iskreno razgalja samega sebe. Ti ne govoriš o sebi, temveč o drugem, torej si poleg dobršne mere iskrenosti moral biti še dodatno rahločuten in najbrž tudi precej prebrisan?

Postopki so različni. Tvoja naloga kot naloga avtorja je nastaviti past življenju, biti potrpežljiv in čakati, da se življenje ujame vanjo. Za to potrebuješ malo modrosti in precej sreče. Če nastaviš pravo past na pravo mesto, obstaja velika verjetnost, da se bo vanjo ujel želeni košček vsakdanjosti. Nobenih banalnih trikov, nobenih asov iz rokava. Gre samo za zvrhano mero koncentracije, ki jo moraš vzdrževati ves čas, vsak dan, celo leto snemanja. Gre za neke vrste eksorcizem, ko skušaš iz vsakdanjosti, iz portretiranih ljudi potegniti tisto, kar te zanima in kar že tako ali tako obstaja v njih samih. Izjemnost obstaja že prej, to lahko začutiš ob vsakem sprehodu, ob vsakem trenutku, ki ga doživiš na nebanalen način. Tvoja naloga je to izjemnost samo izvabiti.

Moja izkušnja z gledanjem filmov včasih vključuje poseben trenutek, v katerem me film zasvoji in prepriča. Od tega trenutka dalje se užitek le še pogloblja, film le še pridobiva na teži. Ob gledanju tvojega filma se je tak trenutek zgodil že v prvi minuti, ko intimno šepetanje zaljubljenega para, ki ga sprva poslušamo v popolni temi, zdrsrne v podobo, najprej trepetajočo in oddaljeno, nato počasi bližnjo. Ta skrajno preprost poseg kot počasno odpiranje vratc v neko sicer nedostopno intimnost me je nemudoma navdal z gotovostjo, da gledam enega tistih filmov, ki jim bom lahko na koncu rekel "moj film". Si morda v kakšnem trenutku snemanja tudi sam začutil kaj podobnega, to gotovost?

To gotovost, ki jo omenjaš, sem sam začutil takoj po koncu prvega pogovora s Primožem, še preden sem začel snemati. Njemu in Renati sem razložil svoja pričakovanja in takoj dobil odgovor, kakršnega sem si želel, v katerega nisem niti malo dvomil in ki me je takoj navdal z gotovostjo, da film bo. Tisto dokončno potrdilo pa je prišlo že na prvem snemalnem dnevu, ko smo se na Jasni pogovarjali o njuni ljubezni. Ko sem pogledal skozi objektiv kamere in videl, kako neverjetno fotogenična sta Primož in Renata, je bilo vse popolnoma jasno.

Kakšno vlogo je glede na to gotovost potem sploh igrala montaža? Montaža filma je proces, ki se začne s prvo idejo o filmu in konča z začetkom montaže v glavi gledalca. V montaži nisem potreboval veliko časa, konec koncev ga tudi imel nisem. Zame montaža ni sedenje za montažno mizo – oziroma v današnji dobi za računalnikom – in piljenje nekih stvari. Zame je montaža srečevanje idej in podob, njihov stik, njihove eksplozije ... in to se dogaja v glavi, ne v računalniku. Z računalnikom samo realiziraš tisto, kar imaš že prej v glavi. Jaz ne montiram tako, da gledam, kaj zdaj sodi skupaj. Montaža se dogaja že prej, dogaja se ves čas, in to ne glede na to, ali pišem tekst, scenarij ali snemam film.

Sprašujem tudi zato, ker so nekateri očitki filmu leteli na domnevno pomanjkanje dramaturgije in slabo montažno obdelavo. Meni se, nasprotno, film zdi dramaturško izjemen v toliko, kolikor je dramaturgija v klasičnem pomenu besede popolnoma nevidna, skrita. Film te preprosto objame in odnese.

Tehnični vidiki neke "prave" montaže, zlatih rezov in pravil režiranja me sploh ne zanimajo. To vse so samo orodja. Normalno je, da se film dogaja nekje drugje in da se dogaja ves čas. Je to zdaj dramaturgija ali ne? Dramaturgija je vse, toda ne v gledališkem smislu kvazipsiholoških podlag za dejanja, ampak v najbolj čistem filmskem smislu stikov (montaže) idej, podob, pomenov. To je tisto, kar me pri filmu zanima, to je zame bistvo filma.

Si med snemanjem sploh kdaj podvomil v uspeh filma ali vsaj v uspeh Primoža, ki vanj najverjetneje ni mogel biti tako prepričan, kot si bil ti v tvojeja?

Na drugi del tega vprašanja lahko odgovori samo Primož. Glede svojega dela lahko rečem samo, da bi film nastal v vsakem primeru in da ne bi bil nič krajši. Kot filmarja me je zanimala predvsem njegova odločitve, odločenost, da se z vsem bitjem in duhom posveti dosegi cilja, ki si ga je sam določil in se mu je leta izmikal. Njegov uspeh mi kot filmarju ne pomeni nič, kot navijaču pa ogromno. Uspeh filma v moji predstavi ni bil odvisen od Primoževega uspeha, je pa bila ves čas prisotna navijaška strast in ustvarjalna nečimrnost, da mu uspe ravno vpriči naše kamere. No, res je vsa ekipa od začetka verjela, da mu bo tudi naša prisotnost pomagala – oziroma da je to glavni cilj našega podjetja. Dvomil sem zgolj toliko, kolikor je dvom zapisan v vsako racionalno vero.

Film si na Filmski sklad prijavil kot igrano dokumentarni projekt. Ob ogledu končnega izdelka mi res ni jasno, kako bi igrani vložki lahko kakorkoli pripomogli h končni podobi.

Film smo res prijavili kot igrano dokumentarni, ker bi samo na tak način lahko dobili dovolj velika sredstva za snemanje. Če kandidiraš z dokumentarnim projektom, to na žalost pomeni, da dobiš približno pet dni snemanja in minimalno ekipo, kar smo tako ali tako tudi imeli. Če pa uporabiš formulacijo igrano-dokumentarni film, lahko zraven razmišljaš bolj gosposko. Takoj ti pripada več snemalnih dni, trikrat več denarja ... In pri nas je očitno treba ravnati na ta način. Treba se je znajti, kajti očitno ne obstajajo niti vedenje niti reference za to, kaj je dokumentarni film in kaj lahko tak film zahteva. Dejstvo, da je film dokumentaren, še ne pomeni, da avtomatično spada v take in take produkcijske okvire. Produkcijski okviri vedno izhajajo iz idej in scenarija, ne pa iz zvrsti, pod katero prijavljaš projekt.

Spet sem te vprašal zato, ker se mi ideja igrano-dokumentarnega portreta zdi zelo zanimiva.

Odnos avtorja in portretiranega mora narekovati objektiv filmske kamere. Resnico lahko proizvede le napetost med njima, med tistim za kamero in tistim pred kamero, prava mešanica brezpogojnega

zaupanja in temeljne negotovosti dveh ljudi, ki si lahko prideta zelo blizu, ne da bi za korak premostila brezno ločenosti dveh svetov, dveh interesov. Fikcija in resnica hodita z roko v roki, zakaj bi ju ločeval?

Glede na to, da te bolj kot filmskega avtorja poznam kot cinefila, so nate oziroma na tvoj film zanesljivo vplivala kakšna imena in filmi. Jih lahko nekaj našteješ? *Spomini s potovanja v Litvo* (Reminiscences of a Journey to Lithuania, Jonas Mekas), *Prva ljubezen* (Pierwsza miłość, Krzysztof Kieślowski), *Maria* (Aleksandr Sokurov), *In življenje teče dalje* (Va zendegi edameh darad, Abbas Kiarostami), *Belfast, Maine* (Frederick Wiseman), *Beli nomadi* (Jože Pogačnik), *Ljubezen* (Žare Lužnik), *Prizori iz življenja pri Hlebanjevih* (Helena Koder).

Katalonski cineast José Luis Guerín je izjavil: "Da ne bi bili arogantni, moramo pred snemanjem filma vedeti, kdo pred nami je že obdelal isto tematiko. In tisto, kar mi je najbolj všeč, je nato ustvarjanje plodnega dialoga s filmskimi avtorji, ki so prišli tja pred menoj."

Reference na moje najljubše avtorje ali avtorje, ki so se ubadali s podobnimi tematikami na podobne načine, seveda obstajajo. Vendar je bilo vse skupaj povsem nezavedno. Zadnjič mi je na primer Sandra rekla, da smo imeli češnje na pikniku v filmu seveda zato, ker sem kiarostamijev. Pa do takrat nisem niti enkrat pomislil na to. Češnje so bile pač tam, ker so sestavni del nekega spomladanskega piknika. Film, ki sem jih naštel, so duhovni sorodniki mojega filma. Širši opusi teh avtorjev pa so duhovni graditelji ne zgolj mene kot filmarja, ampak tudi kot osebnosti. Nekih direktnih povezav nisem nikoli iskal ali vzpostavljaj.

Edina filma o smučarskih skakalcih, ki jih poznam, sta Herzogov *Die Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner* in Pogačnikov *Sledim soncu*. Če se za hip pomudiva pri slednjem: čeprav je slogovno gledano Pogačnikov film radikalno nasprotje tvojemu, iz obeh vendarle izžareva ista toplina, isti zanos ...

*Sledim soncu* je napačna sled. Nisem hotel napraviti takega filma. Gre za zelo *zeitgeistovski* film, ki gradi na psihološkem momentu, lahko bi rekli celo na filozofiji oziroma ontologiji smučarskega skoka, letenja. V tem smislu je podoben Herzogovemu filmu. Herzogov film je sicer izjemen, tako kot Pogačnikov, vendar v čisto drugi smeri, v kolikor gre pač za film o največjem smučarskem skakalcu vseh časov, Walterju Steinerju. Herzogov film je ekspresija, kar je v veliki meri nasprotno mojemu dispozitivu. Skupna nama je edino fascinacija nad skokom, vendar sam nisem želel delati filma o tem. Imel sem sicer material, ki je lepo obravnaval tudi to in bi lahko na neposreden način ljudi prepričeval o veličastnosti skoka, vendar sem se mu z veseljem odpovedal, ker se je film razvijal v čisto drugo smer, ki se mi je zdela bolj bistvena in me je bolj zanimala. Veliko rajši sem v film uvrstil prizor, ki na posreden način opisuje to izkušnjo; to je trenutek, v katerem Renata opiše svoj najljubši spomin. Začetek razmišljanja o snemanju dokumentarnega filma o športu ali o športnikih je izšel iz dejstva, da ne samo v Sloveniji, temveč tudi drugod po svetu, športnih dokumentarnih portretov z nekim minimalnim občutkom za avdio-vizualno kulturo preprosto ni. To početje je prepuščeno športnim novinarjem, športnim zgodovinarjem ..., skratka ljudem, ki o filmu nimajo pojma. Ki ne rastejo iz filma ampak rastejo iz športa. Sam sicer rastem tako iz filma kot tudi iz športa, ampak pri tem filmu je bilo bolj bistveno to, da rastem iz filma. Dejstvo, da me zanima šport, je igralo vlogo samo v nekem trenutku, ko sem si rekel, aha, to me zanima.



Športnikom je treba nameniti čas in prostor, treba jim je priti blizu, treba jih je pokazati. Pokazati drugače kot samo lutke dnevno-informativnih oddaj in prenosov. Treba je dati priložnost njihovi človečnosti. Športnih referenc torej ni bilo. Za ključno referenco v pristopu bi lahko označil Fredericka Wisemana, ki sicer išče druge tematike, v glavnem družbene in politične, vendar se jih loteva s podobnim odnosom in podobnim filmskim dispozitivom. Zato je moja referenca Wiseman in ne Herzog.

Zanimivo, da omenjaš Wisemana, ki svoje filme dokončno oblikuje šele v klasičnem montažnem procesu, ki ga sam zavračaš. Najprej beleži na tisoče in tisoče trenutkov, nato pa šele v montaži material strukturira in na ta način spregovori, komentira, rodi smisel ...

Mislim, da gre za popolnoma napačno razmišljanje. Zdaj nasprotujeva vsemu, o čemer sva se prej pogovarjala. Ne gre za nobeno beleženje, gre za izvajanje. Moj film ni beležka leta odločitve. Tega koraka preprosto ni. Če bi šlo za beleženje, bi na koncu ostal brez filma. Zelo verjetno. In ne morem pristati na to, da je Wiseman nekdo, ki samo snema, samo beleži. Wiseman je človek, ki izredno selektivno, z ogromno izkušnjami in človeške modrosti, nastavlja pasti življenju in situacijam, za katere vnaprej pričakuje in ve, da jih bo ujel. Ne strinjam se tudi, da v njegovih filmih obstaja kakršenkoli komentar. Če je v njegovih filmih kaj navdušujočega, je to dejstvo, da se mu ni treba postaviti na nobeno stran in ničesar komentirati. Wiseman verjame in zaupa gledalcu, da bo sam od sebe razumel. Vsak fenomen samo predstavi na način izvajanja bistvenih stvari. Ta način seveda ni nevtralen ali objektivni, zelo subjektivni je, vendar je ta subjektivnost tudi zelo neopazna. •