

## INTERVJU

**Karpo Godina**



Foto: MIHA FRAS

*Nikoli nisem razmišljal o visokoproračunskem filmu*

***Nikoli nisem razmišljal o visokoproračunskem filmu***

*Splav meduze* (1980), *Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica* (1982) in *Umetni raj* (1990) so tri celovečerno igrane postaje na njegovi filmski poti. Njeni začetki segajo v zgodnja šestdeseta leta, ko je posnel prve amaterske filme in se spopadel s "pravimi" kratkimi igranimi in dokumentarnimi filmi, za katere je prejel kopico mednarodnih priznanj. Do danes jim je dodal še sedem televizijskih filmov in nanizank (za beograjsko televizijo je med drugim zasnoval tudi novoletno oddajo) ter pet propagandnih reportaž. Od leta 1968 kot snemalec ali/in kot direktor fotografije podpiše prek dvajset celovečercev najeminentnejših jugoslovanskih režiserjev. Na kronološko prvem mestu so *Zgodnja dela* Želimirja Žilnika, ki takoj poberejo berlinskega zlatega medveda. Zmontiral je okoli štirideset filmov različnih dolžin ter žanrov in posnel približno tristo reklamnih filmov. Trenutno kot izredni profesor za filmsko režijo in kamero predava na ljubljanski AGRFTV. Po dolgem času je njegov igrani celovečerni projekt, tokrat narejen po romanu Alojza Rebule *Kačja roža* (scenarija se je lotil zanimiv tandem, Zdravko Duša in Jernej Novak), omehčal tudi pristojne strokovne komisije. Šlo bo za njegovo prvo ekranizacijo kakega literarnega besedila. A o njej še ne želi razmišljati na glas. Če bodo filmske zvezde mile, bi morali zgodbo, ki osvetljuje narodnostni boj Slovencev na Tržaškem konec dvajsetih let, videti prihodnje leto.

**Literatura:** *Od vašega tretjega in za zdaj zadnjega igranega celovečerca Umetni raj, predvsem pa tudi zadnjega filma, ki smo ga imeli v prestižnem kanskem uradnem programu, je začelo teči sedmo leto. Je Karpo Godina teh šest let ostal brez novega celovečernega projekta, ker se zanj ni niti potegoval, ali pa so ga pristojne komisije iz takšnih in drugačnih razlogov zavrnilo?*

**Godina:** Vseh šest let sem se redno potegoval vsaj z enim scenarističnim projektom na natečajih za celovečerni film. No, in zdaj mi je komisija končno odobrila zadnji predloženi scenarij. Sistem financiranja pa je po novem tak, da za realizacijo filma od filmskega sklada ne dobiš več vseh potrebnih sredstev, tako, da si moraš s svojim producentom preostali del denarja priskrbeti še kje drugje. Upam, da nam bo to uspelo in da bomo potem odobren scenarij lahko tudi realizirali.

**Literatura:** *Ko sem se pogovarjala z novo zvezdo srbskega filma, režiserjem filma Lepe vasi lepo gorijo Srđanom Dragojevićem, mi je dejal,*

*da se mu zdi ustvarjanje nacionalnih list filmskih uspešnic, nastalih v nekdanjem jugoslovanskem državnem in kulturnem prostoru, blasfemično dejanje, češ da zanj filmi, narejeni v obdobju SFRJ, nikakor niso srbski, hrvaški, slovenski, makedonski ..., temveč jugoslovanski. Sami ste od vseh začetkov, kot režiser, snemalec, direktor fotografije ali montažer, sodelovali s številnimi režiserji, kot so Bata Čengić, Lordan Zafranović, Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Vojko Duletić, Filip Robar Dorin in drugi. Bi se strinjali z Dragojevičevim mnenjem?*

**Godina:** Dragojević je pripadnik nove, mlade generacije filmarjev, ki časa SFRJ ni živela. Imajo pač na razpolago različne informacije, ki si jih lahko po svoje tolmačijo in interpretirajo. Ne vidim nič bogokletnega v trditvi, da so v bivši državi obstajale nacionalne kinematografije s svojimi specifičnostmi. Če se spomnim takratnih jugoslovanskih filmskih festivalov v Pulju, je bil naziv festivala ta, ki je dal slutiti, da obstaja jugoslovanska kinematografija. Pa temu ni bilo tako. V filmih se je skoraj na vseh ravneh še kako razpoznavalo, od kod prihajajo. Po bivšem skupnem prostoru so se prek republiških meja prepletale kvečjemu tehnične ekipe s tehniko in laboratoriji in še neavtorski deli ekip, morda kak igravec, scenograf, komponist, direktor fotografije. Izjemoma se je zgodilo, da je v drugi republiki režiral film režiser, ki ni bil od tam. Sam ne vidim, kaj bi bilo tisto, kar bi lahko označevali s skupnim imenovalcem jugoslovanski film. Saj je situacija s filmom danes, ko so na tem istem ozemlju nastale nove države, praktično nespremenjena. Po tej logiki bi še vedno moral obstajati tudi jugoslovanski film. Je pa normalno, da so se v mnogih filmih zrcalili vplivi, povezanosti, pretoki in prežemanja, ki so bili rezultat skupnega bivanja.

**Literatura:** *Ob vašem filmu Umetni raj je Svetlana Slapšak v naslovu svoje ga članka za beograjsko Borbo (ponatisnjenega potem v Naših razgledih) zapisala "Zadnji jugoslovanski film", naslov pa pojasnila: "'jugoslovanski' označuje kakovost, inteligenco in ironijo mešane kulture in se ne nanaša na avtorje ali filmsko proizvodnjo. 'Zadnji' – brez paradoksa – označuje mojo bojazen za možnost snemanja filmov zunaj teh kategorij v prihodnje." Menite, da je razpad skupne države in s tem nekega kulturnega prostora tudi bistveno spremaal tako tematske kot estetske razsežnosti filma, ki nastaja v novonastalih državah? Čisto konkretno: vse vpletene strani snemajo filme o razpadu Jugoslavije in o vojni, ki jo je ta razpad*

*sprožil. A če pogledamo le dva filma, Dragojevićeve Lepe vasi in Šprajčevega Felixa, imamo občutek, kot da bi nastala ne le na geografsko popolnoma ločenih celinah, temveč tudi znotraj nacionalnih kinematografij, ki nikoli nista imeli nič skupnega.*

**Godina:** Kulturni prostor, kolikor ga je in v kakršni obliki pač je, ne more kar tako izginiti. Zdajšnje obdobje je zaznamovano z vojno na tleh bivše države in z njenim razpadom. Normalno je, da bo ta zaznamovanost prisotna v kinematografiji novonastalih držav. Kakovost, inteligenca in ironija mešane kulture, o kateri govori Slapšakova, pa mislim in upam, da se bo kljub mejam in novonastalemu kaosu obdržala in nadaljevala.

**Literatura:** *Ob prebiranju časopisne dokumentacije, vezane na slovensko kinematografijo v zadnjih petnajstih, dvajsetih letih, udari na plan precej depresivna ugotovitev, da so v manjšini članki (če pustiva množico medsebojnih dopisovanj in zmerjanj samih filmskih ustvarjalcev), ki ne bi že s samimi naslovi govorili o krizi nacionalnega filma. Ta ima, vsaj znotraj kulturne politike, dejansko že dlje časa status nekakšnega desetega brata. Kje vidite najpomembnejše vzroke, da se danes soočamo z dejstvom, ko je treba vse segmente nacionalne kinematografije tako rekoč ponovno postaviti na noge? Predvsem pa pripeljati nazaj pred domači film tudi domačega gledalca.*

**Godina:** Najprej bi omenil to, da nacionalna kinematografija, ki lahko letno posname dva ali tri celovečerne filme, znotraj teh števil ne more dosegati stanja, kjer je vsak film ali umetniško izpovedno ali komercialno uspešen. Upam si trditi, da je kakovost primerljiva s katero koli evropsko kinematografijo. Če pogledamo samo francosko ali italijansko filmsko produkcijo, vidimo, da tam posnamejo tudi do sto celovečercev letno. Po logiki ocenjevalcev naših filmov bi pričakovali, da je večina tujih filmov na zavidanja vredni ravni, pa temu ni tako. Le zelo redki filmi izstopajo iz te številčne mase. Pri nas je pač film tisti, ki je vsem na očeh in vsakdo se čuti poklicanega, da ga lahko kritizira. Koliko je letno zavoženih gledaliških tekstov, gledaliških predstav ali pa oper in baletov, literarnih del itn., pa vse to zdrsne neopazno mimo. Ob veliki številčnosti teh del pridejo na površje le kakovostna dela, ki so potem medijsko obravnavana in hvaljena. Mislim, da se sila redko sliši, da je v krizi slovensko gledališče ali pa slovenska literatura. O slovenskem filmu pa se nenehno lajna, da je v krizi. Gradila so se nova gledališča, galerije ..., medtem ko se ni skoraj nič storilo

za film. Tehnika je zastarela, ni sodobnega tonskega studia, ni ateljejev, ni laboratorija. Sočasno s propadanjem in nazadovanjem tehnične baze in ob životarjenju ob majhni letni produkciji so se upokojili ali pa odšli kam drugam tudi tisti kadri, brez katerih filma ni mogoče delati. Tu mislim predvsem na scenografe, kostumografe, scenske mojstre, mojstre razsvetljave, tonske mojstre, filmske mizarje, kašerje, krojače, rekviziterje ... Vsak izmed teh poklicev je tako specifičen, da je za ponovno vzpostavitev teh kadrov potrebno dolgo šolanje in veliko praktičnega dela. Na AGRFTV obstaja žal samo oddelek za filmske in televizijske režiserje, ni pa oddelkov za kamero, montažo, zvok, scenaristiko, scenografijo ... Vse filmske šole na področju bivše države imajo te oddelke in te kadre šolajo ter vzgajajo še naprej. Kinematografi so se skomercializirali in tukaj ne vidim ravno optimistične napovedi, da bi lahko nazaj pred domači film pripeljali tudi domačega gledalca.

*Literatura: Najbrž pa sorazmerno zdrava (produkcijska, tehnična ipd.) razmerja znotraj neke nacionalne kinematografije sama po sebi še niso zagotovilo za kakovosten film. Filmska produkcija zadnjih let kaže, da je eden od segmentov, s katerim se filmski ustvarjalci (vsaj tako se zdi) najmanj ukvarjajo, prav filmski scenarij. Poklicnih scenaristov pri nas tako rekoč ni.*

*Godina: Že prej sem omenil, da pri nas ne izobražujemo scenaristov, ki so še kako potrebni tako filmu kot televiziji. Češka kinematografija je imela v svojem zlatem obdobju t. i. dramaturške skupine, kar je pomenilo, da so se okoli določenega teksta zbirali ljudje, ki sodijo po svojih afinitetah skupaj. Scenaristični projekt je bil prediskutiran in izpiljen do potankosti, preden je šel v realizacijo. V skupini je bil jasno tudi režiser bodočega projekta. Ta način dela je bil v tej fazi finančno močno podprt in to je dalo takšne rezultate, da so bili češki filmi lep čas v vrhu takrat zelo aktivne filmske Evrope. Te vrste predpriprav so pri nas neznanka. Scenarij, ki je v tujini finančno visoko ovrednoten, saj je končno hrbtenica bodočega filma, se pri nas ponižujoče nizko plačuje, tako da tudi pisatelji nimajo prav posebnega veselja in motiva, da bi pisali scenarije. Scenarij, ki na natečaju ne pridobi sredstev za realizacijo, ni plačan. Od tod tudi to, da pri nas ni poklicnih scenaristov.*

*Literatura: Kako bi komentirali že skorajda ponarodelo mnenje, da*

*dober scenarij še ne prinese dobrega filma, tako kot slab scenarij še ne prinese nujno slabega filma?*

**Godina:** To je odvisno od tega, kaj nam pomeni scenarij. Če razumemo scenarij kot načrt filma, kot film, opisan na papirju, potem lahko dober scenarij pomeni samo dober film in nasprotno. Pod pogojem seveda, da je bilo kakovostno opravljeno tudi režiserjevo delo. Če pa, kar je pri nas navada, v scenariju iščemo neke zunajfilmske, literarne kvalitete, potem je mogoče vse: literarno odličen scenarij je lahko načrt za zanič film in narobe. Hočem reči, v veliki večini primerov je že na papirju jasno, kakšen bo film. Komisije se načelno ne bi smele izgovarjati, da so scenariji, o katerih odločajo, nepredvidljivi.

**Literatura:** *Sedemdeseta leta slovenskega filma, pa tudi začetek osemdesetih je nedvomno zaznamovalo obdobje ekranizacij predvsem starejših literarnih besedil (Cankar, Bevk, Tavčar, Kranjec, Voranc ...). Nekatere kinematografije, britanska prav gotovo, imajo zajeten korpus vrhunske ekranizacije nacionalne literature. Slovenskemu filmu, ki je zajemal iz svoje literature, pa je bilo marsikdaj (upravičeno) očitano, da je film zgolj literariziral, oziroma, grdo rečeno, literaturo filmiziral – da mu torej ekranizacija literature ni sprožila dovolj razmisleka o samem filmskem izrazu, specifičnem filmskem jeziku. Bi se strinjali s tem?*

**Godina:** To je po mojem mnenju zmotna ocena. V slovenskem filmskem prostoru imajo dela, ki so posneta po literarnih predlogah, visoko mesto ravno v domeni režiserjeve specifične filmske govornice. Da samo preletim in obudim spomin na nekatere filme, posnete po literarnih delih, pa bomo tudi z današnjimi merili ugotovili, da verjetno ni vse tako, kot se pač o slovenskem filmu pavšalno razmišlja: France Kosmač: *Koplji pod brezo* (P. Voranc), Jože Babič: *Veselica* (B. Zupančič), France Štiglic: *Balada o trobenti in oblaku* (C. Kosmač), Boštjan Hladnik: *Ples v dežju* (D. Smole), Vojko Duletič: *Na klancu* (I. Cankar), *Draga moja Iza* (I. Zorman), Matjaž Klopčič: *Iskanja* (Iz. Cankar), Živojin Pavlovič: *Nasvidenje v naslednji vojni* (V. Zupan), Filip Robar Dorin: *Veter v mreži* (M. Jarc), Andrej Mlakar: *Halgato* (F. Lainšček) ...

**Literatura:** *Pri Splavu meduze in Umetnem raju ste pisanje scenarija zaupali Branku Vučičeviću, pri Rdečem boogieju pa Branku Šoemnu. Ob Umetnem raju ste celo izjavili, da ste takoj vedeli, da vam dober scenarij*



lahko napiše samo Vučićević. Ker imate tudi gledališko režisersko izkušnjo, me zanima, ali bi odnos scenarist – režiser lahko primerjali z odnosom gledališki režiser – dramaturg?

**Godina:** Scenarist je soavtor filma, medtem ko je – ali naj bi vsaj bil – gledališki dramaturg le režiserjev pomočnik za dramaturško razčlemba in dodelavo teksta ter njegovo dramaturško učinkovito izvedbo na odru.

**Literatura:** Tako v Splavu meduze kot v Umetnem raju ste na mnogih filmskih ravneh brisali mejo med fiktivnim in dokumentarnim svetom. Pri Umetnem raju pa že sam naslov na neki način govori o odnosu med filmom in življenjem. Za vaše filme bi sploh lahko rekli, da vedno, najbolj neposredno seveda v Umetnem raju, govorijo tudi o filmu kot takem, da se na neki ravni vedno izpišejo tudi kot esej o filmu. Če pa že ne o filmu, pa o umetnosti nedvomno.

**Godina:** Tu nimam kaj dodati. Prav imate!

**Literatura:** Predvsem Splav meduze in Rdeči boogie sta nedvomno filma z močnimi družbenokritičnimi dozami. Brez njih ni, na svoji ravni, niti Umetni raj. Bi zase, tudi ob vsej fronti vaših kratkih filmov, lahko rekli, da je to tematski segment, ki mu nočete ali pa ne morete ubežati?

**Godina:** Ne morem. Družbene razmere so del naših življenj. Prodirajo v vse pore naše intime. Kako naj človek to spregleda?

**Literatura:** Zelo radi imitirate filmsko formo, filmski jezik, značilen za posamezna obdobja stoletne filmske zgodovine. Za Splav meduze je nekdo napisal, da je sentimentalni kič in ironija do tega sentimenta hkrati. Zdenko Vrdlovec pa je bil mnenja, da je prvi in najbrž tudi edini slovenski postmodernistični film, in to utemeljil, "če ne zaradi drugega, pa vsaj zaradi 'metode citatov' ali, bolje, pastiša kot tiste 'prazne parodije', ki je – če rečemo z 'gurujem' postmodernizma, Fredricom Jamesonom – preostala 'proizvajalcem kulture po zlomu visokomodernistične ideologije': preostalo jim je namreč 'oponašanje mrtvih slogov, poljubno kanabaliziranje vseh slogov iz preteklosti', odkar živijo v svetu, kjer 'smo obsojeni na iskanje Zgodovine preko naših pop podob in simulakrov za vedno nedosegljive zgodovine'". Menite, da je prihodnost filma kot umetnosti res usodno odvisna le še od lastne zgodovine?

**Godina:** Toliko napovedi o prihodnosti je že ostalo neuresničenih. Menim, da mora film, kot vsaka umetnost, neprestano voditi dialog tudi

s svojo zgodovino, s svojo preteklostjo in iskati nove oblike. Včasih so te lahko tudi simulakri. Ne verjamem, da je potrebno to vedno prisotno dejstvo postaviti v kakšno posebno obdobje. Se pa naši okusi, naše afinitete, neprestano menjajo. In tako bo verjetno tudi ostalo.

**Literatura:** *Znano je, da sta vaši filmski relikviji velika François Truffaut in Andrej Tarkovski. Vsak po svoje sta zaznamovala tisto, čemur rečemo evropski film. Kaj vam danes pomeni ta pojem, ki so ga po dolgem času ob filmu Larsa Von Trierja Lom valov spet potegnili na plano in kje vidite njegovo prihodnost v dobi, ko filmski svet čedalje bolj obvladuje hollywoodska produkcija?*

**Godina:** Zoperstavljanje evropskega filma ameriškemu se mi zdi odveč. Film je dober ali slab, pa naj bo ameriški, azijski ali evropski. Bila so obdobje, ko je bilo v Evropi veliko dobrega filma. Tudi za Hollywood so bila ta obdobja odločilna, saj so mu Evropejci ničkolikokrat prinašali svojo umetniško vitalnost. Spomnimo se novovalovcev. Včasih pa je bilo tudi obratno. To je stara igra. Enkrat prevladuje Hollywood, drugič spet Evropa. Seveda pa ima ameriški film prednost na trgu že zato, ker lahko s svojim kapitalom nadzira svetovne distribucijske kanale. Zato bi si morale evropske kinematografije zagotoviti svoj delež na domačih trgih. Razen slovenske kinematografije to bolj ali manj uspešno tudi počenjajo.

**Literatura:** *S kritiki in domačimi festivali ter premierami niste imeli največje sreče. Vse tri vaše celovečerce, da o kratkih filmih ne govoriva, so spremljale manjše "afere". Tako ideološke kot kritiške. Umetnemu rajju pa v domači filmski kritiki sploh pripada neko posebno mesto, saj je ob njem nastala izjava, danes že skorajda ponarodelo mnenje o katerem koli novem slovenskem filmu, ki ugleda luč sveta – namreč izjava Vesne Marinčič, da gre za "še en slab slovenski film". Kot odgovor je potem v Delu na polovici strani izšla nekakšna osmrtnica slovenski kritiki, na kateri je z velikimi črkami pisalo "Umetni raj; Še en slab slovenski film; Poročilo Vesne Marinčič iz Cannesa, Delo, 22. maja 1990." Ta samoironična uporniška gesta je potem ponovno sprožila debate o ne ravno uspešnem ljubezenskem razmerju med domačo filmsko kritiko in njenim nacionalnim predmetom. Čeprav kritika ne more zakriviti nobenega slabega filma, pa ni osamljeno mnenje, da so domači kritiki do slovenskega filma neprimerno bolj kritični kot do filmske ponudbe, ki prevladuje v kinematografih. Kje ste sami v*



tem "sporu"?

**Godina:** Verjetno je s kritiki tako kot s filmi. Imamo dobre in slabe. Pri nas že lep čas razsaja manira "sesuvanja", neargumentiranega zavračanja domačega in evropskega filma v prid ne nujno vedno bleščečemu ameriškem. Pri teh kritikih je večje od njihove samozavesti in topoumne oholosti samo še popolno nepoznavanje filmske zgodovine in filmskih ustvarjalnih postopkov. So prenapeteži, ki pri pisanju kritike ubirajo najlažje poti, kar nikakor ne vodi h kakovosti. Vsake neumnosti je enkrat konec, pa vse kaže, da tudi ti "kritiki" počasi izginjajo. Take muhe enodnevnice pa so na žalost še kako škodljive. Ko so slovensko kinematografijo razdrli institucionalno, so svoje pridodali še takšni tako imenovani kritiki. Rekonstrukcija bo zato toliko težja.

**Literatura:** Študirali ste na ljubljanski AGRFTV in se potem tja vrnili kot profesor. Znano je, da so vaši profesorji, kljub talentom in priznanjem, ki ste jih takrat že dobivali, vaš scenarij, pripravljen za diplomski film, Baron N., ocenili kot ne dovolj zrel. Kaj bi o njem dejali danes, ko ste tudi sami profesor?

**Godina:** Baron N. je bil projekt, ki ga je napisal pokojni Svit Brejc. Hotela sva realizirati scenarij, ki je bil napisan kot načrt za film in nikakor ne kot dobro napisana literatura. To je bil glavni razlog za to, da je bil scenarij zavržen. Pokopalo ga je nerazumevanje "filmskosti" projekta. Med mojimi študenti se vedno znova pojavi kakšen scenarij, ki me v nečem spomni ravno na Barona N., in skoraj po pravilu je film, ki je posnet po takem scenariju, uspešen.

**Literatura:** Za Wima Wendersa je znano, da vsak svoj film, preden se odpravi na snemanje, pospremi s fotografijami. Da si ustvari njegovo "predpodobo". Ker niste samo režiser, ampak tudi mojster filmske fotografije, me zanima, ne glede na to, da ste pri filmu večkrat sodelovali kot snemalec in direktor fotografije kot pa režiser, kako film nastaja v vaši glavi?

**Godina:** Že kot šestletnemu otroku mi je oče kupil za tisti čas vrhunski fotoaparati in spomnim se, da sem ga še dolgo, vsak večer, nosil s seboj v posteljo in preden sem zaspal, sem si ga položil poleg glave, pod blazino. Fotografija je od takrat moj stalni spremljevalec.

Z njo se je poleg očeta ukvarjal že tudi moj ded. Spominjam se, kako sem v otroštvu rad brskal po drvarnici in si ogledoval na stotine velikih

fotografij na steklu, ki jih je posnel na fronti med prvo svetovno vojno. Na vseh fotografijah so bile postavljene za fotografiranje nepregledne množice lepo urejenih vojakov. Nikoli istih. Takrat mi ni bilo jasno, zakaj je ded to delal in zakaj so se vojaki toliko in tako slikali.

No, oče je razen tega tudi pisal, mati je bila gledališka igralka, sestra se je ukvarjala z glasbo in baletom, politika nas je dobesedno premetavala sem in tja, tudi geografsko. In verjetno so tu sestavine, ki so soudeležene pri postopku nastajanja mojih filmov.

Če izvzameva iz tega postopka samo segment fotografije, je kronologija dela ponavadi takšna: ko je zgodba grobo postavljena, odidem na možna bodoča snemalna prizorišča in jih poslikam s približno tistim občutjem, kakršno naj bi potem funkcioniralo v filmu. Te fotografije me nato obdajajo in inspirirajo do dokončanja scenarija. Skoraj vedno mi pomagajo izpeljati zamisli do konca. Če bi pregledali te albume, ki jih hranim, bi bili presenečeni, kakšen velik delež posameznih filmov je bil že v samih fotografijah.

*Literatura: Recimo, da vam rečejo, prižgali smo vam zeleno luč za visoko, res visoko proračunski film. Kaj bi posneli?*

*Godina:* Nikoli nisem razmišljal o visoko proračunskem filmu. Dovolj bi bilo, da bi bili filmski projekti realno ovrednoteni in tako tudi plačani, da bi lahko ob filmu in s filmom normalno živel in da bi lahko kontinuirano delal.

Ljubljana, januar 1997

Ženja Leiler