

## ČRNI DOSJE KARPA GODINE

MALO JE SLOVENSКИH FILMSKIH USTVARJALCEV, KI BI IMELI TAKO OBSEŽEN, BOGAT IN RAZNOLIK OPUS KOT KARPO GODINA, LETOŠNJI PREŠERNOV NAGRAJENEC, SICER PA FILMSKI IN GLEDALIŠKI REŽISER, DIREKTOR FOTOGRAFIJE, SCENARIST, MONTAŽER, PROFESOR ZA FILMSKO REŽIJO IN KAMERO NA AGRFT, KI JE V SVOJI KARIERI OD ŠESTDESETIH LET PREJŠNJEGA STOLETJA SOUSTVARJAL JUGOSLOVANSKO IN SEVEDA TUDI SLOVENSKO KINEMATOGRAFIJO.



## MATEJA VALENTINČIČ

Za njim je čez osemdeset naslovov filmskih in televizijskih del, okrog štiristo propagandnih filmov, režija drame in dveh oper ter več kot štirideset domačih in tujih nagrad. Filmografijo in biografijo Karpa Godine so nedvomno zaznamovala »divja šestdeseta«, čas študentskih gibanj in črnega vala v jugoslovanskem filmu, ki ga je oblast »očrnila« ravno zaradi eksplozivne zmesi estetskega radikalizma, socialnega naboja in političnih implikacij. Njegovi filmi, vedno duhovito ironični, estetsko dovršeni, prefinjeno metaforični v kritiki ideološke slepote so pisma slepcem - če se poigramo s čisto zadnjo podobo *Splava meduze* - tudi v današnjem času.

**8. februar je za nami. Zanima me, kakšne so bile reakcije na vašo avtorsko predstavitev na podelitvi Prešernovih nagrad v Cankarjevem domu, ki je bolj kot na besedi temeljila na sliki. In kaj vam ta nagrada dejansko pomeni?**

Ja, že ko sem izvedel zanjo – ta nagrada je znana že na Prešernov rojstni dan – sem povedal, da nisem pišoč človek kot Milan Dekleva, in da se bom raje skušal predstaviti z medijem, ki ga obvladam. Nekaj časa sem razmišljal o različnih kombinacijah, potem pa se mi je utrnilo, da bi iz filma o Šumiju *Chubby was here* izbral samo odlomke z ljudmi, ki so nekako povezani s to proslavo bodisi kot Prešernovi nagrajenci bodisi da so blizu temu krogu. No, sam film ima humorno noto, ko pa sem zmontiral odlomke, se je humor še potenciral. Tisti, ki so znali to prebrati, so videli, kako je naša dežela dihala, jaz pa sem dodal še ironičen naslov *Kako se je kalilo jeklo*, da sem malo asociiral na socialistično romantiko. No, Burger je proslavo režiral, na sredo amfiteatralnega prostora je postavil šestmetersko kroglo, na kateri so se vrstile projekcije, tako da mu je tudi moja ideja šla v koncept. Teh dvajset projektorjev in dvajset različno velikih slik, ki sinhrono tečejo z različnih zornih kotov, je delovalo precej inovativno. Mislim, da je prineslo nekaj vedrine k proslavi, ki je doslej bila bolj duhamorna, pogrebna. Kar se tiče nagrade, sem bil resnično presenečen, ker

se nikoli nisem videl v vlogi Prešernovega nagrajenca, pa tudi v komisiji so bili ljudje, za katere si ne bi mislil, da cenijo moje delo. Je pa to neko zadovoljstvo, iskreno rečeno, tudi finančno, saj verjetno prinaša tudi dodatek k pokojnini.

**Zakaj filmarji v Sloveniji redkeje kot drugi umetniki prejmejo tovrstna najvišja državna priznanja?**

O tem sem že razmišljal. Vedno je bila v slovenski kulturi privilegirana predvsem literatura. In teater. Prešernovo nagrado v današnjem pomenu besede sva kot filmska režiserja dobila samo Matjaž Klopčič in jaz. V šestdesetih letih sta jo sicer dobila tudi Štiglic in Pretnar, še prej pa Metod Badjura, vendar so bile to nagrade z manjšo težo, ker so jih podeljevali v drugačnem kontekstu, skupaj z drugimi neumetniškimi področji. Film je bil vedno pastorek v tem kulturnem prostoru. Tudi v medijih imajo Borštnikovo srečanje ali Vilenica ali Kresnik še dandanes večji pomen kot kakšen filmski festival ... Čeprav se filmarji mlajše generacije znajo bolje prebijati v ospredje.

**Ampak v šestdesetih letih, ko ste sami začeli filmsko kariero, je bil film v središču dogajanja, ne le kulturnega, ampak tudi v središču ideoloških trenj. Puljski festivali so bili lakmusov papir jugoslovanskega družbeno-političnega vzdušja. Kako ste kot študent in filmski amater takrat vse to doživljali?**

Pula je bil jugoslovanski festival in to je bilo pravo vrenje. In takrat se je govorilo, se je pisalo, je bilo na televiziji, ampak v slovenskem prostoru je bila ta stvar zminimalizirana. Jaz sem leta 1962 prišel na Akademijo v Ljubljani, najprej sem moral študirati gledališko in radijsko režijo, šele nato smo preklopili na filmsko in televizijsko režijo. Ker se na Akademiji takrat še niso sistematično snemali filmi, smo se včlanjevali v amaterska društva, kajti amaterizem je bil takrat kar priznana kategorija. Jure Pervanje, Mario Uršič iz Trsta in jaz smo se včlanili v klub Kino



Splav meduze

Odsev in začeli zelo resno delati filme na osmički. Vzporedno s puljskim je namreč obstajal tudi Festival jugoslovanskega amaterskega filma, ki se je začel tri dni pred njim. Tako smo, na primer, skupaj z Lordanom Zafranovičem, Želimirjem Žilnikom ... z amaterskimi filmi tekmovali med sabo po celi Jugoslaviji. Ob zaključku študija smo Žilnik, Zafranovič in jaz nekako

**Črni val je bil v bistvu novi jugoslovanski film in prinesel je svežino in novo filmsko formo in vsebino v naš prostor. Politika je to seveda zatrla in prekinila ta zanos filmarjev, ko je bil le ta na vrhuncu. Po mojem mnenju bi takratni filmarji, če bi ne prišlo do te brutalne zadušitve, še dosti močnejše vplivali na razvoj evropskega filma.**

sočasno prišli na 35 mm. Ampak glavne inovacije v filmskem jeziku so prihajale iz amaterskih logov, v tistem času je bil pomemben Kino klub Beograd. S kolegi smo obiskovali vse festivale, bili smo pravi filmski entuziasti. Seveda nas je takrat porajajoče se črnovalovsko gibanje na filmu strahotno privlačilo in intrigiralo, tako da smo že v času študija zaplavali v te tokove.

**Se spomnite konkretno kakšnega filma, ki vas je »udaril po glavi«, ki vas je idejno razsvetlil, skratka, ki se je vas kot mladega človeka takrat močno dotaknil v čustvenem in intelektualnem smislu?**

Vsi filmi Živojina Pavloviča in Dušana Makavejeva. Tudi film *Kaplje, vode, bojevniki* Kokana Rakonjca; to je bil omnibus, ki je izhajal ravno iz Kino kluba Beograd, ostali dve zgodbi sta zrežirala Živojin



Pavlovič in Marko Babac. Govoriva o filmih nekako do leta 1966, potem pa sem že sam začel aktivno sodelovati.

**Kakšno pa je bilo vzdušje v Sloveniji? Jože Babič je že leta 1960 posnel Veselico, ki jo lahko razumemo kot predhodnico črnega vala; Jože Pogačnik je leta 1967 oblast razburil z Grajskimi biki, tu so bili njegovi kratki dokumentarni filmi s socialno tematiko ... Koliko so bili ti filmi za vas aktualni, kakšen odnos ste vzpostavili do njih?**

Zanimivo, ravno pred nekaj dnevi smo študentom

*Zgodnja dela se zaključijo tako, da trije junaki na koncu ustrelijo junakinjo, ki se imenuje Jugoslava, jo pokrijejo s partijsko zastavo in vržejo nanjo molotovko. In potem pride stavek Saint Justa: »Tisti, ki so odpeljali revolucijo do pol poti, sami sebi kopljejo grob!«*

na AGRFT predvajali Veselico. Po dolgem času sem jo ponovno videl in moram reči, da še danes deluje strašno sveže in tudi študenti so bili presenečeni. Absolutno smo takrat občudovali Jožeta Babiča, Pogačnik pa nam je bil s svojimi dokumentarnimi filmi, ki so se normalno vrteli in se jih je dalo videti v kinih – hodili pa smo tudi na Festival kratkega filma v Beograd – nekakšen idol. Tako med nami kot v

jugoslovanskem prostoru so bili to odmevni filmi. Pri Grajskih bikih sem slučajno bil celo fotograf, tako da sem ta film kot študent поблиže videl še v nastajanju. Dejansko je malo zanemarjeno to obdobje angažiranih avtorskih filmov v Sloveniji. Bolj so bili opaženi filmi z juga, ker so imeli mogoče neko prvinskost, ki je bila privlačna. Ti filmi tukaj so le bili malo bolj »zlikani«.

**V evropskem kontekstu pa je bil v tistem času nekaj novega francoski novi val. Kakšen odmev je imel pri nas?**

Francoski novi val je bil zlata jama, iz katere smo črpali vsi. Recimo vsakega Godarda, Truffauta smo hodili gledat večkrat, tako da je pri vseh avtorjih novi val pustil neizbrisen pečat. Tudi v Žilnikovih Zgodnjih delih, ki smo jih naredili leta 1967/68, če govorim o tem, kjer sem bil zraven, je precej vizualnih in montažnih citatov Godarda. Novi val je bil največji preobrat v miselnosti v takratnih filmskih krogih.

**Kako ste pa doživljali slovenski novovalovski modernizem, ki je bil najizrazitejši v Hladnikovem Plesu v dežju iz leta 1961 in prvih dveh Klopčičevih filmih - Zgodba, ki je ni iz leta 1967 in Na papirnatih avionih?**

Bil sem še dijak v Mariboru, ko sem zvedel, da se je Hladnik pojavil, da v Ljubljani snema Ples v dežju – in tega niti on ne ve – da sem se z vlakom vozil, da sem lahko na skrivaj opazoval snemanja. Pri meni so ti trije filmi, ki si jih omenila, pustili veliko sled. Pisal sem celo maturitetno nalogo na temo slovenski film, v kateri sem se naslonil ravno na te filme.

**Ko sva že pri raznih modernizmih, me zanima, kako so nastali Gratimirani možgani Pupilije**

**Ferkewerk, eden najbolj izvirnih slovenskih filmskih ludističnih eksperimentov v kratki formi konec šestdesetih let?**

Takrat je Dušan Jovanovič v Gledališču Pupilije Ferkewerk delal predstave, ki so bile zelo provokativne – prvič so na odru zaklali živo kokoš, z določenim namenom, seveda, itn. Tudi družil sem se s krogom mladih pesnikov iz skupine 442. Z Dušanom sva pisala scenarij za celovečerni film Kralj Matjaž, ko se mi je porodila ideja za kratek film. S koščkom papirja sem zaprosil za sredstva v Neoplanti v Novem sadu, kjer sem ravnokar posnel Žilnikova Zgodnja dela, potem pa smo šli snemat na soline. Ta film v Sloveniji skorajda

*V vsakem so kaj našli. Pogrešam Sonjo Henie je partijska celica Zveze komunistov celo najbolj absurdno okarakterizirala, češ da nisem le padel pod dekadentni vpliv zahodne kinematografije, temveč sem celo te dekadentne avtorje pritegnil, da so delali zame na ozemlju Jugoslavije.*

ni bil viden, medtem ko je na GEFfu – to je bil velik festival žanrskega filma v Zagrebu – pobral skoraj vse nagrade in zares impresioniral. Na tistem ogromnem platnu do tal se je vse tisto morje dobesečno zivalo z občinstvom. K temu, da so ga prepovedali, je veliko prispeval zadnji prizor z napisom »Gutajte LSD!«, ki je sugeriral, da se morda da na ta način izogniti stvarnosti, ki nas je obkrožala. Bili so pač še hipijevski časi.

**Kakšna pa je bila obrazložitev za sodno prepoved predvajanja Zgodnjih del, s katerimi ste debitorirali kot direktor fotografije pri celovečernem filmu, ki je povrh vsega kot prvenec dobil zlatega medveda v Berlinu?**

Zgodnja dela se zaključijo tako, da trije junaki na koncu ustrelijo junakinjo, ki se imenuje Jugoslava, jo pokrijejo s partijsko zastavo in vržejo nanjo molotovko. In potem pride stavek Saint Justa: »Tisti, ki so odpeljali revolucijo do pol poti, sami sebi kopljejo grob!« Že to je bilo dovolj za prepoved. To je bil čas študentskih gibanj, nasprotovali smo ideologiji, ki jo je takratna politika vodila v Jugoslaviji. Ta film nisem samo posnel, ampak tudi zmontiral, zato ga znam na pamet. Na procesu ga je Žilnik, ki je po izobrazbi pravnik, briljantno branil sam in v kozji rog ugnal tedaj najbolj eminentne tožilce. Mi smo pri tem zares uživali. In se je dalo, to je zanimivo ... Vseeno se je včasih pojavil tudi košček pravne države. Če si imel dokazljive in močne protiparagume, se je neke tudi slišalo, zato represivni aparat ni mogel ukrepati dalje. To bi bila nezaželjena informacija v tujini.



Med snemanjem filma Splear meduze



**Z Žilnikom sta v času študentskega vrenja v Jugoslaviji na začetku 70. let posnela še en film, ki ni bil le prepovedan, temveč kar zaplenjen.**

Ja, nekaj ohranjenih odlomkov je objavila Majda Širca v svoji oddaji Povečava na temo študentskih gibanj. Film se je imenoval *Svoboda ali strip (Kapital)*. Z junaki smo krenili po celi Jugoslaviji. Šlo je za zgodbo dveh sester, hčerk bogatega vojvodinskega obrtnika, ki sta ukradli očetov kamion in izbrali njegovega najmočnejšega sezonskega delavca, »plemenskega bika«, da bi se skupaj podali avanturam naproti. In so naleteli na študentska gibanja v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani, ki so se odvijala sočasno s snemanjem, tako da smo igralce povsod inkorporirali v resnično dogajanje; so na demonstracijah pred Univerzo v Ljubljani, na Tribuni itn. Uspelo nam je narediti zanimivo strukturo filma, ki se konča z ubojem našega veleposlanika v Turčiji. Ko sem film zmontiral, je še pred laboratorijsko obdelavo policija prišla v montažo in odvzela materiale, da bi jih uporabila za identifikacijo in kot obremenilni dokaz proti akterjem študentskih gibanj. Tisto, kar je ostalo, je imel Žilnik.

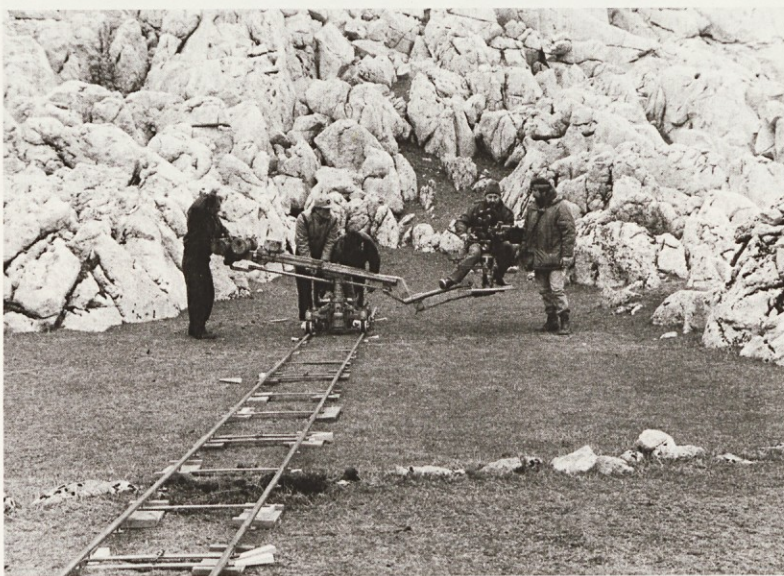
**Pri Zgodnjih delih sta se srečala tudi z Brankom Vučičevićem, s katerim sta kasneje plodno sodelovala. Zakaj je ravno Vučičević postal vaš scenarist?**

Žilnik in Vučičević sta se že prej od Makavejeva nalezla duha črnega vala, Žilnik kot njegov asistent, Vučičević pa kot koscenarist in tudi pomočnik režije. Potem sta skupaj napisala *Zgodnja dela* in ker sta poznala moje snemalsko delo, sta me povabila zraven, tako da smo bili vsi trije debitanti pri celovečernem filmu – Žilnik kot režiser, Branko kot scenarist, jaz kot direktor fotografije in montažer. Ko sem prišel v Novi sad, smo si rekli: »Poskusimo narediti cel film z roke, nekonvencionalno, poskusimo se malo zgledovat po francoskem novem valu!« Ker smo imeli podobne afinitete, smo skupaj delali še *Svoboda ali strip*, z Brankom pa sva med drugim na slovenski filmski sklad predložila dva celovečerna scenarija, ki sta bila zavrnjena in šele za tretjega, *Splav meduze*, nama je uspelo dobiti denar od beograjske televizije za tv dramo in od slovenskega sklada za realizacijo na 35 mm filmskem traku. No, takrat se je na Vibi zamenjalo vodstvo, prišli so Aleksander Zorn, Drago Jančar in Goran Schmidt kot dramaturgi, kar je pripomoglo, da je *Splav meduze* splaval na 35 mm kot koprodukcija med beograjsko TV in Vibo. Z Brankom sva kasneje sodelovala še pri filmu *Umetni raj*. No, Branko me je vsekakor zaznamoval, in ne samo mene. Bil je gonilna intelektualna moč pri mnogih takratnih filmih.

**Eno bolj viharjskih obdobij v vašem življenju je bilo gotovo med leti 1968 in 73, ko so nastali vaši dokumentarni, eksperimentalni, politično subverzivni kratki filmi, med njimi *Zdravi ljudje* za**



Zgodnja dela



Med snemanjem filma *Zdravi ljudje* za razvedrilo

**razvedrilo, O ljubezenskih veščinah, Pogrešam Sonjo Henie, ki so pred kratkim skupaj s *Splavom meduze* izšli na DVDju.**

To obdobje je bilo dejansko tako intenzivno – pa saj so bila vsa obdobja intenzivna – da sem te kratke filme delal v pavzah med celovečerci. Bil sem povsem razprodan. Najprej sem delal *Zgodnja dela*, šel sem v vojsko, naredil enega ali dva kratka filma, začel snemati Čengičevo *Vlogo moje družine v svetovni revoluciji*, ki je bil moj prvi barvni celovečerec, potem spet dva kratka filma in takoj *Slike iz življenja udarnika*, vmes je bil še film *Svoboda ali strip* ... V teh nekaj letih sem posnel pet celovečercev, in ne samo da sem režiral svoje kratke filme, tudi drugim sem jih snemal, pa za televizijo sem naredil nekaj serij. V Kinodvoru sem na večeruh DSFU zadnjič pokazal odlomke iz filmov, ki sem jih kot direktor fotografije ali montažer ustvaril nekako do Titove smrti, tudi televizijske stvari, ki niso bile nikoli videne v slovenskem prostoru, na primer

*Laboratorij zvoka* bratov Vranešević, ki so mi za vse filme napisali glasbo. Odkril sem jih v Novem sadu in z njimi delal neverjetne video spote za tisti čas. Z bratoma Vranešević smo si izmislili tisto pesem o tem, kako Srbi ljubijo ljudi drugih nacionalnosti za film *Zdravi ljudje za razvedrilo*, ki sem ga potem zmontiral na način ritmičnih rezov glasbe in teksta. Film je bil nagrajen na festivalu v Oberhausnu, aktiva Zveze komunistov pri Neoplanti pa je ugotovila, da so *Zdravi ljudje* sicer odlično posnet in zmontiran film, vendar prikazuje Vojvodino kot eksotiko, komično v svoji večnacionalni strukturi. Skratka, obtožili so me, da se posmehujem bratstvu in enotnosti. Zaradi filma *O ljubezenskih veščinah* pa sem leto kasneje moral pred vojaško sodišče, ker sem namesto propagandnega filma za vojsko naredil pacifistični, hipijevski film v smislu parole »*Make love not war!*«. Od prvotnega sinopsisa je ostala samo časopisna notica na začetku filma, da v kraju Štip v Makedoniji drug ob drugem biva nekaj





tisoč mladih žensk in vojakov, ki med sabo nimajo nobenega stika ... Film so v Zastava filmu razsekali s sekuro, na srečo mi je uspelo rešiti nulto kopijo. No, na začetku sedemdesetih let se je politična situacija zaostрила, zaprli so mojega kolega Lazarja Stojanovića zaradi filma *Plastični Jezus*, Žilnik, Makavejev in še kdo so morali oditi, jaz pa nisem mogel režirati več nobenega filma, ker sem bil na črni listi okrožnice, ki je šla po vseh republikah. V sedemdesetih sem se preživljal kot direktor fotografije zlasti na jugu, v Slovenijo pa me je poklical Vojko Duletič, da mu posnamem film *Draga moja Izza*, kasneje pa še *Doktorja*.

**Kako pa se je porodila ideja za filmski kolaž *Pogrešam Sonjo Henie*, pri katerem je sodelovalo nekaj znanih tujih in domačih režiserjev? Je to bila zgolj priložnostna vaja v slogu ali je bil zadaj kakšen poseben namen? In od kod *Snoopyjev stavek* kot naslov filma?**

Z Brankom Vučićevićem sva tuhtala, kaj naj bi bila osnovna tema, listala časopis *Politika*, ko sva naletela na *Snoopyja*, ki je ležal na svoji hišici, v oblaku nad njim pa je pisalo: *Pogrešam Sonjo Henie*. Takoj sva rekla: »Sijajen stavek, sijajno razpoloženje, dajmo to uporabiti!« Drugi pogoj sodelujočim - poleg izrečenega *Snoopyjevega* stavka - je bila statična kamera, isti zorni kot, isti prostor, in režiserji Miloš Forman, Buck Henry, Dušan Makavejev, Paul Morrissey, Puriša Đorđević, Bogdan Tirnanić, Friederick Weisman in Tinto Brass so morali po teh navodilih posneti tri-minutne zgodbe. Najbolj zanimivo epizodo sta skupaj posnela Forman in Buck Henry, ki sta bila takrat

na FESTu, beograjskem filmskem festivalu, ravno s filmom *Slačenje*, ki ga je Forman režiral, Henry pa je zanj napisal scenarij in v njem igral.

**Ampak ta film verjetno ni bil sporen?**

V vsakem so kaj našli. Tega je partijska celica Zveze komunistov celo najbolj absurdno okarakterizirala, češ da nisem le padel pod dekadentni vpliv zahodne kinematografije, temveč sem celo te dekadentne avtorje pritegnil, da so delali zame na ozemlju Jugoslavije.

**Kot direktor fotografije ste posneli čez dvajset celovečercer. S katerim med njimi ste v retrospektivnem pogledu najbolj zadovoljni?**

Z *Okupacijo v 26 slikah* Lordana Zafranovića in s filmom *Žena s pokrajino* žal že pokojnega sarajevskega kolega Ivica Matića. To sta mi res ljuba filma z diametralno nasprotno fotografijo. Sicer pa sem se preizkušal v različnih slogih, recimo v filmu *Slike iz življenja udarnika* Bate Čengića sem v celoti uporabil statično kamero. Ker sem bil v obdobju, ko sem svoje kratke filme delal s statično kamero, sem poskusil tudi na tem celovečernem projektu, če je to možno, kar mi je dalo novo potrditev v iskanju filmske izraznosti.

**Pred dvema mesecema ste kot gost sodelovali na omizju na sarajevski televiziji, kjer se je razpravljalo o jugoslovanskem črnem valu. Kako je izzvenelo srečanje nekdanih črnovalovcev in kakšna je zapuščina črnega vala z današnje perspektive?**

Že pred leti, ko je še divjala vojna, so nas v neverjetno velikem številu povabili na festival v Trst,

kjer je bilo podobno srečanje in diskusija z naslovom *Onda nera - črni val*. In takšno podobno srečanje je bilo sedaj v Sarajevu, le da je bilo število režiserjev razpolovljeno.

Kaj je ta črni val? To ime mu je nadela politika v pričakovanju, da bo naziv »črnovalovec« veljal kot negativni predznak, a zgodilo se je prav nasprotno. Črni val je bil v bistvu novi jugoslovanski film, lahko bi ga imenovali recimo tudi jugoslovanski novi val in prinesel je s seboj svežino in novo filmsko formo in

*Od prvotnega sinopsisa je ostala samo časopisna notica na začetku filma, da v kraju Štip v Makedoniji drug ob drugem biva nekaj tisoč mladih žensk in vojakov, ki med sabo nimajo nobenega stika. Film so v Zastava filmu razsekali s sekuro, na srečo mi je uspelo rešiti nulto kopijo.*

vsebinsko v naš prostor. *Politika* je to seveda zatrla in prekinila ta zanos filmarjev, ko je bil ta na vrhuncu. Po mojem mnenju bi takratni fimarji, če bi ne prišlo do te brutalne zadušitve, še dosti močneje vplivali na razvoj evropskega filma. Tako pa je zapuščina do tedaj posnetih filmov v našem filmskem prostoru šele mnogo kasneje dobila le svoj blede odsev.