

Film mora



Karpo Godina:
Umetni raj
Ljubljana, 1990

nadgraditi dejstva

*Vaše vstopanje v celovečerno slovensko produkcijo je bilo precej dolgotrajno. Že v sedemdesetih letih ste sodelovali na javnih in anonimnih natečajih z nekaj projekti (Julij–Avgust, Adam), toda šele leta 1980 ste debutirali kot režiser celovečerca **Splav meduze**. Kako bi razložili ta pojav?*

Godina: Ob koncu šestdesetih let in v sedemdesetih letih je bilo še precej monopolizma v slovenskem filmskem prostoru. Generacija, ki je zavzela pozicije, jih je tudi dokaj trdno držala. Z normalnimi postopki in pristopom je bilo nemogoče prodreti v slovensko kinematografijo. Kadar sem predložil scenarij za celovečerni film na anonimnem natečaju, je lahko tudi zmagal; kar se je tudi zgodilo. Ko pa je bil znan avtor, so se pojavili različni odpori, tako da sem bil vedno izigran.

Na svojo srečo sem precej delal kot direktor fotografije in snemalec. Ker so bile v Sloveniji vse trenutne kapacitete zasedene, sem moral iti na gasarbeitsersko delo na jug.

Na kratko, v sedemdesetih letih sem vztrajno ponujal scenarije, dela pa nisem dobil. Iz moje filmografije je razvidno, da sem v teh letih veliko delal kot direktor fotografije v Beogradu, Vojvodini, Bosni in na Hrvaškem.

***Splav Meduze** je bila koprodukcija med Viba filmom in beograjsko televizijo. Vem, da ste že v sedemdesetih letih, ko ste snemali **Okupacijo v 26 slikah**, hodili po Ljubljani s šopom fotografij, na katerih so bila vojvodinska prizorišča za vaš projekt...*

Godina: Scenarij je res krožil po Jugoslaviji. Predložil sem ga tudi Viba filmu, vendar ni bil sprejet. Ideja za **Splav Meduze** se je rodila, mislim, leta 1977. Najprej sem projekt ponudil Vibi, potem Jadran filmu... Pisatelj in dramaturg na beograjski TV Filip David je sprožil akcijo za

realizacijo projekta. Bil je precej ambiciozen in tudi drag, tako da takega, kot je nastal pozneje, z denarjem samo beograjske televizije, ne bi mogel posneti. Na srečo je tedaj prišla nova garnitura na čelo Viba filma. Direktor je bil Radovan Teslić, dramaturga pa Goran Schmidt in Sanja Zorn, ki se jima je pozneje pridružil še Drago Jančar. Sprejeli so projekt **Splav Meduze** in realizacije filma sem se lotil 1980. Tako sem po srečnem naključju dobil režijo prvega celovečerca.

*Zanimivo je, da ste v karieri kakšen ponujen projekt tudi zavrnil, na primer projekt **Zlatolasje**, ki je pozneje postal film Krč. Najbrž imate natančno izoblikovane kriterije, po katerih se navdušite za določeno temo ali pa ponudbo zavrnete, kajne?*

Godina: Nikoli nisem mogel delati ponujenega projekta, če v njem nisem našel odzivnega prostora zase. Tuje mi je, da bi snemal film samo za to, da bi snemal. Zato je tudi vsak projekt, ki sem se ga lotil, nastal iz porojene ideje; potem sem jo nadgrajeval s sodelavci. Hotel sem preprosto delati samo tiste stvari, ki so se rodile v meni. Tako je bilo pri vseh treh projektih... Mogoče to izvira iz tega, ker sem odrasčal v družini, v kateri je bila mati igralka, oče pa novinar, cineast in še marsikaj. Tako sem se oblikoval, saj so se pri materi zbirali različni umetniki. Ni dvoma, da je to narekovalo mojo afiniteto do sveta in problematike umetnikov, kar se navsezadnje kaže v mojih filmih.

Zato ni čudno, da vsi trije vaši celovečerci pomenijo celoto; skupna jim je relacija med politiko in posameznikom-umetnikom.

Godina: Drži, da moji trije filmi pomenijo trilogijo in so tematsko povezani. Obravnavajo odnos umetnosti do družbe in vso fenomenologijo umet-

nosti. V **Splavu Meduze** se srečujemo z avantgardo v slikastvu in poeziji, v **Rdečem boogieju** s fenomenom glasbe, konkretno jazza in v **Umetnem raju** s fenomenom filma.

Ob nastanku je Splav Meduze izzval precejšnje vznemirjenje. Draško Redžep je kot predsednik puljske žirije torpediral film, tako da ni prišel v tekmovalni spored. To Meduzi ni moglo do živega, kajti dobila je nagrado jugoslovanske filmske kritike Milton Manaki in sodelovala na številnih festivalih v tujini. Kaj, mislite, je pogojevalo tak odnos do vas oziroma vašega filma? Vi kot avtor in diskrepantna osebnost ali film kot tak, v katerem so se nekateri prepoznali?

Godina: Večkrat sem se vprašal, kaj se dogaja z menoj. Kadarkoli posnamem film, najprej doživim strahoten afront. Sčasoma se zadeve umirijo in nato se položaj spremeni celo za 180 stopinj. To se je dogajalo z vsemi tremi celovečerci. Sprašujem se, zakaj, vendar pravega odgovora ne najdem. Mogoče so moji filmi malo bolj hermetični. Povedal sem že, da pri snemanju filmov izhajam iz sebe, zato je razumljivo, da želim potrditev. Kakršnokoli že, da vidim, ali sem na pravi poti ali nisem.

Večinoma se pozneje izkaže, da imajo moji filmi trajnejšo vrednost. **Splav Meduze** je kljub zapletom postal kulturni film. Podobno se dogaja z **Rdečim boogiejem**. Ne vem, kakšna bo usoda **Umetnega raja**, ker je distanca še premajhna.

Potem ste sorazmerno hitro posneli svoj drugi celovečerec Kaj ti je, deklica oziroma Rdeči boogie. Samo dobri dve leti sta minili od ene premiere do druge.

Godina: Bila je pač srečna okoliščina. Tedanji direktor Viba filma Bojan Štih mi je bil – ne vem, zaradi česa – zelo naklonjen. Pomagal mi je, da sem po čudežu hitro dobil nov projekt... Ogromno je odvisno, ali ti je vodstvo naklonjeno ali ni. Pa tudi od tega, ali poznaš zaledje in koliko si pri tem agresiven. Po naravi nisem agresiven, tako da zame drži: tako kot so mi naklonjene zvezde, teče tudi moja filmska kariera.

Rdeči boogie je imel delovni naslov Kamen spotike, Med snemanjem filma so vam stali v napoto kamni spotike, saj ste menda zaradi ustvarjalnih in dramaturških zapletov obupali in se začasno odrekli režije? Kaj, konkretno, je bil vzrok?

Godina: Na producentovo zahtevo smo prezgodaj začeli snemati, kajti scenarij še ni bil izbrušen. Zaradi določenih razlogov scenarist Branko Šomen ni z menoj dodelal in dokončal projekta... Na vrat na nos sem poiskal pomoč pri Marjanu Rožancu, ki pa je, žal, zaradi časovne stiske samo delno uspel preoblikovati tekst. Med snemanjem sem kolebal, ali naj se spoprimem z zelo političnim tekstom, v katerem je bilo marsikaj napisano preveč direktno, s premalo poetike in skoraj na agitpropovski način. Moja senzibilnost pa je čisto drugačna. Če je že treba kaj povedati, se velja poskusiti izpovedati s poetično nadgradnjo, nikakor pa na banalen in prizemen način, sem si mislil. Po drugem snemalnem dnevu sem spoznal, da tako ne gre več naprej... Na srečo

sem se povezal z Igorjem Koršičem, ki je prišel na teren. Podnevi sem snemal, zvečer pa sva s Koršičem sedla za mizo in predelovala scenarij, pilila. Sploh ne vem, kako sem vse to zdržal. Nikoli se vnaprej ni vedelo, kaj in kako se bo snemalo. Vsak večer sem sicer ekipi dajal navodila za naslednji dan, kaj je treba pripraviti. Ponoči sem skušal tisto, kar sem ekipi že naročil, naj pripravi za naslednji dan, preleti v snemalno knjigo oziroma v dnevno dispozicijo. Ekipa namreč nisem želel obremenjevati, da ne bi izgubila volje do dela in se počutila izgubljeno. **Rdeči boogie** je praktično nastajal v strašnem krču na terenu, zato je rezultat tak, kakršen pač je.

Koliko let ste pripravljali Umetni raj?

Godina: Praktično od leta 1985. Prvotni naslov je bil **Halleyev komet**, toda ker je Halleyev komet odletel, smo spremenili naslov v **Umetni raj**.

Najbrž sta nastanek Umetnega raja spodbudila izida dveh monografij v Sloveniji, o pionirju jugoslovanskega filma dr. Karolu Grossmannu in režiserju Fritzju Langu?

Godina: Res je, čeprav sem intenzivno razmišljal o dr. Grossmannu že med študijem režije v šestdesetih letih na Akademiji za film, gledališče, radio in televizijo v Ljubljani. V arhivu smo imeli namreč spravljene originalne filme dr. Grossmanna. Prinesel jih je prof. Francè Brenk, naš profesor zgodovine filma. Grossmannovi filmi so bili posneti na 17,5 mm trak in ker nismo imeli projektorja za tak film, smo si film ogledovali s pomočjo lupe, od sličice do sličice. Vedeli smo, da so to prvi filmski dokumenti, ki so bili kdajkoli posneti na ozemlju Slovenije oziroma Jugoslavije, verjetno celo na ozemlju takratne Avstro-Ogrske monarhije in da jih je posnel domorodec dr. Karol Grossmann. Natančno pa sem lahko videl, kaj je dr. Grossmann posnel, ko je Marjan Cilar v dokumentarcu **Prvi metri slovenskega filma** (1968) pokazal Grossmannove filme presnete na 16 mm trak. Očaral me je film **Na domačem vrtu**. V njem sem začutil strašne emocije in nostalgijo. Ko deklici tekata po vrtu, potem pa se pojavi še mati z otrokom v naročju... Ta film sem večkrat podoživljal. Vselej, ko sem kot oče fotografiral svoje otroke, sem se spomnil na ta Grossmannov film.

Leta 1985 je bila v Moderni galeriji v Ljubljani razstava Langovih poprsij, ornamentalnih vaz in fotografij dr. Karola Grossmanna. Kakšen vpliv je imela ta razstava na nastanek Umetnega raja?

Godina: Precejšen, kajti istočasno je izšla študija dr. Mikuža o Langovem umetniškem formiranju. V njej je dr. Mikuž zapisal, da je v Vojnem muzeju na Dunaju odkril, da je Lang vstopil v vojsko 12. januarja 1915 kot prostovoljec in da je bival tudi v Ljutomeru. Bil je topničar in je napredoval do rezervnega poročnika. Odkril je še več drugih podrobnosti, ki dotlej niso bile znane svetovni javnosti.

Oprostite, kdaj pa ste se vi prvič srečali s Fritzom Langom?

Godina: Moje srečanje z njim je bilo precej



Splav Meduze

prozaično. Prvič sem ga spoznal v začetku šestdesetih let, ko sem si kot dijak v Mariboru ogledal njegov film **Ešnapurski tiger**. Pravega Langa sem potem spoznaval med študijem na akademiji. Njegov opus me je presenetil in prevzel. Ko sem razmišljal o srečanju med Langom in Grossmannom kot o temi za celovečerec, sem vedel, da scenarij, ki bi mi ustrezal, lahko napiše edinole Branko Vučićević, sicer scenarist mojega prvenca **Splav Meduze**.

Zakaj?

Godina: V konkretnem primeru za film **Umetni raj** sem natančno vedel, kaj lahko dobim od scenarista Vučićevića: predvsem nadgradnjo dejstev, nadgradnjo samega srečanja med Fritzom Langom in dr. Grossmannom, ki ga dokumentirajo do danes ohranjene Langove skulpture in fotografije z Langovim posvetilom. Že v **Splavu Meduze** sva uprizorila beg v tako imenovano laž, fikcijo. To fikcijo zna Vučićević tako prekrojiti, da postane meja med resnico in fikcijo nevidna. S simbiozo dejstev in fikcije sva prišla do rezultatov, ki so vidni v **Splavu Meduze** in **Umetnem raju**. Vsak moj – še tako majhen – namig, željo je oplemenitil in nadgradil.

Vendar scenaristu ni bilo lahko, kajti Lang je precej stvari iz svojega življenja zamolčal. Ko sem režiserju Petru Bogdanovichu, tudi avtorju knjige o Langu, omenil Langovo medvojno bivanje v Ljutomeru, zanj ni vedel. Zakaj, mislite, je Lang prekrival to epizodo iz življenja, okrog katere je zgrajen Umetni raj?

Godina: Drži, da je Lang zamolčal v svojih

številnih biografijah dejstvo, da se je med prvo svetovno vojno v starem avstroogrskem cesarstvu srečal z nekim odvetnikom dr. Grossmannom iz Ljutomera, filmskim amaterjem, pri katerem je stanoval.

Znano je, da je imel Lang o vsaki stvari več resnic. Njegove biografije se precej razlikujejo med seboj. Rad je svoje življenje spreminjal, tako da ne veš, kaj je resnica. Enkrat je bil slep, drugič ni bil; enkrat je slabo videl na levo oko, drugič na desno. Prav tako je bilo z njegovim vojskovanjem. Udeležbo v prvi svetovni vojni je razlagal kot mladostno zablodo. V Ameriki se je deklariral za pacifista in to izražal tudi v filmih. Po nekaterih podatkih pa je bil zelo pogumen, večkrat ranjen in tudi večkrat odlikovan v prvi svetovni vojni. To nama je s scenaristom Vučićevićem koristilo in omogočilo več svobode, s katero sva gradila fikcijo.

Po strukturi sta si vaša filma Splav Meduze in Umetni raj precej podobna. Prvi je sicer nekakšen road movie: Iz Balkana v Evropo, v Trst potujejo umetniki, medtem ko v drugem iz Hollywooda, s pomočjo flashbackov, potujete v Evropo...

Godina: Točno. Skorajda vsak evropski režiser, vključno z Langom, ki je odšel v Ameriko, se je tam izgubil. Vsaj v nekaterih elementih se je v svojih ameriških filmih vračal na domače ognjišče. Zato sem se zavestno, pri konstrukciji filma **Umetni raj** odločil za različne stile. Tudi Lang je menjaval svoje stile glede na čas in okolje. Hotel sem poudariti hollywoodski in ameriški stil, zaradi strukture filma pa sem se vrnil še dalj v zgodovino filma – k prafilmu. Skratka, če pogledate strukturo **Umetnega raja**, vidite, da gre retrospektiva iz leta 1935 v leto 1915, od leta 1915 v leto 1901 in se

temu primerno menjujejo filmski citati. Skratka, kar me je izzivalo pri tem filmu, je bila imitacija te forme, tega filmskega jezika. Končni rezultat je moja artikulacija filma, kot si ga jaz predstavljam.

Kako si ga predstavljate? Kako bi Umetni raj, denimo, razložili študentom na filmskem oddelku Columbia University, če bi vas povabil tja predavat Miloš Forman?

Godina: Filma ne bi razlagal, ker bi s tem gledalcem in kritikom vsilil svojo vizijo in svoje poglede. Prepričan sem, da je *Umetni raj* film, ki dopušča gledalcem videnja ad infinitum.

Prav. Vaš film se začne s srečanjem Langa in nadobudnega ameriškega novinarja Willyja v Los Angelesu. Lang mu pravi, da se vsega o Ameriki uči iz stripov. »Ulice in stripi so najboljši učitelji. Učiti pa se moram, če naj postanem ,ameriški režiser‘.« Po drugi strani pa Willy sanjari o Evropi. Pravi: »Sanjaril sem, da bi šel v Evropo in ko je bilo videti že brezupno, je prišla Evropa – v vaši podobi – k meni«. Skratka, oba hrepenita po tem, kar nista. Lang bi bil rad ameriški režiser...

Godina: Tudi sam sem se znašel v vrtincu izzivov kot onadva, vendar sem vedno iskal svoj lastni filmski izraz, svoj lastni jezik. Upam, da ne zveni preveč ambiciozno, če rečem, da nikoli nisem kot režiser hodil po uhojenih poteh, da nikoli nisem delal po preizkušenem modelu. V vseh svojih filmih sem bil iskalec. Zato sem se pri ustvarjanju soočal z dvomom. Zastavljal sem si vprašanje, ker natančnega rezultata ni bilo mogoče zanesljivo predvideti, kaj bo nastalo. Toda iskanja in raziskovanja medija so mi bila vselej največji izziv.

Ostaniva še malo pri Willyju in Langu, kajti njun dialog je prekinjen s fiktivno zgodbo in citati iz Langovih filmov. Stiki fiktivnega in dokumentarnega (filmov) so neverjetni, naravni, logični in šokantni hkrati. Lahko bi citiral Langa, ki v filmu pravi: »Ostalo sodi v privatno življenje. In v digresije. Čeprav so digresije včasih lahko zanimivejše od glavnega zapleta«. Vaš komentar?

Godina: S scenaristom Vučićevićem sva v film želela vključiti čimveč digresij. S tem sva se izpostavila očitku, da se nisva držala klasične dramaturgije, ampak da sva stalno begala v digresijo. Iskala sva namreč posameznost iz Langovih filmov, ki nama je ugajala, in jo hotela približati detajlu filmske zgodbe. Če ta povezuje funkcij, hvala bogu.

Znano je, da je bil Lang ženskar, prav tako se mu je zdela erotična odvisnost moškega od ženske eno pomembnih gibal življenja. Umetni raj pa ga ponuja tudi kot človeka, ki je hrepenel za nečim nedosegljivim. Gatnikova hči Julija je kot Dantejeva Beatrice? Se strinjate s to tezo?

Godina: Zaradi funkcioniranja filma smo Langu marsikaj obesili... To obdobje Langovega življenja ni dovolj raziskano, tako da so zadeve fiktivne,

izmišljene, toda z mogočo slutnjo, da se je res kaj takega dogajalo. Ko so v Parizu pokazali film, je neki proučevalec Langa vzkliknil: »To je pravi Lang!« V tem filmu je očitno nekaj, da se je fikcija strahotno približala realnosti. Seveda, realnost pa je čuden pojem.

Langovo dobrikanje Juliji, Gatnikovi hčerki, z verzi iz Göthejevega Trpljenja mladega Wertherja zveni malce čudno. Mislite, da verzi funkcionirajo v kontekstu leta 1915?

Godina: Absolutno. Pri tem citatu smo se malo igrali Burg Theater. Ko pa smo uprizorili *Sen kresne noči*, smo dali hommage Robertu Ciulliju, nemškemu gledališkemu režiserju. Z *Wertherjem* smo zavestno segli v neoromantiko, kar je Langu dalo novo razsežnost in koristilo tudi filmu.

V Langovem losangeleškem apartmaju je videti njegove relikvije. Kakšne so vaše filmske relikvije?

Godina: Lang ima dve relikviji v svojem stanovanju, moji dve pa sta François Truffaut in Andrej Tarkovski.

Saj to sta dva povsem različna režiserja?!

Godina: »Da, pa tudi gruzinska šola je imela velik vpliv name, posebej film *Pirosmani* (1970) Georgija Šengelaje, čeprav je res, da sem podobno dihal, še preden sem videl ta film. V tem filmu sem našel sebe, tako da sem se z njim popolnoma identificiral. Tako, zdaj sem svoje filmske relikvije povečal na tri.

Vendar se mi zdi, da imate pravzaprav štiri filmske relikvije. K omenjenim bi prištel še pokojnega Sergeja Paradžanova. V nekaterih vaših filmih (Zdravi ljudje za razvedrilo, Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverek itd.) je zaslediti nekaj njegove orientalske poetike, počasnega ritma...

Godina: Mogoče je v meni res nekaj orientalske duše.

Poznavalcu vašega opusa je jasno – posebej, če je pred leti videl vaš kratkometražni opus v ljubljanski kinoteki – da ste bili sposobni režirati tudi drugačne, bolj temperamentne filme. Povsem drugačne kot so vaši celovečerci. To kaže na razvoj in neizpodbitno potrjuje, da se je le-ta zaustavil v umirjenem, dokaj statičnem izražanju, kamor se lepo vključujejo etnografske, ikonografske in filozofske premise vaših filmov. Zakaj je bil tak vaš razvoj?

Godina: Že zgodaj, v svojih prvih amaterskih filmih sem imel silovit ritem, ogromno kadrov, snemal sem iz roke. Praktično vse je bilo pretirano... Sreča ali pa nesreča je, da sem tudi direktor fotografije in da sem veliko delal z drugimi režiserji. Sprva sem še gojil ritmično, dinamično kamero. Le-ta je odvisna od želje vsakega režiserja. Režiser pač določi slog filma, ritem itd. v dogovoru z direktorjem fotografije. V glavnem sem se prilagajal režiserjem. Ob režiranju svojih prvih profesionalnih kratkometražnikov pa sem začutil, da diham v drugačnem ritmu. S filmi *Piknik v nedeljo*, *Zdravi ljudje za razvedrilo* in *Gratinirani mo-*



Rdeči boogie

žgani Pupilije Ferkeverk sem začel negovati – pogojno rečeno – estetiko statične kamere. Raziskoval sem, kar me je posebej privlačilo: kako doseči, kljub statični kameri, notranji ritmu. Ta fenomen raziskujem še danes. To »estetiko« sem preskusil, sicer malce parazitsko, vendar s privoljenjem režiserja Bate Čengića, v njegovem filmu **Slike iz življenja udarnika**, v katerem se kamera ni niti enkrat premaknila. Ta Čengićev film je bil zametek sloga, ki sem ga naprej razvijal v svojih celovečercih.

Umetni raj ni svetovljanski samo po svoji tematiki in intenciji, temveč tudi zaradi uporabe številnih jezikov v njem. Dogaja se v bivši avstroogrski monarhiji, ki je danes v Sloveniji, »otoku svobode«, kot je zapisal njega dni Newsweek. Zaznati je preplet slovanske in germanske kulture, prav tako slišimo številne jezike: slovenščino, nemščino, angleščino, srbsčino in eno rusko besedo »pobjeda« – zmaga. Zakaj prav ta beseda, gotovo ni zgolj dekorativnega pomena?

Godina: Večjezičnost zame ni novost. Vključil sem jo že v film **Splav Meduze**. Ker dogajanje v **Umetnem raju** poteka praktično v Srednji Evropi – mislim kot geografski center – je pretakanje jezikov naša vsakdanjost. Seveda je z jezikom povezana tudi kultura. Zato smo tudi izbrali igralce iz okolij, v katerih govore omenjene jezike, da ni potvorb. Jezik je pomembna vrednota, ki smo jo poskušali ohraniti v filmu. Zato mislim, da **Umetnega raja**, ne bi smeli sinhronizirati. Moja želja je, če bi ga vrteli v Nemčiji, denimo, da bi ga predvajali s podnaslovi, tako da se ohrani ves Babilon jezikov, običajev in kultur. Glede ruske

besede pa tole: v nekaterih prizorih Vlado Novak, igralec, ki igra dr. Gatnika, spominja na Lenina. Zato ima v tem prizoru karakteristično Leninovo pozo in možnost, da v bitki na jezercu vzklika Zmaga! Zmaga! Tako se pojavljajo trije jeziki – nemški, angleški in ruski – ki so tudi sicer imeli največjo besedo v vojnah.

Igralci z različnih koncev sveta pa ne nosijo s seboj samo bogastvo jezikov, marveč tudi različnih konceptov. Interpret Langa, Jürgen Morche nosi nemško strogost in preciznost. Willyja igra Željko Ivanek, ameriški igralec, ki je sicer rojen v Ljubljani, v Sloveniji. On prinaša ameriško zaigrano ležernost, medtem ko je Vlado Novak (dr. Gatnik) reprezentant slovenske gledališke šole. Se vam igrska različnost zdi koristna ali jo obžalujete?

Godina: Zdi se mi koristna. Vsak igralec je na snemanje prinesel svojo šolo. Minimalno sem vplival nanje, ker jih nisem želel spraviti na isti imenovalac, temveč so se imeli priložnost razigrati.

Glasbeni citati v filmu so znani, toda opazno je tudi citiranje melodije iz Splava Meduze, katere avtorja sta brata Vranešević, sicer avtorja glasbe Umetnega raja. Kaj ste hoteli s tem doseči?

Godina: »Z bratoma Vranešević sodelujem že dvajset let, od dokumentarca **Zdravi ljudje za razvedrilo**. V **Umetnem raju** sem želel tako glasbo, ki spominja na glasbo za podlaganje scen



Umetni raj

v nemih filmih, torej glasbo, ki poudari določen element, na primer sentiment, dramatičnost ali kaj podobnega. Seveda je ta glasba z današnje perspektive slišati staromodna, vendar je uporabljena zavestno. Prepričan sem, da je po drugi strani mogoče zaznati tudi *distanco do te glasbe*. Kar zadeva pa melodijo iz **Splava Meduze**, naj povem, da sem z njo hotel poudariti kontinuiteto, saj se časovno obe obdobji pokrivata, in namenil svojevrsten hommage svojemu celovečernemu prvencu.

*Za scenografijo v vašem filmu bi lahko dejali, da je v slogu Gatnikovega čudeža »Hokus-pokus – presenečenje!« Posebej, če pomislimo na rekonstrukcijo scene iz Langovega filma **Ženska na mesecu**, kjer se v sanjah srečata Lang in Gatnik. Znano je, kako je Lang pripravljaj to sceno, kako ste jo pa vi?*

Godina: Pri scenografiji je bila potrebna izredna natančnost, vsak detalj je bil pomemben. Ob detajlu se lahko vsa zadeva zruši. Najbolj zahtevna – scenografsko – je bila rekonstrukcija objekta iz filma Fritza Langa **Ženska na mesecu** (1929). Lang je snemal v največjem studiu UFA. Tja so pripeljali ogromno peska in naredili mesečevo površino...

Langu se je barva peska zdela malo pretemna; želel je svetlejšo, skoraj belo. Zato so morali tone in tone peska prekuhavati, da bi bil svetlejši. To je samo detalj, ki pove, kaj vse je Lang počel, da je dosegel, kar je hotel.

Jaz sem imel več sreče. Pri ogledu terena smo naleteli v Portorožu na ogromno skladišče soli iz

Tunizije. Ta sol je videti kot puščavski pesek. Zato, da smo dosegli podoben scenografski učinek kot Lang, smo sol iz Tunizije prekrili z našo belo soljo. V Portorožu so namreč znane soline. Torej, isti učinek smo dosegli brez prekuhavanja.

Direktor fotografije v vašem zadnjem filmu je bil Tom Pinter. Tudi sami ste direktor fotografije. Kako ste sodelovali s kolegom Pintarjem?

Godina: Pinter je najboljši, najbolj izkušen jugoslovanski direktor fotografije, čigar delo sem občudoval že kot najstnik, teenager. Posnel je več kot 70 celovečercer, v Jugoslaviji in tujini.

Ker je **Umetni raj** tudi vizualno konstruiran tako, da so po stilu fotografije prepoznavne tudi dobe (obdobja) je bil Pinter, ki je snemal že vse žanre, najbolj primeren za direktorja fotografije. Nasploh sem vselej želel sodelovati z njim, videti njegov način dela. Zato je bila moja radovednost, kako Pinter dela, še toliko večja. Najino sodelovanje je bilo izredno. Včasih sem ga posilil s svojimi željami, vendar mu nikakor nisem ukazoval in zahteval, da mora biti prizor natančno posnet tako in tako. Vedno sem prepuščal Pinterju iniciativo in kreacijo. Tako da je vedno nadgradil idejo, ki sem mu jo zastavil. Rezultat najine simbioze je, mislim, očiten.

Bi lahko nekaj več povedali, kako ustvarjate? Kakšen je vaš režijski pristop?

Godina: Kakor sem že povedal, se mi najprej rodi ideja, kakšen film bi rad snemal. Ko je ideja zapisana in ko je napisan scenarij, si ponavadi s scenaristom ogledam lokacije, na katerih (bo)

poteka(la) zgodba. Ambienti in atmosfera na terenu narekujejo nadaljnje oblikovanje zgodbe. V snemalno knjigo vnašam videno in razmišljam o tem, kateri igralci bi bili primerni za posamezne vloge. S temi posameznostmi v zavesti napišem snemalno knjigo. Ritem in način snemanja mojih filmov koreninim v moji predstavi, kako naj bo film videti. Vedno vnaprej film zelo točno vidim.

Kako delate z igralci?

Godina: Kdor pazljivo gleda moje filme, lahko vidi, da nočem posredovati emocij. Igralcev nikoli ne pripeljem do tega, da bi morali – po Stanislavskem – podoživljati, se jokati in strastno reagirati, kar še vedno goji Actor's Studio. Predvsem poskušam priti do efekta. Morda izraz efekt ni najbolj primeren. Hočem dobiti razpoloženje, ki ga skušam ustvariti s filmom. Igralce vodim tako, da opravijo funkcijo, ki sem jim jo namenil. Porežem jim vse visoke in nizke tone, če se smem tako izraziti. Poskušam jih integrirati v strukturo kadra, sekvence in končno vsega filma, in sicer tako, da ne podoživljajo, to je ne potvarjajo emocij. Vodim jih skrajno linearno, da opravijo funkcijo, ki sem jim jo določil. In lik pripeljejo do končnega cilja, ki sem si ga zamislil.

Kritiki so vas ostro napadli tudi zaradi počasnega ritma Umetnega raja. Glede na povedano, sem se prepričal, da v oblikovnem smislu ne morete spremeniti svojih filmov. Bi formo spremenili, če bi morali režirati razburljivo pustolovsko zgodbo?

Godina: Tudi razburljivo pustolovsko zgodbo bi povedal po svoje. Verjetno bi se mi jo posrečilo oblikovati tako, da bi bila razburljiva tudi za gledalce.

Drugače je pri soočanju s komercialnim filmom, ki ima klasična izrazna sredstva. V časih, ko sem potreboval denar, sem kot direktor fotografije snemal tudi take filme, v katerih se nisem razdajal. Pred tremi leti sem za Franka De Palmo snemal akcijski film (z delovni naslovom) **Paratrooper**. Snemal sem s petimi kamerami hkrati. Po strogo hollywoodskih pravilih, z nešteti kadri. Vendar ne pride v poštev, da bi sam režiral take filme.

Film Umetni raj začenja obdobje devetdesetih let v slovenski kinematografiji, ko se srečuje z nezavidljivo prihodnostjo, se zdi. Kako kot filmski avtor vidite trenutni položaj slovenske kinematografije in kakšna je njena perspektiva?

Karpo Godina

Filmski režiser, snemalec in montažer. Rojen 26. 6. 1943 v Skopju. Študiral na AGRFT v Ljubljani (1962–1966), od 1990 izredni profesor za režijo in kamero v Ljubljani. Svojo filmsko pot začel v začetku 60 let z amaterskimi filmi (**Divjad**, **Anno pasato**, **Topana**, **Vprašaj**, **Blues No. 7**) in mednarodno uspešnimi kratkimi igranimi in dokumentarnimi filmi (**Piknik v nedeljo**, Srebrni zmaj Krakow 1969, **Sonce**, **vsesplošno sonce**, 1967, **Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk**, Grand Prix GEFF, Zagreb, 1970, **Zdravi ljudje za razvedrilo**, Grand Prix Oberhausen, 1971, **Pogrešam Sonjo Henie**, 1972). Kot direktor fotografije je posnel dvajset celovečernih igranih filmov (**Zgodnja dela**, 1968, **Vloga moje družine v svetovni revoluciji**, 1971, **Silke iz življenja udarnika**, 1972, **Matejev pasion**, 1975, **Žena s pokrajino**, 1975, **Okupacija v 26 slikah**, 1977, **Draga moja Iza**, 1978, **Doktor** 1985, **Lumi ukko**, 1987, **Pot na jug**, 1988, **Padalci**, 1988). Za TV Beograd je napisal scenarij, režiral in posnel vrsto novoletnih

Godina: Zaskrbljujoče je, kar se trenutno dogaja v slovenski kinematografiji. Skrbi me, da se po naključju ne bi zgodilo, da bi ostali brez kinematografije.

Bojim se, da je bilo prenačljeno rušenje distribucije in produkcije brez vnaprej precizno pripravljenega programa, kako bo v prihodnje s slovensko kinematografijo.

Absolutno sem za prenovitev slovenske kinematografije, ker v prejšnji obliki ni bila primerna.

Kaj se dogaja? Praktično zadnje desetletje, ali pa morda še več, nismo vzgajali novih kadrov v kinematografiji. V mislim imam tehnične kadre. Ostali smo tako rekoč brez njih. To so ključni ljudje, ki film soustvarjajo.

Teh tehničnih kadrov nismo vzgajali, tako da se bojim, da bomo s propadom Viba filma ostali še brez preostalih, ker se bojo razbežali. Tako kot se je del tehničnega osebja ob krizi v začetku osemdesetih.

Za majhen narod, kakršen je slovenski, je film umetniška dejavnost, s katero se najlažje plasira v svet. Nič ni bolj preprostega kot posneti film, ki, če je uspešen, lahko spravljen v škatli obkroži vso zemeljsko oblo. Če pa film zavrtijo na televiziji, je zadeva še toliko bolj preprosta in učinkovitejša. Kot primer vzemimo Avstralijo. Pred dobrim desetletjem je spoznala, kakšna je moč filma. Njihovo ministrstvo za kulturo je namenilo filmu posebno mesto. V film so vlagali ogromna sredstva, da je avstralski film danes to, kar je: kadarkoli vključimo televizijo, lahko gledamo dobre avstralske nadaljevanke. Če gremo v kino, gledamo kvaliteten avstralski film. Ta oddaljeni in rako rekoč izolirani otok je našel pravo rešitev za to, kako plasirati svojo umetnost – pa ne samo umetnost – v svet: skozi film.

Danes podobno razmišljajo v Avstriji. Kolikor sem seznanjen, vlaga ta naša sosedja neverjetna sredstva v kinematografijo s parolo: kar je bila včasih glasba – praktično je Avstrija znana v svetu zaradi glasbe – naj bi bil danes film! Enormna sredstva vlagajo v scenaristiko in produkcijo. Zdi se mi, da letno posnamejo okrog 10 celovečernih filmov in še več deset drugih programov. Tudi podpora avtorjem je izredna.

Z vsemi mogočimi sredstvi poskušajo dvigniti raven avstrijskega filma, da bi lahko Avstrijo uspešno predstavil v svetu. Mislim, da je tudi šansa Slovenije lahko zelo podobna. Ker smo v marsičem podobni tej deželi, mislim, da bi bilo tudi za Slovenijo zdravo tako razmišljanje o kinematografiji kot sredstvu za nacionalno afirmacijo.

oddaj (**Imam jednu kuću/Imam hišo**, 1972, **Šta je to med/Kaj je to med?**, 1972) in tv nadaljevanke (**Nedostaje mi Sonja Henie/Pogrešam Sonjo Henie**, 1972, **Ram za nekoliko poza/Okvir za nekaj poz**, 1976). Od l. 1973 dalje je sodeloval pri realizaciji preko 200 propagandnih in reklamnih filmov. Za celovečerne igrane filme je prejel nagrado jugoslovanske filmske kritike (1980, 1983), Badiurovo nagrado (1980, 1982), nagrado kraljevskega filmskega arhiva Belgije (1980) in nagrado žirije francoskih filmskih medijev, Strassburg 1984.

Splav Meduze, 1980

s – Branko Vučićević, r – Karpo Godina, f – Karpo Godina, sc – Ranko Mascarell, g – Predrag in Mladen Vranešević, i – Olga Kacjan-Srdić, Vladica Milosavljević, Boris Komnenić, Frano Lasić, Erol Kadić, Miloš Battelino, Radmila Živković, p – Viba film, TV Beograd, 35 mm, barvni, 2764 m.

Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica, 1982

s – Branko Šömen, r – Karpo Godina, f – Karpo Godina, Vilko Filač, sc – Belica Luxa-Skerlak, g – Janez Gregorc, i – Boris Cavazza, Ivo Ban, Jožef Ropoša, Peter Mlakar, Marko Der-ganc, Zvonko Čoh, Zoran Predin, Edi Štefančič, Uršula Rebek, p – Viba film, 35 mm, barvni, 2320 m.

Umetni raj, 1990

s – Branko Vučičević, r – Karpo Godina, f – Tomislav Pinter, sc – Janez Kovič, g – Predrag in Mladen Vranešević, i – Jürgen Morche, Vlado Novak, Dragana Mrkić, Željko Ivanek, Maruša Oblak, Gudrun Gabriel, Nerine Kidd, Macus Zbonek, Tonca Rožanc, p – Viba film, 35 mm, barvni, 2806 m.

REKLAN

9. TO
1989
VOL. 15
LETNIK XXVI
CENA 100 DIN

izdajatelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije

odgovorni urednik
Karlina Majnart-Bertram

glavni urednik
Silvan Pustan

odgovorni urednik
Rajko Kavc

uredništvo
Jana Lichner, Vilko Filač,
Boris Cavazza, Zvonko Čoh,
Zoran Predin, Peter Mlakar,
Marko Der-ganc, Edi Štefančič, Uršula Rebek,
Macus Zbonek, Tonca Rožanc

glavni urednik
Jana Lichner, Vilko Filač,
Boris Cavazza, Zvonko Čoh,
Zoran Predin, Peter Mlakar,
Marko Der-ganc, Edi Štefančič, Uršula Rebek,
Macus Zbonek, Tonca Rožanc

odgovorni urednik
Karlina Majnart-Bertram

odgovorni urednik
Rajko Kavc

odgovorni urednik
Rajko Kavc

odgovorni urednik
Rajko Kavc

odgovorni urednik
Rajko Kavc

odgovorni urednik
Rajko Kavc

odgovorni urednik
Rajko Kavc

odgovorni urednik
Rajko Kavc

odgovorni urednik
Rajko Kavc

odgovorni urednik
Rajko Kavc

Reklativna Glasila EKRANOV POGOVORI

Zveza
Kulturne organizacije

Uredništvo
Silvan Pustan

Uredništvo
Jana Lichner

Uredništvo
Boris Cavazza

Uredništvo
Zvonko Čoh

Uredništvo
Zoran Predin

Uredništvo
Peter Mlakar

Uredništvo
Marko Der-ganc

Uredništvo
Edi Štefančič

Uredništvo
Uršula Rebek

Uredništvo
Macus Zbonek

Uredništvo
Tonca Rožanc

