

Na začetku je bil aktivizem

Sabina Đočić

Lita Stantic, argentinska filmska producentka slovenskega rodu in ena prvih, ki so producirali filme gibanja novi argentinski film, ki se je pojavil ob prelomu tisočletja, po gospodarskem in finančnem kolapsu nekdanj najbogatije države Latinske Amerike.

Sredi argentinske zime je naokrog raznašalo razvpito gripo in nihče ni točno vedel, ali bi nadaljeval z običajnim pozdravljanjem (poljubom na lice) ali prešel na japonskega (priklon). Mravljinčasto mesto je bilo paralizirano do skrajnosti (še bolj kot v času kakšne nogometne tekme svetovnega prvenstva). Na sobotno popoldne prvič stopim v stavbo Lita Stantic Producciones, to »postmoderno« arhitekturo v delu Buenos Airesa, ki nosi ime Palermo Hollywood, v kar so preimenovali nekoč zanemarjeni predel Palermo, po tem ko so ga obnovile in poselile produkcijske hiše. Ogromna oklepna vrata mi odpre Litin asistent Victor, medtem ko za provizoričnimi pregradami zagledam tudi Patrićio. Z obema sem si v letu dni usklajevanja tega srečanja izmenjala kar nekaj mailov. Pokaže mi na Litino pisarno, na samem koncu s steklom ločenih prostorov, ob notranjem vrtu, skozi katerega prodira v pisarne edini vir naravne svetlobe. Lita ravno zaključuje z nekim opravlkom, verjetno ni vajena točnih obiskov, ko mi nato, zleknjena v pisarniški stol, posveti uro in pol časa.

O vas vemo zelo malo. Razen tega, da ste slovenskega rodu ter ena najpomembnejših producentk tega časa, sploh za t.i. gibanje novega argentinskega filma, skoraj nič. Iz vaše preteklosti je razvidna politična angažiranost, pa vedar je ne znam natančno umestiti. Kako in kdaj se je pravzaprav sprožil korak od političnega aktivizma k filmski produkciji, v kateri je še vedno slutiti etično držo?

Od nekdanj sem imela rada film, že kot najstnica, vendar je bilo v tistem času to precej težavno za žensko. To je bil moški poklic. Zato sem šla ob koncu 50-ih let študirat novinarstvo in književnost. V letih 1962 in 1963 sem se nato vpisala v filmske tečaje in začela s kratkim filmom. Režirala sem nekaj kratkometražcev skupaj s takratnim partnerjem Pablom Szirom (velja za izginulega v času diktature, op.prev.).

Ti so bili prvič prikazani lani na Festivalu neodvisnega filma v Buenos Airesu (BAFICI) ...

Ja, ti kratki filmi so bili izgubljeni in jih je našel Peña (Fernando Martín Peña, veliki filmski zbiratelj, eno leto je bil umetniški direktor festivala, sicer pa programski vodja muzeja Malba, op.prev.). *El bombero está triste y llora* (1965) in *Bueno un día* (1966) sva režirala skupaj. Ostale je režiral Pablo, jaz sem bila njegova asistentka. V svoji naslednji etapi sem delala kot asistentka režije in kasneje, do leta 1978 kot vodja produkcije.

Takrat še za tujo produkcijsko hišo?

Da. Najemali so me za vodjo snemanja, kar pomeni, da sem film vodila predvsem na setu. Ko se je konec 60-ih pojavil film *Čas plavžev* (La hora de los hornos, 1968, Fernando Solanas) in gibanje *Cine de liberación*, sva se s Pablom priključila temu, kar je tedaj veljalo za politični film. Najprej s tajnim prikazovanjem v času diktature prepovedanega *Časa plavžev*, potem pa sva posnela celovečerec *Los Velásquez*, ki se je izgubil v času menjave režima. Ko se je Pablo pridružil gibanju Montoneros sva se začela razhajati tudi osebno. Negativ filma *Los Velásquez* se je izgubil skupaj z njim..

Potem pa ste se oddaljili od političnega filma in se produkcijsko osamosvojili?

Po Peronovi vrnitvi leta 1972 in dogodkih na Ezeizi se je moj aktivizem zaključil. Z delom pri filmu sem nadaljevala kot vodja snemanja, medtem pa sem delala nekaj malega tudi pri reklamah in nato pri prvem Aristarainovem filmu, *The Lion's Share* (La parte del león, 1978, Adolfo Aristarain). Proti koncu leta 1978 sem spoznala Alejandra Dorio in sproducirala njegov film *Contragolpe* (1979). Predlagal mi je ustanovitev produkcijske hiše ter produkcijo njegovega naslednjega filma, *The Island* (La isla, 1979). Leta 1980 sva se razšla in povezala sem se z Mario Luis Bemberg. Posneli sva pet filmov: *Moments* (Momentos, 1980), *Nobody's Wife* (Señora de nadie, 1982), *Camila* (1984), *Miss Mary* (1986), *I, the Worst of All* (Yo, la peor de todas, 1990).

Konec osemdesetih sem producirala in režirala film *A Wall of Silence* (Un muro de silencio), za katerega sem napisala tudi scenarij in je zelo povezan z mojo osebno zgodbo. Prvič je bil prikazan leta 1993. V letih, ki so sledila, sem poučevala filmske tečaje, snemala dokumentarce, delala z Mignogno, v nekem smislu kot glavna producentka njegovega filma *Autumn Sun* (Sol de otoño, 1996, Eduardo Mignogna) pod njegovo produkcijsko hišo.

In potem ste sprožili t.i. novi argentinski film?

Proti koncu 90-ih mi je Ministrstvo za kulturo ponudilo dokumentarec o argentinskih ženskah, ki naj bi ga režirale ženske. Vendar v tistem času praktično ni bilo žensk, ki so režirale. Marie Luise že ni bilo več in novih ni bilo na spregled. Takrat sem videla *Historias breves* (Kratke zgodbe – serija argentinskih kratkih filmov, op. prev.), med katerimi mi je bil zelo všeč film *Dead King* (Rey muerto, 1995, Lucrecia Martel); in sem Lucrecio poklicala, če bi režirala dva izmed dokumentarcev. Pokazala mi je scenarij za *Močvirje* (La ciénaga, 2001, Lucrecia Martel), za katerega sem takoj vedela, da ga želim producirati. In tu je bil še Traperov film, ki je bil že posnet, pa ga ni mogel dokončati, *Svet žerjavov* (Mundo Grúa, 1999, Pablo Trapero). **S tem se je vse skupaj začelo. S tema dvema filmoma mladih režiserjev.** Vedno poudarjam, da ni bil moj namen producirati filme mladih režiserjev, njihovi scenariji so mi bili pač bolj všeč od režiserjev moje generacije. Do tja seže začetek zgodbe »novega argentinskega filma«.

Kako ste se v vsem tem času obdržali na poziciji s tem tipom filma? Odkod podpora, da še vedno uspete producirati filme, ki so vam všeč, in vas ne pogojuje njihova tržna vrednost?

Na splošno se najprej navdušim nad scenarijem in šele nato razmišljam, ali bom film lahko tržila ali ne. V trenutku, ko gre v prikazovanje, ga poskušam promovirati na najboljši možen način. Da si ga gre ogledat res največje možno število ljudi. Veliko filmov, ki sem jih producirala, so posneli s tujo pomočjo ali v sodelovanju s kom od tukaj, ki se mu je nato ta denar povrnil. Predvsem so za to zaslužni Ibermedia, Sundance, v prvi etapi tudi Hubert Bals. Če pogledate *Močvirje*, vidite na samem začetku množico logotipov. Tudi *Lamb of God* (Cordero de dios, 2008, Lucía Cedrón) je nastal s tujo pomočjo, v obliki koprodukcij, kot je francoski Fonds Sud itd.

Veliko režiserjev je začelo snemati v svoji lastni produkciji in z nižjimi sredstvi. Ali to ogroža producente, ki jih njihovi »najsposobnejši« režiserji ne potrebujejo več?

Vedno obstaja neke vrste trenje med producenti s svojimi produkcijskimi hišami, ki so zadovoljni, če si »manjših« filmov ne ogleda veliko ljudi. Razen izjem gre precej filmov mimo povsem neopaženo, ker nimajo denarja za promocijo. Namesto 80 ali 70 filmov na leto, bi jih bilo bolje posneti 40 v boljši produkciji. Kakorkoli, obstaja dober in obstaja slab film. Obstajo majhni filmi s fantastičnim uspehom. In tisti brez njega. Tu gre bolj za problem hitrega snemanja filma po nedokončanem scenariju. Včasih se zdi vse skupaj zelo enostavno. Veliko mladih režiserjev se spravi snemat film, ne da bi si razjasnili, kaj želijo povedati. V tem smislu se film deli na dobrega in slabega.

Močvirje in *Sveto dekle* (La niña santa, 2004, Lucrecia Martel) sta se snemala na en način, *Svet žerjavov* in *Kar naenkrat* (Tan de repente, 2002, Diego Lerman) na drug; vrednotenje je odvisno od doseženega cilja. Poleg tega obstajajo režiserji-producenti, ki nimajo drugega izhoda, in režiserji, ki si prav želijo svojo produkcijsko hišo. Daniel Burman je že na samem





začetku ustanovil lastno produkcijsko hišo, in to močno. Ne vem, če ni bolj producent kot režiser, snema svoje filme in tudi producira filme drugih. Prav tako Trapero.

Kako dolgo delate na izbranem scenariju skupaj z režiserjem in do kam pravzaprav seže vaš vpliv pri izbiri ekipe, igralcev?

Na scenariju lahko delamo nato še eno leto in diskutiramo. Zelo sem prisotna v predprodukciji, pri izbiri ekipe, kar pa ne pomeni, da jo izbiram jaz, temveč hočem ljudi, ki so všeč režiserju in ki se zdijo dobri meni. Ne sodim po tem, če so delali z mano, temveč če osebo poznam in vem, kar je naredila in česa je sposobna. Enako je z igralci. S predlogi glede igralcev nisem imela težav, sem jih pa imela s scenarijem. Z Lucrecio je bilo pri *Močvirju* veliko težav. Scenarij je bil daljši in imeli sva zelo dolge diskusije. *Film, dolg dve uri in pol oz. še več, se mi zdi delirij, še posebej za prvenec.*

Na snemanje me potem ni. Zdi se mi, da mora biti tam samo režiser z ekipo. Material si ogledam šele kasneje, in če vidim, da kaj ni v redu, predlagam ponovitve. V postprodukciji hodim na ogled in se pogovarjam o rezih. In ko je film grobo zmontiran, se pogovarjamo o tem, ali so potrebne dodatne spremembe. *Močvirje* je bilo v montaži 5 mesecev.

Je kar nekaj režiserjev, s katerimi ne delate več. Nekateri so ustanovili svojo produkcijsko hišo, drugi so odšli drugam. Pri zadnjem Lucrecijinem filmu *The Headless Woman* (La mujer sin cabeza, 2008) ste bili vpleteni od začetka. Kaj se je zgodilo potem?

V primeru Lucrecie je šlo za nespamet in sva se razšli. Z Lermanom sem skušala še kaj narediti, pa sva se oddaljila ... Vsak ima svojo zgodbo. Prav tako v primeru Paz Encina. Ona je sedaj v novem projektu, ki ga v nekem trenutku nisem želela nadaljevati. Odvisno od režiserja. Kaj se je zgodilo z *Bolivio* (2001, Adrian Caetano), se niti ne spomnim. Seveda, Caetano je začel snemati za televizijo, v to smer je šel. Kasneje ga je poklical Kramer in je posnel naslednji film z njim. Z režiserji

nimam nobenega dogovora glede nadaljnjih projektov. Mišlim, da je najbolje biti odprt, kot je v naravi stvari. Včasih te naslednji projekt preprosto ne zanima.

Se vam ne zdi preplet vloge producent-režiser problematičen, predvsem ko gre za vloge na setu?

Meni se je to zgodilo pri svojem filmu. Najslabši posel v življenju. Na koncu je stal veliko več, kot bi moral. Nisem mogla režirati in hkrati misliti na druge stvari. In ekipa je morala biti zaradi določenih stvari precej bolj obsesna itd. Režija me ne zanima več.

Katere so vaše reference? Kateri film vam je blizu?

Italijanski neorealizem se me je najbolj dotaknil. Poljski film s konca 50-ih, začetka 60-ih let: *Wajda, Kawalerowicz, Munk*; ti filmi so imeli name močan vpliv. Še več, pred snemanjem svojega filma sem v kinoteki prosila za stare filme tega obdobja. Nato filmi s konca 90-ih, odvisno od obdobja. Del Bergmanove filmografije je bil zame zelo pomemben. Zadnje čase mi je zelo všeč romunski film. Všeč mi je avtorski film, ki je povezan s problematiko lastne države, ki je na nek način problematika sveta. Tukajšnji avtorski film se mi zdi ločen od tega, čeprav so dokumentarci zadnjih let bolj povezani s tukajšnjo problematiko.

Se vam zdi, da novi argentinski film premalo problematizira stanje v tej državi?

Leta 2000, z začetkom novega argentinskega filma, režiserji niso imeli namena povedati tega, kar se je kasneje interpretiralo. Tako močna je bila kriza. *Močvirje* za Lucrecio ni bil film o dekadenci srednjega razreda, temveč je sama kriza usmerjala tako razumevanje. Tudi *Svet žerjavov* ni bila kritika konca *menemizma*. Vendar je v tem kontekstu pridobil podporo kritike, kontekst je obema dal dodatno moč.

V scenarijih, ki jih dobivam zadnje čase, ne prepoznam več filmov, ki bi govorili o tem, kar se nam dogaja sedaj na družbeni ravni. Če vzamem za primer komedije, ki so nekoč obstajale. Nekaterim so bile bolj všeč, drugim manj. Recimo: *Waiting for the Hearse* (Esperando la carroza, 1985, Alejandro Doria) ali *Easy Money* (Plata dulce, 1982, Fernando Ayala, Juan José Jusid). To so bili filmi, ki so povzemali teme, v svoji lahkotnosti so bili neke vrste družbena kritika problemov, ki jih je imela naša družba. V zdajšnjih filmih tega ne vidim več, komedije so postale plitkejše, kot recimo *A Boyfriend for my Wife* (Un novio para mi mujer, 2008, Juan Taratuto).

Ste si kdaj želeli producirati slovenski film?

Iskreno rečeno, da. Nekoč so mi posredovali scenarij neke Slovenke, ki živi v Argentini. Odvijal se je po padcu zidu, v času boja za neodvisnost Slovenije, zgodba o ženski, ki poskuša pripotovati do morja.

In kaj se je zgodilo z njim?

Ostalo je pri tem. Sama sem bila z veliko stvarmi.