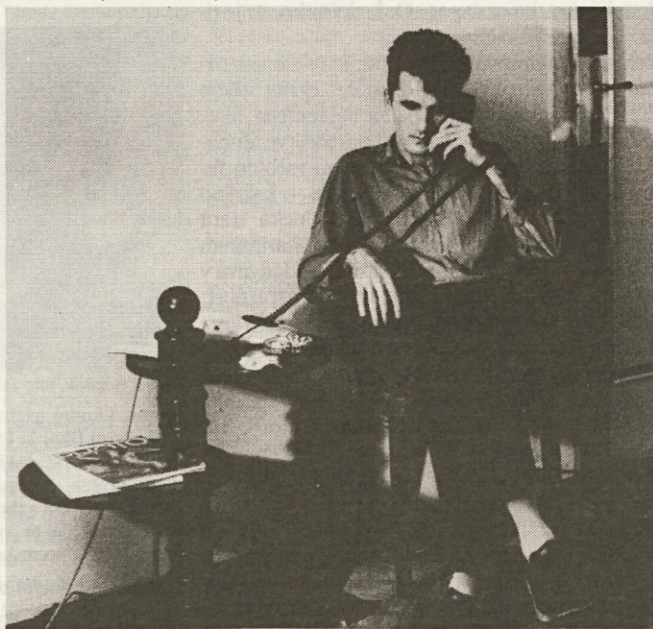


USODNI TELEFON

scenarij in režija: Damjan Kozole
 producent: Danijel Hočevar
 direktor fotografije: Andrej Lupinc
 montažer: Vesna Lažeta
 zvok: Hanna Preuss
 glasba: Otroci socializma
 scenograf: Roman Bahovec
 maska: Alan Hranitelj
 v glavnih vlogah: Miran Šušteršič, Vinci Vogue-Anžlovar
 ostale vloge: Mira Berginc, Nada Vodusek, Radmila Pavlovič,
 Anita Lopojska, Jože Dolmark, Franci Slak,
 Marija Mlinarič, Andrew Horn
 produkcija: E-MOTION FILM, Brut film, Filmoteka 16
 izvršni producent: E-MOTION FILM, ŠKUC filmska produkcija
 črno-beli, 2000 m,
 73 minut, 16 mm/35 mm,
 1:1,33 (standard)



Matjaž (Miran Šušteršič) po telefonu posluša ženski Glas (poezijo, ki prihaja iz neznanega kraja), toda kamera, ki potuje ob telefonski žici, pride zgolj do sosednjega prostora, kjer Igor (Vinci Vogue Anžlovar) zlobno predvaja posnetek tega Glasu prek drugega telefona. Ta prizor ne napotuje toliko na samo lažnivost filma v smislu njegove fabrikacije, materialnosti filmskega zapisa, skratka, prikritega produkcijskega procesa filma, temveč meri bolj na dvoumnost, ki jo prinaša formalni filmski element, kot je glas brez vidnega izvira (akusmatik). Le-tega pa Igor s svojo potegavščino nikakor ne razkrije, pač pa na njem participira, realizira (režira) njegovo moč prevare, hkratno vseprisotnost in neumestljivost. Ta princip je prvi narativni zastavek filma, ki pa že takoj naleti na problem: Glas, ki se sliši po telefonu, avtomatizem njegovega javljanja (vedno ob določeni uri), vedno isto recitiranje pesmic, njegova radikalna drugost, ki preči vidno dogajanje, vendarle ne pridobi magičnih ali grozljivih razsežnosti. Ni namreč nepomembno, da gre za ženski Glas. Kdaj torej ženska pridobi te razsežnosti, kdaj postane usodna? Seveda paradoksalno takrat, ko gre za **femme fatale** in njen „vse“, ta nemogoči in končno tudi razdrobljeni imperativ, ki ga vzpostavlja moška fantazma (glej Slavoj Žižek, Problemi teorije fetišizma, str. 133). Za „vse“ pa gre tudi pri akusmatiku: vseprisotnost, vsevidnost, vsevednost, vsemogočnost, če se opremo na Michela Chiona (kateremu ostaja marsikaj dolžan tako film kot tudi ta zapis). Toda vendarle si upamo trditi, da **femme fatale** kot akusmatik ni možna: Ženski Glas je že derealizacija „vse“ Ženske, ravno v kolikor skriva njeno telo, podoba Ženske kot privilegiran pogled v femme fatale primeru. Kolikor torej film zastavlja Ženski Glas kot **femme fatale**, ostane brez njene slepilne moči, toda če ta Glas dezakusmatizira, zgubi magično ali grozljivo razsežnost glasu.

Ko torej **Usodni telefon** naleti na to zaporo, mora sam izstopiti iz melodramskega okvira in korelativno s tem vstopiti v svet podobe brez zvoka (Glasu). To je drugi narativni zastavek: če Matjaža fascinira nezani kraj (Glas) ljubezni, pa skupaj z Igorjem iščeta (vir) zvoka za super 8 mm celovečerni film, ki ga montirata. Tudi ta zvok se nahaja v odsotnosti, drugosti: ne najdetata ga na samem kraju snemanja, temveč na ulici, ob reki, v kinu, v izjavah neke filmske ekipe . . . Tu ne gre toliko za „ustvarjalno rabo filmskega zvoka“ ali za izpostavljanje „lažnivosti dokumentarnega filma“ (njun super 8-mm film sestoji predvsem iz dokumentarnih posnetkov). V tej narativni pretevezi gre predvsem za glavni (in edini) fiksijski zastavek tega filma: kot „film-o-filmu“ se lahko organizira le okrog tistega, kar nekemu filmu manjka. Kot je v sedaj že razglašenemu primeru **Stanju stvari** Wima Wendersa pripovedni vzvod nek produkcijski manko, poganja **Usodni telefon** nek „estetski“ manko, problem zvoka in slike oziroma njunega razmerja, iskanje njune temeljne neuskkljenosti. Fikcija tega filma je torej v „realnosti“ filmanja (torej marginalizirani realnosti) njunega super 8-mm celovečerca, tisto, kar iz fikcije izpade pa je prav Glas in podoba Ženske. Film se „srečno“ konča — najdetata zvok — in tako „srečanje“ Matjaža z žensko, ki je telefonirala, dezakusmatizacija, deluje nekoliko banalno (slow motion tega „srečanja“ je prej kot ironična

MEDIJSKA FILMU JE

distanca prav potrditev tega občutka). Kot da junaka, iščoč filmski zvok, nastavljata ogledalo, na katerem **Usodni telefon** išče na eni strani svoj Glas in na drugi svojo (fatalno) Žensko, s tem pa tudi „usodnost“, ki jo je predestiniral naslov filma.

Tako je tisti dvoumni „vse“ tu prav sam film: ekstaza „cinefilije“, citiranja, črno-bele nostalgije, filmskih podob (Bogart, Dean), potem so tu imena filmskih teoretikov, kinodvorane, snemanje filma, iskanje zvoka, aparati . . . Končno tudi črnine „med-kadri“, ki tu niso le „black-out“ ali tema Glasu, so tudi koščki smrti filma, če ta prestopa vse svoje meje ne da bi jih hkrati utrjeval.

„Slovenski film“ **Usodni telefon** prestopa in hkrati tudi kaže na meje slovenske filmske prakse in njenih medijskih apologetov. Vendar tega ne počne zgolj s produkcijskega vidika (realizirana možnost nizkopračunskega filma, „neodvisni“ projekt, nastal zunaj monopolnega načina produkcije, glej o tem tudi intervju) temveč tudi s samim „estetskim dometom“, ki nikakor nima manjše teže kot produkcija. Z osredotočenjem na filmsko formo oziroma na njene osnovne elemente, kot sta slika in zvok, zadene ob nemara najbolj omalovaževano, „zatrto“ plat „slovenskega filma“, njegovo formo. Nedorečenosti **Usodnega telefona** so zato berljive tudi znotraj tega „srečanja“.

Vasja Bibič

Ko je ŠKUC opravil svoje kulturno poslanstvo v slovenskem in jugoslovanskem prostoru v rokovski kulturi, slikarstvu in teatru, je osnoval lastno filmsko produkcijo — „E-motion film“. Če je za glasbo in design skupine Laibach mogoče reči, da bi lahko razen v Ljubljani nastala tudi kje na relaciji Ljubljana-Dunaj-Berlin-Praga, če lahko „Irvinu“ pripišemo očitne konotacije evropske postmoderne, in če se je škucovsko gledališko gibanje („Ana Monroe“, „Proizvodnja fikcije“) v backgroundu Laibacha in Irvina naposled profiliralo skozi scensko formacijo ljubljanske gledališke skupine Sestre Scipion Nasice, je treba za „E-motion film“ oziroma za njegov prvi projekt **Usodni telefon** najprej reči, da je, če nič drugega, vsaj „škucoiden“. Senzibilnost **Usodnega telefona** pa ima sporočilnost, ki je nekaj povsem novega za dosedanje škucovsko kulturo, namreč zaradi tega, ker ŠKUC v ljubljanskem in slovenskem prostoru nima več vloge, kakršno je imel v zgodnjih osemdesetih letih, ali pa zato, ker je retrogarda „Sester Scipion Nasice“ (kar je dominantni duh ŠKUC-a) izčrpala model evropske alienacije na slovenskih tleh. Občudovalci škucovske kulture bi ta film zatorej imeli prej za zapozneli odmev postgodardovske plime, za novoameriški filmski projekt, kakor za vizualno delo proškucovskega duha in izraza.

Ustvarjen v času raznotere promocije slovenske družbene alternative („Mladina“, nasprotniki člana 133, protijedrsko gibanje, gibanje „gay“ itd.), deluje **Usodni telefon** (1987) sredi že etablirane kulturne alternative (grafični in video design, „nova glasba“, „Laibach-Kunst“), kot epifenomen družbenega stanja, nacionalne kulture in načina proizvodnje filma. Avtorji **Usodnega telefona** so v tem smislu ljudje „brez korenin“, brez „rodovnega sistema“: njihova stvaritev po ničemer ne spominja na jugoslovansko kinema-

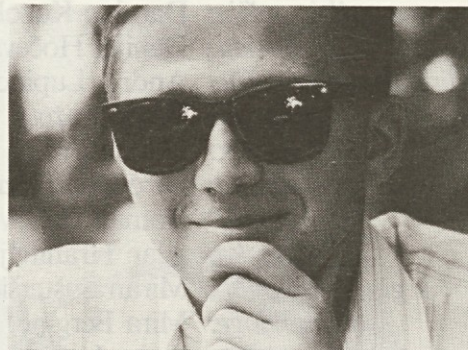
tografsko delo — niti s temo niti z vsebino se ne dotika kulturne in družbene aktualnosti slovenske in jugoslovanske skupnosti. **Usodni telefon** ni otrok SIS in tudi ne kakšnega regionalnega kulturnega programa.

Damjan Kozole dela film docela po vzorcu pogledov filmofila, ki mora film napraviti natanko tak in nič drugačen, film, kakršen bi lahko nastal kjerkoli na svetu, kjer utripajo srca filmofilov, za katere je film osnovno komunikacijsko sredstvo in življenjska opredelitev. Če vprašate Toma Gotovca, kaj neki je **Usodni telefon**, vam bo lakonično rekel: „Film!“, hkrati pa bo sočno zaklel v zagrebškem žargonu, ker se sploh ne bo mogel načuditi, kako je mogoče takole spraševati o Kozoletovi stvaritvi. In če najblaznejši filmofil na tem koncu sveta imenuje „košček traku“ „film“, to pomeni, da so se Kozole in tovariši s „koščkom traku“ zvezali z neveliko filmološko skupnostjo posvečenih v skrivnosti visoke zanesenosti. Neki drugi, nič manj nori filmofil z druge poloble, v šestdesetih letih avtor filmov o ameriškem podzemlju — Stanley Brakhage — bi dodal še kratko razlago: „Oni telefonira, to je tisto — film.“

Res, danes napraviti film o tipu, ki telefonira neznanemu dekletu, medtem ko čez ekran tečejo slike iz filmskega materiala za debitantski film, ni nič bistveno drugačnega od opredelitve ameriških „podzemljarijev“, da je treba za vsebino filma izbrati čim bolj nenarativne teme — kakršno je, denimo pri Brakhageu, ko se neka stara mama v enem in edinem kadru na starinskem gugalniku na vrhu nekakšnega brega odgugava v somrak. **Usodni telefon** ima strnjeno izraznost, ki sili filmofile k razmišljanju — filmska podoba stvarnosti je mentalna slika avtorja filma — zato se ni čuditi, da so bili med puljskimi gledalci tega projekta v kinu Istra tudi taki, ki jim je bil film vseh predvsem zato, ker je „razmišljujoč“, ker prinaša osvoboditev in izrisuje neskajni duh avtorstva. Na to smo v slovenskem in jugoslovanskem filmu pozabili. Nekaj tako pretencioznega, kot je film Kozoleta in tovarišev, so lahko napravili samo avtorji, ki jim veliko pomeni, kaj o njihovi stvaritvi mislijo drugi, gledalci in, seveda, strokovno filmsko občinstvo. S tem debitantskim filmom, ki je narejen kot delo za „malo tiražo“, fantje okrog „E-motion filma“ ne bodo zasloveli in tudi ne bodo postali rentabilni filmarji, gotovo pa film odpira vrata še kakšnemu slovenskemu filmofilu. Po Karpu Ačimoviču in Franciju Slaku prihajajo Damjan Kozole in njegovi emotionisti ravno v pravem času, da znova poživijo duh slovenske kinematografije. Debitantje zadnjih let iz te srede se po svojem mentalnem jedru, po načinu, kako oblikujejo filmsko pripoved, po delu z igralci, po montaži in celotnem kinematografskem ozadju ne razlikujejo od senzibilnosti kakšnega Štiglica — ob nekaterih značilnih Klopčičevih prijemih.

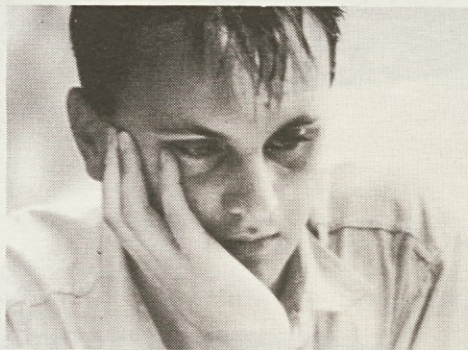
Usodni telefon ni film, ki bi ga imela rada in zaradi katerega bi se mi trgalo srce, če ga ne bi bilo več mogoče videti v normalni kinematografski distribuciji, vendar pa je to film, katerega designiranje nekega predmeta mi bo ostalo v spominu, to pa je veliko za slovenski film, v katerem je celoten design praviloma obravnavan kot gola scenografija. Res, tisti tip telefonira v kadru, in to zadošča.

Zorica Jevremović



Damjan Kozole, foto Jane Štravs

POGOVOR Z DAMJANOM KOZOLETOM, REŽISERJEM IN DANETOM HOČEVARJEM, PRODUCENTOM NOVEGA SLOVENSKEGA FILMA USODNI TELEFON



Danijel Hočevar, foto Jane Štravs

Ekran: **Usodni telefon** že z načinom produkcije (kot celovečerni film, ki je nastal mimo Viba filma) in tudi kot nizkopračunski projekt pomeni prelom z dosedanjim prakso slovenske filmske produkcije, ki ima za model predvsem vzhodne nacionalne kinematografije. Kako je nastajal ta „pionirski“ projekt tako z avtorskega kot s produkcijskega vidika?

Kozole: Vse skupaj se je začelo s kratko zgodbo.

Hočevar: Filmska redakcija Študentskega kulturnega centra (ŠKUC) je imela še nekaj denarja, ki je ostal od nekaterih filmskih ciklusov. Odločili smo se, da bomo denar vložili v filmsko produkcijo. Damjan je imel pripravljen scenarij in s približno 30-timi starimi milijoni ter 2000 m slabega 16 mm črno-belega traku smo začeli snemati. Če sedaj gledam nazaj, bi lahko rekel, da smo šli res nekoliko prehitro v realizacijo, kar je na snemanju povzročilo nekaj težav. Aprila in maja 1986 smo projekt pripravljali, avgusta pa se je zbrala ekipa, ki je ob sobotah in nedeljah, ko so bili člani ekipe prosti svojih rednih obveznosti, posnela eksterierje. Potem je nastopil daljši odmor in ko smo končno našli ustrezno stanovanje za interierje, ki predstavljajo 70 % filma, smo od 1. do 10. oktobra lani posneli film do konca. Potem, ko je kazalo, da je glavno delo opravljeno, pa v Ljubljani filma ni bilo mogoče zmontirati, ker montažne mize, ki bi nam bila na razpolago, enostavno ni bilo. Na tem mestu ne bi obnavljal znanih zapletov z Viba filmom, dejstvo pa je, da je projekt štiri mesece miroval. Med tem časom je na lanski „Jesenski filmski šoli“ Damjan spoznal Zorana Tadića, ki je pomagal navezati stike s Filmoteko 16, ki je omogočila montažo. Tako je bil film dokončan v Zagrebu, kar je za celovečerni film, ki naj bi v celoti ali vsaj v ključnih momentih produkcije nastal v slovenskem kulturnem prostoru, precej bizarno.

Ekran: Pri **Usodnem telefonu** gre predvsem za vzpo-