

Medijska podpora slovenskemu filmu je navadna potuha



Damjan Kozole:
Usodni telefon

(pri pogovoru je sodeloval
producent Dane Hočevar)
Ljubljana, 1987

Usodni telefon že z načinom produkcije (kot celovečerni film, ki je nastal mimo Viba filma) in tudi kot nizkoprorračunski projekt pomeni prelom z dosedanja prakso slovenske filmske produkcije, ki ima za model predvsem vzhodne nacionalne kinematografije. Kako je nastajal ta »pionirski« projekt tako z avtorskega kot s producerskega 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 16mm 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 eksterije. Potem je nastopil daljši odmor in ko smo končno našli ustrezno stanovanje za interierje, ki predstavlja 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.

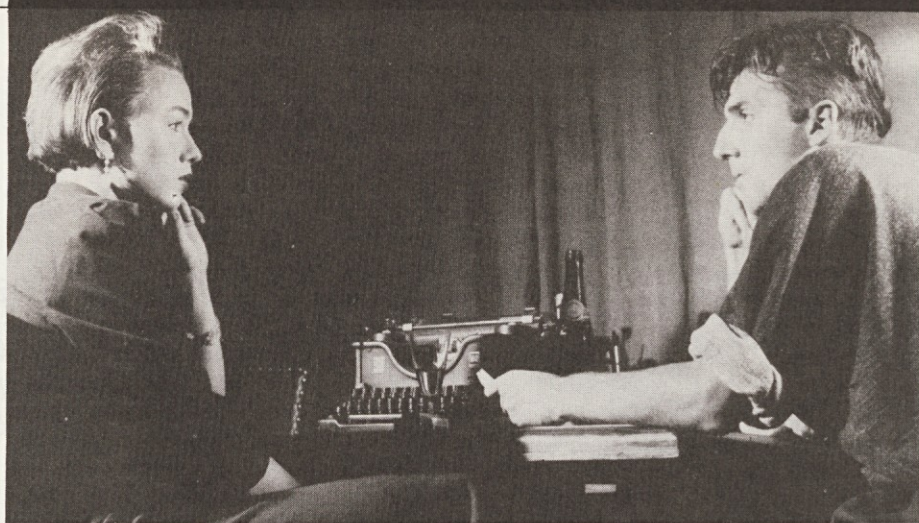
Pri *Usodnem telefonu* gre predvsem za vzpostavitev možnosti za drugačne proizvodne načine. Upamo, da se je s tem projektom de facto podrla birokratska pamet, ki določa sedanji način produkcije. Tudi v pretekosti imamo ekscesne primere: *Krizno obdobje Francija Slaka*, ki je nastalo v okviru RTV Ljubljana, nadalje *Ovne in mamute Filipa Robarja-Dorina*, ki so doživljali obrate od »filmskih alternativ« do Vibe, vendar se je vse to dogajalo ob prepričanju kulturne politike, da je na slovenskem možen samo en model, po katerem je mogoče proizvajati filme.

Hočevar: Viba film ima pač takšen aparat zaposlenih (60 do 70 ljudi) in vsi ti morajo živeti. In živijo na račun tistih štirih ali petih filmov, ki se na leto posnamejo.

Kozole: Vendar pa se pojavljajo novi producenti, ki kažejo tendence po drugačni in tudi drugače organizirani produkciji. Te tendence je potrebno pozdraviti.

Producentov je res več: ob tradicionalnih (Viba in TV) ste tu potem še vi, ki nekakšen status vendarle že imate, potem pa se pojavljajo sedaj že Studio 37, Unikal in drugi. Nastala je situacija, ko je obstoj več producentov nekaj popolnoma samoumevnega, toda na drugi strani se s strani samih filmskih delavcev poskuša uveljavljati vedno znova edini pravi proizvodni način, ki je seveda tisti pri Viba filmu. Treba pa je zagotoviti predvsem to, da sistem proizvodnje filmov ne bo podrejen utečeni praksi Kulturne skupnosti ali Viba filma. Upajmo, da je padla prav ta pamet, da filma drugače ni mogoče proizvesti.

Kozole: Le tako se lahko upošteva tudi film in ne zgolj slovenski film. To, kar se dogaja na Kulturni



Usodni telefon

skupnosti ali Vibi, je dejansko predvsem formiranje pozicije slovenskega filma. Vse drugo je zato že s samo genezo ogroženo in je nenehno pod vprašajem.

Hočevar: Mislim, da je sedaj vse odvisno od tega, ali bo kulturna skupnost z določenim treznim premislekom še naprej podpirala drugačne načine produkcije. Vsi poskusi so doslej ostajali enkratni, recimo Ranflova *Mrtva ladja*, ki je če se ne motim, nastala v okviru Slovenija filma oziroma Društva slovenskih filmskih delavcev, nadalje oba Robarjeva poskusa, ki pa sta zaradi pomanjkanja denarja morala na koncu pristati na Vibi. Ta je tako dobila potrditev, da se brez nje ne da ničesar narediti. Tu je bil še Slak, ki pa je potreboval pomoč Art filma iz Beograda za blow up *Kriznega obdobja*. Mislim, da bi nas morala Kulturna skupnost obravnavati enakopravno in ne kot nekaj, kar obstaja ob Vibi. Če bi obstajali pogoji za drugačne načine produkcije, bi se dalo letno posneti tudi več kot 5 filmov, seveda ob preiščeni uporabi sredstev. Vprašanje je, ali bi se dalo primer *Usodnega telefona* ponoviti, vendar sem prepričan, da bi se lahko posnelo kvaliteten film za pol cene, ki jo ima danes celovečerni film na Vibi. Tako delo bi seveda pomenilo dokaj veliko odrekanje avtorja, čigar satisfakcija bi bila samo to, da je posnel prvenec pri 25 in ne pri 40 ali 45 letih.

Kozole: Vsaka nacionalna kinematografija potrebuje »spomenike«, ki dokazujejo njen obstoj. Hkrati pa bi morala obstajati živa, vitalna kinematografija. Pri nas je ni. To je tisto, kar pomeni »pol cene«, kajti ko je človek mlad, drugače razmišlja in občuti svet okoli sebe. Poln je energije. Samo tako bi lahko skozi slovenski film videli tudi drugačen pogled na »stanje stvari«.

Sami filmski delavci pristajajo na srednjo pot, ki je pot smrti, na situacijo, kakršna je. Problem drugačnih producentskih dispozicij se prek institucionalnih kanalov, ki jih vzpostavljajo sami filmski delavci, ni nikoli načeljal. Zaradi sistema varnosti, kjer film ni izpostavljen niti zakonom ekonomije niti dinamiziranju kinematografije, propadejo tudi zamisli o avtorskih skupinah. Funkcija ŠKUC-ove produkcije je ravno v tem, da bi morala postati

nekakšen laboratorij mladega filma.

Hočevar: Ta produkcija bi morala biti predvsem podobna produkcijam različnih filmskih inštitutov (British Film Institute in Channel Four sta zgledna primera), ki po svetu producirajo filme drugačne estetike in to relativno poceni. Slovenski film ne more v nobeni svoji obliki delovati ekonomsko, ker bi se moral prodajati na Zahod, če bi se hotel »izplačati«. Tudi največje uspešnice, kot so *To so gadi* ali *Poletje v školjki* so prinesle nazaj relativno majhen denar. To pa je seveda tudi problem razmerja med producenti, distributerji in prikazovalci.

Ob vsem tem pa je slovenski film deležen močne verbalno-medijske podpore oziroma zaščite. Ali je bil v vašem primeru film deležen pomoči in zaščite pri predstavitvi tega filma v Sloveniji in širšem kulturnem prostoru?

Hočevar: Z Zveze kulturnih organizacij Slovenije je prišla pobuda, da uvrstijo *Usodni telefon* v seznam filmov, ki jih svetujejo programu filmskih gledališč po Sloveniji. Na ta seznam je z letošnjega festivala v Pulju prišlo sedem filmov. Kar zadeva medijske podpore slovenskemu filmu na splošno, mislim, da gre za navadno potuho. Slovenske filme bi morali kritično vrednotiti in ocenjevati na enak način kot ostalo svetovno filmsko produkcijo, ne pa jih ocenjevati znotraj slovenske filmske proizvodnje, rekoč »za slovenski film je to zelo dobro...« in podobno. Absurdno in smešno je »odkrivati« izjemne kvalitete slovenskih filmov na TDF v Celju, kasneje pa taiste filme v kinu in na tuji festivalih, če tja sploh pridejo, komaj kdo opazi. Menim, da bi morala biti slovenska filmska kritika do filmov predvsem odkrita in poštena, saj le na ta način lahko pomaga k zvišanju kvalitete slovenskega filma.

Kozole: Film smo ponudili Vesna filmu za distribucijo, pa so ga odklonili zaradi nekomercialnosti. Malce cinično, ampak čisto resno vprašanje: kateri slovenski film pa je komercialen? Potem nam je v Pulju direktorica Kinematografov Ljubljana rekla, da jim je film všeč in da ga bodo dali na spored v Mini kino Union. To je idealna dvorana za intimističen film z minimalno zgodbo, namenjen predvsem ljudem, ki jih tak tip filma zanima. Pa

se s te točke zadeva še ni premaknila. Film zdaj kroži po festivalih, vprašanje pa je, ali bo sploh kdaj prišel na spored v Ljubljani. Kljub temu bo imel svoje življenje v okviru enodnevnih predstavitev v večjih mestih Jugoslavije. Težave so tudi z gledalci. Obstaja namreč strašen predsodek proti slovenskemu filmu, in to upravičeno, saj so jih slabi filmi privedli do tega. Mislim pa, da ima mlada generacija slovenskih filmarjev, pa naj so film že posneli ali na priložnost še čakajo, skupno eno: da bi tisto, kar počnemo, bilo čim manj podobno predstavi o slovenskem filmu. Kakšna naj bo refleksija pri vstopu v kinematografijo ob dejstvu, da sem se formiral ob gledanju francoskega in ameriškega filma, zdaj pa naj delam slovenski film? Samo ta, da delam filme, v katerih se govori slovensko z ameriško-francoskim naglasom.

Hočevar: Ta film bi se moral vrteti v majhnih kinodvoranah, v t.i. »art kinih« z 80 do 150 sedeži. Verjetno bi v Ljubljani za to bilo dovolj zanimanja, saj take dvorane na Zahodu učinkujejo več kot odlično. Vprašanje pa je nivo filmske kulture rednega obiskovalca kina v Jugoslaviji, ki je skoraj na čisti ničli. Take dvorane, ki bi seveda morale delovati samostojno od rednih kino podjetij, bi s svojim programom in možnostmi pogovora po projekcijah lahko pripomogle k dvigu filmske kulture oz. filmske civilizacije pri nas. Za njihovo delovanje bi bila seveda potrebna sredstva kulturnih skupnostih.

Menimo, da bi bila uvrstitev tega filma v redni kinematografski program ob ustaljenih načinih promocije lahko samomorilski akt. Vprašanje plasmaja tega filma je neposredno povezano s tem, da obstaja samo en tip promocije filmov in da zaradi tega obstaja samo en program, to je »mainstream«, ki ne more zaobseči različnosti filmskih praks.

Gre za potrebo po ustanovitvi avtonomne kinematografske mreže, ki presega spektaklu zavezano promoviranje (četudi le-to vzamemo brez pejorativnega pomena).

Če bi se sedaj vendarle obrnili tudi k filmu samemu, opazamo pri Usodnem telefonu, kolikor gre predvsem za »film o filmu«, da tokrat scenaristična podlaga ni bila niti zgodba niti kakšen minuli filmski korpus, temveč nič drugega kot filmska teorija. Kako ste na tej pripovedni ravni reševali problem »prevoda« teorije na filmsko platno?

Kozole: Scenarij je dejansko izšel iz Chionove misli: »Kakor lahko intervencija akuzmatičnega glasu, ki pogosto napravi iz zgodbe iskanje, katerega cilj je pričvrstiti glas na telo, tako tudi glas neznanca po telefonu spodbudi to zahtevo, zastavi ta problem: lokalizirati vir klica, izhodiščno točko glasu, torej določiti mesto glasu, ki je še brez mesta, in slednjič – temu glasu pridati obraz,

kajti dokler glas ni lokaliziran, zaobsega vse realno in se mu prisojajo strašne moči!« Na tem mestu bi omenil Stojana Pelka, sodelavca pri scenariju. Hitro sva prišla do ugotovitve, da je teorija eno, zgodba kot taka pa drugo. V predelavi sva to osnovo sicer skušala ohraniti, a vendarle preiti v zgodbo. Film se ukvarja tudi s filmsko zgodovino; zgodovina filma pa je zgodovina citatov. Znotraj tega okvira je zgodba precej minimalistična in tudi scenarij ni bil čvrsta forma, temveč predvsem osnova. To je film odprte dramaturgije, tudi na samem snemanju je prevladovala improvizacija z vsemi situacijskimi peripetijami vred. Film je bil dokončno oblikovan predvsem v montaži.

To je film o filmskem dispozitivu, kjer sta v igri njegova ključna člena: slika in zvok. Gre za film o realnosti filma, kjer je vse tisto, kar je zunaj te realnosti izvrženo, izvrženo kot zgodba, kjer bi se normalni, spektakelski film začel.

Kozole: Dodal bi, da bi bila »žanrska« opredelitev tega filma prav »film-esej«. V filmu obstaja točka, kjer bi lahko šel v drugo smer. To je trenutek, ko Igor začne brati kriminalko. Moja ideja je bila, da v tem trenutku to, kar on bere, postane film. Dejansko pa nam je to produkcija onemogočila. O tem filmu se pač ne da govoriti brez navezave na njegovo produkcijo. Vseeno je škoda, da niso elementi, kot sta zvok in slika, vendarle bolj implicitni, in da nismo izvedli definitivnega prehoda v zgodbo. Zgodba je tako ostala okvir, ki povezuje razmišljanje.

Hočevar: Več kot pol zamisli zaradi produkcijskih težav nismo mogli realizirati.

Kozole: Film mora prikazovati, mi pa smo namesto kazanja dostikrat morali uporabljati besede...

Usodni telefon je sicer točno to, kar sem v določenem trenutku svojega življenja želel in znal narediti znotraj omenjene produkcije, danes pa se mi zdi, da film pravzaprav bolj govori o tem, kar bi želel napraviti.

Črno-bela fotografija se nanaša na neko nostalgijo filma. Zanima nas, kakšno nostalgijo, seveda ob tem, da je črno-bel trak producentsko dejstvo. Kateri so namigi na filmsko zgodovino, če so?

Kozole: V filmu je z daljšim odlomkom iz filma **Nezadostno iz vedenja** cel hommage Vigoju, in njega bi rad tudi zdaj izpostavil. Seveda pa se filmar, ki nima filmske šole, formira predvsem z gledanjem filmov, zato lahko govorim samo o avtorjih, katerih filme imam rad: Wenders, Ford, Ozu, Ray, Jarmusch, Godard... To je moja izkušnja, človek pač večkrat razmišlja in dela na takšni osnovi. In črno-bela fotografija kot nostalgija? Nič ne vem o tem: v črno-beli sliki ostaja znotraj strukture slike nekaj magičnega – to pa bi že lahko bila nostalgija!

Damjan Kozole

Režiser in scenarist. Rojen 1. 6. 1964 v Brežicah. Ob amaterskih filmih (*Senca na steklu*, *V maju*, 1980) posnel kratki dokumentarni film *Zgodba o koncu nekega mita*, 1985.

Usodni telefon, 1986

s – Damjan Kozole, r – Damjan Kozole, f – Andrej Lupinc, sc – Roman Bohanec, g – Otroci socializma, i – Miran Šušteršič,

Vinci Anžlovar-Vogue, p – E-Motion film, TDS SDK Brut, Filмотека 16, 35 mm, č/b, 2000 m (povečava)

Remington, 1989

s – Nebojša Pajkić, Damjan Kozole, r – Damjan Kozole, f – Andrej Lupinc, sc – Kosta Bunuševac, g – Slavko Avsenik jr., i – Mario Šelih, Lara Bohinc, Jožef Ropoša, p – E – Motion film, Avala film, 35 mm, barvni, 2188 m

Silvan Furlan in Vasja Bibič, ki je pogovor pripravil za objavo
Ekran, št. 7/8, 1987