Bi radi, da bi kdaj minilo?

Muanis Sinanović

Ne misli, da bo kdaj mimo: 25. 4.–26. 1. (2023) je naslov, ki vsebuje tisto dvoumnost, kakršna je po mojem značilna za umetniško in osebno prezenco Tomaža Groma tudi sicer. Dvoumnost neke globine, ki jo je težko čisto opredeliti, dvojnost slutene bolečine in skoraj otroške igrivosti, ki jo srečamo v igranju ter različnih javnih, poljavnih in zasebnih pogovorih ...

»Ne misli, da bo kdaj mimo« lahko pomeni dvoje: ne misli, da bo minila bolečina, ali pa ne misli, da bomo minili sami, da bodo minili dragoceni trenutki, ki jih preživljamo skupaj. Film je specifično iskanje izgubljenega časa, kakršnega nisem srečal nikoli prej, razen, no, v Gromovem prejšnjem filmu *Komaj čakam, da prideš* (2021). Naslov, ki ima podobne konotacije, vzbudi podobno neulovljivo občutje mešanice hrepenenja in sočasne prisotnosti objekta hrepenenja, ki ima v kakšnem jeziku najbrž svoje ime.

Tudi v tistem filmu, sicer kratkem, so se vrstile sličice z osebno kamero shranjenega izgubljenega časa, osredotočenega na družinsko življenje. Mar ni otroštvo vedno izgubljeni čas, mitsko obdobje brezčasnosti pravzaprav, ki ga na tem svetu ni več mogoče ponoviti? Ali pa se v njem morda znajdejo dementni in duševno bolni? Tokrat dogajalni čas niso leta, temveč eno leto. Avtor ga je z družino, sodelavci in prijatelji preživljal v Ljubljani, v svojem stanovanju v Mostah (okno z izjemnim razgledom), na morju ter (na rezidenci?) v Berlinu.

Mnogi so pričevali, da se jim je ob nevarnosti smrti, tik pred pričakovanim iztekom življenja, v zavesti odvilo celotno življenje kot kakšen film. Sam si predstavljam, da bi ta film lahko izgledal kot *Ne misli, da bo kdaj mimo*. Ob pogovorih z drugimi gledalci me je presenetilo, da so občutili silovito tesnobo, ki je v nekaterih primerih pozneje minila. Sam se v nobenem trenutku nisem počutil tako, ves čas *tripa* sem užival in občutil sladko vznemirjenje ter ščepec nekakšnega morfijskega ugodja. Morda je razlika v tem, da moji sogovorci smrt dojemajo kot konec vsega, sam pa jo dojemam kot razprtje, kot konec bolečine delnega razumevanja (ali na trenutke zloveščе izgubljenosti) in začetek popolnega razumevanja; kot točko, na kateri vzvratno šele razumeš pomen tega življenja. In morda je tudi v tem omenjena dvoumnost, za katero se zdi pridevnik »grenko-sladko« neprimeren, saj je pomensko dosti premehek, preplitev, da bi označeval temeljnost, ki jo občutimo.

Morda tesnoba izhaja tudi iz tega, da tehnologiji uspe nadvladati naš subjektivni spomin. Kar v filmu vidimo, je podobno našemu spominu, vendar veliko bolj razločno in natančno. Vendar pa – ali je človek zares nekaj popolnoma drugačnega od tehnologije? Mar ni homo sapiens neskončno kompleksna tehnologija, v katero je na doslej nepojasnjen način vpisana visoka stopnja zavesti? Ali je nelagodje ob tehnologiji tudi posledica strahu, da smo sami naprave? In tudi da v nas počiva neka kamera, ki vse skupaj beleži veliko bolje, kot si želimo, da so vsa slaba in sramotna dejanja, da je vsaka bolečina v nas vrezana kot na server ali neuničljiv filmski trak in se lahko kadarkoli sproži? Ali tako izgleda sodni dan?

Ko sem prvič pisal o tem filmu, za nacionalni radio, še isti večer po projekciji, potem ko sem se z vlakom vrnil v Trbovlje, se mi je zapisala napačna informacija, ki je nekaj dni preživela tudi na nacionalnem spletnem portalu. Namreč, da so bili neusmiljeno vrsteči se posnetki posneti s kamero, pritrjeno na drone. Grom sam je tovrstnim posnetkom nenaklonjen in je imel kamero pritrjeno na gimbal (stabilizator), s katero je tekel. Menda si je pri tem mučnem procesu pridelal tudi poškodbo. Kljub tej žrtvi pa se mi ne zdi, da bi ta informacija bistveno vplivala na mojo interpretacijo filma, katere bistvo je prav v razmerju med človekom in tehnologijo.

Vendarle pa so mnogi posnetki z dronom precej generični, sploh iz ptičje perspektive. To so navadno posnetki terena od zgoraj, vzvišene, raziskovalske, včasih tudi vojaške pozicije. Gromova kamera pa gleda od spodaj, iz pasje perspektive, hodi ljudem med nogami, steče med nudistkami, gladko prehaja vsakršne terene, zaradi česar tudi ne pomislimo, da jo kdo drži. Prav ta pasja perspektiva je tudi ključna za učinek. Videl sem jo že na nastopu Groma, Ane Pepelnik in Primoža Čučnika v novem ljubljanskem skvoterskem prostoru Plac, glasbeno-pesniški manifestaciji ob izidu odlične Čučnikove pesnitve *Tok*. Tedaj je bila kamera počasna in skozi nizko perspektivo, ki vzbuja tudi otroško čudenje, je meni znani prostor, v katerem sem bival in opravljal osnovne opravke dobro leto dni, potujila in mi ga predstavila na način, kot bi v njem znova živel, vendar v odraščanju.

In brž̌as fascinacija pri *Ne misli, da bo kdaj mimo* v veliki meri izhaja prav iz te perspektive. Če bi zares gledali dronske posnetke od zgoraj, bi bila tehnologija tu že udomačena, saj smo takih posnetkov precej vajeni. Veliko manj pa smo vajeni sveta od spodaj, tudi zato denimo navdušuje ruski film *Vesoljsi psi* (Space Dogs, 2019), ki spremlja življenje uličnih psov v Moskvi. Lahko bi torej rekli, da se pogledi pisca tega teksta in pogledi avtorja na način snemanja paradoksno srečujejo. Tam, kjer Grom kamero počloveči, sam vidim ravno skrajno točko tehnološke potujitve.

Zelo kratki, hitro si sledeči se posnetki, skoraj *flashi*, se menjajo v določenem ritmu, ki ga beleži vzvratni posnetek. Tudi ti so nastali z ročnim upravljanjem. Ali je ta ritem pravilen, mi ni uspelo razbrati, saj se nisem ukvarjal s štetjem. Vtis ritma pa izhaja tudi iz ponavljajočih se življenjskih krajev in stalnega vračanja v domače stanovanje na Mostah. Ob premierni projekciji v Kinoteki je Grom pripravil tudi živo zvočno primerjavo, sestavljeno iz sintetiziranega dromljanja (monotonega ponavljanja dveh tonov, če se ne motim) in komaj slišnega praskanja glasbene plošče. Kombinacija dromljanja in šuma se je brž̌as subliminalno povezovala z bitjem srca in tako intenzivirala organskost doživetja, pri nekaterih, kot smo rekli, na način tesnobe, pri drugih na način osvobajanja, pri tretjih pa kombinirano.

Podobno kot pri Emi Kugler gre tudi pri Tomažu Gromu za organski film, čeprav na drugačen način. V prvem primeru gre za poskuse ufilmiti lastno imaginacijo in nezavedno s kar najmanj tehnikami objektivacije filmskega materiala skozi manipulacijo in industrijski proces, pri Gromu pa za povezovanje med empiričnim življenjem in filmom, ki pa ravno skozi na videz golo beleženje prodre globoko v nezavedno samo.

Pri tem se je smiselno vpraševati, kakšen učinek ima ogled tega filma v primerjavi z (raznoliko dojemajočimi) gledalci na avtorja samega. Ali obstaja glede na videnje avtobiografskega materiala enaka stopnja potujitve za ene in za druge? Ali pa je med ustvarjalcem in publiko neizrečen in nemišljen avtizem? To pomeni tudi: kje se film pravzaprav dogaja, ali ima nekakšno, zopet samostojno, odtujeno življenje, ali njegov učinek zares raste neodvisno od intenc tako ustvarjalcev in gledalcev, na nekem terenu presečišča metafizike in tehnike?

Če kaj, nam razkriva možnosti mišljenja in izražanja, ki presegajo binarno delitev na alienacijsko tehnično umetnost in organsko, s človeškim dotikom. Ponuja nam možnost razmišljanja o tehnološkem v sami naravi in človeku. Če je tehnologija nekakšna druga narava, je tako zato, ker se razrašča iz zakonitosti in oblik te primarne narave. Pri tem se nam ni treba odreči heideggerjevski kritiki, saj tudi sam Heidegger ni bil, kot se mu morda očita, tehnofob. Predvsem je bil kritik dominacije tehnologije nad človeškim življenjem, v primeru Gromovega filma, ki se vtika v najosebnejše trenutke, pa ne gre za vladavino, temveč za svojevrsten dialog in mešanje objektov ter subjektov.

To mešanje v nasprotju s filozofskim početjem ne izvira iz neke ogoljene cerebralne ravni, temveč je postavljeno v sredo našega čustvenega sveta; a ne tako, da bi od čustev prehajali k refleksiji, temveč tako, da pokaže, da so filozofska vprašanja vselej tudi vprašanja čustev in čustvena vprašanja.

Ne misli, da bo kdaj mimo sprašuje še: se morda bojimo, da bi? Bi v tem negotovem, prehodnem življenju raje videli, da se nič ne bi ohranilo, da bi za zmeraj odšlo, čeprav pogrešamo tiste, ki so odšli? Bi raje, da ostane bolečina, kot da se nekje znova srečamo? Predvsem pa marsikdaj ni, če se še tako prepričamo, nič jasno. Gromov film se izrazito umešča v postsekularno dobo Zahoda in se ogne slovenski realpolitiki ter kulturnemu boju, ki determinirata vse poglede na življenje. Ideja postsekularnosti, ki jo je populariziral Jürgen Habermans, je postmoderno stanje, v katerem ni več zaupanja v velike organizirane religije, istočasno pa je minila modernistična obsesija z napadanjem le-teh. Vzpostavlja se možnost nekega dialoga, vzpostavlja se agnosticizem, v katerem ljudje sami raziskujejo lastno spiritualnost. Nosilka postsekularnosti je v Sloveniji, še vedno izredno obremenjeni s spori modernosti, poezija, zato ne čudi Gromovo sodelovanje s pesniki. Istočasno pa je Grom sam filmski pesnik, in pesniški milje je bistveno zaznamoval njegovo delo.