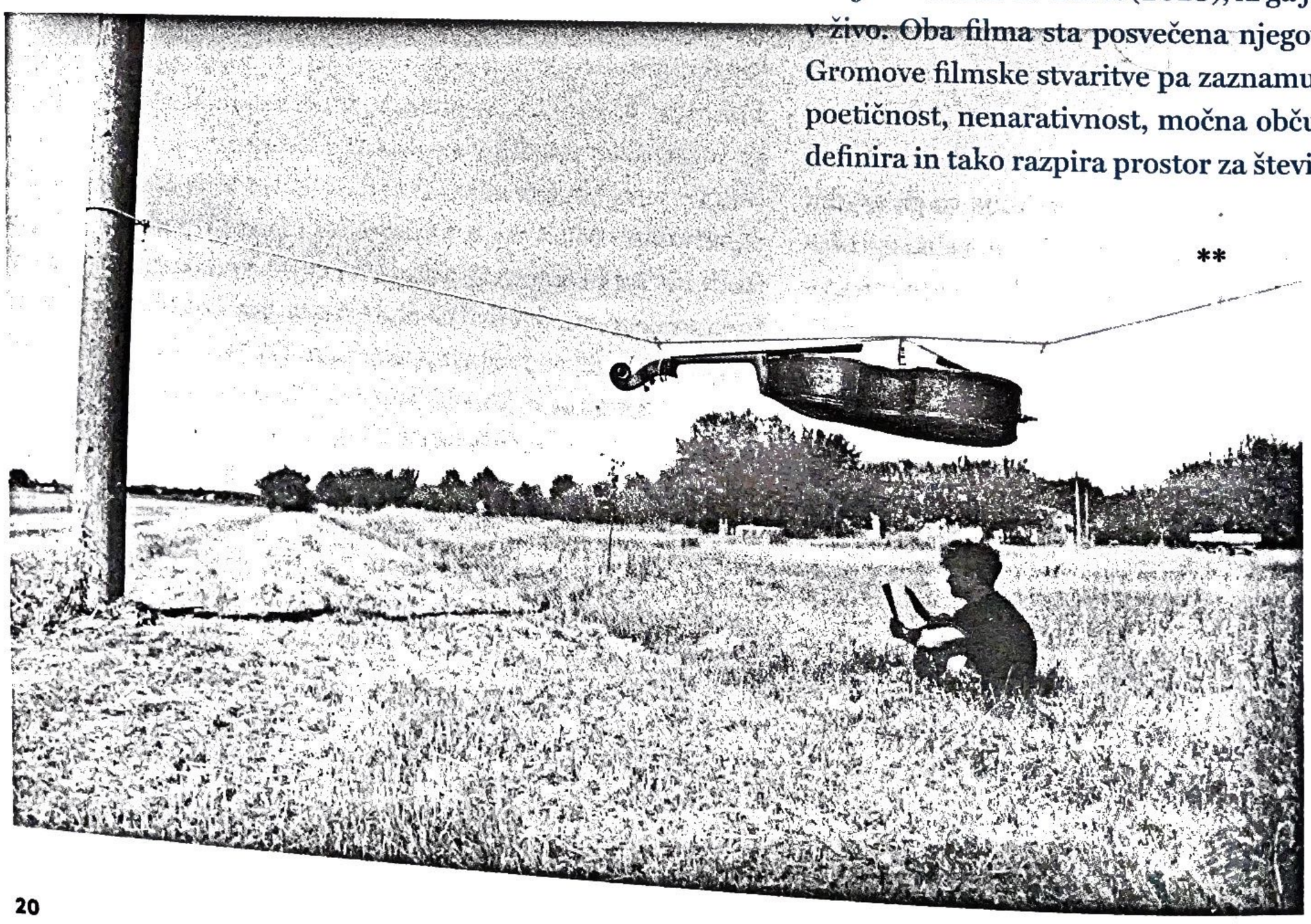
Robert Kuret

Tomaž Grom

»Rad presenetim tudi samega sebe. To pogosto počnem«

Tomaž Grom (1972) je eksperimentalni glasbenik, kontrabasist, skladatelj, oblikovalec zvoka in producent. Ustvarjal je glasbo za gledališke, plesne in lutkovne predstave ter filme, sodeloval pa je tudi v mnogih glasbenih projektih in zasedbah najrazličnejših zvrsti z Zlatkom Kaučičem, Samom Kutinom, Ireno Tomažin, Andrejem Fonom – Olfamožem ... Je umetniški vodja Zavoda Sploh, ki se ukvarja s produkcijo glasbenih in uprizoritvenih umetnosti, z založništvom in izobraževanjem. Sodeloval je s Špelo Čadež, Borisom Petkovićem, Urško Djukić, Ano Čigon, dve leti nazaj pa je posnel svoj prvi kratki film Komaj čakam, da prideš (2021). Letos je v dvorani Slovenske kinoteke predstavil celovečerni prvenec Ne misli, da bo kdaj mimo: 25. 4.–26. 1. (2023), ki ga je pospremil z nastopom v živo. Oba filma sta posvečena njegovemu pokojnemu sinu, Gromove filmske stvaritve pa zaznamujejo izredna subtilnost, poetičnost, nenarativnost, močna občutja, ki pa jih nikdar ne definira in tako razpira prostor za številna različna gledanja.

**



TOMAŽ GROM | FOTO ZAVOD SPLOH

V intervjuju na Radiu Študent si pred leti govoril o improvizaciji in kako jo morda še bolj kot z izvajanjem same glasbe povezuješ s kontekstom izvajanja; prostor, občinstvo itd. tako določajo načine izvajanja nekega dela. V tej luči me zanima, kako je tvoj film Ne misli, da bo kdaj mimo: 25. 4.–26. 1. premiero doživel v Kinoteki in kaj so bile zate specifike te kinotečne projekcije. | V osnovi nisem filmar. Oba moja filma sta povezana z mojo lastno osebno nujo, ki mi osmišlja vse ostalo. 26. januar (datum premiere **Ne misli, da bo kdaj mimo**, op. a.) je rojstni dan mojega pokojnega sina. Vsako leto ta dan obeležim z javnim dogodkom, s performansom, koncertom ali premiero filma. Ko imam zamisel, ki me nato vodi do cilja, ob tem rad delam tudi druge stvari in vse se poveže. Pri **Komaj čakam, da prideš** sem si že kar hitro predstavljal celoto, pri drugem filmu pa nisem vedel, kakšen bo. Nimam pa nobenih ambicij, da bi se ta dva filma pretirano kazala. Jaz samo vem, da to moram narediti.

Septembra sem v Kinoteki spremljal obzornike Dzige Vertova. Po projekciji sem omenil, da pripravljam nov film ter nekoliko razložil koncept – in so zastrigli z ušesi. V devetdesetih sem odraščal s Kinoteko, na Kinoušesnih predstavah, kjer sem gledal filme z živo glasbo; **Trpljenje device Orleanske** (La passion de Jeanne d'Arc, 1928, Carl Theodor Dreyer) sem celo sam spremljal. Posnel sem zgoščenko, s filmom potoval po Kanadi, po vsej Evropi ... 26. januarja so film uvrstili v program Kino-uho, kar se mi je zdelo bolje kot predvajanje z videoprojektorjem v Španskih borcih (kjer izvajamo velik del našega programa in kjer imam studio).

Pomembno je vedeti, da so kinodvorane zvočno suh prostor. Popolnoma so obložene, da se frekvence zvoka in zvočni valovi ne odbijajo in seštevajo v prostoru. Stena zvok vpije, kar je dobrodošlo za prostorski zvok. Z raznimi efekti lahko nato v takem suhem prostoru vplivaš na zvok, ustvariš občutek, kot da je nekje daleč stran. Zelo dobro lahko izkoristiš vse te raznolike potenciale. Povsem drugače je v prostoru, kjer odmev onemogoča manipulacijo. Pomanjkljivost Kinoteke in na sploh kinodvoran je, da so zvočniki na stenah, zato ne moreš vplivati na vsakega posebej, ampak zgolj na vse, ki so na levi, ali vse, ki so na desni. In ker so si tako blizu, to ni idealno. Za glasbeno spremljavo projekcije filma **Ne misli, da bo kdaj mimo** sem postavil svoj sistem, na povsem drugačen način, po drugih kotih, po tleh, spredaj, zadaj ...

Koliko pa si se – glede na to, da si z glasbo v živo spremljal film – odzival med samo projekcijo? Koliko si imel pripravljeno, koliko si med nastopom variiral glede na svoj načrt, se ti je zgodilo kaj, česar nisi načrtoval? | Najprej sem skomponiral skladbo, dolgo 12 minut in pol. En povsem klasičen akord na klavirju v d-molu. Vedel sem, da bi rad mol, ne šuma, ampak prav mol in malo terco, tudi kot referenco na glasbeno zgodovino. Kot kontrabasist pa imam zelo rad prazno struno D, ker ima posebno barvo.

V opusih raznih skladateljev klasične glasbe pred barokom inštrumenti namreč niso bili temperirani. Klavir je temperiran in med posameznimi intervali in toni obstajajo ista razmerja ne glede na tonaliteto. Včasih pa ni bilo tako – pri čembalu recimo še vedno ni –, kar pomeni, da je določen akord oz. lestvica znotraj določene tonalitete zvenela drugače in je imela drugačna razmerja; d-mol je bil nekaj povsem drugega kot e-mol.

Akord sem posnel s klavirjem v Španskih borcih, a s ponavljajočimi udarci akorda nisem bil zadovoljen. Nekaj preveč očitnega je bilo v glasbi. Iskal sem naprej in enega od posnetih udarcev digitalno raztegnil. V trajajočem zvenu (drone) raztegnjenega klavirskega d-mola sem nato iskal različne dele in se odločil za približno 17 koščkov. Oblikoval sem jih tako, kot da bi jih sam odigral, jih zložil v vrsto in to je osnova. Dodajal in odvzemal sem frekvence, dodajal zvoke in glasove, ki sem jih posnel, svojega transponiral v ženski glas, podobno sem naredil z inštrumenti, vse na način, da ni prepoznavno. Želel sem doseči vtis, da bi akord deloval znano, hkrati pa je v njem skrito nekaj, kar je nemogoče prepoznati. V tem tonu je skratka ogromno različnih inštrumentov in zvokov, od violin, mandolin, basa, umetnih sintetiziranih frekvenc do glasu, več različnih glasov, arhivskih posnetkov ... Vsak od koščkov ima nekoliko drugačno barvo, hkrati pa so isti. In še to: nobeden od teh tonov ni enak, v slabih trinajstih minutah se zgodi ogromno udarcev, vsi imajo enako osnovo in vsi so različni.

To sem dal na vinilno ploščo. Želel sem doseči učinek, kot ga ponazarja rek »ponavljati isto ploščo«. Ko se skladba izteče, pride pri vinilkah do povratne zanke, ki stalno skače v isto točko. Odločil sem se, da se bo plošča ob prihodu publike v dvorano že vrtela in da bo publika po koncu filma z istim zvokom iz dvorane tudi odšla. Vsakič, ko je med projekcijo trinajstminutna plošča prišla do konca, sem po občutku pustil odzvanjati povratno zanko, potem dvignil gramofonsko iglo in ustvaril tišino, zame tudi zelo pomemben material in trenutek. Dvakrat sem ploščo zaustavil nekje na sredi posnetka. Vinil je omogočil prisotnost treh osnovnih elementov: skladba, povratna zanka, ta neprestani konec plošče, in tišina. To so predvajali sprednji zvočniki, kar je ustvarilo občutek, da prihaja iz filma, da je del njega. Drugi zvoki pa so se predvajali prek sistema prostorskega zvoka. To je bil izbor zvokov, ujetih v mikrofon na samem snemanju. Zvoke sem nekoliko obdelal, si jih pripravil in jih

na projekciji predvajal v živo, intuitivno in nesinhrono s sliko, s katero so bili posneti. Uporabil sem še nekaj svojih arhivskih posnetkov otrok, sina, ki govori in poje, ampak to ni tako pomembno za gledalca, bolj zame.

Med drugim se sliši – sicer komajda in spet kot od nekje daleč – odštevanje novega leta? | To so otroci, ki so praznovali novo leto. Teh družinskih zvočnih posnetkov je zelo malo, večinoma so posnetki s snemanja. Posnetke sem razvrstil v datoteko, drugega za drugim. Ob začetku projekcije sem sprožil datoteko, ki se je, ko je prišla do konca, vračala na začetek. Naključno sem nato med projekcijo večkrat dvignil potenciometer in spustil zvok v zvočnike, ne vedoč, kaj točno bomo slišali. Rad imam, da presenetim tudi samega sebe. To velikokrat počnem. Če in ko imam popoln nadzor nad zvokom, me to začne omejevati in dolgočasiti.

Ravno v trenutkih uporabe teh zvokov je bil jasno prisoten občutek, da zvoka na tak način v dvorani Slovenske kinoteke načeloma ne slišimo. Zelo občutno je bilo, da nekateri zvoki prihajajo iz različnih kotov, ki sicer v Kinoteki niso ozvočeni. S tem si še bolj poudaril bivanje zvoka v prostoru, bližino, oddaljenost ... | Vse to pride še veliko bolj do izraza v gledališču, kjer je mogoče uporabiti in oblikovati prostorski zvok, se z njim igrati. Vsakič je malo drugače, veliko je naključnih trenutkov, glas živih ljudi, nekateri igralci so blizu, drugi daleč, to ustvarja veliko različnih planov zvoka, možno je kombinirati posnetke iz različnih zvočnikov, akustične inštrumente, tudi prostor je pomemben dejavnik.

Vsak zvočnik, ko ga postaviš v nov prostor, bo drugače deloval, čeprav z istim posnetkom. Zvoka iz istega zvočnika ne boš nikoli slišal na isti način. Zvočnik je samo oddajnik, prostori oddajanja pa so specifični. In šele v prostoru se zvok razvije, v samem zvočniku ni ničesar. Tudi inštrument je inštrument šele takrat, ko si z njim v prostoru; inštrument je to, kar je v prostoru. Kontrabas v mojem studiu zveni čisto drugače kot v Cukrarni, ni isti inštrument, čeprav je isti. Zavedanja tega in debate okrog tega je premalo. Pri nas ni študija akustike, v Zagrebu je v kurikulumu akademije.

»Poskušam ustvariti prostor, ki vabi obiskovalca, naj vstopi in ga naseli, če to želi. Eksplicitnost je enoumnost, sili in določa, ne sprašuje, vse je jasno.« – TG

Svobodno improvizirana glasba se tudi močno zaveda prostora. Izkušeni glasbeniki-improvizatorji se veliko bolj zavedajo odvisnosti od prostora kot pa glasbeniki, ki so izključno poustvarjalci, odvisni od notnega zapisa. So zasedbe, ki igrajo napisano glasbo na isti način, ne glede na to, ali se nahajajo v prostoru, ki odmeva ali je suh, ogromen ali majhen. To pogosto ne deluje, prostoru se je treba prilagoditi.

Na kontekst predvajanja glasbe se naslanjate tudi z mnogimi projekti vašega Zavoda Sploh. | To je pravzaprav poslanstvo in eden od razlogov, da imamo Zavod Sploh; postaviti koncert t. i. akademske glasbe, ki jo praviloma izvajajo v Filharmoniji, v alternativni prostor na Metelkovi, v istem večeru predstaviti zasedbo Slowind, ki koncertira izključno po institucijah, kot sta Cankarjev dom ali Slovenska filharmonija, in eksperimentalne improvizatorje, vzpostaviti sodelovanje, povezovanje, kar oplaja ene in druge. Eksperimentalnim glasbenikom manjka disciplina, omejitve, struktura, notni zapis, kakršen koli že, so pa izjemno podkovani v osebnih tehnikah, prijemih, načinih igranja, (ne)formah, tehnologiji, pri čemer pa institucionalci precej zaostajajo. Zato je to dober spoj.

Vrniva se k vizualni plati tvojega filma. Po eni strani je zmontiran precej asociativno, zdi se, kot da fraktalno razpira prostore v vedno nove prostore, kamera je stalno v gibanju, premika se naprej in vzvratno, včasih je tudi v zraku, skratka, zaznamuje jo že skoraj nekakšna koreografija. | Želel sem si, da bi bil prisoten pogled, ki ni naš človeški pogled. Želel sem zorni kot, ki napeljuje na neko drugo prisotnost, ki ni prisotnost človeka, ki gleda, stoji, hodi. Najlažje je bilo kamero spustiti. Ko sem jo z improviziranim držalom dvignil na pet metrov, mi je s stabilizatorjem vred padla na tla. Z nekajkilogramsko kamero in stabilizatorjem sem od 25. aprila do 26. januarja vsak dan za potrebe snemanja tekel, vedno v enaki poziciji. To mi je pustilo posledice, premik vretenca in išias. Nikoli se nisem ogrel. Ko sem zagledal kader za film, sem enostavno začel snemati. Situacij in trenutkov, ki so v meni nekaj sprožili, nisem hotel zamuditi. Nikoli nisem vnaprej načrtoval, kaj bom posnel, z eno izjemo. Sem se pa odločil, da se morajo prepletati osebni in neznani prostori. To morda za gledalca ni toliko pomembno kot zame, saj gre za delčke mojega intimnega spomina.

Film ima tudi podnaslov, 25. 4.–26. 1. | To sta datuma smrti in rojstva mojega sina. Dva zame pomembna mejnika. To sta začetek in konec mojega snemanja in podnaslov filma. Vmes je devet mesecev, to je na dan premiere ugotovila moja življenjska sopotnica Špela, kar me je presunilo; sam sem namreč štel dneve, 276 dni snemanja. Teh devet mesecev sem vsak dan hodil

okrog z nahrbtnikom in kamero, pripravljal opremo, snemal ... To je postala vsakodnevna rutina, obenem pa tudi ritual. Nastajalo je nekaj, za kar nisem točno vedel, kaj je.

Podobno kot podnaslov **25. 4.–26. 1.** Je informacija, za katero gledalec ne ve točno, kaj je. Mogoče se malo sprašuje, pozabi ali poizve. Ne želim biti popolnoma ekspliciten ... Vsi ti znaki, tudi posvetilo na koncu, »za N.«, pa še kar nekaj jih je, to je moje, to je zame, tako delujem. Ti znaki pri gledalcu ustvarijo občutek, za katerega ne ve točno, kaj je, odprejo prostor, da ga naseli in dopolni film. Podobno je z mojo glasbo: poskušam ustvariti prostor, ki vabi obiskovalca, naj vstopi in ga naseli, če to želi. Eksplicitnost je enoumnost, sili in določa, ne sprašuje, vse je jasno.

Zdi se, da je bil Komaj čakam bolj osredotočen na sina Nuko, družinske arhivske posnetke, v Ne misli, da bo kdaj mimo pa je morda bolj prisotno občutje nekoga, ki se sooča z izgubo. Kako si se odločal glede tega, koliko boš ekspliciten, na kakšen način boš izražal ta občutja ...? | V nekem trenutku, po smrti, sem mislil, da je to nekaj, kar bom ločil od sveta, od dela, družine ... Kmalu sem dojel, da je to čisto narobe. V vse moje delo je bila vedno vpeta družina, imeli smo skupne projekte, z otroki smo ustvarili knjigo in zgoščenko, tudi o babici sem nekaj posnel. Moje delo in družina sta prepletena, nemogoče ju je ločiti. Delam tudi zato, da mi je lažje. Težko o tem govorimo: ne le mi, ki izgubimo otroke, niti drugi ljudje ne vedo točno, kako bi se vedli.

Vidim pa samo dve možnosti: ali to ločuješ od svojega življenja, te širine življenja, in držiš v sebi ali pa je to del življenja. Ko pridejo ta občutja, spomini – ali to sprejmeš v trenutku, ko se zgodi, ali se zapreš in skriješ pred tem.

Prvi film je bolj narativen v primerjavi z **Ne misli, da bo kdaj mimo**. Uporabil sem stare družinske posnetke, zapise iz otroških zvezkov, animirane filme, ki smo jih delali z otroki. Lahko bi se še bolj očitno dotaknil teme smrti, ampak nisem hotel. Za naključnega gledalca ni enega odgovora. Nekateri so me kasneje spraševali, ali je s sinom vse v redu.

Kako pa se ti sicer zdi, da je o tem mogoče govoriti, komunicirati? | Če kdo hoče, če me kdo vpraša, vedno govorim o tem. Celo rad. Včasih me pa preseneti, včasih pride do kakšne neugodne situacije. Če se mi zgodi, da malo zajokam, je sogovorniku težko, čeprav jaz s tem nimam težave. Na festivalu v Mariboru je moderatorka po filmu padla v jok in ni mogla govoriti. Tudi to se zgodi.

Samo enkrat se mi je zgodilo, da nisem želel govoriti o smrti. Z Nuko sva pogosto hodila v isto trgovino in prodajalka ga je

»Pomembno je tudi vedeti, da so kinodvorane zvočno suh prostor. Popolnoma so obložene, da se frekvence zvoka in zvočni valovi ne odbijajo in seštevajo v prostoru. Stena zvok vpije, kar je dobrodošlo za prostorski zvok.« – TG

večkrat vprašala kaj v zvezi z njegovo boleznijo, zdravjem in počutjem. Kakšno leto po sinovi smrti so jo premestili v drugo trgovino in ob neki priložnosti sem jo po dolgem času spet srečal. Seveda je vprašala, kako je kaj sin, ali je v redu. »Ja,« je kar samo prišlo iz mene, popolna laž. Dodala je, naj ga lepo pozdravim, in odgovoril sem, da bom. Šele pred trgovino sem se zavedel, da sem ravnal narobe. Vrnil sem se, da bi ji povedal, kako je v resnici, a je ni bilo več. In je tako ostalo.

Če o tem govorim, tudi skozi svoje delo, se bolje počutim. Nekateri se ne želijo zlomiti pred drugim, nočejo dajati občutka, da potrebujejo pomoč. Pravzaprav o tem še ne znamo komunicirati, ne vemo, ali je prav o tem govoriti ali biti tiho, kaj reči, nihče nas tega ne nauči.

Če gledamo film brez dodatnega védenja, pravzaprav ne moremo vedeti, od kod prihajajo vsa občutja, atmosfera; prisotna je neka nedoločena slutnja, da se bo nekaj zgodilo ali pa da se je nekaj že zgodilo, vseskozi ostaja jasen občutek, da nekaj je za vsem tem, kjer pa – kot si rekel – puščaš prostor tudi gledalcem, da sami zapolnijo film. | Ja, ta slutnja. Deset dni pred premiero sem se ob štirih zjutraj usedel in si pogledal film v čisti tišini. Zunaj je bila tema. Za trenutek me je prijelo, da bi film ostal tiho. Zdelo se mi je, da deluje. Da bi bilo tudi to mogoče.

V primerjavi s projekti, ki jih sicer delam, je bilo tu veliko več pragmatičnih odločitev, ki sem se jih držal. Morda tudi več doslednosti, od katere nisem želel odstopati. Kot da sem jaz postal publika in delal zase. Kot da bi želel zadovoljiti sebe. Seveda to ni povsem res. Na premieri je bila mešana množica ljudi, družina, prijatelji, ti mi največ pomenijo, potem znanci, sodelavci in povsem nepoznani obiskovalci.

Zavedal sem se, da film ne bo lahkoten, da bo hkrati hermetično zaprt in asociativno odprt. Namenoma nisem iskal ali ponudil točke olajšanja. In vem, da je ponavljanje, beganje, iskanje, tavanje, lovljenje naporno, isti prostori, isti način, isto gibanje, ista glasba, ta isti neznosni vsakdanji tempo, to isto »ponavljati ploščo«. A sem vztrajal.