Do takrat

Kristian Božak Kavčič

Izjemna umetniška dela o izgubi včasih združuje poseben občutek, da se ne bi smela zgoditi. Da so *out of place*. Presekajo na videz trajen tok konvencionalnosti in samoumevnosti. S svojim vstopom pretresejo obstoječa razmerja in energijske potenciale preostalih dejavnikov znotraj polja. Zagotovo predrugačijo profil nekega umetniškega izrazoslovja za naprej, zagotovo spremenijo njegova pojmovanja za nazaj. *Out-of-place* učinek velikokrat izhaja iz nezmožnosti doživljanja v popolni meri. Včasih katastrofa, tu in tam epidemija, kdaj pa kdaj smrt ali kak podoben presekajoč dogodek, podobno naključje, pretrgajo mreno pričakovanega, zamišljenega. Iz raztrganine se potem razlijejo signali, ki plastijo razpoloženja in se spletajo v vozlišča na prvi pogled nasprotujočih si čustev.

Tako se na primer v komadu Someone Great glasbene skupine LCD Soundsystem hkratno pojavljata plesni ritem tehnikalij, ponavljajoča se otroška melodija na ksilofon in moreče banalno besedilo o smrti. Skladba je izšla iz izkušnje nenadne smrti dr. Georgea Kamena, terapevta glavnega pevca in tekstopisca skupine Jamesa Murphyja – prav tistega dolgoletnega terapevta, *zaradi* katerega je sredi svojih tridesetih (verjetno) sploh začel glasbeno kariero. Morda LCD Soundsystema sploh ne bi smelo biti. Zdi se, kot da sozvočje različnih razpoloženj pri Someone Great ne bi smelo delovati – pa deluje, iskreno, kompleksno, surovo, kot bi se trmasto zabijalo ob neizrekljivo, kot bi blagoglasno kričalo v vse smeri.

»*Všeč mi je, ko so skladbe* od nekod. *Ne, da so* o nečem, *ampak da izhajajo od nekod.*«[1]

Podobno je tovrstna anomalija tudi režijski prvenec kontrabasista in glasbenega eksperimentalista Tomaža Groma, esejistični kratki dokumentarni film *Komaj čakam, da prideš* (2021). Nekaj znotraj njegove proste, raznolične strukture, koherentne izpovedne energije, raziskovanja osnovnih filmskih delcev in intenzivnega iskanja po osebnem arhivu spominov in notranjih občutij pravi, da filma pravzaprav ne bi smelo biti. Da so dani vsi pogoji, ki ga onemogočajo – kot da se drgneta hrapavi površini, ki se ne skladata. Redkokdaj je namreč v domači dokumentaristični produkciji mogoče najti tako čiste, transparentne filmske podobe kot pri *Komaj čakam, da prideš*.

Grom preplete raznovrstna filmska gradiva – od preprostih risanih in stop animacij svojih otrok (seveda z očetovo izvirno glasbeno spremljavo), arhivskih domačih posnetkov, pri katerih je kamero držal vsakič drug družinski član, do novejših, zdajšnjih podob iz avtorjeve perspektive, ki uresničijo njegov zvedavi, pozorni pogled, nekajkrat se znotraj slikovnega polja pojavi tudi avtor sam. Film se tako obnaša precej drugače od celovečernega dokumentarca *Šum Balkana* (2017) v režiji Borisa Petkoviča, v katerem je Grom nastopil in se s Petkovičem podpisal pod scenarij. *Šum Balkana* je v obliki mnogo bolj umirjen, konvencionalen, ga pa zaznamuje zmerna doza nedodelanosti – kar je tudi v konceptu filma, torej splošnem, tudi estetskem in tehničnem *šumenju* –, ki pušča odtis pristnosti. Razen Gromovih iskrenih in nepretencioznih monoloških intervencij si filma v resnici nista podobna, čeprav bi se na prvi vtis morda zazdelo še, da jima je skupen odsekan montažni pristop.

Pri obdelavi gradiv Grom v montaži *Komaj čakam, da prideš* izhaja iz svoje glasbene senzibilitete. Tako recimo arhivske posnetke, na katerih se najpogosteje pojavlja s svojimi otroki, povezuje po njihovi zvočnosti – po zvočnih (tonskih, teksturnih) asociacijah, blizuzvočnicah, ritmičnih napetostih itd. A škodljivo bi omejili razumevanje njegovega filma, če bi trdili, da v njem le nadaljuje svoje glasbene težnje in ambicije, ki bi jih sicer pač raziskoval skozi medij (eksperimentalne) glasbe, in da se pri tem vase zagledano, vase omejeno giblje zgolj znotraj *svojega*. Grom v *Komaj čakam, da prideš* razvije filmske razmisleke o najosnovnejših delcih filmskega izraza. Sprašuje se, kaj o njegovi izkušnji izgube zares znajo povedati podobe v tišini, katere nekdanje skupne trenutke slikajo osamljeni zvoki in kaj se zgodi, ko podobe in zvoki iz preteklosti odmevajo v procesu spominjanja in procesu filmanja (kolikor sta si pač različna). Iz mestoma zvočno smiselnega, mestoma tudi duhovitega povezovanja domačih podob se izrišejo občutki domačnosti, topline, tudi nostalgičnosti. Z naključnostjo, včasih tudi brez Dogajanja pred kamero, izvede mekasovsko domačedokumentarno misel v najčistejši obliki. Zatorej je *Komaj čakam, da prideš* vsaj deloma tudi žlahtna zabeležka vsakdana.

A Grom montažno razmišljanje nadaljuje. S stkanimi delčki oblikuje večje pomenske celote, s katerimi vsakič na novo kontekstualizira podobo in zvok, pri čemer preide od golega opazovanja spominov takih, kot se kažejo (v danem gradivu), k njihovemu aktivnemu premišljanju in predelovanju. Tako prvi večji segment filma sestavlja montaža domačega gradiva po zvočnosti, ki jo Grom izpelje v igrivem vzdušju, a samih delčkov, filmskih podob z zvokom tu še ne razbije. Simpatično in prijetno *spominjanje* preseka podoba Groma med vrtenjem kontrabasa okrog svoje osi, v maniri, ki v spomin prikliče atletsko disciplino metanja kladiva ali vrtenje kamere na stativu v rokah Sulejmana Ferenčaka.[2] Zvočna podlaga se zgosti v šum krožečega kontrabasa v zraku. Zdi se, kot bi s centrifugiranjem poskušal odstraniti navlako s spominov, ki potem *zbeži*[3] stran.

Nadaljevanje Gromove potopitve v Spomine ponazori naslednja montažna sekvenca domačih posnetkov. V njej Grom podobam odvzame zvok in tako napravi ravno nasprotno od svoje intuitivne naravnanosti, ki jo ubesedi na začetku sekvence: »*Včasih ne gre skupaj to, kar slišim, s tem, kar gledam. /.../ Če zaprem oči, pa če poslušam, takrat se mi v bistvu film začne. To imam najrajši. To mi zelo sproži asociacije in spomine ...*« Gesto – gledanje podob v tišini – je mogoče razumeti kot odrekanje *svojemu*, v njegovem primeru specifični senzibiliteti. Kot bi se odrekel edinemu načinu, kako si je do tedaj znal razlagati svet, segel onkraj sebe, da bi nekatere še-ne-pretekle občutke (predvsem tiste ob smrti svojih otrok) vsaj poskusil nekam položiti. Gromov splet utišanih podob s svojim glasom v *off*-u zveni kot gesta iz nemoči, drobljenje »*do dna svojega brezna*«,[4] kot iskanje tistega v spominih, kar je prej zaradi obremenjenosti z *zvočnim*, *glasbenim* spregledal.

Montažno misel izpelje do vrhunca v sekvenci, v kateri se s hitrimi prehodi izmenjujejo podobe z družinskimi fotografijami, ki so po principu *horror vacui* polepljene po stenah. Čeznje je mogoče slišati glasove Gromovih otrok, isti zvočni izseki se pojavijo tudi kasneje s svojim slikovnim delom. Odmik kamere na koncu sekvence razkrije sobo, spalnico, po celoti katere so fotografije raztreščene. Gibajoče se podobe spominov tako postanejo statične sličice, ki na prvi pogled nimajo nič skupnega s slišanimi zvoki. Zdi se, kot da avtor vizualno, v prostoru uprizori montažno razmišljanje še pred montažno obdelavo – ni povezovanja posameznih podob in spominov, vezanih nanje, temveč je povezanost zreducirana na raven naključne sopostavitve, kaotične strukture.

Z razbitjem filma, svojevrstno eksplozijo, Grom vzpostavi podij, na katerem potem poodmevajo priklicane podobe in zvoki. V nove povezave se postopoma na videz (in ta videz je seveda še kako varljiv) kar same od sebe razrastejo sugestije o bolezni in smrti – najbolj neposredne podobe z *odmevi* preplavijo preostale. Gromovo pogumno soočanje s praznino, kjer je nekoč prebival nekdo in je prebivala ljubezen in je prebivala glasba, rodi zares pretresljive filmske trenutke.

1 Iz dokumentarca *Shut Up and Play the Hits* (2012). Prevod avtorja.

2 V *Dislocated Third Eye Series: Bismillah* (OM produkcija, 1984).

3 Beseda centrifuga izvira iz latinskih izrazov *centrum* in *fugere* (bežati) ter se ji slovensko lahko reče tudi »sredobežna sila«.

4 Odlomek iz pesmi Pre igre Vaska Pope, ki uvede v mojstrski *Playing Men* (2017).