

Peter Žargi

Okrog obrnjen zrak

Audiovizualno v kratkih filmih Ester Ivakič

V pričakovanju izida celovečernega prvenca Ester Ivakič **Ida**, ki je pela tako grdo, da so še mrtvi vstali od mrtvih in zapeli z njo, pa tudi ob kopici njenih kratkih filmov, ki se je nabrala, odkar sem pet let nazaj pisal o glasbi v režiserkini **Assunti** (2018), se zdi smiselno poglobiti tudi v glasbo vseh njenih vmesnih del, predvsem zaradi dveh razlogov: prvič, ta dela predstavljajo prehajanje med dvema koncema (delno neizogibne, a nepotrebne) dihotomije igranega in eksperimentalnega filma. Drugič, glasba in zvok teh del igrata pri prehajanju po spektru dihotomije poglavito vlogo povezovalnega elementa in izrazito podčrtujeta pogled na film kot resnično audiovizualno umetnost.

V audiovizualni kombinaciji, kot ji pravi Michel Chion, nas zanima, kako ena percepcija vpliva na drugo in jo pretvori. Po Chionu namreč nikoli ne vidimo iste stvari, ko zraven tudi poslušamo, in obratno – ne slišimo iste stvari, ko zraven tudi gledamo. Oziroma: kar vidimo, spremeni zvok, in zvok sam spremeni, kar vidimo. Možnost popolne simbioze vizualnega in zvočnega je, tako kot možnost ločenega branja obeh elementov, ponavljajoča se diskusija znotraj filmske teorije, vsekakor pa se ob kakršnem koli poskusu analize glasbe v filmih **Vse, kar ti hočem povedati s telepatskimi signali, ko me ne poslušáš** (2019), **Okrog obrnjen zrak** (2020), **Magični grad je tu** (2021), **Preprost člouk in konec sveta** (2022) in **Sometimes I Wish I Were an Angel Sometimes** (2022) ne moremo ogniti razumevanju filma kot audiovizualne celote. Pri tem se moramo zavedati pasti omejevanja diskusije o audiovizualni kombinaciji na tisto dualistično branje, ki ga zanima le vsebinsko dopolnjevanje zvočnega/glasbenega in vizualnega v nekem časovnem segmentu ter v razmerju do

občutja in označevanja občutja; moralo bi nas namreč zanimati tudi časovno branje, v smislu sekvence elementov vizualnega in zvočnega. Tu si lahko pomagamo ravno z analogijo strukture oz. sekvence glasbe, kjer je pogosto vsaka fraza odvisna od tiste, ki sledi, in vsaka harmonija relativna na prejšnjo in na naslednjo.

V avtoričinih filmih sta zanimivi in relevantni obe branji. Filmska glasba, ki kot element brez referenčne točke realističnosti¹ po navadi deluje kot posrednik neprikazanega, neotipljivega – kot prišepetovalec nadrealističnega, pritaženega k *de facto* vide-nemu –, si v avtoričinih filmih s podobo izmenjuje vlogo označevalca dejanskosti. V **Okrog obrnjenem zraku** je tako glasba Juša Premrova tista, ki slovensko podeželje obarva z nelagodjem, v katerem bi domovanje z lahkoto našla tako Frank Booth kot Josef Fritzl. Dobesednost podobe (ki prikazuje stavbe, v katerih protagonistka išče potencialni novi dom) kljub referenčni točki realističnosti namreč ne predstavlja nikakršne realnosti: šele glasba, četudi glede na podobo vedno abstraktna, je tista, ki podobo lahko zasidra v dejanskost/realnost – kar pa je seveda samo stvar subjektivnega doživljanja in ne višje resnice. Drugače rečeno: četudi stavbo vedno lahko spoznamo le

¹ Če povzamem lasten opis iz članka »Zapisano v tetivah zgodovine« (Ekran januar/februar, 2023): (T)očka, glede na katero bi sploh določali abstraktnost glasbe; točka, kjer bi glasbo vezali na resnični svet. Pri slikarstvu, na primer, je vse do abstraktnega ekspresionizma referenčna točka vedno »dejanski« videz stvari, četudi stiliziran.

PREPOST ĆLOUK IN KONEC SVETA | 2022



MAGIČNI GRAD JE TU | 2021



takšno, kakršna se nam zdi, in četudi slika prikazuje subjekt bolj realistično kot glasba, je v tem primeru šele glasba tista, ki pomaga prikazati in navigirati polno videnje/doživljanje nečesa. Prav tako v **Magičnem gradu** (režiserkina lastna) glasba arhitekturo žirovniškega vodostana in njegovo okolico spreminja v nedoločljivo fantastično podobo, ki spominja na vsebine, kakršne smo sposobni otroško projicirati na neznane prostore in lokacije², a filtrirane skozi neprijetnost odraslosti.

Hkrati je tudi montaža v **Magičnem gradu** pogosto ciklična, in sicer na način, kakršnega smo veliko bolj vajeni iz glasbe. Določeni kadri, na primer naslovnega »gradu«, se skoraj dobesedno ali v variaciji ponovijo, tako kot se skozi film ponavlja sinteti-zatorska linija – kar nas pripelje do drugega vidika uporabe glasbe, poprej omenjene sekvenčnosti oz. strukture v času. V **Okrog obrnjenem zraku** se na podoben način ponovi okrasni labod kot motiv, vsakič z drugo glasbo, medtem ko uvodni sceni lesketajoče se vode s skoraj Delereujevsko romantično klavirsko popevko³ sledi kratek, nasičen *drone*, ki jo pretrga – a ko se glasba konča, še ni zares izzvenela v naših glavah, torej še vedno obstaja kot pojem, na katerega se bodo navezovala prihajajoče podobe in glasba. Ko se pojavi, sicer ni v nasprotju s sliko tistega trenutka, je pa v kontrastu z vsem, kar sledi.

Na splošno pri kakršnemkoli razmišljanju o formalni simbiozi podobe in zvoka pri delu Ester Ivakič ne moremo mimo simbioze neprijetnega in komičnega – tu pa spet ne gre le za sopostavitev in vzporedno potekanje pomenov zvočnega in vizualnega, temveč za izzvenevanje enega in drugega pola občutij. Nismo še pozabili komičnega, ko se moramo soočiti z neprijetnim, in tu igra »dobesednost« glasbe veliko vlogo. Če si sposodimo terminologijo iz akustike: krivuljo, ki predstavlja spreminjanje jakosti zvoka od začetka do konca, imenujemo ovojnica (*envelope*), zadnji del te ovojnice – čas v katerem se zvok spusti nazaj do tišine – pa imenujemo sprostitvev (*release*) oziroma, bolje rečeno, izzven. Če imajo zaporedni toni dolg izzven, se njihovi zaključki prepletajo: analogno temu bi lahko rekli, da izzven različnih občutij pogosto omogoča prelivanje avtoričinih podob in zvoka.

Podobno v filmu **Vse, kar ti hočem povedati s telepatskimi signali, ko me ne poslušaj**, ki izjemoma nima skoraj nič glasbe, temveč zvočno kuliso Samota Jurce, povezovalno funkcijo glasbe prevzame naracija: ta ne razkriva le pomena filma, temveč povezuje podobe. Zvočnost naracije (avtoričin glas) ter vsebinska zamejenost tako tvorita enovitost, ki osmišlja (izrazito heterogeno)⁴ sliko. Tako zvočnost kot vsebina naracije⁵ sta tudi najbližje lastnostim, kakršne glasbi pripisuje delo **Overtones and Undertones**: filmski teoretik Royal S. Brown se navezu-

je na Lotmanovo razlikovanje med mitološko cikličnostjo in zgodbo (v pomenu *plot*, torej s konotacijo zapleta)⁶ ter Levi-Straussovo pojmovanje glasbe kot skoraj mitskega elementa s svojim ponavljanjem, cikličnostjo in občutkom enotnosti, ki ga proizvaja.⁷ Brown se v navezavi na mit dotakne tudi Eagletonovega branja Barthesa⁸, in sicer z interpretacijo ideologije kot sodobne mitologije, ki se je popolnoma očistila kakršnekoliv dvumnosti in alternativne možnosti. Filmska glasba, opozarja Brown, lahko preko svoje nagnjenosti k hiper-pojasnjevanju pripomore h gledalčevi/poslušalčevi pasivnosti; namesto odprtega ali paradigmatkega branja neke situacije lahko vsiljuje eno samo branje (ideologijo), s tem ko gledalcu oz. poslušalcu točno pove, kaj naj v dani situaciji občuti. Glasbo v filmih Ester Ivakič je zanimivo poslušati tudi v tej luči, saj deluje ravno zunaj dualizma enoznačnega kot omejenega/slabega in večplastnega kot dobrega – oziroma ta pristop izzove.

V nekaterih primerih glasba sama po sebi označuje nekaj, kar je v popolnem nasprotju s sliko, in takrat pojasnjevanju ne moremo zares zaupati: tako nasprotje lahko deluje kot ironija ali karikatura, a pogostejše se zdi, kot da je ironična konotacija prizora pri Ester Ivakič subvertirana, in to že brez glasbe. Ironija/karikatura/pretiravanje s svojim odporom do dobesednega realizma namreč lahko ravno omogoči – kot v pogosti funkciji glasbe – t. i. *suspension of disbelief*. Ker ti elementi ne vsiljujejo prepričljivosti in poudarjajo, da smo v skonstruiranem svetu, s tem naredijo prostor za večjo pristnost trenutkov, ki sledijo. Tako tudi čudovito smešna pojava tavajočih vampirk s prevelikimi podočniki v filmu **Preprost človek in konec sveta** ne odvzame intenzivnosti prizorom okrevajočega dekleta ali objetih ljudi v

2 Sam se živo spominjam zapuščenega in zaraščenega vhoda v – skleпам – zaklonišče/bunker ob Celovski cesti, pri Tivoliju, za katerega sem bil kot otrok prepričan, da v njem prebivajo orangutani.

3 Prizor deluje kot neka pozabljen RTV produkcija iz leta 1990, ko si je televizija še lahko dovolila biti čudna.

4 Sestavljeno iz različnih tehnik in pristopov, od stop-motiona do posnetkov s telefonom, kolažastega kombiniranja več posnetkov naenkrat in pa superpozicije.

5 Seveda naraciji lahko te lastnosti pripišemo le do določene mere, saj vzporedno deluje tudi na ravni zgodbe in se vsebinsko – sporočilnostno – nadgrajuje v teku filma.

6 Lotman, Jurij. *The Origin of Plot in the Light of Typology*. *Poetics Today*, vol. 1/2. North Carolina: Duke University Press, 1979, str. 161–84.

7 S. Brown, Royal. *Overtone and Undertones: Reading Film Music*. California: University of California press, 1994, str. 10.

8 Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1963, str. 133.



opazovanju naslovnega konca sveta, temveč z razbremenitvijo filma kakršnekoli pretencioznosti tovrstne trenutke poudari: odvzame realističnost, da naredi prostor za resničnost. **Preprost člouk**, ki je od vseh opisanih del še najbolj podoben klasičnemu igranemu filmu, izredno spretno prehaja med vsakdanom in nadrealizmom; in kjer z abstraktnostjo in *non-sequituri* tvega preveliko disociacijo gledalca, mu glasba Juša Premrova drži kompas. Tudi lahkotnost, s katero **Preprost člouk** skače med absurdom, intenzivnostjo, humorjem in nežnostjo, bi bila težji podvig brez glasbe, ki film z melanholičnim ambientom usmerja skozi nenehno prepletanje medčloveške dinamike in prizorov *tableau vivant*, ne da bi bil odvisen od fabule. Tukaj naracija oz. vsebina torej dopolnjujeta občutje in ne obratno, s tem pa občutje postane vsebina. V filmu **Sometimes I Wish I Were an Angel Sometimes** režiserkina glasba prav tako nudi sidrišče. Posnetek oblakov na večernem nebu bo vedno, tudi ob različnih manipulacijah slike, vsaj okvirno predstavljal oblake na večernem nebu: ne bo pa predstavljal, kakšen je občutek videnja teh oblakov, saj je to videnje vedno pogojeno z vsem, kar poteka paralelno, z vsem, kar v tistem trenutku čutimo in mislimo.

In nenazadnje, glasba v omenjenih filmih lahko tudi vabi k raznovrstnosti branj oz. k opustitvi branja, in sicer v trenutkih, ko je najbolj nedoločljiva; ta izraz uporabljam v absolutno pozitivnem smislu, saj pri proučevanju filmske glasbe prepogosto prevladujejo filmsko-glasbeni vzorci, osnovani na relativno čustveno-enoznačnih glasbenih idiomih, kjer je glasbena dinamika oz. napetost pogojena z dialektiko dur-mol ali z ekstenzivno uporabo kromatike, in ne na primer veliko bolj odprtih har-

monij jazz, kjer uporaba določenih četverozvokov⁹ omogoča manj dramatične harmonske obrate, ali pa elektronske glasbe, kjer minimalno odmikanje od tonalnega centra prepusti vlogo strukture ritmu ter prihajanju in izginevanju zvokov. Kako, na primer, naj sploh »beremo« zaključek **Okrog obrnjenega zra-ka** v razmerju podoba–glasba? Kaj bi nam naj povedala podoba sama, kaj sama glasba in kaj njun seštevek?

Podoba je iztekanje vode v neki večji vodni zajem; glasba je melanholična, ambientalna. Prizor lahko beremo samo s kontekstom vsega, kar se je dogajalo prej, in spet se vrnemo k delovanju avdiovizualnega kot časovne sekvence. Predvsem pa avdiovizualna simbioza usmerja filme Ester Ivakič stran od polja interpretativnega – k doživljajskemu. Govoriti o intenci je tu brezplodno; filmi so razgrnjeni pred nami in vabljeni smo, da jih beremo ali pa tudi ne. Posledično je tudi oznaka eksperimentalni film tu le pripomoček za lažjo kvalifikacijo¹⁰; gre predvsem za film, zvest svojim koreninam avdiovizualne umetnosti bolj kot seštevku slika + glasba oziroma pojmovanju filma kot ozvočenega romana. Gre za celovite filme, ki se zavedajo, da se zvok žanra, materiala in zgodbe skriva v vsaki sobi, v vsaki vasi, reki in gozdu.

⁹ S tem imam v mislih npr. molov trozvok z dodano malo septimo in durov trozvok z dodano seksto ali veliko septimo in sorodne izpeljave, saj imajo značaj tako mola kot dura.

¹⁰ Tako kot bi težko govorili o žanrskem ali eksperimentalnem slikarstvu; vsako odkrivanje novih možnosti in poti v umetnosti je eksperimentalno.