

NA GLAS: HANNA PREUSS

NIL BASHAR

Brez Hanne Preuss bi slovenski film zadnjih dvajsetih let zvenel povsem drugače. Mnogokrat je prav njeno delo s filmskim zvokom slovenskim filmom dajalo potrebno substanco, mnogokrat je bilo bolj zanimivo od samih filmov, nekajkrat se je filme splašalo gledati izključno zaradi zvoka. Sodelovala je z mnogimi najvidnejšimi imeni slovenskega avtorskega filma, gledališča in plesne umetnosti in se na koncu odločila, da bo zvok predstavila iz strogo kinematografskega okvirja v druge, fizične in socialne prostore in ga hkrati tudi osvobodila diktata filmske – mnogokrat omejujoče – naracije in dialoškega filma. Marca je navdušila z zvočno-svetlobno instalacijo *Sonoría*, ki združuje elementarno moč zvoka, giba in gibljivih podob. Nadaljevala bo v zvočnem laboratoriju, ki ga s prostovoljci te dni postavlja v osvobojenih prostorih tovarne Rog. Njen pristop k zvočnemu delu je poetičen, spiritualen in skorajda alkimističen: z zvokom se je potrebno ukvarjati tako dolgo in tako intenzivno, da iz njega privretna resnica in lepota, ki se lahko skrivata v filmskih podobah in telesih igralcev. Verjame, da ji bo slovenski film nekoč izpolnil željo in ji ponudil priložnost ustvariti zvok za pravi mjuzikl ali triler.

Začniva s tvojim delom za slovenski film. Ne bom pretiraval, če rečem, da si sama ali v tandemu z Borutom Berdenom takorekoč ozvočila sodobni slovenski film. Vprašanje je morda malo paradoksalno, a vseeno: se ti zdi, da je v slovenskem filmu zvoka preveč ali premalo?

Mislím, da ga je preveč ... preveč in premalo. Ali nastajajo filmi, ki nimajo izrazite selekcije, principa, ki mu je treba zelo dobro slediti pri konstrukciji zvočne podobe, ali pa je zvoka premalo, kar pomeni, da se omejujejo na dialog in glasbo. Zlato sredino, ki naredi pravi pristop in bogatstvo, bolj redko srečamo v slovenskem filmu.

Ampak v filmih, za katere si ti delala zvok, je tega vedno veliko ... zelo si pozorna na veliko plasti in

izvorov zvoka. Koliko si se pripravljena prilagajati željam režiserja ali ideji filma pri tem, koliko zvoka posnameš in vključiš v zvočno podobo filma?

Sama ne bi rekla, da je v mojih filmih veliko zvoka. Rekla bi, da je veliko posegov v zvok, veliko idej, veliko kreacije. Veliko zvoka pomeni, da zveni trideset, štirideset zvokov hkrati, ki ustvarijo nekontrolirano kakofonijo. Jaz delam vedno na tak način, da sledim zgodbi in poskušam dešifrirati predvsem čustvena stanja, ki naj bi se rojevala v teku zgodbe. Ta čustvena stanja prenašam in bogatim z zvokom na tak način, da potem besede postanejo odveč, ker se emocija in informacija prenašata z zvokom. Torej, ne toliko količina zvoka, kolikor veliko pozornosti in novih pogledov. Kar pa se tiče prilagajanja režiserjem, je to dolga zgodba – so režiserji, ki so že od samega začetka zelo naklonjeni zvoku in so režiserji, ki zvoka enostavno ne prenesejo. Lahko rečem, da se nekateri režiserji zvoka celo bojijo. V toku pisanja scenarijev, v toku nujne verbalizacije, se zgodba opere vseh čustev. Potem gre v montažo, se suhoparno zmontira, nakar po enem letu pridem jaz in začnem to zgodbo bogatiti, jo polniti s sokovi in s čustvi. Moje delo je v bistvu deverbilizacija, vračanje čustev, ki jih je imel avtor filma v podzavesti, na katere pa je pozabil, ko je film zmontiral z dialogi. Včasih se režiserji boleče upirajo tem čustvom, ker so mogoče že pozabljeni ali se jim celo zdijo odvečna, za film in zgodbo pa so nujna.

Neizogibno vprašanje govorice v slovenskem filmu je vprašanje zvena besede: je problem res v tem, da je raba jezika neživljenska, dikcija pa teatralična? Še huje, ko se ustvarjalci trudijo biti bolj vsakdanji, kolokvialni, vse skupaj lahko deluje še bolj umetno. Kaj misliš o tem, glede na to, da slovenščina ni tvoj prvi jezik?

Če gledam s profesionalnega vidika, lahko povem, da je slovenščino težko kvalitetno posneti. Ne samo zaradi artikulacije, ampak zato, ker je zelo pasiven jezik. Nima izbruhov kot angleščina, portugalsčina,

nemščina... Slovanski jeziki na splošno niso glasovno ekspanzivni, govorniki so bolj navznoter, kar je verjetno povezano s čustvovanjem teh narodov. Ekspresija je obrnjena v notranjost in ne navzven, zato je težko

Moje delo je v bistvu deverbilizacija, vračanje čustev, ki jih je imel avtor filma v podzavesti, na katere pa je pozabil, ko je film zmontiral z dialogi.

prenesti jezik v film. Kar pa se tiče same umetnosti jezika, mislim, da gre v zadnjih letih zelo na bolje. Ko sem začela delati s slovenskim jezikom, se spominjam še poklica lektorja, ki ga nikoli nisem mogla razumeti – lektor se je trudil, da popači interpretacijo in prepreči, da bi bila govorica naravna. Zadnje čase si režiserji želijo uporabljati urban in bolj naraven jezik. Na žalost pa ni rečeno, da je to zajeto že v fazi scenarija. Mislim, da mora vsak od igralcev govoriti z jezikom, s katerim raste, ki mu je lasten. Vem, da v Sloveniji obstaja veliko jezikovnih različic in dialektov – to je bil eden večjih problemov, s katerimi sem se srečevala, ko sem se učila slovenščine. Resnično je vsakih petdeset kilometrov jezik drugačen. To bogastvo, ki dela ta jezik nenavaden, bi se moralo ohraniti tudi na filmu.

Kaj storiš, ko si v montaži in se ti zazdi, da besede kakšnega igralca izzvenijo v prazno ali so izumetničene? Jih nasnameš čez prejšnjo verzijo?

To delam na snemanju, sem eden tistih neznosnih toncev, ki se vmešavajo v interpretacijo. Imam zelo intenziven odnos z igralci in sem v bistvu prvi človek, ki sliši film. Če zaslutim, zaslišim, začutim napačno interpretacijo, se pogovorim. Če delam z režiserjem, ki noče, da bi imela kontakt z igralci, se pogovorim z njim, če pa imam direkten dostop do igralca, takoj reagiram in posnamem toliko verzij, da se že na samem snemanju besede ujamejo v iskrenosti. Kar pa se tiče same nasinhronizacije, jo zelo sovražim.



Foto: Tina Smrekar

Zdi se mi, da je pri filmih, za katere si delala zvok, zelo močan občutek imerzije, želja, da bi gledalca potopila v neko avdio-vizualno pokrajino. Skratka zvoki, ki te želijo potegniti v emocionalne zaznavnosti, ne le te očitne, ki se izrisujejo na platnu in pripadajo nekemu fiktivnemu filmskemu svetu.

Ne samo to, mislim, da zvok služi predvsem širjenju zavesti, in glede na to, da se pred njegovo artikulacijo gledalec ne more braniti, postane instrument širjenja in bogatenja vsega tistega, česar se v sliki ni dalo ujeti. Zelo rada imam to razprostiranje perspektive in dodajanje enigmatičnih občutkov, ki jih igralci morda celo čutijo med snemanjem, pa se jih ne da potegniti iz suhe registracije dialoga in slike. Te plasti se potem na nek način sestavljajo, množijo in večajo, predvsem pa prispevajo ogromno informacij, ker je mogoče z zvokom ustvariti celotno podobo sveta, ki ga ne vidimo.

Posebno impresivna je podoba zvoka, ki si jo ustvarila v Slepí pegí, ki zelo natančno dopolnjuje celotno teksturo razmerja med protagonisti, ki je zelo disonantno, hkrati pa vsebuje vse te nedoločljive, akuzmatične zvoke iz ozadja, ki dajejo prostoru oddaljen, hladen zven. Kar pa je vsaj

zame tudi problematično, saj se mi zdi, da vsa ta kompleksna senzorna podoba filma, vključno s fotografijo, na nek način zaduši emotivni potencial filma in nas distancira od zgodbe. Je mogoče s preveč kompleksnim zvokom spremeniti in prepisati 'tekst' določenega filma – v smislu ideje in govornice?

S preveč agresivnim zvokom se da zadušiti vse, idejo in sliko. S preveč kompleksnim pa ne, ker se zvok diskretno umakne in pridejo do izraza vsi ostali elementi: kamera, montaža, igra ... *Slepa pega* je bil zelo specifičen film. Režiserkina odločitev, da se film dela skoraj brez avtorske glasbe, ter dejstvo, da sta junaka popolnoma izolirana in ujeta v lastnem mentalnem svetu, je vplivala na to, da je zvočna podoba intenzivno strukturirana. Ne v smislu dodajanja zvokov, ampak eliminiranja. V filmu se stalno soočajo različni svetovi, njun zaprti svet in izbruhi eksterierjev, skozi katere nezadržno vdira realnost. Ta kontrast tvori estetiko filma, res pa je, da ima ta film problem, ker je zelo pogumen in govori o problemih, s katerimi se slovenska javnost zaenkrat še noče soočiti.

Na drugi strani je Šterkov Ekspress, Ekspress, kjer gre za drugačen princip zvočnega dela, rekel

bi, da je bolj konkretno, tudi bolj utilitarno, brez skritih subliminalnih podtonov, a vsaj za mene je film deloval bolj humorno in življensko.

Kar se tiče *Ekspress, Ekspressa*, je tam zvok povsem avtorski. Sliko sem namreč dobila brez enega samega sinhronega zvoka, film je bil posnet nemo. Vse, kar slišite v filmu, je šlo skozi moje roke in je moje doživljanje ter interpretacija slike. Sta pa ta dva filma neprimerljiva: v prvem primeru gre za socialno dramo, v drugem pa za lahek in nežen ljubezenski film.

Poskušam primerjati tvoj pristop k zvočnemu delu, ne samih filmov ... Gre za dva zelo različna pristopa?

Vsak film zahteva svoj pristop. Kar se tiče *Ekspress, Ekspressa*, sem morala izjemno selektivno najprej rekonstruirati realnost filma; zvok v filmu je v celoti rekonstruiran in interpretiran. Lahko bi bil tudi popolnoma drugačen. Je pa to eden od filmov, v katere sem nesmrtno zaljubljena, in mi je žal, da ga v Sloveniji ni videla širša publika.

Je to potemtakem tudi film, s katerim si najbolj zadovoljna in za katerim absolutno stojiš?

Mislím, da za vsakim posebej stojím absolutno,

razen v enem primeru, ko sem v film vložila resnično veliko truda, a je bila potem tonska steza filma uničena v nekem poceni moskovskem laboratoriju, ki se še ni srečal z digitalno tehniko.

Kateri film je to?

Blues za Saro. Na moj apel je Filmski sklad sprožil preiskavo in potem smo dosegli, da smo negativ tona delali še enkrat, v zagrebškem laboratoriju. Izdelane so bile nove, kvalitetne tonske kopije, ampak tega potem ni nihče videl, ker se je film iztekel. Nesreča tega filma je padla kot slab znak na celotno mojo ustvarjalnost, čeprav sem naredila izjemno kvaliteten zvok za skoraj sto dvajset drugih filmov.

Zvok v filmu ponavadi opazimo samo takrat, ko iz njega izstopi, poruši skladje – je asinhron, diskontinuiran, preveč umeten ... Zdi se, da se mora zvok ves čas s podobo spopadati, jo preglasati ali ironizirati, da bi ga sploh zaslišali. Kako se lotevaš tega razmerja, si kdaj zaželiš, da bi film preglasila?

To je bila moja začetniška napaka. Danes vem, da pravilno konstruiran zvok služi temu, da posrka podzavest in čustva gledalca, ki pa tega ne sme opaziti. Zvok je dober, če ga ne slišimo.

Zvok v filmu je torej umetnost samozanikanja?

Nazalost bi lahko tako rekli. Manj je zvok opazen, manj se z njim ukvarjamo med gledanjem filma, boljši je. Tudi v primerih, ko na poseben način z zvokom gradimo določen šok, želimo presekat dogajanje, pretresti gledalca, mora to izhajati iz podobe in ne iz zvoka. Zvok mora biti v službi kreacije imaginarne podobe in ne umetnost sama po sebi. Kar pa ne pomeni, da mora biti reven in zgolj ilustrativen. Lahko je izjemno prepreden, mora pa ostati v funkciji zgodbe, ki jo pripoveduje.

Če razmišljam o sodobnem filmskem zvoku, bi rekel, da sta za njegov razvoj bistvena dva žanra – zvočna komedija in zgodnja srhljivka. Oba sta zvok razumela kot objekt, ki je enakovreden podobam. Verjetno je tudi zaradi tega danes najtežje ustvariti kaj inventivnega prav v teh žanrih. Bi te mikalo delati zvok za žanrske filme, recimo horror?

Absolutno, moje sanje so triler in mjuzikl. V teh dveh žanrih še nisem delala; delala sem bolj razvode nele kriminalke, s trilerjem se po *Varioli Veri* (Goran Marković, 1981), nisem več srečala. Ampak - slovenska kinematografija je dinamična in se razvija. Imamo vse več ekscesov, kar je dobro za film, ker pomeni, da je živ. Kinematografija, ki ima samo filme A kategorije je mrtva, če pa imamo filme kategorije A, B in Ž, to pomeni, da je živa, da se je umetnost približala ljudem in zrasla. Gojim velika upanja v slovenski film, mislim, da se zadnja leta tukaj dogajajo lepe stvari.

Pa misliš, da je mjuzikl v Sloveniji možen?

Ko se je pojavila skupina Videosex in sem začnela svojo kariero, je bila Anja Rupel še vsa sladka in idealna za divo v mjuziklu. Računala sem, da bo nekdo napisal scenarij in da bomo to posneli ... danes pa ne vem, morda Katalena?

Ampak zakaj mjuzikl? Ni mjuzikl na nek način antiteza tvojemu delu, saj vse stavi na glasbo, ki je zate nek že pred-izdelan element v končni podobi zvoka?

Nikakor ne, v mjuziklu je nivo korespondence zvoka in glasbe najvišji, v smislu totalnega prepletanja in popolnega skladja. Mjuzikli so fantastični, ker v njih pojejo s prelepimi glasovi in ker imamo možnost, da zvočne rozine primešamo v film, tako kot v dobro narejenem pecivu.

Govoriva o harmoničnem prepletanju glasbe in zvoka v mjuziklu, nečemu, kar je Chion poimenoval zvočni kontinuum, kjer se glasba in zvok neločljivo in trajno prepleteta. Zame to utelešajo dela Vladimira Persova za filme Sokurova, ki jih lahko poslušamo brez podobe, saj evocirajo in tudi kontekstualizirajo celoten imaginarij filma. Je Persov eden najpomembnejših umetnikov filmskega zvoka?

Morda v Evropi, v svetu z zvočno okupacijo prednjači ameriški film, ki popolnoma dominira s svojo tehnično perfekcijo. Sama ne bi podcenjevala

Manj je zvok opazen, manj se z njim ukvarjamo med gledanjem filma, boljši je. Tudi v primerih, ko na poseben način z zvokom gradimo določen šok, želimo presekat dogajanje, pretresti gledalca, mora to izhajati iz podobe in ne iz zvoka.

zvoka v ameriškem filmu, saj mislim, da devetdeset odstotkov sodobnega ameriškega filma živi prav od zvoka. Če v ameriških filmih ugasnete zvok, ni praktično ničesar za gledati, stvar postane povsem banalna. Lahko si ogledate trideset insertov iz različnih filmov in ne veste, kateri film je to. Ko vključite zvok, pa se vzpostavi identifikacija in podoba se osmisli.

Se je potemtakem ameriški film najbolj oddaljil od govornice nemega filma, ki je znal obstajati brez zvoka, čeprav vemo, da ni bil predvajan nikoli zares nem, ampak pospremljen z glasbo, komentiranjem ...?



Variola Vera

V nemem filmu so bile informacije o zvoku zajete že v sliki. Ko govorimo o estetiki filmskega zvoka, mislim, da se je v vsaki nacionalni kinematografiji razvila specifično. Nazadnje sem v Kinodvoru gledala francoski film *Ko je zastalo moje srce* (De battre mon cœur s'est arrêté, Jacques Audiard, 2005, op. p.), ki je primer evropskega filma z vrhunsko konstruiranim zvokom. Zvok je narejen tako, da skupaj z junakom filma popolnoma neboleče večkrat prehajamo iz objektivnega v subjektivno. To plimovanje, zibanje publike je narejeno na mojstrski način, saj sploh ne občutimo trenutkov spoja. Dogaja se samo na nivoju zvoka, v podobi tega ne zaznamo.

Ko hodiš v kino, verjetno gledaš filme na drugačen način od večine gledalcev? Se prepustiš filmu ali si vedno pozorna na razmerje med podobo in zvokom?

V kino grem dvakrat. Enkrat grem tako, kot sem hodila v otroštvu: grem nekaj doživeti. Tudi če mi kdo film priporoči, češ da ima film izjemen zvok, grem prvič samo zato, da film doživim, šele drugič pa zato, da bi ga poslušala in analizirala. Na ta način se ves čas učim, glede na to, da ne obstaja nek univerzalni nauk o zvoku. Razvijala sem se tako, da sem spremljala in analizirala stvari, ki so me najbolj zanimale. Zato mi je zelo žal, da v Kinoteki in Kinodvoru ne srečujem študentov, ker se z gledanjem, primerjavo in analizo največ naučimo.

Če se še za hip vrneva k Persovu; ustvarjalna svoboda in sinergija njegovega sodelovanja z Sokurovom bi bila verjetno za vsakega ustvarjalca zvoka neko idealno izpolnjenje dela s filmskim zvokom?

Sama žal še nisem bila deležna takega sodelovanja, ne pri filmu, niti kje drugje. Vedno obstajajo rahla nesoglasja med tem, kar si želim jaz, in med tem, kar si upa režiser. Opažam, da sta ta omejitve in strah prisotna tudi v drugih medijih. Zato sem se odločila,



Hudodelci

da se spustim tudi v samostojno kreacijo in sem začela delati svoje sonorične predstave – šele zdaj imam popolno svobodo in gledalca povsem v svojih rokah.

Torej boš slej kot prej morala tudi sama posneti film, če boš dejansko hotela imeti kreativni nadzor nad zvokom?

Režija filma me ne zanima. Zavedam se, da nimam potrebnega znanja, da bi se s tem spoprijela. Imam pa veliko željo po neverbalnem izražanju. Pišem scenarij za celovečerni film brez dialoga, zelo intenzivno, sodobno dramo brez posedanja, statike in interesantnih tišin. Resnično dinamično sodobno dramo, ki temelji na tem, da dobimo vse verbalne informacije preko sodobnih prenašalcev, kot so: ozvočenja na letališčih, radiji v taksijih, SMS-i, telefonske tajnice, internet, stvari, ki nas stalno spremljajo. Scenarij pišem preko zvočnih idej, ki sem jih preverila na seminarju s študenti v Babelsbergu. Tam smo v petih dneh razvili scenarije ter posneli, zmontirali in ozvočili kratke filme, ki so izhajali izključno iz ene zvočne ideje. Ti filmčki so bili fantastični. Veliko različnih vsebin se da povedati hitreje in bolj strastno brez dialoga.

Bi lahko rekli, da se je zvočna umetnost pojavila bolj ali manj v trenutku, ko je tudi film odkril zvok kot izrazno sredstvo in ne le kot kanal za prenašanje glasbe? Je bilo podobno in zvok treba najprej zvezati, da bi ju lahko nato zopet razvezali? Ali je, nasprotno, izvorno mesto zvočne umetnosti izključno v drugih tradicijah, recimo sodobni resni glasbi in radiu?

Razvoj same tehnologije, kot tudi estetike zvoka, izhaja povečini iz filma. Redkokdo ve, da se je stereofonija rodila v filmu, zaradi potrebe razlikovanja leve in desne strani vidnega polja, diskografija jo je posvojila šele kasneje. Tudi prostorsko razmišljanje, *sourround* zvok, ki se širi najprej po straneh, nato pa še nazaj, se je rodilo v filmu in sicer zaradi potrebe



Sonoria

biti znotraj prostora. Tudi to si je prisvojila glasba in danes je trend, da glasbo zapisujemo v formatu DTS 5.1, ki omogoča prostorski zvok. Vse to izhaja iz filma, iz želje, da gradimo čedalje bolj popolno doživetje. Razlika med videnim in slišanim je v tem, da vidimo vedno isto kot kamera, slišimo pa lahko celotno veselje, ker nas zvok obdaja z vseh smeri. To se najbolje opazi v znanstveno-fantastičnih filmih, kjer so novi svetovi zgrajeni predvsem z zvokom. Ti svetovi so popolnoma izolirani od realnih svetov. Sprejemamo jih zato, ker ustrezajo ideji novega univerzuma.

V kino grem dvakrat. Enkrat grem tako, kot sem hodila v otroštvu: grem nekaj doživeti. Tudi če mi kdo film priporoči, češ da ima film izjemen zvok, grem prvič samo zato, da film doživim, šele drugič pa zato, da bi ga poslušala in analizirala. Na ta način se ves čas učim, glede na to, da ne obstaja nek univerzalni nauk o zvoku.

Vem, da poleg filma z zvokom delaš tudi v drugih prostorih, gledališčih, instalacijah. Kaj pa radio, ni to potencialno najbolj 'čisti' sonorični medij, ki je povsem osvobojen podobe?

Radio kot medij me nikoli ni pritegnil, čeprav gre za čisti zvok. Žal se radio večinoma ukvarja le z informacijami in glasbo in ne izkorišča svojega potenciala. Poslušalec je fizično odsoten, anonimen, ni povratnih informacij. Komunikacija teče le v eni smeri. V zvočnem gledališču je odziv publike takojšen. Eden mojih prvih samostojnih projektov je *Sonoria*, ki je imela velik uspeh, tako po odzivu publike kot kritikov,

kar je zame še ena potrditev, da je zvočna umetnost močno orožje pri odpiranju človeške podzavesti, direktna povezava med človekom in božanskim, izvor moči in zdravilne energije. Vse starodavne kulture so se ukvarjale s pomenom in močjo zvoka. Danes se k temu vračamo na drugačen način, z zavestjo, da je vsaka celica v našem telesu zvočni rezonator. Biokemični, elektromagnetni energetski sistemi smo. Vibriramo in sprejemamo vibracije. Živimo pa v svetu rastoče, nekontrolirane zvočne polucije ...

Je zvok, za katerega bi se odpravila na konec sveta?

Ne, mislim, da sem v svojem življenju že posnela nekaj zvokov, ki so unikatni. Posnela sem zvok največje strune na svetu – splezala sem na piransko anteno s snajperjem (ozko usmerjen mikrofon, op. p). Tam so ogromne žice, ki držijo anteno v vertikali. Videla sem te predimenzionirane žice, podobne strunam pri kontrabasu, splezala gor, pritaknila mikrofon in zaslišala fascinanten zvok; kot da bi predla mačka, ki je dvakrat večja od Zemlje. Čakala sem nekaj let, da bi ta zvok lahko uporabila, ker je bil tako neverjeten in dragocen. Vtkala sem ga v zvočno kompoziciji za *Mezzanino*, plesne predstavo Maje Delak. Tam mačka prede v intru - to je zelo srhljiv trenutek, ko se v mraku izrisujejo silhuete.

Za konec še hipotetično vprašanje: obstaja kakšen - katerikoli - film, za katerega bi si želela narediti povsem novo zvočno podobo?

Dva človeka z omaro (Dwaj ludzie z szafa, *Roman Polanski, 1958, op. p.*), kratki film Polanskega. Film ima sicer zelo lepo glasbo Krzysztofa Komede, ki je s Polanskim delal vse filme, do svoje prezgodnje smrti. Ampak podoba tega filma je neverjetno stimulativna in naredila bi še dve, tri, štiri variante, če bi bilo to mogoče.