

# Hrupni mački

PETER ŽARGI

Grossmannov festival fantastičnega filma in vina je po dolgotrni navadi tudi letos vseboval pester nabor glasbene dokumentaristike, ki se navidezno ukvarja z različnimi subjekti, od posameznih ustvarjalcev do gibanj in pojavov – vendar pa vse filme (z izjemo dokumentarcev o trenutno še delujočih in sodobnih skupinah Idles in Amenra) družijo pogled v preteklost, ukvarjanje z zgodovinskimi okoliščinami družbe, ki oblikujejo posameznika in skupine, pa tudi s posledicami oz. zapuščino svojih subjektov, tako na družbeni kot osebni ravni.

**Sestre s tranzistorji** (Sisters with Transistors, 2020, Lisa Rovner) in **Vzpon sintetizatorjev** (The Rise of the Synths, 2019, Ivan Castell) tako beležita pot elektronske glasbe od njenih začetkov do današnjih retrofuturističnih gibanj. Prvi je vpogled v delo pionirk elektronske glasbe, ki so v času po drugi svetovni vojni v luči družbenih sprememb kot skladateljice lahko relativno neodvisno ustvarjale in se znotraj tovrstne glasbe<sup>1</sup> opolnomočile. Režiserka raziskuje pot glasbenic in skladateljic Delie Derbyshire, Bebe Barron, Daphne Oram, Eliane Radigue, Suzanne Ciani in drugih. Skozi upad moških za zapolnitev delovnih mest v radijskih in televizijskih studiih v teku druge svetovne vojne so mnoge skladateljice prišle do vzvodov in opreme za ustvarjanje novih zvočnih svetov, do katerih jim je bila pot sicer pogosto zaprta kljub referenčni izobrazbi (npr. študij pri Stockhausnu in Schaefferju).

Film se uspešno izogne posploševanju in redukcionizmu na *girl power* ter zgodovinske okoliščine le uporabi za

pojasnitev manjka žensk v tovrstni industriji in oris pogosto šovinističnih situacij, s katerimi so se soočale.<sup>2</sup> Fokus tako nameni tudi glasbi in revoluciji, ki so jo akterke pomagale sprožiti v omenjenih okoliščinah, četudi odrinjanje žensk v tovrstnih industrijah ostane v spominu kot grenak priokus in opomnik. Hkrati sicer film *Sestre* nudi optimizem navideznega dejstva, da dobra glasba vedno najde pot do občinstva, a sproži tudi vprašanje, koliko takšne glasbe je ostalo zamolčane – konec koncev se je že ne glede na spol avtorjev elektronska glasba sama spopadala z zaničljivim odnosom javnosti in stroke.

*Sestre s tranzistorji* poleg zanimive vsebine prinašajo tudi vizualno vzporedno izkušnjo s sanjaviimi sekvencami ter iskrivimi govorkami in govorci, saj ti nekako omogočajo lahkotnejšo vstopno točko za glasbo, ki bi se tudi današnji splošni javnosti lahko zdela hermetična ali pa težka, ne glede na ostale manifestacije elektronske glasbe v popularni kulturi.<sup>3</sup> Malo manj je film uspešen v argumentiranju imanentne kakovosti tovrstne glasbe, saj jo kljub dobrim namenom tudi sam občasno – nehote – zameji na neko nebrzdano domišljijo osvobojenih gospodinj in morda celo poudarja aspekt elektronske glasbe kot nekakšne tedanje novotarije namesto avantgarde.

*Vzpon sintetizatorjev* po drugi strani zre bolj v prihodnost in tudi v pogled iz sedanosti v preteklost, predvsem v smislu nostalgije. Raziskuje *synthwave*, fenomen žanra, osnovanega kot zvrst, ki ni kopija glasbe 80. let – kot odlično opiše eden

1 Tehnologija ni prisostvovala le bitki spolov: elektronska glasba je nudila opolnomočenje deprivilegiranim skozi vsa nadaljnja desetletja, predvsem od 80. let naprej, ko so ritem mašine, sekvencerji in semplerji kot ekonomsko najdosegnejši in tehnično najenostavnejši inštrumenti so-omogočili revolucijo hip-hopa in elektronske plesne glasbe.

2 Soroden pogled – na arhitektke, urbanistke in krajinske arhitektke od petdesetih let naprej – nudi tudi **City Dreamers** (2018) letošnjega festivala o mestih, urbanosti in arhitekturi EDO.

3 Ne smemo seveda misliti, da vsa elektronska glasba sedanosti sega naravnost nazaj do pionirk in pionirjev konkretne glasbe, musique trouvee itd. – zgodovina je tu mnogo kompleksnejša in bolj razvejana.

izmed pričevalcev –, temveč glasba, ki projicira občutja osemdesetih v sodobno, izrazito bolj cinično in meta glasbo. Ambiciozni poskus, ki vsebuje tako osrednjega nemega protagonista, nekakšno brezizrazno, zbledelo reminiscenco Knight Riderja, potujočo po časovnih obdobjih, kot tudi naracijo oz. nagovor režiserja Johna Carpenterja, enega pionirjev sodobne filmske glasbe (»glasba, ki poskrbi, da gledaš, kaj se dogaja«), je sicer stilistično natančen, montažno pa okoren, saj vsebuje vse preveč govorečih glav relativno neznanih akterjev, ki pogosto celo želijo obdržati določeno mero anonimnosti (po lastnih besedah), nudijo pa nekaj zanimivo raznolikih in pogosto nasprotujočih si pogledov. *Vzpon sintetizatorjev* je tako mnogo manj eleganten in tekoč kot *Sestre s tranzistorji*, a tudi dobrodošlo manj uniformen v svojem pogledu na zgodovino, saj jo precej rad prevprašuje.

Film se tako sprašuje, ali je preteklost res vedno boljša oz. zakaj jo lahko kot takšno doživljamo; ukvarja se z nostalgijo po obdobjih, ki jih nismo doživeli, kar je izrazito prevladujoče v današnji popkulturi, katere del se naslanja na preteklost (specifično 80. in 90. leta) kot še nikoli poprej.<sup>4</sup> Hkrati pa bi lahko trdili, da je vsaka nostalgija pravzaprav nostalgija po obdobju ki ga nismo zares doživeli – vsaj ne takšnega, kakršnega se spominjamo.

Vsebinsko bi *Vzponu sintetizatorjev* koristil večji delež citatov glasbe, ki jo opisuje in na katero navezuje *synthwave* ter sorodne zvrsti – preteklost je tako vseskozi le nekakšen mit, na katerega se sklicujemo, a ga ne poznamo zares; tako je film soroden svojemu subjektu v tem, da ustvarja fasado 80. in 90. let brez prave esence. V svoji naraciji se pogosto zateka h klišejem o ustvarjalnosti in k narativu o majhnem, anonimnem žanru, ki je kar na lepem eksplodiral – tako pa lahko opišemo tudi velik del glasbenih žanrov na splošno. Pohvalen pa je pristop intervjujev, kjer akterji drug drugega pogosto negirajo v videnjih geneze in prihodnosti žanra. Filmu prav tako manjka temeljitejša analiza tovrstne glasbe in muzikoloških razlogov za njeno kultnost in kasnejšo popularnost. Kot enega izmed zastavonoš *synthwava* pogosto omenjajo Kavinskega, ki je zaslovel s pesmijo »Nightcall« v Refnovem **Vozniku** (Drive, 2012). V dokumentarcu se sicer ne pojavi, moramo pa opozoriti, da gre pri njem – tako kot pri predhodnikih Daft Punk – v veliki meri za neposredno nadaljevanje francoske popevkarske tradicije, ki je vedno znala združevati relativno avantgardne glasbene prijeme s spevnostjo in dostopnostjo. Ivan Castell

tako načne več, kot zmore dokončati, vseeno pa vsaj postavi nekaj vprašanj v zvezi s percepcijo preteklosti v času, ko je ta preprogosto idealizirana.

Kot tretji *zeitgeistovski* dokumentarec se je na Grossmanovem festivalu predstavil **Novi val: 40 let kasneje** (Novi val: 40 godina nakon, 2021, Nikola Knežević in Olga Kepčija), kateremu pa bi zelo prav prišlo zgledovanje po zgoraj omenjenih soudeležencih Grossmannovega festivala. Dokumentarec zajame najpomembnejše glasbeno dogajanje nekdanje Jugoslavije ob koncu sedemdesetih in v osemdesetih, s tem pa tudi eno najzanimivejših in najbolj edinstvenih glasbenih scen v Evropi. Osredotoča se predvsem na genezo te scene, na (pogosto kratkotrajne) skupine, kot so bile Šarlo Akrobata, Film, Idoli, Električni orgazam, Haustor, Azra in drugi. Vendar se svoje tematike loteva s poplavo anekdot in ultra-hitro govorečih glav, ki komaj sledijo same sebi ter nenehno prekinjajo tisto malo glasbe in arhivskih posnetkov, ki jih film vsebuje. Tedanji punk, post-punk in kasneje sintpop so pod oznako novi val že s svojo žanrsko raznolikostjo, vizualno prezenco ter (anti)politično držo in subverzivnostjo nudili kopico filmskega, zato še tako velika količina mnenj in orisov ne zmore nadomestiti pomanjkanja narativne dinamike, kjer bi se lahko faktografska pripoved prepletala z glasbo in sliko. Tako pa sta avtorja ustvarila filmsko verzijo zbornika, ki gledalca kvečjemu spomni, da si bo treba ponovno zavrteti *Paket aranžman*.

V bolj intimnih in biografskih vodah sta se na Grossmannovem festivalu gibala filma **Poly Styrene: I Am a Cliché** (2021, Celeste Bell in Paul Sng) ter **Odpotovanje** (2020, Petra Seliškar). Prvi je melanholičen pogled na Poly Styrene, pevko punk skupine X-Ray Spex, in sicer skozi oči njene hčerke, režiserke Celeste Bell; ta se v njem spoprijema s težavnim odraščanjem ob finančnih in psiholoških težavah mame ter raziskuje okoliščine, v katerih je pronicljiva, futuristična in popolnoma antiklišajska Marianne Elliot-Said postala Poly Styrene. Film podobno kot *Sestre s tranzistorji* uporabi tehniko kolaža, ki odlično poustvarja okolje punka kot edinega ventila za tisoče mladih marginalcev v sedemdesetih letih. Na trenutke se sicer zateče k panoramskim posnetkom kakšne angleške plaže, ki delujejo kot HD turistični promo, večino časa pa je v svoji introspektivnosti zelo uspešen in celovit. Prikaže dejavnike, ki ustvarijo nekega ustvarjalca oz. ustvarjalko, ter sled, ki jo pustijo ne le v javnosti in pri občinstvu, temveč tudi pri svojih najbližjih. V tem *Poly Styrene* nekoliko spominja na enega najboljših biografskih dokumentarcev **My Architect** (2003) Nathaniela Kahna, ki

<sup>4</sup> Recikliranje preteklih obdobj lahko tudi služi kot odlične plašnice glede pomanjkljivosti sedanjega časa.

Sestre s tranzistorji (2020)



ima prav tako temelje v odnosu režiserja do portretiranca – njegovega očeta, legendarnega arhitekta Louisa Kahna: oba filma tako spretno izkoristita svojo (že tako neizogibno, a zaradi družinskih vezi še poudarjeno) subjektivnost in se ne ukvarjata z raznolikostjo pogledov, temveč s tistim, ki je formiral njune ustvarjalce.

Z raznolikostjo pogledov se v drugačnem smislu prav tako ne obremenjuje *Odpotovanje*, portret slovenskega kantavtorja Tomaža Pengova, ki smo ga lahko videli že na lanskoletnem Festivalu slovenskega filma. Dokumentarec močno temelji na barvitih pričevanjih Pengovovih znancev, prijateljev in sodobnikov ter se sorodnosti mnenj po eni strani ne more izogniti: Pengova so očitno videli v zelo podobni luči in njihova zanesenost ob spominjanju enega najmarkantnejših slovenskih ustvarjalcev nekaj časa služi kot povsem zadovoljivo, igrivo narativno sredstvo. Vendar pa se film kmalu začne ponavljati tako kot tudi pričevanja sama; Pengovova karizma je poudarjana do onemoglosti, četudi je že tako in tako razvidna iz arhivskih posnetkov (na voljo

jih je žal premalo, sicer pa so dobro umeščeni v oris nekega obdobja). Žal ta fokus zavzame dobršen del dokumentarca, in ko prispemo do kantavtorjevih kasnejših let ter zatona, se zgodba tako hitro zaključi, da bi se zdela boljša odločitev enostavno izpustiti ta del v celoti. Pri tem bi seveda ostali le pri krajšem, nestrukturiranem orisu ustvarjalca, a obenem Pengov tako močno govori skozi svoje neposredno delo in skozi arhivske posnetke, da bi bil krajši format verjetno primernejši. Zdi se, kot da smo portretiranca enako dobro, če ne bolje, začutili preko nedavno restavriranega kratkega filma *Cukrarna* (1972) Jožeta Pogačnika, ki uporablja Pengovo glasbo.

Kljub mešani uspešnosti prikazane dokumentaristike pa je Grossmann pokazal pestrost (in problematičnost) pristopov h glasbenemu dokumentarcu, ki se verjetno ne bodo zapisali v zgodovino žanra, a nadpovprečno uspešno spodbujajo k razmisleku in ustvarjanju; sam festival pa potrjuje, da je na področju prikazovanja tovrstnega filma najpomembnejši akter v Sloveniji. ■