

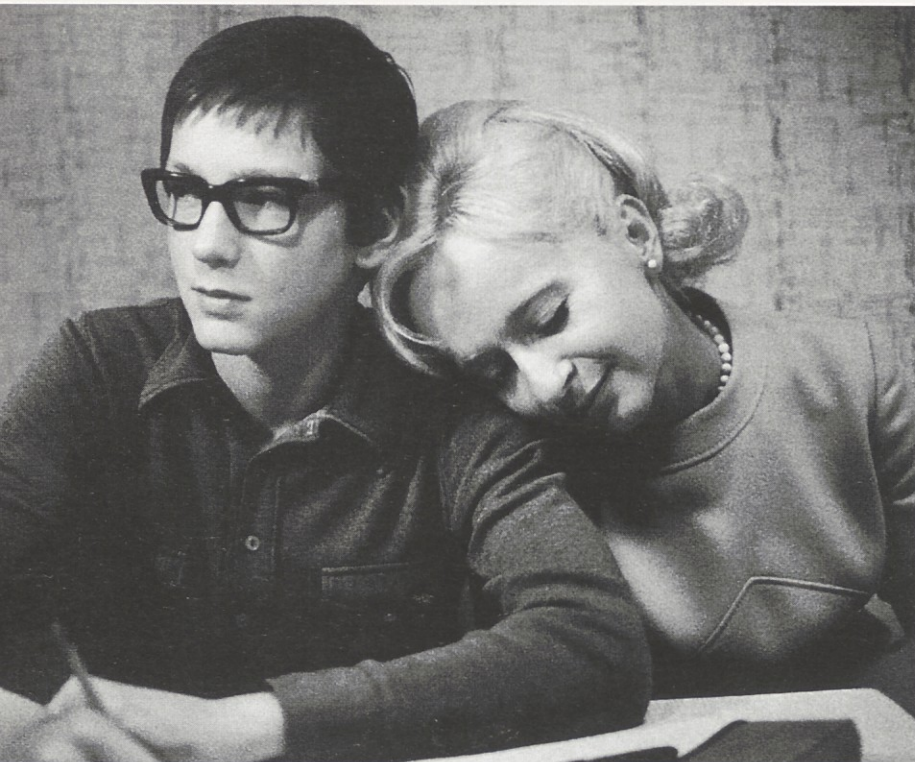
sladke sanje & gramofon



Film *Sladke sanje* je abstruzen simptom v strogo analitičnem pomenu. Je simptom tega časa in teh krajev, v katerih je še vedno neverjetno veliko patosa, ki se patološko napaja iz vrelcev protikomunizma, ne vedoč, kako ga je že davno tega posrkal hiperkapitalizem in ga vgradil v svoje sanje o globalnem digitalnem svetu, v katerem bodo standardi abruptno uničili še zadnje ostanke različnosti oz. drugačnosti, kapitalizem in religija pa si bosta dokončno razdelila človeške duše in njih telesa.

Sladke sanje so tudi simptom ljudi, ki živijo v teh krajih in v tem času. Med njimi so otroci socializma, ki so bili leta 1973 stari deset do petnajst let, danes pa se ozirajo nazaj, da bi nekako razumeli socializem, v katerem so zrasli, in za vselej opravili z njim, kot se tudi sicer spodobi za zgodovino: ta naj ostane varno zadaj, sami pa se bodo pogumno podali v brezzgodovinski svet prihodnosti, o katerem sanjajo zlasti ovratniki na Wall Streetu. Toda ozirajo se tudi brez konceptov o družbenih sistemih in historiji,

naivno verujoč, da je lastna izkušnja dovolj za prepričljivo razlago. Ali za prepričljiv film. Seveda se krepko motijo. V tistih časih je bil socializem siv, pust, dolgočasen pa tudi vznemirljiv, hrapav, raskav; tako verjamejo otroci socializma, ki so danes stari štirideset ali več. Onkraj sivega in dolgočasnega ter totalitarnega sveta je bil namreč odprti kapitalizem, ki je pisan, barvit, vesel, nasmejan, danes pa tudi vse bolj prijazen, pastoralen in za vse enak. Tam so bili nekoč hipiji, The Beatles, bil je John Lennon, tam je bila trava in bilo je še veliko drugega, lepega, sanjskega, ganljivega. Lahko bi rekli, da je bilo tam nekaj tujega. Kot da bi si ljudje kadarkoli želeli tuje, drugačno, novo! Bila je le iluzija, za katero so kasneje poprijeli z obema rokama in o njej skušali povedati povest; bile so nezavedne fantazme. Najprej so bile kajpak sanje, toda Egonova mati, ki jih je seveda tudi imela, je svojega sina hotela kastrirati, da bi ostal kot tisti lepi deček z zlatim glasom, ki je že bil kastriran. Oče je v filmu seveda patetično odsoten. Kako



stereotipno in obupno nedomiselno! Kot da nas ni Freud naučil razumevati vloge očeta, ki je najprej simbolno bitje in šele potem imaginarno oz. empirično! In kot da ni davno nekoč Rabelais pokazal, kaj je gargantuovska moč in dobra volja.

Egon se tega zaveda bolj kakor njegova mati, saj pravi, da je očeta spoznal v kinu, ki ponuja iluzije, fikcije, imaginarije. To je še vedno bolje kot surova empirična stanja, v katera nas peha hiperkapitalizem, kjer ni več čudežnih svetov, saj so se spremenili in reducirali na gigamarkete, kot nas prepričuje najnovejši idiotski oglas za neko blagovno hišo. In kdo še lahko prepričljivo pokaže, da je socializem dolgočasen in pust; zares dolgočasen in pust je šele hiperkapitalizem, v katerem se gigamarketi spreminjajo v mesta, trgovine pa v naše tople in prijazne domove. Za Slovence in Slovenke je bilo tuje (Cankarjeva mati je bila obsedena s "tujo učenostjo") vselej nevarno, preteče, grozno; danes ni nič drugače. Sočasno je bilo tudi privlačno na tisti patološki način, ki ga poznamo iz klinike; na tem je nekaj mazohističnega. Toda nazaj k filmu in teoriji. Kar je tuje, je v osnovi povezano z naravo ženske. Ta je lahko dama. Ženska, ki je dama, zna čakati. In čakanje, zlasti v javnosti, je dandanašnji še vedno kriminalizirano. Kriminalizirano je kot pohajkovanje, postopanje, zapravljanje časa; čas je namreč denar, nas prepričujejo kapitalisti, ki ga imajo veliko. Kriminalizirano je kot potepuštvu, potepanje, vagabundstvo, kriminalizirano je kot neurejenost. Sodobni kapitalizem pa je vse bolj prekleto urejen, saj je tudi vse bolj digitaliziran, enoznačno kodiran. Egonova mati definitivno ni dama in ne zna zapeljevati moških, če pa jo že kdo zapeljuje, se ne zna odzvati. Ko je češki režiser Karel Reisz (rojen leta 1926) leta 1985 posnel film z naslovom *Sladke sanje* (Sweet Dreams), je pripovedoval zgodbo o legendarni pevki country glasbe (Patsy Cline), katere življenje je bilo podobno slabi country glasbi, končalo pa se je s tragično nesrečo oz. smrtjo. Sporočilo tega filma je tudi tole: obstajajo življenjske zgodbe in res je, da so nekatere boljše, druge pa slabše. Slovenski film *Sladke sanje* je najprej slaba, stereotipna in klišejska, simptomalna pripoved o (socialističnih) poskusih, da bi bil svet urejen. V tem svetu je cela vrsta napol izdelanih osebnosti (kako izdelati osebnosti v filmu, je pred dvema letoma izjemno pokazal Frank Darabont v filmu *Zelena milja*/The Green Mile): učitelj telovadbe, ki se vede

kot neskončno frustriran policaj; učenci so kot vojaki, ki jih dresirajo in urijo; Egonova mati je histerična in ne ve, kaj naj s svojo zatrto spolnostjo; njena mati je cepljena s katoliško religijo, a je na trenutke še vedno bolj normalna kot njena histerična hčerka; Egon je slab primer klišeja o dobrem učencu, da kopiranja italijansko-francoskega filma *Novi kino paradiz* (Nuovo cinema paradiso, 1988, Giuseppe Tornatore), francoskega filma *Takšno je življenje* (C'est la Vie, 1990, Diane Kurys) sploh ne omenjamo (o glasbi, ki jo za *Kino paradiz* napiseta Ennio Morricone & Andrea Morricone, pa raje ne razmišljamo, saj se bodo morali slovenski ustvarjalci še veliko naučiti, da bodo sploh spoznali, kako gresta glasba in film skupaj, ne pa drug mimo drugega). Ob tem na kratko, saj imamo premalo prostora; dodajmo še tole: v *Sladkih sanjah* je najboljše, kar smo videli, mogoče prepoznati v znamenitem odlomku iz Bergmanovega filma *Sedmi pečat* (Det sjunde inselget, 1957), v katerem smrt z žago podira drevo, na katerega se zateče njena žrtev (vitez, ki je izgubil vero v boga in se vrača iz križarske vojne; igra ga Max von Sydow). Vse drugo bi mirne duše lahko odmislili, saj ni vredno ogleda.

V Sloveniji pa leta 1973 učenci na učiteljev pozdrav odgovarjajo kot iz topa: s *Titom naprej*. Torej ne gredo nikamor sami, povsod je Tito, povsod so njegovi zastopniki. A učitelj telesne vzgoje je tudi perversen: nadleguje dekle in dečke. Zaradi njega dekleta kasneje naredi samomor. Film pa to le objektivno in cinično zabeleži, namesto da bi spregovoril o povezanosti gospodovanja & uživanja. Vse to pa smo že videli in kar je še slabše: vse smo tudi doživeli, saj smo bili leta 1973 stari natanko toliko kot Egon. In Miha Mazzini je bil tudi tam nekje, le da ima sedaj slab spomin ali pa potrebo, da svoje simptome razkazuje še drugim. A le zakaj bi kdo hotel gledati simptome drugih ljudi, razen če ni psihoanalitik. Pa še v takem primeru mora pacient plačati za analizo.

Učitelj, ki je perversen in infantilni, hoče joške na filmskem platnu. Ve, da bi morali biti tam, a jih ni. Obseden je z njimi, pred filmskim platnom pa se vede kot prvi navni gledalci filmov; zanje je bil film "resničen". To demonstrira tudi Egonova mati: zakadi se pred platno in govori igralcem, kaj se dogaja. Oba (učitelj in mati) sta primerna za ležanje na kavču, da o stari materi, ki zastopa katoliško religijo, sploh ne izgublamo besed.

Čakanje v javnosti pa je kriminalizirano. Kriminalizirano je kot prostitucija. Na čakanju in postopanju v javnosti je nekaj kriminalnega, postopanje ima poseben potencial, saj je odprto; prav zaradi tega je nevarno. Nevarnost je povezana s tujostjo in prav tujci okupirajo našo imaginacijo in domišljijo bolj kot karkoli drugega. Šele tujec določi čakanje kot misteriozno, čudodelno, tvegano, pa tudi romantično. Če bi ustvarjalci filma to vedeli ... bi imel film več dimenzij, bil bi boljša pripoved o socializmu in sanjah, ki so vselej upor & protest.

Za žensko je postopanje na javnem mestu nenavadno. Povezano je z idejo o "javni ženski". In ta je najpogostejša prostitutka. Biti prostitutka pomeni biti neposredno povezana s kriminalnim vedenjem. Žensko telo je v tem primeru kriminalizirano, saj čaka v prostoru, ki ni njen; v tem prostoru je izloženo, je *out of place*. In prav kot tako je podtekst, opomba pod črto k besedilu, v katerem so sanje o tujcu. V nekem smislu je čakanje absurdno, toda v resnici šele to omogoča pripoved: ni dobre naracije brez čakanja. Torej ni dobre naracije brez ženske, ki je dama. *Sladke sanje* so pripoved o tej odsotnosti. In edina ženska, ki bi lahko postala dama, je deklica, ki pa jo popolnoma zatrejo, saj jo učitelj sistematično spolno zlorablja. Kasneje se ubije; dama je definitivno odsotna. A saj so tudi vsi drugi.

Sladke sanje so še poskus pripovedi o odraščanju. Pri tem ima pomembno vlogo prav telo, ki je v duhu. Govorimo o želečem telesu, ki je stroj, kot je pokazala zlasti Donna Haraway, ki razume telo. V filmu se ga avtorji sicer

dotaknejo, a nič več kot v obliki klišejev in stereotipov: prva cigareta, trava, alkohol, spolnost, glasba. Preprosto ne vedo, kako razumeti telo onkraj klišejev in stereotipov. V filmu *Sladke sanje*, ki pripoveduje o Patsy Cline, je odraščanje prikazano drugače, zlasti pa bolj prepričljivo. Patsy odrašča (spremeni način oblačenja, frizuro itd.), toda najpomembneje je, da začne tudi misliti drugače. Egon v slovenskih *Sladkih sanjah* tega ne zmore, zato kot shizofrena osebnost na koncu od zunaj izjavi, da se z mladim Egonom iz leta 1973 kasneje ni nikoli več srečal. Medtem ko Patsy preraste svojega zapitega moškega Charlija, s katerim živi, se Egon razcepi in verjame, da je preteklost ostala nekje zadaj in da o njej ni treba več misliti. To so sicer lahko sladke sanje za nazaj, toda v resnici so le bejav simptom, ki ga v tej deželi premore veliko ljudi. V javnem prostoru je ženska kakor Sfinga: predstavlja več problemov, kakor jih razreši. Simbolizira ne-red, in je problem, vdor, vpad, dvoumnost, nejasnot, negotovost, nedoločnost, dvomljivost samega sveta; terjaja razmišljanje, vednost, kot jo je zmozel Ojdip. Toda tudi Ojdip je bil tiran, zato je bila njegova vednost to, kar v filozofiji imenujemo preveč-vednost. Bila je preveč-kodirana, kot je preveč-kodirano tudi življenje v hiperkapitalizmu.

V *Sladkih sanjah* telo ni dvoumno ali nedoločeno, ampak je ujet v klišeje: klišejski je Egon, klišejska je njegova preobrazba, klišejska je mati, babica, učitelj itd. Kot da onkraj klišejev ne bi bilo ničesar.

V labirintu srca (prav zaradi tega sladke sanje) ne preži Minotaver, pošast, ki je pol bik in pol človek, ampak ženska-dama, ženska-Sfinga, davitelj; ta zadavi vsakogar, ki ne zna razrešiti njene uganke. Ustvarjalci filma *Sladke sanje* niso razrešili nobene uganke. In kaj je uganka? Uganka je prisotnost. Ta je časovna in prostorska. *Sladke sanje* so postavljene v prostor in čas: Jugoslavija, Slovenija, 1973, kar izvemo že na začetku. Toda ta prisotnost je uganka, ne pa "objektivna danost", kakor misli Mazzini. V filmu zato bode v oči prav ta odsotnost uganke. Ko ga gledamo, se zavedamo (spominjamo se), da je bilo "zares" tako, kot nam pripoveduje film. Kot otroci socializma doživljamo, kar smo domnevno nekoč že doživeli, le da sedaj spremljamo klišeje, ki naj za nazaj utrdijo že domnevno doživeto.

Ti nas hočejo za nazaj prepričati, da je bilo v socializmu "zares tako". Seveda je taka iluzija mogoča, a mogoče so tudi druge in drugačne, boljše iluzije. Realnost pač ni empirična "danost", ki jo vsakdo razumeva po svoje, ampak je konstrukcija, je učinek dekonstrukcije. In če je konstrukcija, je preprosto odveč truditi se, da bi gledalca prepričali, da je nekaj "realnost". To je pomembno zlasti zato, ker se *Sladke sanje* nenehno spogledujejo z drugimi filmi, kot da ne bi bile prepričane vase. Ne vedo, kaj naj s seboj in z realnostjo, ki jo oblikujejo, poleg tega pa ne vedo, da so film; ta pa je fikcija *par excellence*. Namesto da bi gledali dobro fikcijo, smo v filmu, ki ne ve, da je film oz. je glede tega ves negotov. Gledamo dokumentarni film o naši mladosti in se sprašujemo, zakaj nam nekdo skuša ponuditi svojo fantazmo glede nje. Naloga filma namreč ni oblikovanje fantazem, ampak njihovo preseganje; natanko to je možnost fikcije, pa tudi njena naloga, dolžnost. Adorno je na to opozarjal že pred pol stoletja, opiral pa se je tudi na Freuda.

V *Sladkih sanjah* torej izvemo, da je mati največ na tem svetu in da hudo trpi, izvemo, da se je smiselno učiti iz filmov, slišimo nekaj o otroških sanjah itd., toda avtorji filma očitno niso nikoli odprli Freudove knjige o sanjah, da bi se poučili, o čem sploh govorijo; še manj razumejo teorijo fantazem ali imaginarnih scenarijev. To je očitno tudi iz prizora, ko ima Egon pred seboj zvezek, v njega pa naj bi napisal zgodbo o svojem očetu oz. materi. Seveda ne napiše ničesar, saj tudi ni kaj napisati. Tako kot o samem filmu. In zakaj smo potem tole kljub temu napisali? Da bi opozorili na to, kako ne bi smeli snemati filmov, kakršen je film



Sladke sanje, saj fantazme posameznikov ne sodijo v kinematografe, ampak na kavč. Zato pa si velja ogledati Bergmanov črno-beli film iz leta 1955 z naslovom *Sanje* (Kvinnodröm).

Vsekakor je zanimivo pogledati v sanje nekoga. Še bolj zanimivo je, če je v teh sanjah glasba. Če je samo glasba, je še vse nekako poravnano. Toda v Egonovih sanjah prav gotovo ni samo glasba, v kar pa nas želi Mitja Vrhovnik-Smrekar nekako prepričati. V bistvu je v njegovih sanjah marsikaj, glasba pa je na predzadnjem mestu. Vse ostalo je daleč, daleč spredaj. Poglejmo in premislimo naslednje: obstaja neko nelagodje, ki ga začutimo v razmišljanju o lepem, dobrem, etičnem, prijaznem. Prav gotovo obstaja nelagodje. Glasba, ki se nam ponuja ob filmu, temu nekako prikimava, mirno pa lahko pomislimo, da tega ne počne, ker bi to želela. Ne, to počne zato, ker je na svojstven način všita v samo zgodbo, ki nam jo film ponuja, po drugi plati pa hoče biti do nje celo indiferentna. Egonova zgodba ni zgodba o želji po gramofonu, saj nam prav to preprečuje glasba, ki je v vseh kadrih, še posebej v tistih z gramofoni, patetična spremljevalka njegovih hotenj. Je nedosegljiva želja, kot bomo kasneje lahko morda razumeli. Želja prekoračiti smrt in preliščiti čas. Ujetje glasbe na vinil. Ustaviti čas in ne tako, kot nam prepeva melodija filma. Nikakor tako. Mnogo bolj aristokratsko, samo da se tega Egon in Vrhovnik-Smrekar ne zavedata. Lahko bi se ob tem vsaj za trenutek zazrli v Blocha in z njim izjavili, da *humano zmeraj prevlada absolutno ... kajti ta pot je neizogibna, ker je vpeta v bistvo biti, ki je tu mišljena glede na svojo človeško smotrnost*.¹ Njegove analize smrti in časa nas lahko pripeljejo do razumevanja magije odtisnjene glasbe v črno ploščo, katero je možno vrteti, vrteti ... V bistvu bi lahko rekli, a je to film o plošči, o smrti in času. In ne o Egonu, ki nima gramofona.

Njegova želja je v bistvu želja po kakršnemkoli incestu, glasba pa mu pri tem v izdatni meri pomaga. Ima seveda vlogo zvodnika, natančneje: zvodnice, ki pritegne v svoje lovke Egonove stranke, ta pa jih potem obdela. Vse te stranke, zapletene v njegove sladke sanje o incestu, se seveda odpirajo in prepletajo z glasbo. Nenehno prepletajo. Kadarkoli se jih dotaknemo, se prepletejo popolnoma drugače. Kot voda pri Talesu. In to je dobro. V osnovi slišimo ubiranje kitare. Le zakaj? Ta je osnovni glasbeni element in je, razumljivo, prav tako del njegove igre. Naj tukaj samo spomnimo na to, kako kitara izgleda, in na besede velikega virtuozna na kitari. Ne



moremo mimo pogleda na njene ženske okrogline in na luknjo v sredi, pa če še tako gledamo vstran. Vsak kitarist se bo prav gotovo strinjal z naslednjim: na kitaro je potrebno igrati prav tako kot na žensko; z izjemnim občutkom jo moramo najprej položiti prek noge v naročje, z eno roko objeti prek trupa, z drugo pa pritisniti na (kitarski) vrat – in tako izzbavimo iz nje najlepše glasove, saj kar sama od sebe zazveni ...

Pa ostanimo raje pri glasbi, saj nam je vendar naloga pogledati v pododreje in zakulisje teh zvočnih struktur. Prehitro bi sklepali, če bi zapisali, da je predvidena in napisana glasba za ta film plod dolgotrajnih razmislekov in premislekov. Je narejena kar preveč dopadljivo in šablonsko. Ima pa tudi nekaj zanimivih plati. Ko jo poslušamo v samem filmu, se prilepi na nekatere kadre prav tako, kot bi bila sladkorna pena, oriše natrenasto vzdušje nekega oddaljenega pogleda v času sedemdesetih. Sicer pa: kaj so sladke sanje v zvoku? Dobro bi bilo premisliti, če mora biti

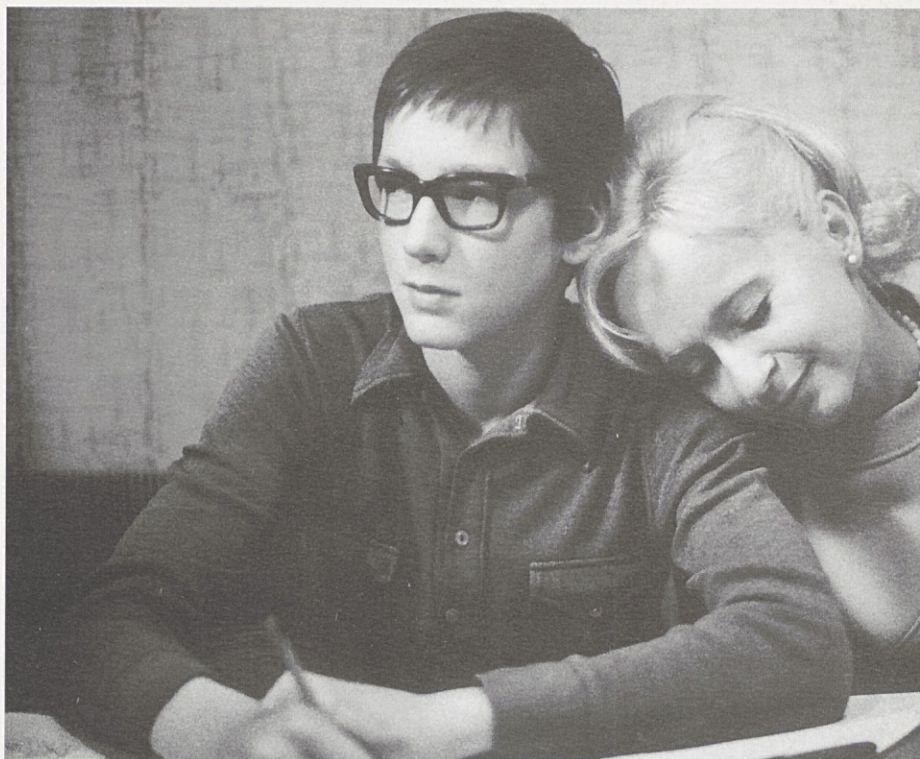
prav vse posladkano, čeprav Demolition Group uvaža nekakšno (delno) drugačno substanco v neizprosno elegičnost praktično monotematske glasbene strukture, ki poskuša komunicirati s filmsko glasbo. V marsikaterem kadru tako usmerjena, oblikovana, lebdeča glasba ob Egonu in njegovi mami pač namiguje na incest. V bistvu se ta tudi zgodi, samo ne nam in ne drugim na očeh. Vmes je ponovno glasba: Heintje. Prek njega, njegovega glasu in čarobnih besed vstopa trinajstletni Egon v materino drobovje, v njen sentiment, v njeno bisto, v njeno materinstvo, v njeno željo, izvabi ji solze – najprej s citiranjem besedila in nato še s ploščo. Ah, Heintje. Ah, Egon. Ah, ah ... Malo prepoceni, da ne bi spregledali namigovanja: saj je zdaj že očitno, da ne gre za gramofon. Sicer pa je vso bisto zmeraj postavljeno v detajle. Že v *Začetku samem je zmeraj že vsebovana tudi bit*.² Torej moramo razumeti, videti in slišati že sam začetek, prvi kader filma, prvo sličico prvega kadra, prvi zvok? Ne. Ta začetek nam tukaj pomeni nekaj povsem drugega. Začetek je namreč v Egonovih sanjah, v brezimnem stanju želje po ujetem zvoku, kot si je star cesar zaželel slavčka. Egon si obupno želi surogat sanj: mehaničnega slavčka. Kako naj filmska glasba to povzame? Zelo enostavno. Ponuditi nam mora odgovor na to. Odgovor na željo iz sanj, zazveneti mora onkraj sanj, predvsem pa se mora dotakniti smrti. Idealna priložnost je bila: Vinkov pogreb. A do tja še pridemo. Navsezadnje pa bomo celo ugotovili, da ne gre niti za glasbo. Gre za to, kar glasba naredi. Gre za brazgotino, gre za vreznino, za poškodbo, ki je ni in ni mogoče zaceliti. Lahko jo le zameglimo z novo zameglitvijo: z novo glasbo. In tako naprej.

Plošče ubogi, revni Egon seveda ne more poslušati, ker nima gramofona, kar pomeni, da je lahko rešitev tudi – glasba. Ta seveda odpira vsa zaklenjena vrata, segreje hladno srce, v telo upihne dušo. Zato šepet na uho med spanjem, pogojevanje pod pragom in seveda – Egon, ki zraven poje. Le kaj drugega kot Heintjejevo pesem o mami. Glasba v samem filmu pa nam ponuja še eno skrito misel: a pogledajmo najprej, kako je zgrajena, in potem oblikujmo našo idejo. Ob ubiranju kitare se pojavi popevkarsko oblikovana melodija, hitro in lahko drseča v uho, nostalgичna in pretirano všečna. Dobro. Samo na sebi to ni nič hudega, strašnega, niti novega. Trenutek vprašanja nastane, ko se pojavi ženski vokal, seveda brez besedila. Ustavimo se najprej tukaj: zapisali smo, da nam glasba ponuja še eno misel. Tukaj je prvi del misli: ženske v glasbi nimajo besede, samo brezoblični vokal, moškemu glasu je dano besedilo samo v trenutkih žive izvedbe (v filmu) ansambla, govorimo pa seveda o Demolition Group. Ženska nima besed, ponovno jih ima v glasbi samo Heintje, ki poje mami. Evgenova mama nima o glasbi v celotnem filmu kaj povedati. Človek bi na trenutke že pomislil, da jo sovraži. Toda ne: pripravljena se je razcediti ob najbolj cenemem popu, kar jih je možno sproducirati. Očiten in edini odnos, ki ga je Egon sposoben imeti (seveda zaradi materine vzgoje), je ponovno incestuozni. To opravi s svojo sestrično iz Ljubljane. Punco kar razganja od sle, njega tišči v hlačah, pa vzameta fotoaparati in opravita, kar pač želita. Seveda na pogrebu, kjer je ponovno pomembna glasba. Pogledajmo ta primer nekoliko natančneje. Pevec v ansamblu izvaja med drugim naslednje besedilo: *ta pesem je posvečena velikemu človeku, velikemu šoferju, mojemu najboljšemu prijatelju, Vinkotu, pustil nas je same, užaloščene, pustil je lepoto, ki jo je ljubil, branil, Vinko, ne bom te razočaral: slišim smeh tvoj, čutim ljubezen, ki pogreje ... kje zdaj si ti, le luna ve, ... pojem, da solze skrijem, ... pojem, da solzo posušim ...* Heidegger nam ponuja pomembno izhodišče.³ Ne moremo namreč izraziti nečesa, s čimer bi ne posegali nazaj v samo jedro biti, v sam nastavek epa, pri tem pa v sporočilo ne bi vgradili svoje izkušnje, svojega varovala in mehanizma, s katerim deluje.

Precej radikalna trditev, toda brez tega ne moremo razumeti našega nestrinjanja s partituro. Glasba je v tem primeru le družabnica dogajanja, morala pa bi biti akterka. Saj gre za pogreb, za sedmino, na kateri Egon in sestrčna očitno izmenjata nekaj svojih sokov! In kaj naredi glasba? Enostavno povedano: zmanjka ji intuicije. Le kaj bi naredil Morricone? Edini pravi odgovor je v konceptu osnovne glasbene teme filma *The Mission* (1986), da o *Cinema paradiso* sploh ne govorimo. Pa o tem kdaj drugič. Poglejmo raje še bolj v preteklost. V roke bi morali prijeti vsaj znamenito partituro za dva klavirja⁴, delo italijanskega mojstra Bussonija⁵. Šolski primer tega, kar želimo tukaj na kratko osvetliti. Komponist si namreč zastavi nalogo: inspiriran od velikega Bacha in njegove zbirke *Kunst der Fuge* preplete v dveh klavirjih kontrapunktične nianse, kako se sodobnost, tedaj še sloneča na delno romantičnih vzgibih, dopolnjuje z vrhuncem nemškega baroka. V zgodovini kompozicije morda najsvetlejši primer prestavljenega časa in moči baročne glasbe v novo obravnavo klavirskega dialoga. V *Sladkih sanjah* bi to pomenilo imeti vsaj en samcat glasbeni koncept. Postaviti glasbo. Jo dodelati in ne le izvajati ali jo prilepiti k sličicam.

V to ujeta pa ostaja še skladba z naslovom *V Ljubljano k sestrični*. Ženski glas seveda brez besed in kakor instrument sodeluje pri dobro minuto trajajočem sladkem sprenevanju. K temu lahko edino zapišemo, da se glasbo ponovno izrablja. Izrablja se jo kot cenen kondom, ki nikomur ne stori nič hudega, v bistvu pa samo pomaga enemu in drugemu, da prideta do svojega varnega užitka. Cyber sex. Seveda tudi varno. Zelo zelo varno. Saj je glasba nekaj tako zelo lepega, sestrčna pa mu je še ploščo podarila. Mnogi⁶ so že pred časom opazili dejstvo, da nas tudi najbolj verjetna domišljajska podoba, ki še tako ustreza izkustvenemu kontekstu, niti za korak ne približa stvarnosti in da jo nenadoma pripišemo imaginarnemu, medtem ko kakšen popolnoma nepričakovan zvok pri priči zaznamo kot realnega, pa naj bo njegova vez s kontekstom še tako šibka.⁷

Imamo še eno dekle, ki praktično ne spregovori: Egonovo sošolko. Nem, brezbeseden ženski vokal v skladbi *Pod telovadbo* je torej ponovno tista nema priča. Učitelji telovadbe, krepki fantje, mišičasti in športno razgibani, so prave tarče zaupljivih deklet. Ali pa učiteljic, kot lahko celo v filmu najdemo namig. Mitja Vrhovnik Smrekar, ki je pod glasbo večinoma podpisan, nam v filmu ponuja občutek hitre verzije Larine pesmi⁸, ki jo je gospod Živago zaslišal vsakokrat, ko je videl ljubico, ali pa popevkico v stilu *Love Story*⁹ z jokajočim klavirjem v ospredju. Seveda govorimo le o prispodobah. O nekoliko cenejši verziji tega patenta: *ženska = pesem*. Pa čeprav žalostna. Neumorna je tudi elastika, s katero Smrekar prek filma v bistvu nateguje en sam motiv, pa še ta, kot smo že ugotovili, ni upravičen. Ta ena, sama in edina melodija, en tonus, postane hočeš-nočeš pač *monotonus*. Ker pa gre v končni fazi za *Sladke sanje*, smo tako ali drugače opeharjeni. Tako za sladkobnost kot za sanje. Glasba nam ne nudi niti stranske ulice, v katero bi lahko pokukali in se naslonili, izčrpani od ničesar. Od nabijanja mono-tonusa. Filmska glasba se pač izkaže za nekonceptualno. Tematski nastavki bi mogoče in pogojno lahko predstavljali odsokočno desko za razvijanje partiture, ta pa bi morala, nedvomno, postaviti dialog med vprašanji in odgovori, ki jih film nenehno producira. Kot bi bila glasba del pop scene Egonovih travm, kot bi si on ne želel tega gramofona zaradi nečesa drugega. Glasba bi morala opredeliti vsaj to: zakaj si pravzaprav želi gramofon in je zanj pripravljen storiti pravzaprav vse? Glasba bi morala imeti odgovor. Filmska glasba, seveda. In pripoved tudi. •



Opombe

- 1 Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*, v: Gesamtausgabe 5, Suhrkamp, Frankfurt/M 1959, str. 1608.
- 2 Hegel, G.F.W.: *Znanost logike*, (prevod Zdravko Kobe), Analecta, Ljubljana 1991, str. 57.
- 3 V mislih imamo delo: Heidegger, Martin: *Govorica v pesmi*, v: Na poti do govornice, Slovenska matica, Ljubljana 1995, str. 35-85.
- 4 Z naslovom *Fantasia contrappuntistica*.
- 5 *Benvenuto Ferruccio Bussoni* (1866–1924).
- 6 Zlasti J.P.Sartre v *L'Imagination*.
- 7 Prim. Merleau-Ponty, Maurice: *Vidno in nevidno*, (prevod Ana Samardžija), Nova revija, Ljubljana 2000, str. 36 in dalje.
- 8 Komponist je bil Maurice Jarre za film *Dr. Živago* leta 1965 v produkciji Metro-Goldwin-Mayer.
- 9 Komponist je bil Francis Lai za istoimenski film leta 1970 v produkciji Paramount.