

QUASI UNA SCORDATURA

Prislovi so besedne vrste lažno koncizne literarne imaginacije, čas pa vselej tisto, kar prežema sleherno količkaj resno filmsko zvedavost. Za pianista pravim, če sem literat, da „je malokdaj igral trezen“, film pa si mora med prenašanjem taistega „malokdaj“ iz čutno prozorne vloge v čutno nazorno že na vmesni ravni, v scenariju, vzeti neki posebni, predfilmski čas in z vso odvečno gesto razočaranega bralca pianistu iz zgodbe obrniti kožo. Če je na neki stopnji svojega razvoja, recimo ji umetniška, v takšnih primerih prislovu „malokdaj“ (namreč „trezen“) namenil kadre in kadre dodatkov o razkrojevalnem postopku obrata, torej bergmanovsko določeval stopnjo in resnico tistega nasprotnega „velikokrat pijan“, si je v novem svetu domislil linčevske (pri tem mislim tako na Davida Lyncha kakor na linč) metode, kam s takšnimi prizori: zle-sti subjektu in prislovu pod kožo in z mučnim sedanjikom prikazati stanje jeter med treznim igranjem in drugače. Kakor koli že, kar je v knjigah povedano med vrsticami, in prislovi niso povedani le med vrsticami, marveč celo med besedami, mora film vzeti dobesedno, če si je izbral pot tiste nerešljive težave, ki ji pravimo filmizacija. Prislovi so del vaje v literarnem slogu, in če je režiserju količkaj do lastnega sloga, si mora nekeje odtrgati čas zanje. Pri tako imenovanih lažjih literarnih žanrih je njihova raba že prilagojena filmski, prislov je v okras dialogom ali kvečjemu izraz skrajne pripovedniške nuje. Drugod vedno visi s filma ta odvečni slogovni štrcelj, bodisi tako, da se režiserju vidi, kje je mislil na prislov, bodisi tako, da ta banalizirani, prevlečeni in zgrešeni ud transformacije iz ene umetnostne prakse v drugo zaigra nemoč preskoka in prizna spödetelost zvestega posnetka. V filmu pa se skriva še ena možnost, zaenkrat sicer le teoretična, da se odvečna besedna vrsta, prislov, sooči z najnostnim elementom časa. Preden si privoči takšno reševalno poenotenje, preden se prepusti temu bistvu fikcije, pa mora že vsebovati osnovni pogoj nastavljen pasti — prislov mora biti za kaj takšnega časoven. Na normativni ravni se zdi, da je bil tudi prislov iz našega prvega primera časoven, a se kaže za plodno nadaljevanje zavarovanja z besedami, katere je neki judovski antropolog, po naključju pisatelj, položil v razmislek nekemu Hendersonu, kralju dežja, ko se je mudil v domači knjižnici: „grehi se nam odpuščajo nenehno in pravičnost ni pogoj za to“. Časovni prislov *nenehno* iz tega citata nas podobno kakor omenjeni *malokdaj* ne more filmsko vznemiriti, saj je vezni člen med naravnim časom (kjer mu je zaupano mesto tragičnega vselej življenjske usode), literarnim časom, če seveda količkaj da na simultanim, in filmskim časom, kateremu pa se pogled tako ali tako zaupa le z zavestjo o sedanjiku. Nenehno se namreč kaj dogaja, od fikcije in njenih protagonistov pa ni odvisno nič drugega kakor to, ali se dogajajoče tudi zgodi.

Trk prislovov s časom se usodno, torej zgledno filmsko, zaplete, če nam pride na misel ena mogočih udeleženih besed, beseda *pravkar*. Prijatelj Bogdan Gradišnik in knjige so me poučili, da se je v slovenščini razlezla iz natančne, nadrobne in čezvse knjižne rabe v gmoto običajnih časovnih razsežnosti. Ker se je to dogodilo nekako sredi 60. let, zdaj nimamo druge, kakor da jo pripišemo velikemu vdoru zahodnjaške omike na Slovensko. Gre za to, da so Slovenci njega dni očitno brali knjige in se v njih dobesedno učili tudi knjižnega besedorabja. Še *Pravopis 1962* vam pravi, da je tisto, kar je *pravkar* storjeno, mogoče le v preteklem času; s časom, ko je bil naš svet na tekočem s hollywoodsko proizvodnjo tudi v kinematografskem smislu in ne le v teoretskem, pa se je nativni govorec naučil pojmovanja filmskega časa. Če že ni mogel vsiliti navdušenja realsozialistični šolski upravi in ji trumoma razglasiti želje po znanju filmskega jezika, je to storil vsaj konspirativno, s tem da je filmskemu jeziku približal svojo slovnico. Bolj ko so ljudje v 60. letih gledali filme, bolj so govorili *pravkar* za vse tri različice: *pravkar sem videl*, *pravkar vidim* in *pravkar bom videl*. Če je bil ta časovni prislov nekaj zatrta, zakrknjena, nepregibna, slovenska varianta dovršenega sedanjika, *present perfect*, se je zdaj Slovenec lahko naredil Angleža in z eno samo besedo povzel navidezno triedinost filmskih časov. Skratka z ničemer ni bilo mogoče lepše ponazoriti filmske nenehne sedanjosti kakor s samo besedo, ki ji je v preteklosti manjkal le drobec filmske fikcije, da bi se lahko primaknila k tvornejšemu času. To je bilo očitno znano tudi uredniškemu kolegiju *Slovarja slovenskega knjižnega jezika*, saj je ra-

bo vseh treh časov, v katerih se lahko giblje *pravkar*, sprejel in dovolil prav tistega leta, ko je nastal film **Vmitev v prihodnost**.

Kaj pa ponazarja ta časovni prislov v času, ko mu je pravila določevala knjiga? Ali drugače: iz katere knjige se je vrhovni Gledalec v splošnem lahko priučil dovršno sedanje, normirane rabe tipično filmskega prislova. Vrhovni Gledalec je bralec dveh knjig. Če si odmislimo Slovenca, je bil to v procesu filmske udeležbe lahko le kdor je bil nepregiben kakor prislov, pa obenem trkal na časovno pogojenost. Edini gledalec, ki je moral kdaj koli za kino poznati dve knjigi, dva teksta, če smo natančni, sploh ni bil gledalec, saj mu je moral spričo posebne naloge pogled tako rekoč „*pravkar*“ zdrsniti s platna, da je omogočil filmu predstavnost. Poznati je moral črko mednapisa, uzakonitve svoje lastne ideje o gledanem in se podrediti literaturi materializirane spremljave filma. Če že ni težko uganiti, da gre za pianista v nemem kinu, je težko vsaj dokazati, zakaj je bil vrhovni Gledalec prav on, subjektivacija toliko omenjenega prislova *pravkar*, gonilo narativizacije in upravljaljo nemosti filma.

Pianistovega poklica v kinu ne opredeljuje kaka zgodovinska naloga, ki bi bila vladala med letoma 1913 in 1928, prav tako bi bilo banalno, ko bi govorili o tem, da je bil kino pribežališče manj nardarjenih. To je veljalo za Evropo, pa še tod le na ravni empirične enodnevnice. Prav narobe, v tehnično-metričnem smislu je čakala pianista v kinu celo še ena „časovna iniciacija“ več kakor navadnega pianista z odra. Če sta se nekako ujemala glede časa, ki ga je vsekakor bolj ali manj treba prepustiti šolanju, če sta oba poznala čas, ki povzema toleranco določevanja tempa, čas pod platnom pozna zagotovo le pianist v kinu. Po navadi mu rečejo, temu času, obrtno preigravanje, seveda pa bi ne imelo smisla nadaljevati, ko bi ne zagotovili, da so šele v njem zametki prave umetnikove reakcije. Sploh pa, zakaj bi se slepili z navedki deskripcije; zdaj, ko smo se opredelili do časovnih razmerij skrivnostne osebe, bi jo lahko pravzaprav definirali. Razkrije nam jo težava z naslovom in tvarino neke knjige.

Anthony Burgess je pisatelj, ki je skladatelj, zato ni nič čudnega, da je vsa njegova literatura obsedena z incestuozno menjavo glasbe in ljubezni, da ne rečemo glasbe z ljubeznijo. V izdelku **The Pianoplayer** iz leta 1986 je to prav indikativno, saj glasbo naposled povzame z usodo lastnega očeta, v resnici vaudevillskega, salonskega, tekmovalniškega in tudi kinematografskega pianista, sebe pa zilirira in prespolovi v žensko. Lepše povedano, če je bil Burgess že tako ali tako ženski sin tega pianista iz realnosti, je tokrat v fikciji njegova ženska hči. Kar nas mora v tem romanu pretresti za zdaj, pa nas seveda težko — zaradi obče znane in obče veljavne norme, ki jo nosi — je njegov naslov. Ellen Henshaw oziroma Anthony Burgess že na začetku pove, da si njen oziroma njegov oče ni pravil pianist, temveč igralec na klavir; natančneje: ne pianist, temveč igralec na pianino (govor je o kinu!), pianoplayer. Prijatelji so ga poučevali, da mora korena besede rabiti in pisati narazen, toda ne. V knjigi piše: „*In the pub, in the cinema, at the end of the pier in Blackpool he was always the pianoplayer. No applause for my dad. He was not Schnabel or Rubinstein or Horowitz or his own great grandson. He was the pianoplayer.*“ Zdi se, da to podarjanje besede, ki kljub temu ni tako različna od ustaljene, da bi nas moglo pretresti, kar kliče po razrešitvi v nekem slepem poglavju glasbene zgodovine. Ta si namreč ne najde odgovora — še trudi se ne za to — kako to, da je sploh prišlo do eliptične rabe klavir, pianino, ko pa so začetki ceha poznali natančne izraze tipa *klavikord*, *piano e forte*, *Hammerklavier*, *gravicembalo col piano e forte* ipd. Zato je treba poklic *pianoplayer* razumeti, brati in prevajati v kontekstu manjkajočega koščka zgodovine. Ni se več treba vprašati, kam so zginili tisti poudarjajoči, težki, glasni pridevniki, ki so označevali dvopolnost klavirja, tiste naprave, ki lahko igra tiho ali glasno, odvisno od udarca, marveč si je treba priti na jasno, da zgodovini klavirske igre ustreza kot opravičilo za redukcijo v enoznačnost piana, pianina, klavirja eno samo obdobje, čas, v katerem je ta naprava z vso svojo bučnostjo zares ustvarjala piano, tihost. Če ji v glasbeni zgodovini niso našli objekta tišine, ji ga moramo v filmski. Zato so *pianoplayers* tisti ljudje, ki so dejavni v pianu, tisti, ki jih potrebuje nema slika, da jo z vso potrebno glasnostjo ohrani vsaj tiho, tisti, ki se tej sliki brez sramu pred ocenjeval-

ci zvokovnih kakovosti tiho in skromno pridružijo. So ustvarjalci piana, posebnega dela filmske tišine.

Piano ustvari arhaični trk že večkrat omenjenega *pravkar* s filmskim časom, piano nastane pri pobešenem pogledu s platna na klaviaturo. Pianist se ne sramuje zvoka, sramuje s slike, njegov zvok je popolnoma odveč, pa vendar mora ponj — po nekem *pravkar* v sliko, da bi ta lahko ostala del pogleda drugega. Kadar se sam film, kateri koli film, loti obravnave tega protislovnega položaja, to stori z nekakšnim faznim civilizacijskim premikom. Kar je pod nemim platnom igranje, je v takšnem filmu pisanje, film se mora, v primeru, ko ustvarja tako imenovani paradoks pianistove zamude, pretvarjati, da ni nikoli poznal pianistov v nemem kinu. Kdo nam v nekem relativno nedavnem filmu pokaže zelo eksplicitno, da bi bil izvrsten pianist v kinu, a se mora zaradi natančnosti pogleda, ki mu je v filmu podrejeno vse, predajati virtuoznosti pisave? Ja Salieri, ko mora v *Amadéju* v tisti sekvenci reševanja, kar se rešiti da iz *Requiema*, boljše povedano iz Mozartove glave, zapisovati narekovane note. V svoji funkcijski zamenjavi, ko mu funkcija nadzornika nad smrtjo nadomesti užitek plačanega glasbenika v kinu, je sam povzetek tistega bednega položaja, v kakršnem se zaloti pianist, kadar mora spremljati film *à prima vista*, torej ne da bi ga poprej kdaj koli videl. Če si zdaj dovolimo ekskurz k Burgessu: tam je zapisan dokaz, da je strah, ki bi ga utegnil imeti pianist pred *prima vista* igranjem v kinu, popolnoma odveč iz nekega banalnega vzroka — zgodovinsko se je glasbeniška oseba v kinu pojavila dovolj zgodaj, ko je film fasciniral še kot tak, torej je bilo mogoče igrati na karto, da tudi vsi gledalci gledajo film prvič in nihče ne bo pazil na glasbo. To seveda ni moglo biti prepričljivo, ker film tudi v dvajsetih letih ni bil samo film, marveč poskus neke predstave z najavo, tednikom in ponekod himno. Ko je oče pianist v *Pianoplayers* nekega dne zbolel, je prosil hčer, naj ga gre zamenjati. Poprej jo je naučil nekaj osnovnih prijemov, ni je pa naučil osnovnega pravila. Ko je rekel, da bo prišel v mesto neki *Metropolis* nekega Fritza Langa, je nenadoma vedel povedati vse o filmu, katerega sploh še ni videl, prav nobenega napotka pa ni dal hčeri v zvezi s celotnim korpusom dogodkov, ki jo poleg filma čakajo v dvorani. Ko se je ta s pianističnim znanjem posebnega tipa, ki vsekakor ni presegalo znanja po prvem letniku glasbene šole, lotila spremljave reklam, ni bilo težav, tudi skoz Langa se je prebila brez korenitih modulacij, tako da se je sami zdelo čudno, ker ni na sebi začutila nobenega pogleda.

Kakor da bi pianisti v kinu ne prejimali pogledov gledalca skoz platno, kakor da bi gledalci ves čas že ne nasedali temu, da so dobri režiserji v gradacijah in degradacijah filma že predstavljali občega pianista, ves spekter krdeja med najslabšim in najboljšim, kakor da bi gledalci sploh še morali kaj misliti na pianista! Dovolj je bilo, da so ga slišali, potrdilo, da res dela, so nahajali v glasbeni shemi vidnega. Nič čudnega torej, da je Ellen Henshaw odpovedala prav pod konec projekcije, med neko statiko, pred fotografijo, tam, kjer bi morala s slišnim povzeti nepremičnost vidnega, tam, kjer je na platnu nenadoma zazijala podoba njene lastne bedne kreacije iz časa spremljave Langa, njen monolit ene same tonalnosti, samopovrnitev zlagane zvokovne pestrosti, ko je obrat enega in istega akorda simuliral celo vrsto suspenzov in obratov. Na fotografiji navidezno seveda ni bila ona, tja jo je spravil samo kinematografski zrcalni sistem, še več, bila je edina, ki ji je bilo kakor koli pomembno, da je na velikanskem platnu nad seboj uzrla obličje kralja Jurija V. Zdi se, da je občinstvo reagiralo, kakor da bi zagledalo njo: ni namreč znala not za himno svoje države; in tudi in odlomka v romanu, kjer bi se bolje ne svetlikale besede iz podnaslova kakor tod, v tem mučnem položaju. Tod se razkrije bistvo vseh šovinizmov: ko res delaš narobe, te vsi pustijo pri miru, ko pa hočeš pošteno priznati neznanje, ti očitajo trenutno slabost. Podnaslov pravi: *Žensko telo je klaviatura, če bi le moški poznali note* . . . To utelešenje tipk, nerabnih tipk, ki so ležale pod njo, deklici tedaj preusmeri življenje. Iz nadaljevanja je razvidno, da je začutila smisel tega podnaslova in si rekla: torej ni druge, kakor da sama spoznam klaviaturo in jo povzamem skoz moškega. Kajpak ni treba poudarjati, da ni postala pianistka. Od vnanjih dogodkov, ki zlijejo tezo o klaviaturi z nemim srepenjem v obličje angleškega kralja, velja zato omeniti, da je deklica dobila prvo mēnstruacijo na ti-

sti dan, ko se je začel propad nemega kina. Sicer se pa vrnimo k Salieriju in Mozartu. Njun dvoboj ni drugega kakor fiktivna prikazen pianistove muke, prenos kosti fikcije iz Burgessa na platno. Vse se dogaja v skopičnem jedru, zato odpade prejšnja težava, nespornost gledalca s pianistom, z onim, ki mora *pravkar* slediti filmu. Salierijeva objektivacija zavisti iz nadarjenega Mozarta skoz zločinsko priložnost v zatrto slabo vest po nareku pisanega *Requiema*, pisanega v dobro zgodovini, je subjektivacija pianistove logike: ja, ker moram spregledati podobo na platnu, tisto, kar *pravkar* zginja, mi mora biti harmonija v hipu jasna, vzeti moram najbližjo in najlažjo akordično materijo, na kontrapunkt pa kakor da nimam časa misliti, še več, kontrapunkt je sam zdrs kadra, je tista neizprosna časovna konstanta, ki mi še nudi čas, da pripravim novo harmonijo oziroma obrnem eno in isto. Pianist pod platnom mora biti teoretik, dovolj je in preveč, če pozna trik z osnovnimi modulacijami, pa je vse tisto, kar veže harmonije, sam čas, katerega usklajuje s filmskim časom, že kontrapunkt. Kolikokrat se še danes, če ste perverzni in med projekcijo nemega filma namenite vso naklonjenost pianistu, pripeti, da pianist občepi na repetiranju enega in istega motiva lastne inventivne skromnosti, ker je tako rekoč *pravkar* minil čas za pozitivno identifikacijo s kadrom. Isto se zgodi Salieriju, Mozart mu mora ustaviti film, nenehno mu mora ponavljati linije vodnice po posameznih glasovih, harmonija je edini pravi objekt, ki ga Salieri drži ves čas v glavi. Histerično ponavljanje kontrapunktičnih zamisli je pri Formanu enako eni enoti kadra, diegetsko rečeno torej velja, da se je moral Salieri poučiti o optimumu hitrosti rokopisa, kar pa mu ne pomaga: kakor nemi film ni upošteval pianistove spretnosti in je razvijal svojo tezo v filmski maniri naprej, tako Mozartu ni mar Salierijeve spretnosti in dokazuje bistrice svoje glasbene volje. iz tega sledi vsaj dvoje: prvič, da je bil Mozart očitno res pred svojim časom, če je lahko nekoga postavil pred identifikatorno prikazen pianista v kinu, in drugič, da pianist v kontekstu takšne prakse nima kaj iskati ne v filmski logiki ne v glasbeni. To, da gleda, še ni dokaz, da vidi film, sploh pa ga pretrese vsak rez, pri vsakem rezu se odzove s harmonijo; to, da se zateka h kopičenju lažnih harmonij, ne dokazuje njegovega glasbenega početja, harmonije je dovolj celo v fikciji. Prevaro je razvozlala celo junakinja Burgessovega romana in se odpravila harmonijo ženske tipke in moške roke iskat ven iz kina.

Drugi pianisti so ostajali v neskončnem krogu samoprevar. V besedanjaku trde proletkultovske šole dialektike bi lahko rekli, da so zauपालi fiktivnosti svoje želje, po kateri bi radi igrali v času kadra



Pekionska pomaranča, režija Stanley Kubrick

čas svojega motiva, a je bila njihova igra vedno le trhli skelet tistega, kar bi naj bilo fenomen. In če smo že porabili takšne revolucionarje, naj nam pomagajo težavo razrešiti drugačni. Za to pa kaže mahoma zanemariti film kot subtilno vsoto poganjkov fikcije in dobiti v misli le njegovo skrajno površino; produkt te mentalne zelene mreže naj bo sama meteorološka vplivnost, tisto, kar ostane od filma, če mu vzamemo vse, razen dobro razvitega in osvetljenega traku. Vsaj tako grobi moramo torej biti, kakor je bil nekoč Bertolt Brecht s Hannsom Eislerjem. Kakor znano, je Eisler svojemu deležu tistega dela, ki sta ga z Adornom pisala s štipendijo Rockefellerjevega sklada za New School for Social Research in ki mu pravimo *Composing for the Films*, dodal neko skladbo s poetičnim naslovom *Fünfzehn Arten Regen zu beschreiben*. Enciklopedično znanje nas pomirja, češ da gre kratko malo za dodekafonsko temo in 14 dodekafonskih variacij, ki jih je Eisler leta 1942 spisal za četrti film Jorisa Ivensa. Naslov mu je bilo **Regen**, nastal pa je leta 1929. Režiser je za to ljubeznivo skladateljevo naklonjenost, sicer posvečeno 70. rojstnemu dnevu Arnolda Schönberga, zvedel šele po Eislerjevi smrti. Enciklopedični podatki so očitno resda materializirano pomirilo intelektualnih slabih vesti, toda njihovo neproblematičnost večkrat zamajajo dnevniški zapiski. Bertolt Brecht je 20. aprila 1942 v svoj dnevnik, tako imenovano *Delovno knjigo* v nekem oklepaju zapisal, da je Eisler vrgel iz sebe muziko kot reakcijo na neki star film, za katerega se zdi, da v njem dežuje, v resnici pa je le močno opraskan. Kar je dež, so v resnici praske. (Brecht se je šel besedno igrati.) Že to bi zadoščalo za kako interpretacijo, kam se dejansko more usmerjati glasbenikov pogled v kinu, toda prelistajmo po Brechtovi knjigi še štiri dni naprej! Štiriindvajsetega aprila 1942 piše takole: „Pri Adornu poslušal Eislerjeve plošče z *Deževno liriko* (oziroma *Liriko prask*). Zelo je lepa, vsebuje nekaj kakor kitajska risba s tušem.“ In potem sledi pojasnilo: „Medtem ko je igrala plošča, sem razmišljal: evropska glasba se ima pokazati s čudovitimi deli, spisanimi skoz tri stoletja, nekega dne pa bodo prišli Kitajci in rekli: zdaj je glasba!“

Obe izjavi povzemata natančno tisti proces, v katerem se improvizator v kinu postavi na prelomnico. Ali se bo udeležil fiktivne vezi, igre s konstanto pogleda v avditoriju, sleparjenja na račun dobrih zgodb, ali pa bo vse to zanemaril in se poglobil v glasbeno precizacijo svoje obrti, torej oprezoval film z gledišča vrhovnega Montážerja, pazil na menjavo kadrov kot tako in s koticom očesa zaznal le neki chiaro-scuro in tako rekoč zgolj po svetlobi v dvorani zaznaval diegetske menjave na platnu. Takrat bo lahko zanemaril dež ali pa zamenjal praske z njim, saj objektivno v glasbi ne more biti interpretativne razlike. „Kitajska zveza“, ki se omenja v tem kontekstu, pa nas že napeljuje k tisti komiki trenutkov, ko je vsakomur jasno, da pianist prvokrat vidi film. Gre seveda za šok, ko se mu pred očmi pojavi nemarni socialni tujek, najhujše je seveda, kadar se groza te prikazni ujame z dejstvom, da mora tudi pianist zamenjati lastni izobraževalni kontekst. Največkrat mu pade v oči prav Kitajec, kar je nemogoče ponazoriti z evropsko tonalnostjo. Kitajskih presenečenj je bilo na kupe, spomnimo se le ekstremov — strežnika v Tournourjevi **Zmagi** ali Kitajca, ki je igral glavno vlogo že leta 1919, seveda ne nativno Kitajca, pri Griffithu v **Zlomljenem cvetu**.

Splet fiktivne in travmatične vloge pianista v kinu je pri Burgessu pogoj dobre zgodbe, še več, Burgess vplete v prelomni čas obračuna s pianisti nemega kina izpostavljeno dvojico preslepljevanja gledalcev z glasbo in trenutke razkrinkanega diletantizma. V tem je toliko uspešnejši, kolikor bolj diletantizem sodeluje tudi kot sredstvo preslepljevanja bralca. Če hočemo naposled razkriti bistvo, jedro naslova tegale prispevka, ga moramo umestiti v to dvojnost. Zakaj *A Clockwork Cabbage*? Ni treba poudarjati, da je napisano in posneto neko delo z naslovom **A Clockwork Orange** istega pisatelja, pri nas prevedeno *Peklenska pomaranča*. Seveda tu ne gre za to, da bi govorili o kakem peklenem zelju, marveč kaže od prve besede vzeti dobesednost, od druge pa še več kakor dočrkovanost. „Kakor ura delujoči CABBAGE“, če smo natančni, CAHHAGE, ker imamo Slovenci nemški sistem pisanja „notnih črk“. CAHHAGE oziroma cabbage je niz skrjane preproščine, niz belih tipk, tista vrsta, ki je pianist v črnini dvorane ne more zgrešiti, ko se oborožen s prislovom *pravkar* bojuje proti filmskemu času. Burgess je ta povzetek evropske glasbene trdote namenil tej eni in edini tonaliteti, edini svetlobi, ki razen filmske žari v dvorani. Skrivnostno sporočilo, tako rekoč pianistična šola za igranje v kinematografu, tista literatura, ki je bila edina, s katero je bil pianist poleg mednapisov seznanjen, vezni člen med evropsko veliko literaturo za pianiste in filmsko fikcijo je bila neka pesmica niza enajstih not, vseh iz C-dura razen d-ja. Njena prva značilnost je, da je strukturirana po principu filmske vzporedne, „literarne“ montaže, njena druga, da veže svoje udejanjanje v črnini očetove, natanko te kinematografske dvorane s Parizom, krajem prve projekcije in marsikatero literature. Niz enajstih not, ki jih je treba proizvesti po

tej mnemotehnični pesmici, za pianiste v kinu priporoča CAHHAGEFACE, v angleščini gre takole:

CABBAGE

FACE —

Cabbage face.

CABBAGE

FACE —

Cabbage face.

If we were in Paris you

Might be called mong petty chou

But you're in a different place

So I call you Cabbage face.

To je bila *Biblija* Burgessovega pianista, stvar njegove nenehne zvokovne materializacije, tonovska mnemotehnika, ki ga je pripeljala celo ob službo. Nekoč je dobil sporočilo, da naj bi igral za CE, za neki film CE; seveda je znaka takoj bral v sistemu svoje vrste in si pred projekcijo pripravil z vsi marljivostjo kar precej uporabnih akordov, ki se začnejo na CE, imajo tadv. tona v svoji sredi in se nanj končujejo; skratka CE je bil že del fikcije, pianist je vedel kar precej o filmu, še preden ga je videl, skrivno sporočilo, ki je bilo uporabni in uporabljivi del njegove velike skrivnosti *Cabbage face*, skrivnosti, ki jo je zaupal le svoji hčerki pred projekcijo Fritza Langa. Ko se je začela projekcija, pa se je pokazalo, kako fikcija lahko hodi svojo pot in kako lahko v temi dvorane skrrije svoje opazovalce. Pianist ni mogel videti, da v dvorani sedi duhovščina, ko pa je s platna razbral, da lahko CE pomeni tudi Church of England, je bilo že prepozno za preslepitve. Medtem ko je na platnu Jezus vstal iz groba, je pozabil celo to, da bi se bilo morda le dobro držati katere od pripravljenih abstrakcij na motiv CE, in je zaigral *For He's A Jolly Good Fellow*. Kaj je s tem dokazal? Prav tisto, na kar smo ves čas namigovali: ko se pianist tako rekoč *pravkar* sooča s filmskim časom, naredi največjo napako, če se izvzame iz fikcije, če nastopi od zunaj in ima razmerje z notranostjo, če torej notranosti zaigra nekaj, kar ji pripada že po definiciji. In zastavi ZDA pripada himna že po definiciji, Kitajcu na platnu pripada zamaknjeni tonski niz zvečanih intervalov že po definiciji, shrlljivim situacijam pripada *arpeggio* po žicah pianina že po definiciji. Prav narobe torej: pianist mora ostati del fikcije, njen nevtralni in pretanjeni teoretik, ki tonske nize razkraja in razvršča po zakonih harmonije, ki se ne posveča znamenitim melodijam in si ne jemlje časa za razvlečen kontrapunkt, tisti boljši del fikcije, ki šele preži na spremembo kadrov v filmu.

Dolgoročno pianistu seveda ni uspelo, saj ga je prav kadrovska sprememba, namreč tehnična zboljšava, izvrgla tudi iz kinematografa, iz realnosti. Živi le še v realnem, torej med muzejskimi rekonstrukcijami kinoteke. Kako se umešča v to situacijo Burgessova knjiga? Kar zadeva navezavo literature na film, je brez dvoma ponudila v igro omenjeni izcedek literature za pianiste, drobno mnemotehnično pesmico in z njo začela držati lastno zgodovino v precepu. Kdor se loti filmizacije tega Burgessovega romana, bo torej z njo povzročil razkrinkanje, takrat se bo v fikciji pripetilo tisto; kar smo skušali nakazati: film bo sam razkril, da si tudi pianist ni mogel kaj in si je v sami kinematografski dvorani privoščil užitek v filmski prevari. Oziroma drugače: posneti Burgess dokaže, z zgodbo dokaže, da je bila nekdanja tudi situacija pod platnom del velike prevare, zaradi katere se sploh lotevamo vsega, kar se zadeva v razmerje med realnostjo in fikcijo in med literaturo in filmom.