

Милен Алемџијевић



## СВИНГ, ДАКЛЕ ЈЕСАМ

(Пулсирање џеза у роману *Школица* Хулија Кортасара)

Ове године цео књижевни свет говори о Хулију Кортасару. Повод је стота облетница рођења славног аргентинског писца (1914–1984). Аутор *Школица* (*Rayuela*, 1963) био је и познавалац и велики љубитељ џеза, и када размишљамо на ту тему, ваља нагласити да присуство џеза у његовом делу није само последица слушалачке наклоности, већ суштинског поимања ове музике и онога што њу чини посебном у односу на било коју другу, пре свега уметности импровизације. Кортасар је говорио да причу обликује у току самог чина писања, поредећи тај процес са импровизовањем у џезу, као музичар који има тему и низ акорда, који једноставно узима свој инструмент и – почиње. Извођење, по мишљењу великог писца, није питање *игеје*, већ низа различитих унутарњих пулсација.

Познате фотографије Роберта Жонкијереса на којима је Хулио Кортасар са својом трубом искрсавају пред очима сваког заљубљеника у џез и на сам помен *Школица*. Кортасар је и сам свирао трубу, страшћу једног аматера, без превише талента, по сопственом признању. Никада није наступио са неким џез саставом, али је умео да заврти плоче Џелија Рола Мортонa, Дјука Елингтона или Луја Армстронга, и то оне са нумерама споријег темпа, које би могао лакше да прати, нарочито блуз чија би му позната матрица давала сигурност, и тако је свирао, како је једном рекао, не са њима, већ уз њих.



И сама структура *Школица* намеће мисао о утицају импулсивног и импровизације на начин како се она схвата у врхунским дометима џез музичара. Видљиво је то и у повременим стилским експериментима у првом делу романа који представља заокружену наративну целину, а нарочито у другом делу сачињеном у форми колажа са предложеним начинима комбинованог читања. Луис Харс каже да се у *Школицама* говори о искуству које би било латентно на свакој страници, ишчекујући да га оживи читалац у стању да се препозна

ЗЛАТНА ГРЕДА

у њему.<sup>1</sup> У овоме назиремо органску везу са џезом који иницира искуство и самоспознају. Такође и лудички Кортасаров импулс уграђен у организам *Школица*. Првобитни наслов романа, *Мандала*, означавао је пишчева интересовања за антропологију и тибетанску религију. Лавиринт мандале је пут човековог духовног усавршавања, али *школице*, на први поглед сасвим тривијалан начин за фиксирање пажње и савладавање етапа неког пута, нису мање значајне само због тога што је реч о дечјој игри, напротив. Од Неба до Земље – терминалних позиција школица – и натраг, као и бацање каменчића којим се тај пут трасира, све је то језик сложеног симболичког порекла. Свака игра претпоставља озбиљност вишег реда. Кортасар је *homo ludens*, он се игра (са) језиком и идејама у процесу потраге за средиштем, за човеком, за собом, и ако је мандала ту потрагу трансцендирала, школице су је учиниле видљивом и у појавама свакодневног живљења.

Овде је тренутак за поглед уназад, до Кортасаровог дела које је претходило *Школицама*, које је проузроковало значајне формалне промене у његовом приповедаштву и отворило широм врата џезу. Реч је о приповеци „Прогонитељ“ (*El perseguidor*), објављеној у збирци *Тајно оружје* (*Les armes secretas*), 1959. године. До настанка ове приповетке, Кортасар је био дубоко урођен у фантастичку књижевност. „Прогонитељ“ је означио извесну прекретницу и у белешци која прати српско издање збирке приповедака насловљене по овој о којој говоримо, читамо и следећи пишчев исказ: „Када сам написао ‘Прогонитеља’ дошао сам до тачке када сам осетио да ћу морати да се ухватим у коштац с нечим што ми је ближе. (...) Фантазија ради фантазије престала је да ме занима. (...) У ‘Прогонитељу’ сам хтео и да останем на сопственом терену, да мало посматрам самог себе. А посматрати себе за мене значи посматрати ближњег, посматрати човека. Нисам претерано пажљиво посматрао људе све док нисам написао ‘Прогонитеља’.”<sup>2</sup>

Јунак кроз чију је призму просијавала Кортасарова тежња за самоспознајом био је џез музичар. Алт саксофониста по имену Џони Картер. И сам избор имена својеврсни је укрштај у истој персони познатих џез саксофониста Џонија Хоџиза и Бенија Картера. А човек чији мит стоји у позадини главног лика у „Прогонитељу“ није нико други до – Чарли Паркер. Мноштво је референци које упућују на то, поменимо неке: Картерова жена се зове Лан, што је асоцијација на Паркерову супругу Чен; лик мецене и заштитнице из „Прогонитеља“, маркизе Тике, одраз је баронице Панонике де Кенигсвартер, обожаване Нике, у своје време добре виле џез музичара, у чијој је кући Паркер на крају и умро; у приповеци се помиње и Картеров боравак у психијатријској установи у Камарилу, што је позната чињеница из Паркеровог живота... и наравно, алкохол и дрога, пороци у којима је, по предлошку трагичног и генијалног џез музичара, огрезао и његов литерарни пандан.

Заплет „Прогонитеља“ базира се на потенцијалима стварносне прозе, на успонима и падовима у пријатељској вези између Картера и Бруна, критичара који је написао

---

<sup>1</sup> Луис Харс, *Луковник и ња школице*, прев. Силвија Монрос Стојаковић, БИГЗ, Београд, 1980, стр. 184.

<sup>2</sup> Хулио Кортасар, *Пројонишћел*, прев. Александра Манчић, Рад, Београд, 2002.

књигу о њему. Неоспорни Картеров гениј и неуравнотежена личност довољни су разлози за његове несугласице са самим собом и са окружењем, тиме и са Бруном, а ако се свему дода и то да је он црнац, проблематика постаје вишеслојна. У том смислу, једна реплика је парадигматична:

– Нећу *и*вој Боја – *и*онавља Џони. – *Заи*шо си у својој књизи *и*риказао као да *ја* *и*рихва-  
*шам*? Ја не знам има ли Боја, ја свирам своју музику, сам *и*равим свој Боја, не *и*реба *и*и да  
ми *ја* измишљаиш, *и*ус*и*и *и*и *и*шо Махалију Џексон и Паи*и*, смес*и*а да си избацио *и*о из књи-  
је.<sup>3</sup>

Изграђујући лик Џонија Картера, Кортасар је дијагностиковао и одређене друштвене појаве. Картерова лична и уметничка аутархија исијава бунт због покушаја духовне колонизације, отпор према комерцијализацији као последици доминације белаца у заостреним међурасним односима (он ће у бесу за примере те нечасне асимилације узети Махалију Џексон и Луја Армстронга). Све то одсликава његову душевну узнемиреност, тиме и рањивост. Кортасар са дубоким разумевањем за корените промене које је Чарли Паркер генерисао схвата да се време у џезу мери до Паркера и од Паркера и то Бруновим гласом и констатује у редовима којима описује значај Паркеровог алтер ега у „Прогонитељу“:

*Јер о*и*како* је Џони *и*решао *и*реко ал*и* саксофона, нису се више мо*и*ли слуша*и*и ранији  
музичари и верова*и*и да од њих нема бо*и*их, морамо се задово*и*и*и* *и*шме да *и*рименимо  
ону вр*и*у *и*рикривене рез*и*нације која се назива осе*и*ајем за ис*и*орију, и да лажемо како  
је сваки од *и*их музичара био изванредан за-своје-време. Џони је *и*рошао кроз џез као рука  
која окреће лис*и*, и кра*и*.<sup>4</sup>

Не би било претерано рећи и да је Кортасарово дело *била рука која окреће лис*и**, јер и његова појава је обелоданила неке сасвим другачије приповедачке приступе. Кортасар је *el libertador*, у контексту поимања слободе духа какав су поставили латиноамерички писци његовог времена. Истраживање егзистенцијалне проблематике у „Прогонитељу“ продубио је у *Наирагама* (*Los premios*, 1960), да би тај пут рун искушења врхунио управо у *Školicama*.

Главни лик у роману, Орасио Оливеира, по много чему је заслужио епитет антихероја. Аргентинац који живи у Паризу, централна је фигура једне дружине бонвивана, интелектуално-уметничке котерије која себе назива Клубом змије, и која у овом животу никада није имала велике задатке. Ко је Орасио Оливеира? Нико и Свако. Можда би одговор на ово питање могао да се ишчита и из ове његове реченице: „Не може се волети оно што ја волим и онако како ја волим.“<sup>5</sup> Оливеира није убеђен да је делање начин испуњења, нити да се збир делања може изједначити са животом достојним тог имена, веровање у овако нешто он назива заблудама моралисте. Боље је одустати,

<sup>3</sup> *Про*и*они*и*ељ*, стр. 82.

<sup>4</sup> *Ис*и*о*, стр. 73.

<sup>5</sup> Хулио Кортасар, *Школице*, прев. Силвија Монрос Стојаковић, No limit books, Београд, 2001, стр. 217.

каже, јер је одустајање од делања сама побуна, а не њена маска. Харс прозире Оливеирино суштинско одустајање: „Интелектуалштина га стеже као лудачка кошуља, и да би сломио ту *имѿассе* лаћа се смртоносног оружја поруга, фарсе и апсурда.“<sup>6</sup> Кога О. О. воли? Његова љубавна веза са Уругвајком Магом, дубоко је противречна, као и он сам. Страст коју осећају једно према другом (нагонско, телесно), сублимно се, у ненајављеним тренуцима претвара у антагонизам.

*Недељама или месецима (Оливеири је ѿешко ѿадало да води рачуна о данима ѿа је зашћо и био срећан, ерјо без будућности) базали су Паризом, разјледали сѿварѿи, ѿушћали дојаћајима на вољу, волели се и сваћали, ѿо сѿирани од новинских вестѿи, ѿородичних обавеза и свакој вида фискалне или моралне укњижбе.*<sup>7</sup>

Најлакше би било рећи да је Париз подстицао декаденцију. Крах њихове везе предестиниран је претешким бременом појединачних слобода. Један од дисбаланса био је и Магина беба, болешљиви дечачић Рокамадур. Минијатурна соба у којој њих троје покушавају да установе своју варљиву егзистенцију, све ређе је *ѿериѿорија*, а све чешће постаје клопка. У уверењу да је све нужно подложно променама, Оливеира и Мага онеобичавају језик, говоре *ѿиѿиѿијски*, неку врсту искренутог шатровачког, семантизујући и карневализујући истовремено нови поредак; Оливеира одлази и долази, у међувремену лута, осамљује се, или пак залази у туђе животе (сусрет са Бертом Трепом, остарелом пијанисткињом оскудног талента, али загрцнутом егом, изузетна је и необична приповест, која се „ушуњала“ у *Школице*, да би нас тамо непрестано наговарала да мислимо на то да је Оливеирѿина мимикрија у приближавању људима, у ствари Кортасаров савет за лов на карактере, јер, није ли непрекидни посао сваког писца управо трагање за другим људима?).

У десетом поглављу *Школица* цез ступа на сцену. У малом стану у Латинском кварту, који је био и нека врста неформалног седишта Клуба змије, слуша се труба Бикса Бајдербека и гитара Едија Ленга. Бели музичари који су обележили двадесете и тридесете године прошлог века, када је цез у Америци живео своје златно доба. Оливеира размишља:

*Два ѿокојника се брајѿски рву замошћавајући се и размошћавајући се из клујка, Бикс и Еди Ленѿ (... ) на колико миља удаљености су уѿокојена два нишћавила која су у једној будућој ѿарѿској ноћи сѿуѿила у борбу ѿишаре ѿрошћив ѿрубѿе, цина ѿрошћив зле коби, цеза.*<sup>8</sup>

Можда се већ у овим речима може наслутити тамни нимб који ће се надвијати над неким од актера романа? Роналд, један од Оливеирѿиних пријатеља, носталгично и помало љутито коментарише музицирање пре појаве лонгплеј плоча, када су извођачи имали ограничено време на располагању што их је можда и фрустрирало, али су у том кондензованом времену постизали више него савремени музичари, као, рецимо Стен Геѿ, кога он изнервирано назива папаном.

<sup>6</sup> Пуковник *ѿира школице*, стр. 168.

<sup>7</sup> *Школице*, стр. 32.

<sup>8</sup> *Исѿо*, стр. 50.

Време пролази, плоче се врте једна за другом, пије се доста; у измаглици дуванског дима, Оливеира промишља живот, поставља питања себи о томе којој стварности припадају он и ти људи око њега, Грегоровијус, Бабс, Мага, Роналд, Етјен... није ли све уобразиља, и ако јесте чија?

*Али зар све ѿо, Бесино ђевање, ђукање Колмена Хокинса, зар све ѿо нису илузије, можда нешѿо чак и ѿоре, илузије о друѿим илузијама, врѿшолави ланац уназад, ђрема мајмуну који се оїлега у води ђрвої дана ђосѿања свеѿа?*<sup>9</sup>

Оливеира је свестан да ако не припада тој групи људи, онда не припада ни самом себи, али, опет, чини му се да постоји извесно ритуално јединство те две стварности. Роналд с нежношћу пољуби етикету плоче, положи је на грамофон и готово церемонијално спусти иглу на њу: собу испуне тонови познате композиције Дјука Елингтона и то одмах убрза Оливеирин мисаон процес. Пита се да ли оно што уобичајено називамо стварношћу можда заслужује – он је назива *ѿогруїљивом* – Дјукову реченицу: *It don't mean a thing if it ain't that swing?* Реч *свинї* није лако објаснити а да у потпуности задржи нанос значења који обухвата вредности које музичар достиже у свом извођењу ако оно *ѿосегује* свинг. Оливеира на сличан, *ѿогруїљив* начин, закључује парафразом Декартове сентенце о каузалности мисаоног процеса и егзистенције: *Свинї, дакле је-сам*. За Оливеиру ѓез је

*универзална музика ової века, нешѿо шѿо људе зближава више и боље од есѿеранѿа, УНЕСКА или авио-комїанија, музика довољно ђримиѿивна да досеїне универзалносѿ, а довољно добра да оїѿочне соїсѿивену исѿорију са расколима, одрицањима и јересима (...) музика-човек, музика са исѿоријом (...)*<sup>10</sup>

Посредством свог јунака Кортасара изриче блиставу мисао о моћи ѓеза да покаже и докаже

*да је човек увек нешѿо више од човека и нешѿо мање од човека, више од човека јер садржи оно шѿо ѓез наїовешѿава, назначава ѿа и најављује, а мање од човека јер је од ѿе слободе наїравио есѿеїску или моралну иїру (...)*<sup>11</sup>

За Оливеиру, ѓез је метафизичко огледало које рефлектује свет његових идеја, па и присилних мисли; ѓез му служи као надјезик, панаѓеја или некакав архетипски облик којим се објашњавају и проосећају ствари и појаве. Оливеири не представља потешкоћу да из сериозних рефлексија на трагу философског промишљања универзалних вредности у неком тренутку склизне у (само)иронију. У таквим тренуцима његови мисаони конструкти подупрти унутарњом снагом музике којом је опседнут постају „ѓезологија, дедуктивна наука, крајње приступачна после четири ујутру“, коју он не би препоручио господи и свештенству.

<sup>9</sup> *Исѿо*, стр. 60.

<sup>10</sup> *Исѿо*, стр. 80.

<sup>11</sup> *Исѿо*, стр. 82.

Све врви од џеза на добром броју страница *Школица*, од имена (Лестер Јанг, Сидни Беше, Џон Колтрејн, Фетс Волер, Бени Картер, Чу Бери, Теди Вилсон, Ерл Хајнс, Џели Рол Мортон, Оскар Питерсон, мајстори блуза Биг Бил Брунзи, Беси Смит, Чемпион Џек Дупри...) и наслова композиција, стихова, бројних коментара, размишљања и Оливеириних контемплативних замаха изазваним џезом.<sup>12</sup> Али, џез који као да је одувек био ту утихнуће и сасвим нестати изненадном смрћу малог Рокамадура. Нестајање џеза као да је било знак за урушавање свега. Мага ће нестати из Оливеириног живота, као и Клуб змије, он ће напустити Париз и, са картом у једном правцу, кренути пут Буенос Ајреса.<sup>13</sup> Приповест о Оливеирином животу у престоници Аргентине отпочиње апсурдном сценом изградње моста од дасака од прозора до прозора између две зграде, само да би један пакетих жербе за кување матеа прешао из руке у руку. Метафорички описујући Оливеирину жељу да до неког доспе у непрекидној потрази за собом, Кортасар је исписао *homage* надреалистичком књижевном подухвату коме се искрено дивио и довео нас на почетак краја једне људске судбине. Придруживши Оливеиру његовим пријатељима Травелеру и Талити који воде клинику за душевно оболеле, Кортасар је изабрао сасвим одговарајућу сценографију за свог јунака чија ће свест ускоро почети да попушта. Није на крају јасно да ли је Оливеира одустао од намере да скоком са прозора своје собе на другом спрату клинике почини самоубиство, али то и није, макар за фабулу, од превелике важности. Његова реченица коју изговара док са прозорског симса гледа у школице исцртане на бетону дворишта („Гле, кад бих скочио – рече Оливеира – пао бих тачно на Небо“)<sup>14</sup> сведочи о томе да је, Попут Џонија Картера из „Прогонитеља“, и Орасио Оливеира *један од великих носилачара овог века*, једна од трагичних фигура у књижевности XX века која није могла да се носи са теретом властите егзистенцијалне зебње. *Мајмун одговорности* (једна од Оливеириних измислица) био је претежак. Ако је џез и био једна од његових *џериџорија*, на крају је постао још једна горка пилула каквих се Оливеира нагутао непрекидно се борећи против поражавајућег осећаја бесмисла.

---

<sup>12</sup> Овај расути каталог имена и наслова добио је облик и структуру у два музичка издања, у Аустралији и у Европи. Наслов европског издања које се појавило 1979. године очита је сличност са изворним насловом *Школица* – *Jazzuela*. На плочи је било 20 композиција које су се могле „чути“ у *Школицама*, од *Virginia I'm coming* Фрекија Трамбауера, преко *Jazz me Blues* Бикса Бајдербекa и *Don't Play me Cheap* Луја Армстронга, до *It Ain't Got Anybody* Ерла Хајнса.

<sup>13</sup> За разлику од писца *Школица*, који је Буенос Ајресу живео од раног детињства (Кортасар је иначе рођен у Бриселу, за време очеве дипломатске службе у Европи), да би 1951. године емигрирао у Француску и био њен држављанин и становник Париза до своје смрти 1984. године.

<sup>14</sup> Х. Кортасар, нав. дело, стр. 357.