helmut günther:

O SUŠTINI I ISTORIJI DŽEZ BALETA

Ima na stotine knjiga o džezu, ali ni jedne jedine o suštini i istoriji džez baleta. Ovaj propust u literaturi igre izaziva čuđenje, ali ga je istovremeno i lako shvatiti. Za to postoje dva razloga. Prvi je zbog tradicionalnog stava prema igri ranijih poznavalaca džeza, a drugi zbog nepoznavanja afričkih plesova.

Pre svega da kažemo nešto o odnosu igre i džez kritike. Ono najgore što se može reći za jedan džez sastav, ono što zvuči kao pogrda, jeste reč „komercijalizacija". A to je skoro istovetno sa nazivom „muzika za igru". Naravno, svaki džez istoričar zna da je džez nastao u New Orleansu kao muzika za igru. Ali da je džez nastao kao fenomen revolucionarnog protesta, ne usuđuju se ozbiljni džez istoričari, sem onih markantnih izuzetaka, čak ni danas javno da kažu; pa ni da je džez prvobitno bio jedan čisto motorično-telesni fenomen. Istorijski džez nije bio sviran da bi ga ljudi slušali, već da bi uz njega igrali. Do 1940. godine džez nije imao muzičko-estetski cilj samom sebi, već je ispunjavao jednu funkciju. Upravo to nije htela dotadašnja kritika džeza da prizna. Zbog toga se nije moglo videti da su džez, džez igra, i društveni ples jedno nerazlučivo jedinstvo.

Drugi je razlog što istorija džez igre još nije napisana, što nije mogla biti napisana, nedovoljna proučenost afričkog plesa. Jer džez igra je afrički ples koji su američki crnci ubličili i razvili u pozorišnu igru (scenski ples). Do nedavno nije bilo nikakvih pokušaja da se afrički ples siistematski prouči i prikaže. Dalje od slikovitih opisa jedva da se stiglo. Pre svega treba ispraviti dve zablude. Tumačeno je da afrička igračka kultura nije jedinstvena, da uopšte ne postoji afrički ples. Drugi stav je: afrički ples nema ni tehnike ni stila, on se improvizuje, on treba da bude divlji, skaredan i groteskan. Oba ova stava su pogrešna. Postoji jedna u čitavoj crnoj Africi jedinstvena igračka tehnika i kultura koja se u afro-americi potpuno održala. Upravo u igri postaje svakome jasno kulturno jedinstvo Afrike i delova crne Amerike. Afrička plesna tehnika ima jedan jedinstven cilj — ekstazu. Otuda potiče utisak Evropejaca da afrički plesovi nemaju oblik (formu). U stvari, afrička plesna tehnika se uči i podučava, ona je toliko egzaktna koliko i tehnika evropskog baleta. Isto važi, naravno, i za džez ples koji se može razumeti samo ako se poznaje afrički ples. Afrički plesovi se teoretski mogu podeliti u tri grupe: u pantomimske, erotične i apstraktne plesove. Ovo su svakako već prevaziđene evropske oznake koje zaobilaze suštinu afričkih plesova. „Pantomimski ples" lova ili ratnog plesa, podražava naoko realne radnje. U „erotičnom plesu" podražavaju se procesi ljubavi. „Apstraktni ples", najzad pokazuje samo čisto ritmičke pokrete (Kurt Saks: Svetska istorija igre). U stvari, ne radi se ni o pantomimsko-erotskim, ni o apstraktnim pokretima, već se sve tri plesne vrste usmeravaju svojom tehnikom ka religioznoj ekstazi. Pantomimski igrač se preobražava realno-ekstatički u životinju, u pobedničkog ratnika. Erotski igrač doživljava u sebi ekstatičko-kosmičku snagu radanja. Apstraktni ples, međutim, ne podražava ništa stvarno, zemaljsko, jer je ekstatički potpuno razrešen, jer postaje bog. Ali forma igrom postignute ekstaze je jedna egzaktna tehnika pokreta tela. Ova afrička tehnika ekstaze je osnovica modernog džez plesa. Još i danas se može naći misao kod ozbilnijih kritičara igre da je bitno u džez igri njihanje i ekscentrično pokretanje kukova. To vidimo u emisijama preko televizije, to se videlo i u „Priči sa zapadne strane". Tek je Alvin Eili svojim gostovanjem naterao publiku i kritičare da drukčije gledaju na igru, da drukčije razmišljaju o njoj. Kod njega se džez ples pojavljuje ponovo kao spiritualni, religiozni fenomen. Osim toga postalo je jasno da tehnika džez igre obuhvata ne samo bokove već svaki pojedini deo tela. Igra kukovima (hip-feeling) samo je detalj koji igra ulogu samo kod evropskih menadžera; to izgleda tako jadno, erotično, tako smušeno i skaredno. Ali stvar je u tome da se razume prava suština afričkog i afroameričkog plesa i njegove tehnike. To nije tako teško. Mora se samo poći od činjenice da se afrički osećaj za pokret radikalno razlikuje od evropskog. Evropsko učenje o pokretima, evropski ideal pokreta, isti je u baletu, sletskim vežbama, narodnim igrama ili gimnastici. Mada se ove vrste pokreta razlikuju, štaviše kose, njihov cilj je isti (kako se u svakom priručniku disciplina može proveriti). Telo se doživljava kao zatvoreno jedinstvo. Ono treba da se pokreće iz jednog jednog centra. Sve izlomljeno u pokretima, važi otuda, kao nelepo i pogrešno. Evropski ples je linearan i monocentričan.

Sasvim je drugi slučaj sa afričkim pokretom i doživljavanjem tela. Afrički igrač hoće svoje telo da raskine, da ga oslobodi, da ga slomi. Svaki pojedini zglob pokreće se nezavisno, ne samo u raznim pravcima, nego i u različitim ritmovima. Prava linija pokreta se izbegava i lomi. Afrička igra je policentrična. To ne znači da telu koje igra nedostaje zaobljenost i napetost. Naprotiv, afrička tehnika dopušta da se zaobljenost i totalitet tela dožive tako da se svaki pojedinačni deo tela drži u naporu. Isto važi, naravno, i za džez igru.

Cilj igračke policentričnosti nije estetska forma nego razrešenje tela, ekstaza. Sve džez istorije pominju fenomen opsednutosti u afro-američkim kulturama i religiji, od Čikaga do Buenos Airesa. Tačni tehnički opisi su, međutim, retki; evropski posmatrači se ne uzdižu iznad šablona kao što i pokazuje izveštaj poznavaoca afričke muzike Roze Brandl: „Nepantomimski ples se pojavljuje u više oblika. Takav ples ne treba ništa da izražava, on ne želi ništa da imitira što je zemaljsko ili božansko. On je u ideji i tendenciji potpuno apstraktan i cilj mu je radost zbog samog pokreta kao takvog. Ali, kada ti pokreti postanu konvulzivni ili ekstatički (kada dakle, proizvod jednog cilja bude magični ples), tada se dobija utisak da je taj čisti pokret savladan unutrašnjom silom ekstaze. U ovoj vrsti plesa nedostaje očigledno realizam, mimika i konkretna slika Samanski igrači neguju naročito ovu vrstu plesa — ekstaze. Podrhtavanje mišića, stresanje telom, konvulzivni, sve skupa daje utisak da su izraz ekstatičnih pokreta (The Music of Central Africa, 1961)." Zapravo, nema u Africi plesa koji nešto ne znači. Ono što se ovde zove konvulzivnim i čistim pokretom jeste afrička tehnika ekstaze. Ovo je mnogo tačnije predstavio Afrikanac Agripa Njungu. On piše u svom članku „Music of my peaple": „U kraju Balabo (Severna Rodezija) Kayowe je najvažniji ples. U tri bubnja sviraju tri čoveka. Igrači usmeravaju svoje korake po ritmu srednjeg bubnja, dok se ramena tresu po ritmu bas bubnja. Kayowe je u suštini ples ramena. Ramena se pokreću izrazitije od ostalih delova tela" (African Music).

Kad su Afrikanci došli u Ameriku izgubili su dosta od spoljnih obeležja svoje kulture. Ono što su zadržali, čak i kao robovi i hrišćani, bila je njihova tradicija tela, njihov „motor-bihavior" (što znači: svoju igru, svoju muziku i ekstatičnu kulturu). Koliko je stabilno očuvan policentrični karakter afričkog plesa na Antilima, vidi se u opisima na engleskom, francuskom i španskom jeziku. Evo jednog odlomka iz dela „Bogovi igre" od Lize Lekis. Ona tu opisuje haitski mahi-ples čije ime ukazuje direktno na Mahis u Dahomeju:: «Mahi se s pravom naziva „igra nogu". Mnogi haitski igrači koncentrišu se na pokrete ramena i trupa. Ali kod Mahi-plesa akcenat je upravo na neverovatno brzim pokretima nogu koji su tako brzi da se gubi svaka veza sa ostalim delovima tela; ruke i trup se pokreću upola sporije nego noge.» Vidimo, dakle, da se pojedini delovi tela pokreću nezavisno ne samo u odnosu na pravac, nego nezavisno i u odnosu na ritam i vreme. To je tačno afrička policentričnost.

Iz Amerike su policentrična tehnika, kao i džez ples, došli u Evropu. Ovaj ples su smatrali, a neki ga i danas smatraju, groteksnom igrom klovnova. Pri tom nije teško razumeti pravu prirodu i ozbiljnost džez plesa. Da bismo to mogli i pokazati moramo se osvrnuti ukratko na afričku i afro-američku muziku za igru. Ova je, kao što je poznato, poliritmička i polimetrička. U prvom slučaju se u okviru jednog čvrstog metra istovremeno realizuje više ritmičkih formula, improvizuje se oko statičnog takta. U drugom slučaju se istovremeno sviraju različite metričke forme. Mnogi osporavaju ovu terminologiju, ali mi ne želimo da se upuštamo u ovu polemiku. U odnosu na našu temu važna je samo činjenica da afrička muzika nije monometrična niti moniritmička, nego po pravilu želi da se oslobodi od jednoličnog takta, od jednoličnog beat-a. Iz toga proizilazi fenomen off-beat-a, *Muzike bez takta,* muzike svinga. u modernom džezu. Za ovo muziciranje je karakterističnо da se oko ravnomernog i uvek jednakog akcenatskog niza nadovezuju ritmički i naročito melodični zvuci čiji se akcenti ne čito melodični zvuci čiji se akcenti ne usaglašavaju sa akcentima takta-beata, nego padaju između ili pored njegovih pojedinih udara. Oni nisu u okviru takta nego van njega, dakle off-beat" (Dauer: Jazz, die magische Musik, 1961). A. M. Dauer je, uostalom, kao prvi i jedini ozbiljni istoričar džeza jasno uočio da je afrička poliritmika primarno motorični fenomen koji je tu svesno postavljen da bi se doživela ekstaza. „Dejstvo off-beata se zasniva na telesno-duhovnom shvatanju i ispoljavanju beata (udara, prim. prev.) i off-beata kao pojave sastavljene iz više slojeva, pri čemu, uz pomoć ekstatične vibracije pokreta, nastaje fizička napetost koja je rezultat podsvesne konvergentne težnje. Ovo stanje napetosti se, opet, pretvara u kinetičku energiju. Ovim se objašnjava poznato njihanje gornjeg dela tela, lupanje nogu, kao i spontano ritmičko kretanje publike koja sluša džez. Džez je muzika pokreta, to je prirodna reakcija na ekstatički, senso-motorični nadražaj off-beata."

Međutim, mora se poći dalje od Dauera. Moramo spoznati apsolutnu povezanost telesne policentričnosti i muzikalne poliritmike. Isto onako kako se oslobađa off-beat, tako se, doslovno uzev, i telo raskida i cepa, kako uostalom dokazuju i malobrojni citati. *Poliritmika je muzikalni ekvivalent policentrične igre.* U afričkoj igri i džez plesu telo učestvuje aktivno u off-beatu, u muzikalnoj poliritmici. Step igrač udara nogom svoj sopstveni takt, dobar džez igrač ne igra po taktu nego poliritmički po sopstvenom off-beatu. Poliritmika i policentrika su dva aspekta istog fenomena.

Prvo, dakle, što jedan džez igrač mora da nauči je policentrika tela, izoliranje udova. Gus Djordano: „Učenik mora naučiti da nezavisno pokreće pojedine delove svoga tela: ruke, glavu, ramena itd. Ja pridajem najveću važnost izoliranju pojedinih pokreta" (Dance Magazine, Januar 1961). Frank Wagner: „Princip izoliranja se potpuno pogrešno tumačio. Smatralo se da ostali delovi tela pri tom odumiru. Međutim, pravilo je upravo suprotno: telo kao celina dobija u svesnosti i napetosti, jer kako se može izolovati jedan jedini deo tela, ako se svi delovi ne stave u svesnu napetost" (Dance Magazine, januar 1963).

Ova afrička džez tehnika izgleda teška. U stvari, svako normalno senzibilno telo odgovara neposredno na poliritmičku muziku, isto kao što odgovara i na monoritmičku muziku marša. Svako može uz malo vežbe da pokreće ruke i noge u različitom ritmu. Upravo to se događa danas kod beat-muzike. Glava bubnjara ili gitariste pokreće se dvostruko brže nego njegove noge. To naravno važi i za dobre beat-igrače. Oni pokreću udove u različitom ritmu, igraju afrikansko-policentrički. U tome leži istinsko revolucionarno značenje beat-muzike. Ona stvara u afričkom smislu ekstazu kroz ritam, igru i pokret. Telo tačno odgovara na muziku. I za džez pijanistu ili bubnjara to su pojave koje se same po sebi podrazumevaju. One jasno pokazuju jedinstvo policentričnosti tela i muzičke poliritmičnosti. Zato je Anre Levinson, najznačajniji kritičar igre dvadesetih godina ovog veka, s pravom rekao da je svaki džez bubnjar istovremeno i igrač. Ovo odlično prikazuje Ratej Džon Vin u knjizi „Džezist": „Celo njegovo telo se trese od glave do pete, svaki deo lebdi u drugom ritmu. Glava mu se pokreće u dvočetvrtinskom taktu napred i nazad, kao glava neke kornjače ispod oklopa, a stomak poigrava u ekstazi brzinom koja bi čak i jednog derviša dovela do nesvesti." Džez je u isto vreme i optički fenomen. Ne zbog fotogenog i živopisnog ambijenta, već zato što se džezista mora izraziti i telom. Šou jednog Armstronga nikako nije igra klovna nego ljudsko-motorična nužnost.

Afrička policentričnost je ostala osnovna tehnika svih afro-američkih igara. Nema nikakve razlike između hrišćanskih igara, paganskih igara Vauda sa Haita, Makumba iz Brazila, folklornih igara iz SAD, niti gradskih društvenih igara, s jedne, i džez plesa, s druge strane. Sve do 20-tih godina bili su folklor, društveni i džez ples identični. Alvin Ejli je pokazao da je i moderni džez ples najuže povezan sa religioznim pevačima u crkvi. Stoga jedva da postoji koja istorija o tehnici afro-američkih igara. Postoji samo jedna istorija duha u kome se izvode ove igre. Postoji socijalno-kulturna istorija džez plesa.

oOo

Najstariji izveštaji o igrama američkih crnaca odnose se ili na religiozno-ekstatičke igre u zajedničkim kućama (campmeeting), ili na folklorne igre. Do sada opisane afro-američke igre predstavljaju korene džez igre kao scenskog plesa. Mnogobrojni do danas očuvani opisi crnačkih igara od 1800 godine su dokaz da su beli Amerikanci bili ti koji su počeli da šire afro-američke igre. Jer crnci, budući robovi, nisu mogli javno da nastupaju, pa su beli igrači širili po varijeteima privlačnu snagu crnog plesa. Ovi igrači su pevali i igrali nagaravljena lica kao „beli crnci". Njih nije bilo briga za ekstatički smisao igre, već samo za egzotični šou, za ekscentričnu grotesku (crnac je i na pozornici bio klovn belog društva). I pored toga ne sme se potcenjivati kulturni i socijalni značaj ovih igrača. Oni su pripremili ne samo priznavanje crnaca u igri i muzici, već i opšte oslobođenje svojih crnih sunarodnika. U krajnjoj liniji crnac je priznat kao pevač, igrač i showman. Da bi paradoks bio veći, beli igrači bili su prvi džez igrači. Oni nisu imali pojma o značenju afričkih igara; njihov kliše crnca održao se do danas, ali njihova tehnika je bila „groteskna i ekscentrična". Što znači, međutim, policentrično-afrička. Uostalom, ni ono malo slobodnih crnaca nije moglo, niti je htelo, da u neposrednoj blizini belog igrača razori kliše crnog klovna, koji igra i smeje se.

Afro-američki ples se razvio posle 1890. godine u novom obliku: u obliku velikih crnačkih revija i društvenih igara. Dvadesetih godina se džez ples ponovo okrenuo sačuvanom afričkom folkloru, koji se vidi u igrama čarlstona, šimija i drugih. Tako se stiglo do prvog klasičnog procvata džeza, bluza i džez igre. Nove društvene igre prenele su se i na pozornicu. Tek odatle su se vratile u sale za igru.

Sa privrednom krizom 1929. godine završava se prva crna renesansa u plesu. Ali nisu samo privredni razlozi uticali na nju. Postojali su i unutrašnji razlozi za njeno vršenje. Džez igrači dvadesetih godina, bili su veliki poznavaoci tehnike i njeni protagonisti. Čak su bili ponosni što pripadaju avangardi koju su sačinjavali crnci. Sami crnci nisu uspeli da se odvoje od tradicionalnih klišea stvorenih o njima. Ostali su ekscentrični klovnovi i groteskni igrači čak i u očima sopstvenih rasnih pripadnika.

Hijudž je jasno rekao „crno je bila moda i ništa više. Belci su videli u džezu, džez igri i čarlstonu samo egzotičnu pikanteriju, seks i senzaciju". Tipičan je u vezi s tim sud Parižana o Zozefini Beker. On je odprilike ovakav: „To je varvarski ples koji igraju devojke. Njihova igra je trijumf lascivnosti; povratak običajima primitivnog života najstarijih vremena. U apsolutnom miru nastaje objašnjenje putene ljubavi: ruke savijene iza glave, jednostavan trzaj stomakom unapred, jedan drhtaj celog tela i utisak je načinjen." Ili: „Zozefina Beker, to je groteskna golotinja u bronzi, jedno pozlaćeno telo sa grudima koje se otvoreno nude; plen, strastveno podan čulnim trzajima radosti."

Niko, ni crnci ni belci, nisu tada uvideli da džez ples ima religiozno-ekstatičko poreklo. Tada je njihanje kukovima bila etiketa za džez igru. Čak ni veliki beli igrači kao što su Fred Aster i Džin Keli, nisu uspeli da se otrgnu kišeu džez igre komično-burlesknog vida. U takvoj formi bio je džez popularan u celom svetu. Autentični džez ples je nestao tridesetih godina, kako utvrduje poznati teoretičar M. Stern. To je važilo, međutim, samo za pozornice, jer afroamerička igra i dalje živi neobjašnjena i neotkrivena. Sam Štern je ovo doslovno utvrdio i kaže: «Sve u svemu džez ples, više ili manje, i dalje cveta u „podzemlju" među običnim ljudima, u crkvama Juga, u vodviljima, u seoskim ili gradskim dvoranama za igru crnačkih četvrti. U stvari, živeo je uglavnom među crncima. Danas sve više izbijaju na videlo autentične forme i tehnike džez igre. Nalaze se u različitim koracima izvikanog rock'en roll-a. Danas nam je potreban povratak folklornim izvorima džez plesa» (Dance Magazin, juni 1959).

Moderni afro-američki džez igrači nadovezuju se ponovo na sopstvenu religiozno-folklornu tradiciju. Na taj način oni su sami otkrili čistu, afrički sačuvanu igračku kulturu crnih Antila i igara Afrike. Sa jedne strane se igrači kao Alvin Ejli i Tali Biti, inspirišu bluzom i bugi-vugi igrom (dakle društvenim plesom). a sa druge strane je fond njihovih mogućnosti u pokretima ojačan vraćanjem tradiciji pomoću potpunog upoznavanja afro-karibskih igara i igara američkih crnaca.

Ovde se ne može, i ne treba, u pojedinostima da prikaže džez igra današnjice. To iziskuje posebnu raspravu. Ovde se radi o osnovnim fenomenima i tendencijama, o učvršćenju moderne džez igre u tradiciju s jedne strane, i modernu igračku kulturu sa druge strane. Upućivanje porekla džez igre na afričke korene, daje ovoj vrsti igre vid tradicionalnih ekstatičkih osnovnih crta. Tako gledano, džez igra po prvi put ne bi bila sredstvo za burlesku ili egzotično-erotski šou, već izraz prave religiozne čežnje. Džez igra na taj način postaje čovečnija i delotvornija. To znači da džez, ekstatična igračka umetnost, postaje umetnost koja se vrednuje; on postaje univerzalan. Kao takav on može danas da primi forme i sadržaje od zapadnih oblika igre. To se može videti u rasponu od moderne igre do klasičnog baleta.

Dogod džez igra sadrži policentričnu tehniku, dogod u suštini ostane afrička, dogod ona reprezentuje vrednu neoafričku umetnost; dotle će suština džez igre ostati nerazorena i neopterećena drugim uticajima.

Moderna džez igra je danas spojena sa celom afričkom renesansom, koja je već izvesno vreme priznata kao kulturno-svetski fenomen. Ova afrička renesansa je u prvom redu preporod u domenu afričke tj. afro-američke igre, a tek onda u literaturi. Istovremeno sa modernom džez igrom nastale su u Americi i samoj Africi igračke grupe (u Senegalu, Dahomeju, na Obali Slonovače itd.) koje su danas svetski čuvene. Džez igra i „afrički balet" dokazuju da je igra pravi i najveći afrički dar svetu.

Sa nemačkog prevela
Svenka VASILJEV