



Milen Alempijević

## IZLAZAK ISAKOVIĆEV ILI ČUDNA MUZIKA ZA ČUDNE LJUDE

**Džez (i posledice) u romanu *Pas i kontrabas* Saše Ilića**

Brodić, u zimu 2016. godine, vodenom stazom prolomljenom kroz rečni led, uplovljava u kovinski Dunavac, noseći dvojicu putnika. Jedan od njih, doskorašnji džez muzičar, otpušten je sa VMA, sa nalogom za prijem u Zavod za rehabilitaciju veterana u okviru Specijalne bolnice za psihijatrijske bolesti u Kovinu. Tako je u srpsku književnost pristigao Glavni junak koga ta ista književnost, gotovo je izvesno, neće upamtiti. Neharizmatičan, nesklon velikim delima, ništa njegovo neće blistati u potonjim čitanjima. Međutim, možda je to onaj poslovični *everyman*, skromnih mogućnosti, ali uzorit, možda bi uz izvesne rezerve mogli da ga tako doživimo? Čovek- -kliše, u kom se prepoznaje sloj onih koje je društvo vlastitim klišeima namamilo, izigralo, izneverilo? Džez muzičar u sanatorijumu. To je već izazov sam po sebi. Ako će život ovog Glavnog junaka biti veći od njega samog, i ako ćemo u mnogim fasetama ove pripovesti ugledati odraze sopstvenih lica, to je dovoljno. I nije nužno zapamtiti njegovo ime. Mada ga je dobio. Filip Isaković. Tim činom pisac Saša Ilić se ironično odredio prema malopre pomenutoj književnoj tradiciji te vrtlozima svog romana *Pas i kontrabas* prepustio junaka ne upozorivši ga da ime nije znak nego ožiljak.

Već na prvoj stranici saznajemo da je naš junak nekada plovio brodovima Jugoslovenske ratne mornarice, isluženo plovilo koje ga nosi u neizvesnost oskudno je podsećanje na to vreme. On motri svog saputnika koji mu je dodeljen kao službeni pratilac. Očito, od onih kome je ljuljanje poda pod nogama strano, pa ga svaka plovidba sigurno vodi ka mučnini. Ovde je trenutak i za prvi susret sa džezom:<sup>1</sup>

*Zapravo, hodaње po palubi i sviranje džezza imaju mnogo zajedničkog. Nikada istim putem i nikada u istom tonalitetu. Hod mornara, naročito onih debelih, za vreme oluje, mogao bi nekog da podseti na Koltrejnov Giant Steps. Ili na Majlsov So What.*<sup>2</sup>

Numera *Giant steps* pojavila se na istoimenom albumu Džona Koltrejna, 1960. godine, a *So What* otvara album *Kind of Blue* iz 1959. godine, Majlsa Dejvisa. Koltrejn je bio član postave na ploči *Kind of Blue* što je i organska veza između ovih diskografskih ostvarenja koja

<sup>1</sup> Nulto mesto je moto romana, gotovo mistična, profetska sentenca Majlsa Dejvisa: *Don't play what's there. Play what's not there.* Roman vrvi referencama na Majlsovu muziku, zaključno s rečenicom koja zatvara roman, *codom* koja uobličava apoteozu trubačevog genija.

<sup>2</sup> Saša Ilić, *Pas i kontrabas*, Orfelin, Novi Sad, 2019, str. 8.

su imala ogroman uticaj na generacije džez muzičara. Uskoro ćemo saznati da je Filip, inače narator u romanu, (bio) džez muzičar i to kontrabasista, tako da ovaj izbor nije slučajna: Koltrejn je kompoziciju i naslovio baš zbog karakteristične bas linije u njoj,<sup>3</sup> a Majlsovu otvara tema koju bas izvodi melodijski što je čini toliko prepoznatljivom. Samo je pitanje da li su idealan primer za hod mornara na palubi broda u oluji, naprosto, možda bi nešto iz repertoara Dona Čerija ili Sesila Tejlora bilo ubedljivije na nivou vizuelizacije. Jer, ako bi Koltrejnova izvedba makar zbog vrtoglavog tempa i akordskih izmena i mogla da nagovesti nepravilnu spiralu, Majlsov kvintet u modalnom raspoloženju zvuči vrlo odmereno, svedeno i sofisticirano. Ilić je svestan *arhitektonike* ovih dela, ali se značaj analogija ogleda pre svega u tome što ostavljaju čitaocu mogućnost prepoznavanja principa *neodređenosti* koji sugeriše improvizacija kao intrinzično svojstvo džeza. Slično ovome, u komentaru na kraju knjige Ilić navodi izvore iz kojih je koristio stihove i fragmente, naglasivši da je sve ostale tekstove „transformisao u duhu *free jazz*“, što je indikativno u smislu postupka nastajanja dela, jer nisu samo muzika i život džez muzičara gradivno tkivo romana, već i tretman samog teksta. Jasno je da se *sloboda* koju Ilić naglašava zapravo ogleda u odabiru, kolažiranju i interpoliranju u književni tekst, potom povezivanju odnosno semantizovanju diversifikovane građe, čime je, posledično – u okvirima izdiferencirane *strukture* romana – indukovana osećaj *improvizacije*.

Čovek posrće na snegu, tegli glomazni instrument; brojgelovski prizor. Stupivši na drugu obalu, Filip je zakoračio u drugu realnost. U drugi život. A početak tog novog života obeležen je jednom smrću. Na obali su policajci i leš davljenice. Tragična posledica noćasnjeg bekstva grupe pacijenata iz ustanove u koju je Filip upućen. Ilić nas vešto, u samo nekoliko poteza, dovodi u neposrednu blizinu košmarnih događaja i likova u „kukavičjem gnezdu“ u kome će se Filip uskoro obreti. Bez lucidnosti i žovijalnosti Nikolsonovog Makmarfija, neće moći da subverzivno podriva stroga pravila Ustanove postavljajući sopstvena; njegova svest, pa i život, biće kao meka glina u rukama i pacijenata i autoritativne doktorke Larise Sibinović.

Prve reminiscencije na novom tlu upoznaju nas sa Filipovim arhineprijateljem: migrenom. Setio se jednog putovanja vozom, kada je otvorio prozor ne bi li bol malo uminuo. Svežina je stigla od brezove šume kroz koju su prolazili na putu ka Lavovu, čija su bela stabla Filipu ličila na žice gigantskog kontrabasa, i on kao da čuje muziku. Lars Danijelson. *Hallelujah*. Klub *Porgy & Bess* u Beču. (Slučajnost ili ne, jedna od kompozicija sa Danijelsonovog albuma *Liberetto II* zove se upravo *Lviv*.) Filip je *opažač* džeza, njega nešto podseti na muziku ili muzičara, on tada i čuje u glavi to što je uzburkana svest prizvala, i to se neprestano događa kroz tekst romana, tvoreći na taj način nečujnu a tako prisutnu zvučnu sliku. Ivan, saksofonista F-kvarteta u kome su obojica svirali je Filipov nemezis. Filip je u dubokom konfliktu s Ivanom; saksofonista je vulgarni cinik, potcenjuje, podsmeva mu se, vređa ga

---

<sup>3</sup> Na omotnici *Atlantikovog* LP-a Net Hentof beleži sledeće: „Govoreći o melodijama, Koltrejn kaže da je *Giant Steps* dobio ime zbog činjenice da 'bas linija kao da se kreće u dugim skokovima. Kreće od malih terci do kvarti, nekako iskrivljujući šemu, za razliku od striktnog kretanja u kvartama ili u polustepe-nima.'“

(„Pa šta ti misliš (...) da su ljudi blesavi i da ne vide da je to što ti sviraš golo sranje? Jeftina kopija ranog Danijelсона sa dva Mingusova prelaza, i to trapava!“<sup>4</sup>) Njihov satirujući antagonizam neprestano se vrteo oko žene. Novinarica Ena je pratila njihov bend na turnejama. Ivanova ljubavnica, ali Filip je imao specifičan odnos s njom; on je opisuje kao seksepilnu junakinju iz epizode *Mater Morbi* Dilana Doga.

Filip se upoznaje s pacijentom Markom Julijusom, koji je nekada, pre nego što će dospeti ovde bio ugledni neuropsihijatar, posvećenim čitaocem na italijanskom *Božanstvene komedije*. Julijusova sudbina aluzija je na Čehovljev *Paviljon broj 6*, a njegova lektira sugeriše da mu je dodeljena uloga Vergilija u pratnji Filipu kroz kovinski pakao. Doktor ga upoznaje s uzrocima i tokom pobune. Pitomci su izgledniji i krenuli su po svoje. Ali se izmaklo kontroli. Jedna grupa je u gradu htela samo da uzme hranu u bakalnici, a druga da provali u policijsku stanicu i otme oružje da bi ispregovarala svoje puštanje iz Ustanove. Filip saznaje i da je davljenica Asja, migrantkinja iz Sirije, bila trudna kad se utopila u Dunavcu. Julijus je bio njen Pigmalion, a robusni Topisirević, vođa ekstremne frakcije u pobuni, njen ljubavnik. Doktor Julijus oponira medicinskim metodima tumačenja i lečenja strese doktorke Sibinović principom proživljene traume, dajući prednost socijalnoj psihijatriji, odnosno pristupu italijanskog psihijatra, neurologa i reformatora Franka Bazalje. I nije Filip jedini koji razmišlja o prošlosti koja ga je gurnula u ovu sadašnjost. Dr Julijus se priseća leta 1995. godine kada su policajci usred noći došli po njega. Njegov smeđi šnauer Papa Celestino je uznemireno lajao. (Mali džez interludijum: Celestin je bilo ime rimskih papa, I je bio u V veku, a IV i V u XIII veku, ali Papa Celestin je i ime njuorleanskog kornetiste i vođe benda *The Original Tuxedo Orchestra*.) Julijusa odvođe na neku lokaciju u istočnoj Srbiji, a tamo ga čeka Predsednik lično. Ali pacijentkinja je, zapravo, Predsednikovicica. Došla je u vilu da napravi proslavu rođendana partije. Međutim, sva se osula i rekli su da je to problem za psihijatra. Uvođenje lika Mirjane Marković je efektna groteska. Njeno izobličeno telo predozirano antihistaminicima i kortikosteroidima prekriveno osipom je metafora za odijum antimiloševićevske javnosti prema njoj kao vladarki iz senke, jer je njena ličnost epitomizovala podmuklost i farsičnost tadašnjeg režima. Doktor Julius je uhapšen i ispitivan uz batinanje, osumnjičen da je nekom ispričao o poseti vili na Crnom vrhu i ubrzo su ga smestili u kovinsku bolnicu. Devedesete su važan podkontekst Ilićevog romana. Prisutne su reference na ratne zločine (Potočari, Korićanske stijene) i lomove pojedinca kao posledica anomalija društvenog sistema. Uostalom, Filipovi novostečeni prijatelji i on sam učesnici su građanskog rata na prostoru bivše Jugoslavije i u sanatorijumu su zbog posttraumatskog sindroma. S druge strane, Filipova sećanja na gostovanja kvarteta i prijateljavanja s ljudima iz takozvanog regiona nostalgично prizivaju trenutke u kojima je muzika „u svima nama oživela poraženu Jugoslaviju“. Sećanja na putovanja istočnom Evropom izazivala su sličan resentiman, dodatno pojačan ambivalentnim odnosom s Enom koji sintagma *dugo raspadanje* gotovo veristički opisuje. Dugo raspadanje je permanentan, nepovratan proces ispadanja iz ravnoteže, davljenje u vrtlogu, sa kulturno-geografskim prostorom Istočne Evrope u mizanscenu koji još uvek priziva osećaj desperatnosti.

<sup>4</sup> *Pas i kontrabas*, str. 133.

Doktorica Sibinović grupnu terapiju formuliše kao *rekonsolidacija pamćenja*. Zamislila je svojevrstni igrokaz, adaptaciju Mocartove *Čarobne frule*; već je to radila s pacijentima iz zatvora Abu Graib u Iraku. Podelila je uloge svima, Kujtimu, malom Đuriju, Topisireviću, kao i materijal od koga je trebalo da načine maske koje predstavljaju njihove strahove. Izolovati traumu u prošlosti koju treba zaboraviti. Setiti se da bi se zaboravilo. Amneziju nacije i preosetljive pojedince Julijus ovako sumira: „Oni koji to nisu mogli dospevali su u rubne institucije kakva je bila ova u Kovinu, u zagrljaj tetraciklina.“<sup>5</sup> Doktorin dijabolični teatar povratka u središte bola je proces surovog ogoljavanja bića, groteska o smrti, o građanskom ratu kao sinonimu sveprožimajućeg užasa i besmisla („jer rat nije ništa drugo do melasa krvi, blata i izmeta“),<sup>6</sup> koji ispostavlja nikad poravnate račune: paradigmatične heroje i kriptovorenu istoriju.

S druge strane, Filip je podvrgnut i pojedinačnoj terapiji. Preko posebnih slušalica on sluša različite šumove i muzičke inserte, komentariše ih asocijativno, ili reaguje. Sibinovićka sve snima, sve Filipove verbalne i neverbalne reakcije. Poseban deo ove terapije, Filipova komunikacija posredstvom platforme Skajp sa bivšom suprugom Darijom, mora se držati u tajnosti od druge strane i drugih pacijenata. Filip zuri u prostor, upija zvukove, ali Darija se ne pokazuje. Ilić je dramaturški ove scene znalački komponovao, ispunjavajući ih snažnim suspansom. U jednom od pokušaja uspostavljanja komunikacije Darija je na nekom aerodromu. Filip u prednjem planu slike ugleda magazin na kome je

*crno-bela fotografija glumca Itana Hoka, začušljanog i glave oborene nad trubom koju je držao onako kako je to nekad činio samo Čet Bejker na sceni, u pauzama solo deonica pijanina i kontrabas dok je izvodio Let's Get Lost. Uzdrhtao sam pred tim prizorom, kao da mi se vratio miris prošlog života na trenutak (...)*<sup>7</sup>

Poslednja rečenica je indikativna: i samo naznake džez konteksta, u ovom slučaju promo fotografija za film o džez trubaču Četu Bejkeru *Born To Be Blue* (režija Robert Budro, 2015) kao da aktiviraju uspavane senzore njegovog bića. Inače, kontrabas je Filipu u sanatorijumu oduzet, što je novo iskustvo, jer se ranije nije odvajao od njega.

*On mi je kao produženi deo tela, kojim doduše, više ne umem da se koristim. Kao neki rep koji je izgubio funkciju i atrofirao, ali ga još uvek osećam negde u dnu kičme.*<sup>8</sup>

Kasnije, kad terapija malo odmakne, Sibinovićka će ga pitati zašto se odlučio baš za kontrabas, a on će odgovoriti zato jer je ličio na njega. Da je Ilić odlučio da glavni junak romana bude džez saksofonista, instrument u njegovim rukama bio bi za narativ predvidljivo izdašan ikonički znak. Međutim, kontrabas je nešto drugo. Dok muzičari tragaju za idealnim instrumentom, kontrabas traga za svojim (nesavršenim) čovekom. Osobenjakom,

<sup>5</sup> *Pas i kontrabas*, str. 183.

<sup>6</sup> Ivan Milenković, *Roman boje bakra*, Danas, 22–23. 2. 2020.

<sup>7</sup> *Pas i kontrabas*, str. 80.

<sup>8</sup> Isto, str. 30.

ako je moguće. Snažnih ruku, ni to ne bi bilo z goreg. Kontrabas ima karakter, njemu se može pripisati svojstvo alter ega. O svemu tome je, pronicljivo i lucidno, takođe i zajedljivo i sarkastično, već govorio jedan drugi Kontrabasista, čije je misli zabeležio Patrik Ziskind. Verujem da nam je Ilić prepustio odluku da li ćemo išta iz te nesvakidašnje hronike o (su) životu jednog instrumenta i čoveka učitati u njegovu odluku da roman bude o džez kontrabasisti.

*Molim vas, pogledajte ga! Obratite pažnju na njega. Kao neka debela stara žena. Kukovi isuviše spušteni, struk potpuno nakaradan, isuviše visok i nedovoljno tanak; pa onda ta uska, oklembesena rahitična ramena – da čovek poludi. Jer kontrabas je hermafrodit, istorijski-razvojno posmatrano, otuda takav izgled. (...) Kontrabas je najodvratniji, najnezgrapniji, najneelegantniji instrument od svih instrumenata ikada stvorenih.<sup>9</sup>*

Možemo pripisati ove redove nekakvoj malodušnosti ili nervnoj slabosti Ziskindovog Kontrabasiste, mada on na početku svog solilokvija u kom na nekonvencionalan način ispituje niz dualiteta – muško/žensko, život/smrt, lepota/ružnoća, uspeh/neuspeh (u smislu socijalna hijerarhije, ali i odnosa prema ženi) – ima drugačiji stav:

*Uklonite li kontrabas, nastaće prava vavilonska zbrka jezika, Sodoma, tu više nikome neće biti jasno zbog čega uopšte pravi muziku. (...) Da nema kontrabasa, takvog kakav je, mogli biste da spalite svu postojeću orkestralnu literaturu, takva kakva je, svu literaturu od A do Š, šta god hoćete: simfoniju, operu, solistički koncert, sve. (...) U džez orkestru vam je to još uočljivije. Ako se iz džez orkestra ukloni bas, tada ceo orkestar – opet slikovito – leti u vazduh, kao da je na njega bačena bomba. A ostalim muzičarima odjednom sve postaje besmisleno. Inače, ja sam protivnik džeza, roka i sličnih stvari. Jer kao umetnik koji veliča lepotu, dobrotu i istinu, u klasičnom smislu tih reči, ničega se ne klonim toliko koliko anarhije slobodne improvizacije.<sup>10</sup>*

Filip se setio svog boravka Frankfurtu, isprobavao je u jednoj radnji svoj budući kontrabas marke *gasparo*, osećajući da uspostavlja vezu sa instrumentom.

*Misliš da je to osetio i Skot LaFaro kad je pronašao svoj abraham prescott bas iz 1825, ha?, pitao me je Darko namignuvši mi. (...) Najednom sam osetio kako tim instrumentom mogu da ovladam prostorom i svim njegovim skrivenim zvukovima, koji bi se neizostavno morali uplesti u moje sviranje.<sup>11</sup>*

Filip od Darka sluša o košmarnom snu Bila Evansa o njegovom davljenju u jezeru, i kako je navodno u tom snu čuo muziku Stravinskog koju je voleo još kao dete. Evans je potom napisao *Waltz for Debby* i posvetio je svojoj bratanici Debi. Kada je juna 1961. godine, desetak dana pre nego što će izgubiti život u saobraćajnoj nesreći, Skot LaFaro odsvirao kontrabas u ovoj numeri, Evans je prepoznao zvuk iz svog sna... U biografiji slavnog i voljenog pijaniste, makar u *Bill Evans: How My Heart Sings* (Yale University Press, 2002) Pitera

<sup>9</sup> Patrik Ziskind, *Kontrabas*, Solaris, Novi Sad, 2012, str. 45.

<sup>10</sup> Isto, str. 8–9.

<sup>11</sup> *Pas i kontrabas*, str. 131.

Petingera nema ni traga detalju o snu. Ali to i nije toliko važno, jer ova romantična skaska, jedna u moru džez mitologija, našla je u romanu sebi dobro mesto. Nije ni moglo drugačije, jer Skot LaFaro je bio ne samo kontrabasista Evansovog trija, već i njegov prijatelj, i Evans ga nikada nije u potpunosti prežalio.<sup>12</sup>

Ne postoji ništa što Filipa ne može podsetiti na džez. I koliko-toliko pokrenuti njegovu tromu svest, pa makar to bilo i neprestano grgoljenje kanalizacionih cevi u bolničkom paviljonu. Taj zvuk je prizvao „teoriju“ njegovog kolege sa studija Matijasa o kvalitetu toaleta u džez klubovima. U najkraćem: što su toaleti uredniji, muzika je slabija. I da je kardinalna greška Čarlija Parkera bio njegov dolazak u Evropu 1949. godine, gde je uglađenost pariskih klubova dodatno nategla njegove nerve. Za publiku nevidljivi trenuci u bekstejdžu su povratak muzičara izvorima energije. Kao što je Mingus objasnio albumom *Blues and Roots*.

*Prekid strujanja energije između tih polova značio bi i početak kraja nečije muzike, karijere, pa čak i života, kao što je to bilo u Parkerovom slučaju. Zato su ruinirani, hladni i vlažni toaleti, na neki način, predstavljali povratak energiji, kao rekuperacija koja bi muzičaru omogućila da se vrati na scenu i zasvira još bolji džez.*<sup>13</sup>

Na poslednjem zajedničkom nastupu F-kvarteta u kafeu *Stockwerk* u Gracu pojavio se i Stjepko Gut, Filipov profesor i, te večeri, specijalni gost na koncertu. Gut je jedini značajni domaći džez internacionalac koji se spominje u romanu. Bodreći mlade kolege pred nastup, on sa sobom donosi sećanje na dane kada se istorija džeza pisala i u Beogradu.

*Samo da znaš, kazao je ozbiljno profesor Gut, moramo da iznenadimo sve, kao što je Teri uradio 1982. u Beogradu, kada je izašao nakon najave i istog časa počeo da svira. Digao je ceo Kolarac, i nas, i debelog Boška Petrovića, zajedno sa vibrafonom, uvis. Miša Blam je poleteo sa svojom velikom leptir-mašnom i kontrabasom...*<sup>14</sup>

Dvorana Kolarčeve zadužbine, početak juna 1982. godine. Na sceni je sekstet Marković-Gut. Pored trubača Guta i saksofoniste Miće Markovića (ko-lidera, kako su se šalili na svoj račun), nastupili su i klavirista Miloš Krstić, bubnjar Lazar Tošić, trombon je svirao Nikola Mitrović, kontrabas je bio u rukama Mihaila Miše Blama, a za tu specijalnu priliku sastav je pojačan vibrafonistom iz Zagreba Boškom Petrovićem. „Izuzetno mi je drago što mogu da najavim jednog od giganata džeza“, otpočeo je svoju najavu Marković, „jednog od onih ljudi koji je deo njegove istorije. Mi muzičari ga zovemo Mister Džez. KLARK TERI!!!“ Slavni trubač i fligelhornista otpočinj vrtoglavi solo, stupajući ubrzo u kratki, uzbudljivi muzički dijalog upravo sa Blamovim kontrabasom... Veče za pamćenje. Na sreću svih generacija koje su došle i koje će doći produkcija PGP RTB je ovaj nastup sačuvala za večnost na vinilu *Clark Terry with Marković-Gut Sextet: Live in Belgrade 1982*. Ilić inkorporira stelarne trenut-

---

<sup>12</sup> Zanimljiva epizoda o LaFarovoj tragičnoj smrti iz pera domaćeg pisca može se pročitati i u priči *Valceri i snošaji* (2001) Vuleta Žurića.

<sup>13</sup> *Pas i kontrabas*, str. 82.

<sup>14</sup> Isto, str. 174.

ke najznačajnijeg jugoslovenskog i srpskog džez sastava u svoj tekst, zatvarajući energetski krug Beograd – Grac u vremenu.

Ako su Grac i evropsko putešestvije bili, uprkos Filipovom frustrirajućem odnosu sa Enom i Ivanom, koliko-toliko dobro vreme za bend i njegovog kontrabasistu, povratak u Beograd označio je mesto Filipove kalvarije od koje se neće oporaviti. A moglo je i da ne bude tako, s obzirom na to da je prva vest koja je stigla do njega bila ona o sedam godina očekivanoj trudnoći njegove žene Darije. Međutim, blagovest je ostala u senci incidenta u jednom od beogradskih klubova u kome će tik pred nastup saznati da više nije član sopstvene grupe. U osećaju poraženosti i poniženja u kojima je nestajao kao u živom pesku najviše ga je bolelo to što je Darija znala za Eninu i Ivanovu zaveru, ali mu je prećutala. U pijanačkom magnovenju nasrnuo je na Dariju, odgurnuo je, ona je poletela preko ivice balkona, a on je, u pokušao je da je zgrabi za ruku, poleteo za njom. Da nije bilo tende kafea *Pasha* ispod njihovog stana, verovatno ne bi preživeli. Provodeći ga kroz opasne tesnace i rubna područja njegove svesti, doktorka Sibirnović je učitala simboliku u naziv kafea (praznik izlaska Jevreja iz egipatskog ropstva pod Mojsijem) i Filipov pad simbolično odredila kao *izlazak*. Zakoračio je u prazno. U svoj novi život. A prva stanica na tom putu bio je Kovin. Filip će kasnije, kad već uveliko bude bio u sanatorijumu, pod vrlo dramatičnim okolnostima saznati da se Darija porodila u Americi, dovoljno daleko od njega i svega što je on predstavljao. U jednoj od halucinantnih seansi sa Sibirnovićkom, Filip će rezignirano zaključiti da je džez „umetnost propuštenih prilika u životu“.

A propo simbolike u nazivima, četvrti, završni deo romana *Pas i kontrabas* naslovljen je *Libertad*. Filip i njegovi prijatelji su uspeli da pobegnu iz sanatorijuma. Te, poslednje noći, strane delegacije, predstavnici Vojske, VMA i drugi gosti okupili su se na predstavi *Čarobna frula* koju su po Sibirnovićkinom scenariju izvodili pitomci Zavoda. U jednom trenutku gosti i pacijenti su se izmešali i počeli da plešu, bizarni bal ispunio je dvoranu nadrealnim raspoloženjem. Anarhoidna pojava doktora Julijusa koji jaše na plavoj četki kao na konju i njegov govor o ukidanju ustanove koja stigmatizuje pacijente pred zabezegnute ljudima bili su uvod u kaos. U mraku i zaglušujućoj kakofoniji glasova začuo se i pucanj. Begunci će uskoro otkriti da se zalutalo zrno zarilo u telo nesrećnog doktora. Po Julijusovoj želji, na pustoj obali kovinske ade spaliće njegovo telo. Filip je imao kraj sebe svoj kontrabas, njegovi prijatelji su se postarali, kao da su znali da Filipov eventualni beg bez instrumenta za njega ne bi imao smisla. Nije smogao snage da svira kraj doktorovog plamtećeg odra, ali je pevao.

*Ta pesma na španskom, koju ranije nikada nije čuo, Alfonsina y el mar, koja je opevala smrt u vodi argentinske pesnikinje Alfonsine Storni, ponela ga je uvis, u vreme koje se zgušnjavalo iznad kovinske ade – u susret njegovoj Beatriče.*<sup>15</sup>

Uzvišeni patos u nesvakidašnjem ritualu, nevidljivom niti vezan za pasaž o snu Bila Evansa i LaFarovoj smrti. *Alfonsina y el mar* je otpočela svoj život na ploči argentinske dive Mercedes Sose, 1969. godine. U mnoštvu verzija, jedinstvena je ona izraelskog džez kon-

<sup>15</sup> *Pas i kontrabas*, str. 267.

trabasiste Avišaja Koena. Njegov setni glas tužnu pesmu boji melanholijom dubokom koliko i more o kome peva. I Filipov put je vodio ka moru. Ali, trebalo je najpre izaći iz zemlje. Pridružio se grupi nevoljnika, migranata, u nadi da je granica sa Mađarskom još uvek negde porozna, da nije sve prepokrila bodljikava žica. Napokon, Segedin. Delić razgovora sa ljubaznom devojkom u gostionici u blizini železničke stanice:

*Nikada nisam slušala džez. To je ona čudna muzika, zar ne? Njeno pitanje izmamilo mi je osmeh: da, potvrdio sam, i sviraju je čudni ljudi. Kao što ste vi, dobacila je uz osmeh.*<sup>16</sup>

U vozu ka Italiji Filip je uključio mobilni telefon posle ko zna koliko dugo vremena. U oživljenom telefonu, slike, glasovi.

*Kao glasnik, prenosi mi njene reči, koje sam delio na slogove samo da bih što duže mogao da ih čitam. I svaka reč koja bi mi stigla bila je kao istrgnuta iz velike džez partiture, podsećala je na deonice iz Koltrejinovog A Love Supreme (...) Ena je bila muzičko biće i ja sam mogao da je prevedem u note, naposletku i da je odsviram, ne slabije od Četa Bejkera dok je izvodio My Funny Valentine ili Torda Gustavsena u Gracefull Touch.*<sup>17</sup>

I svaki se jezik prevodi na jezik džeza. Sve što je izgovoreno, jezik džeza poznaje, njegovo biće pamti. Prizori patnje kao da su izbledeli; sećanje odlučuje da zadrži ono što kao rečenicu između zagrada uokviruju *vrhovna ljubav* i *milosni dodir*. Destinacija je Đenova, svojevrsna misija je u toku: Filip se približava senkama Julijusovih predaka. I to u gradu iz kog je Kolumbo svojevremeno pošao put Novog sveta, a koji je sada za Filipa kapija novog života. Obreo se u džez klubu, smešio mu se angažman. U međuvremenu, za Filipa se radi lažni *passaporto*. Isposlovao mu prijatelj Cani, perkusionista iz Timbuktua. Završna poglavlja romana smenjuju jedna druge u izrazitim promenama tempa.

*Džez klub Count Basie bio je pun kada sam u svom iznajmljenom odelu, bos, sa kontrabasom u futroli, ušao u foaje crvenih zidova. Iz zvučnika se čulo utišano Search For the New Land Lija Morgana.*<sup>18</sup>

U klubu je i čovek iz produkcije ugledne etikete ECM, a Bruno, vlasnik kluba, na ivici je panike pri pomisli da bi se ove značajne večeri u njegovom klubu mogao pojaviti izvesni Raul ili Rej, bubnjar Džejsma Brauna, lunatik koji u pauzama koncerata zaskače bubnjeve i izvodi besomučne solo tačke. U spontanom razgovoru sa čovekom iz ECM-a Filip mu kaže da večeras u stvari nastupa na drugom mestu, sa svojim sastavom. Trio Lampeduza. Bruno je šokiran. Imate li vokalne deonice, na kom jeziku pevate, pita čovek iz ECM-a. Između ostalih i na jugoslovenskom.

---

<sup>16</sup> Isto, str. 239.

<sup>17</sup> Isto, str. 246.

<sup>18</sup> *Pas i kontrabas*, str. 282.



*To je jezik koji, rekao sam posle kraće pauze, jezik koji većina džez muzičara sa Balkana razume... Inače je zabranjen ustavima bivših jugoslovenskih republika. (...) Vrlo često, organizuje se javno batinanje svakog ko bi priznao da se služi ti jezikom. Ali u džezu je taj jezik nastavio da živi.<sup>19</sup>*

Džez je nadjezik, kome je dato da apsorbuje neuroze i nesporazume. Pomiritelj. Filipovom ironijom na temu *jugosfere* Ilićev traktat o slobodi opisao je pun krug. Simbolično dotičući sudbinu imigranata, ime Filipovog *ad hoc* trija nije slučajnost. Svi koji uspeju da se iz gumenih čamaca iskrcaju na nepoznatu obalu u potrazi su za novom zemljom za sebe i svoje porodice, stoga, sasvim izvesno, Ilić nije slučajno odabrao ni pesmu trubača Lija Morgana. Filip odlazi i vodi sa sobom sumanutog Raula-Reja. Oni su apatridi i apostati. Trio Lampeduza, Filip, Cani i Zahra, Canijeva sestra koja svira trubu i peva, nastupiće u baru *Felice*. Srećan, napokon? *Nomen est omen*, ipak? Nadolaze nezaustavljivi talasi migrene, pod mu se ljulja pod nogama kao paluba u nevremenu. I na ovom mestu još jedan krug je zatvoren: neraskidivo su se povezali brod na dunavskom rukavcu s početka Ilićeve priče i ovaj, imaginarni, na njenom kraju. Trio izvodi pesmu *Libertad*. Filip okida žice kontrabasa, sećanja naprežu njegovu svest do pucanja, predoseća svoje skoro klonuće, kao i tada, olujne noći 1992. godine, na brodu minopolagaču Jugoslovenske mornarice, kada ga je masivno telo mine povuklo u more i umalo se utopio. TONUĆI, setio se seoskog begešara kog je slušao kao dečak, kada mu je zvučao dobro kao Oskar Petiford u numeri *Oscalypso* sa Djukom Elingtonom.

*Dubina u koju sam tonuo, shvatio sam tada, bila je mesto na kom je za mene mogao početi džez, jer je nenadano nastupila i moja poslednja noć, a u njoj jedino kontrabas nije svirao falsch.<sup>20</sup>*

Ilić je „paralelnom montažom“ prizora dramski naboj teksta uvećao do usijanja (misao o filmskoj adaptaciji romana *Pas i kontrabas* me je opsedala od prve stranice, ne napuštajući me nijednog trenutka, jer njegov je kinematički potencijal fascinantn!). *Neka te pesma povede gore, gde hrabri ne prestaju da se bore*, pevala je Zahra. Još jedan davljenik je spašen.

*I dok sam nastavljaio da sviram žmureći, osetio sam da u meni vreme se menja i da ću jednog dana morati da se vratim u onu zemlju iza zamišljenog meridijana, in a silent way (...) I ako ikada budem svirao u Beogradu ili Zagrebu, učiniću to kao onaj crni motherfucker iz 1st St. Luisa, pre rata, okrenut leđima prema publici (...) neću se osvrnuti dugo, sve dok psi budu bili pitomi, a iz duše kontrabasa se bude čuo moj džez.<sup>21</sup>*

Majlsov duh bdi nad jednom spiritualnom seansom: nevidljivi brod plovi nevidljivim morem.

---

<sup>19</sup> Isto, str. 284.

<sup>20</sup> Isto, str. 291.

<sup>21</sup> *Pas i kontrabas*, str. 294.