

Бојана Аћамовић

НЕРАЗУМНИ ОПТИМИЗАМ ЦЕЗА

Очекивано је да се списатељица попут Тони Морисон бави афроамеричком историјом и њеним местом у оквирима историје САД па и глобалним оквирима. То је уосталом питање које је интензивно заокупљало већину америчких црних књижевника и интелектуалаца током целог двадесетог века, питање закомпликовано разматрањима о дуалној природи афроамеричког идентитета. У својој збирци есеја *Душе црној народа* (1903) В. Е. Б. Ду Бојс уводи идеју о двострукој свести Афроамериканаца као унутрашњем конфликту проистеклом из припадања црној (афричкој) раси и америчкој нацији. Донекле се прикључујући тој дискусији, Тони Морисон се у својим романима фокусира на појединце у афроамеричкој заједници, контекстуализује њихове појединачне судбине у ширим оквирима историјског периода, али не пропушта ни да скрене пажњу на аутентични допринос Афроамериканаца америчком искуству.

Роман *Цез* (1992) други је у низу три романа Тони Морисон који се данас посматрају као својеврсна трилогија посвећена темама из афроамеричке историје – њен први део би био роман *Вољена* (1987), а трећи *Раја* (1998). И по временском периоду, односно међуратној епохи у коју је радња смештена, *Цез* заузима средишње место између *Вољене*, где су приказане године након америчког грађанског рата и бар номиналне победе аболиционистичких, антиробовласничких снага у САД, и *Раја*, који преиспитује последице историјских промена манифестоване у другој половини двадесетог века. Како прошлост није могуће херметички изоловати од садашњости, у сва три романа истакнуто место заузимају осврти на претходне деценије, искуство ропства и генерацијске трауме пренете са јужњачких плантажа у нови живот.

Тони Морисон се у својим делима не бави само односом афроамеричке и доминантне белачке историје већ даје и инсајдерске увиде у међуљудске односе у самој афроамеричкој заједници. То чини кроз комплексне ликове чији се поступци разматрају као последица трагичног искуства црнаца у Америци, али који у многим случајевима представљају пример универзално људских реакција на актуелне животне прилике. У контексту њеног стваралаштва, роман *Цез* је специфичан по више аспеката, али пре свега по томе што у њему ауторка улази у дијалог са „својом”, афроамеричком заједницом на пољу које је данас у Америци а и у свету прихваћено као аутентични допринос америчке црначке заједнице светској култури. Кроз музику која је дала име читавој епохи друге деценије двадесетог века – цез.

Уобичајено је да се при помену књижевности „доба цеза” најпре помисли на беле писце – Фиццералда, Хемингвеја, Гертруду Стајн – иако је сам цез настао као црначка музика и развио се у аутентично црначком миљеу харлемске ренесансе. Да би се разумела харлемска ренесанса са свим својим интелектуалним и уметничким донетима укључујући и афирмацију цеза, потребно је вратити се барем до 1865, те године окончања америчког грађанског рата и почетка нове фазе афроамеричке историје у САД. И поред сегрегације, дискриминаторних закона и реалне

претње од расно мотивисаног насиља са којим су се Афроамериканци и у наредним деценијама суочавали, укидање ропства је за црначко становништво значило какву-такву слободу, пре свега слободу кретања, што је резултирало великим миграцијама становништва, углавном ка Северу. Бројни су примери успешног организовања црначких заједница, чак и читавих свецрначких градова, често врло просперитетних, са сопственим банкама, школама, црквама. До почетка двадесетог века формирао се средњи, па и виши средњи сталеж Афроамериканаца који су се материјално обезбедили, стекли универзитетско образовање или развили уметничке таленте, те су били у прилици да се боље позиционирају у друштвеном, интелектуалном и културном животу. С једне стране, жеља да се побегне од репресије Југа, а с друге, потреба за даљом афирмацијом, сопственом и афирмацијом своје културе, подстицали су људе да се досељавају у велике градове, пре свега Њујорк и његов северни део Харлем. Улазак САД у Први светски рат 1917. донео је нове изазове и за афроамерички део популације. У том првом глобалном сукобу, који је на особен начин спојио различите делове планете, и Афроамериканци су поделили судбину људи широм света као сведоци великог уништавања из ког се многи нису вратили. Равноправност у погледу војне мобилизације није, међутим, значила еманципацију на другим пољима, те су се код куће и даље суочавали са старим предрасудама и чак још суровијим угњетавањем и изопштавањем. Године 1917. започела је серија великих расних немира најпре у Ист Сент Луису, а наредних година и у другим градовима, обележених бруталним нападима на црначку популацију.

И поред повремених излива насиља, живот у градовима, поготово оним већим, за Афроамериканце је био прихватљивији од живота у руралним срединама јер је нудио више слободе, могућности, а и анонимности. Градски живот је и разлог што је управо цез (а не црначка духовна музика, на пример) добио на популарности, да би у наредним деценијама постао препознатљиво афроамеричка, али и шире америчка музика, односно један од аутентичних музичких праваца глобално. Крупне промене су се десиле крајем деветнаестог и првих деценија двадесетог века и више није било довољно певати о животу у ропству и нади у спасење на оном свету. Желели су да певају о љубави и патњи коју она доноси, о бесу и чежњи и радили су то самопоуздано, као образовани музичари и искусни забављачи, који су брзо стицали популарност међу публиком свих раса. Ипак, чињеница да су црни музичари свирали по баровима, али и борделима, појачавала је утисак да има нечег неморалног у тој музици као што наговештава и етимологија речи „цез”. Због опсцених асоцијација многи музичари (укључујући Дјука Елингтона, који је преферирао да говори о „америчкој музици”) нису користили тај термин. С друге стране, неморалност је, како је Тони Морисон запазила, црнцима свакако приписивана по некој врсти аутоматизма, те сама реч која ће означавати њихову музику не мења ништа у том погледу. А „цез” управо добро описује оно што су Афроамериканци тих двадесетих година тражили у граду као што је Њујорк, а посебно у Харлему: „Постојала је веома успешна црна средња класа у Бруклину, али за обичне људе, једна од најзанимљивијих ствари била је слобода да се заљубиш, да располажеш својим телом, будеш неморалан” (Carabi, 2002: 92).¹

¹ Цитате из дела на енглеском на српски превела је ауторка текста.

Као и у *Вољеној*, основна тема *Џеза* је љубав, овога пута романтична, али са подједнако трагичним последицама. Година је 1926, а сам њен почетак донео је несрећу и узнемиреност становницима Харлема. Вајолет Трејс је направила изгред у цркви на сахрани убијене осамнаестогодишње Доркас, дошавши са ножем и намером да исече девојчино лице и тиме се освети за бол који јој је нанела као љубавница њеног мужа. Муж, Џо Трејс, јесте и прељубник и убица – цела заједница зна да је он убио Доркас, али никоме (па ни Доркасиној тетци) није стало до тога да га пријављује белачкој полицији и изводи пред белачки суд; уосталом, сви такође знају да је оно што Џо и Вајолет сад преживљавају горе од затвора. Као и у другим својим романима, Тони Морисон нам већ на почетку говори шта се десило, задатак остатка књиге је да расветли због чега. Љубавни троугао и злочин из страсти овде су само полазне тачке за приповедање, последице чијим ће се узроцима роман бавити у наставку размотавајући животе јунака све до њихових почетака на пољима америчког Југа крајем деветнаестог и почетком двадесетог века.

Трагични догађаји који су предочени на почетку и који дају тон целом роману, у снажном су контрапункту с уобичајеним описима 1920-их, бар кад је интелектуални и уметнички живот у питању. Олакшање због завршетка светског рата, пробуђени оптимизам и жеља за стварањем новог света у коме ће неправде бити исправљене, модернизам у мишљењу и стварању, креативност, експеримент, одбацивање старих зарад нових форми израза, нови покрети, нове струје, бескрај могућности, давали су крила млађим генерацијама на свим меридијанима. Половином деценије могло је деловати да је узбуђење због нових достигнућа потиснуло трауме из прошлости. Седам година је прошло од завршетка Првог светског рата, девет од расних немира на Југу САД и протеста у Њујорку. *Џез* ипак потврђује да се такве трауме тешко потискују пре свега јер имају исувише уплива у садашњицу – можда се већ седам година живело у миру, али „ветерани на Седмој авенији још су носили војничке шињеле јер ништа што су могли да купе за свој новац није тако неподериво нити тако добро скрива оно чиме су се хвалили 1919” (Morison, 2002: 15). Алис Манфред се добро сећа околности под којима је њена сестричина Доркас изгубила родитеље на Југу и марша црних војника који 1917. протестују Петом авенијом. Са залажењем дубље у роман, залазимо дубље и у свест јунака и у њихове породичне историје, које употпуњују националну историју и предочавају зашто се „доба яеза” не може посматрати само кроз гламур плесних дворана, угланчаних аутомобила, виртуозних музичара и флаперки.

Мада ни у *Џезу* не изостаје враћање на руралну прошлост америчких црнаца на јужњачким плантажама, дигресије у централним поглављима романа служе да употпуне оквирну причу чија је окосница живот у граду. И то не било ком граду – место радње *Џеза* је *the City*, град над градовима, Њујорк, уточиште хиљада Афроамериканаца који су се ту доселили са Југа,

*ш*у *ї*де су *ї*лочници, са *с*неїом или без *ње*їа, *ш*ири *не*їо *ї*лавне *у*лице у *ї*радовима у којима су рођени и *ї*де сасвим обични *љ*уди моу да сачекају на *с*шаници, уђу у *ш*рамвај, *ї*руже човеку новчић и *од*везу се *ї*де им се *ї*рохїше, мага и нема *ї*оїребе да *ї*деш боїзна куд јер је све *ш*їо *жел*иш *на*домак *ру*ке. (Morison, 2002: 15)

Њујорк и у њему Харлем, као црна престоница, седиште афроамеричког политичког и културног активизма, о коме се тада говорило као о „покрету нових црнаца”, а данас познатог као харлемска ренесанса. Оно што се дешавало у квартовима на северном делу Менхетна бурних двадесетих, а посебно од половине деценије па до слома Њујоршке берзе 1929. године, позиционирало је црначку књижевност, музику, уметност на светској сцени културних дешавања. Непосредно инспирисан таласом расног насиља, Клод Макеј 1919. објављује песму „Ако морамо умрети” као позив на активну борбу без узмицања и страха. Оснивају се политичке организације попут Лиге за слободу (*Liberty League*, 1917) и покрећу периодичне публикације попут листа *The Voice* (1917), кроз које ће се активно промовисати концепт „новог црнца”. У истом циљу, Ален Лок објављује антологију *Нови црнац: Шумачење (The New Negro: An Interpretation, 1925)*, којом представља дела познатих и мање познатих аутора харлемске ренесансе. У њој је заступљен и Ленгстон Хјуз, један од најзначајнијих представника покрета, између осталог са музичким песмама „Џезонија” (“Jazzonia”) и „Нага млада плесачица” (“Nude Young Dancer”), као и песмом „И ја певам Америку” (“I Too Sing America”), написаном у одговор белим америчким песницима, а пре свега Волту Витману.

У таквој клими, посебан замањ добија џез, као носилац новог звука, нове виртуозности и експериментисања у тону, ритму и покрету. Музичари попут пијаниста и композитора Фетса Волера и Дјука Елингтона стичу популарност својим клупским наступима те почињу да се појављују и на филму, односно оснивају своје оркестре, који ће прави бум доживети у наредним деценијама свинг ере. Прохибиција је била на снази, али ноћни живот се несметано одвијао у клубовима као што је чувени „Котон”, отворен 1923. на углу 142. улице и Авеније Ленокс, у ком црнци наступају, али у који не могу да уђу као гости. Другачије је било са плесном двораном „Савој”, која се отвара 1926, такође на Авенији Ленокс и прима и црнце. Време је када џез постаје музика за плес, а гламурозни „Савој” остаје упамћен као главно стециште најбољих свинг плесача, пре свега линдихопера, место где су одржавана њихова надметања као и фамозни дуели најбољих џез бендова. Двадесете су и време када се џез музика објављује на плочама које издају новоосноване дискографске куће. Међутим, пуна блиставост епохе џеза – музике, плеса, поезије, моде – препозната је доста касније. Савременици Ленгстона Хјуза и Дјука Елингтона из редова „обичних” људи са јасним сећањима на живот под претњом јужњачких „Џим Кроу” закона и Кју-Клукс-Клана нису се помно бавили ни двоструком природом афроамериканства ни поетским одговорима великим белим песницима. О тим људима пише Тони Морисон.

Гламур из *Великој Гејшсбија* је можда изостајао, али непорециво је да је музика двадесетих била саставни део живота становника Харлема и то не само као пратећа мелодија – то је оно што и Тони Морисон преноси у свом роману: „Нисам желела просто музичку позадину, нити украсне референце на њу. Желела сам да дело буде манифестација интелекта, сензуалности, анархије те музике; њене историје, њеног опсега и њене модерности” (Morrison, 2004: xiii). Као свепрожимајуће присуство које уноси додатну живост и узбуђење у свакодневицу великог града, џез је обична музика за обичне људе, те се у роману тако и третира. У *Џезу* не читамо

о Дјуку Елингтону, јунаци романа не иду у плесне дворане звучних имена; имена музичара и клубова су мање важна, важна је музика и осећај који она доноси. Важне су плоче, издате за “Bluebird” или “Okeh Records” – због једне такве, оне са синглом “The Trombone Blues”, млада девојка занемарује бебу која јој је поверена на чување оставивши је с непознатом женом на улици („Трубиће она блуз боље од сваке трубе кад јој се мајка врати кући” [Morison, 2002: 25], коментаришу пролазници). Ноћи се проводе у спикизијима, по становима до којих не води број већ звук клавира. Једне такве вечери, Доркас са другарицом Фелицијом иде на забаву:

Пре нећо шћо су се свейла ѿојасила и ѿре нећо шћо су несћали сендвичи и сога ѿресечена алкохолем, младић задужен за музику сћавља на грамофон брзу ѿлочу која одговара блисћаво освейљеној соби. Намешћај је ѿурнућ уз зигове и у ѿредсобље, а у сћаваћим собама уздижу се брда кайућа. Под свейлом са шћаванице ѿарови се крећу као близанци роћени једно с друћим, ако не једно за друћо, и свако осећа ѿулс свој ѿарћинера као сојсћвену друћу жилу куцавицу. Верују да ѿре музике знају шћа ѿихове ноће, шћа ѿихове руке шћреба да раге, али шћа обмана је шћајна моћ музике која им сојсћвену вољу ѿоштура као ѿихову ѿредвићајући ѿихово ѿредвићање. Измећу ѿлоча, док девојке размичу крајне на блузама да ѿровейре ознојене кључњаче или бржжно ѿојрављају шћейћу коју је влаћа нанела ѿиховим фризурарама, младићи ѿрићискају на чело ѿресавијене марамиче. Смех ѿокрива одвећ оћворене ѿолеге добродошлице и обећања, и ублажава знаке изгаје и наћушћања. (Morison, 2002: 61)

Њујорк је тих деценија био град који плеше. Главни јунаци романа Тони Морисон су још 1906. са Југа возом практично доплесали у град:

Кад је воз у ѿуној брзини ушао у шћунел и кад се у ваћону наједном смрачило, ѿомислили су да је можда исћред ѿих зиг о који ће се слућаћи или сћена која виси изнад ѿразнине. Воз је задрћшао с ѿима на шћу ѿомисао, али је настћавио даље; уверили су се да је исћред чврсћа земља, а ѿодрћшавање се ѿрешћворило у ѿлес ѿод ѿиховим ноћама. (Morison, 2002: 32)

Њишући се у ритму воза, у вагону „за обојене”, Вајолет и Џо осећају новоосвојену слободу, олакшање због беге од скученог живота под репресијом, али и неизвесност новог. Улазе у Њујорк плешући, додирујући се и осмехујући, већ заљубљени у град који их дочекује тако разиграно: „Попут милиона других, пиљили су кроз прозор узбурканих груди, са ритмом шина у ногама, и ишчекивали први поглед на град који је плесао заједно с ѿима показујући им колико их воли” (Morison, 2002: 33). И небо изнад града доприноси „цезичној” атмосфери: „[Градско небо] је кадро да постане љубичасто, а да не изгуби наранцасто језгро, и тада се одећа људи на улицама пресијава попут костима у варијетеу” (Morison, 2002: 37). У сумрак се боје преливају тако да гардероба шетача наликује плесним костимима, а градске улице постају плесне дворане.

Нису, међутим, сви Афроамериканци из Харлема осећали цез као ослобођење и радост. Размишљајући о расним нередима, насиљу и тужној судбини своје нећаке Доркас, Алис Манфред закључује:

He [...]. Нису њо изазвали рат и незадовољни ветерани, ниши чојори обојених који су се оштимали око надница, ниши улице њуне обојених. Крива је музика. Прљава музика, „џри-ђи ми” музика коју су њевале жене, свирали мушкарци, њлесали и једни и груђи, џприџи-јени и бесџидни или раздвојени и разуларени. [...] Та музика наводи људе на будаласџе и њејриличне сџвари. И само слушање џе музике личи на кршење закона. (Morison, 2002: 55)

„Та музика” или џез, који се тим именом у књизи нигде не помиње. Тони Морисон га, међутим, ставља у наслов јер је џаз управо прави начин да се ослика целокупни дух тог времена и места: „Имплицира секс, насиље и хаос, све што сам желела у књизи” (Carabi, 2008: 94). То што нико од ликова у књизи не говори о „џезу”, још је једна потврда свепрожимајућег утицаја те музике на свест људи и атмосфере у граду – оно што највише обликује наше бивствовање у свакодневици јесте оно што не можемо да дефинишемо док смо део ње. Ипак, све алузије које је та реч носила указивале су и на ону мрачнију страну историје из које је џез настао и антиципирале хаос наредних деценија. Френтичност џеза као да је била одраз онога што је тињало испод површине послератне наде и оптимизма.

џез је био и разочарање ако те не прихвате они које највише желиш. Доркас то осећа када доживи одбијање два брата, два најбоља плесача на сцени, који су „бацали [...] у засенак све остале, и кад им је било потребно оштро надметање, морали су да плешу сами са собом” (Morison, 2002: 60). Након једне успешне тачке, која по обичају изазива дивљење целе сале, браћа угледају Доркас, која се чежњиво нада плесу, а и љубави с једним од њих. Одмеривши је с осмехом, момак прави гримасу и окреће се на другу страну, а плоча тек што се завртела на грамофону. „Доркас је примећена, процењена и одбачена за време које је потребно игли да пронађе први зарез. Стомачни грч могуће љубави није ништа према леденим плочама које јој сад зачепљују вене. Тело које настањује је безвредно” (Morison, 2002: 63). Разочарање и незасићена глад за љубављу одвела је тако Доркас до Џоа.

џез се код Тони Морисон не појављује само на тематском плану, као део живота јунака, нешто чему се радују или од чега стрепе или што просто даје ритам њиховој свакодневици. Ауторка је сасвим свесно џез инкорпорирала у саму структуру своје прозе. Ово је проистекло из њеног покушаја да одговори на питање шта једну књигу чини „црном”. По чему се црначки говор разликује, шта је то што карактерише приповедање припадника црначке заједнице? Корисне смернице Морисон је пронашла у музици, пре свега у џезу, који, за разлику од класичне музике, не доноси задовољење и заокружење већ слушаоца константно држи у стању напетости. Непостојање јасног завршног акорда ствара осећај недовршености (в. Morrison, McCay, 1983: 427). Управо тај осећај да у основи главне приче постоји још нешто недоречено, неизречено (можда и неисказиво?), Морисон жели да пренесе својим делима. Прича није ни монолитна нити има јасно дефинисан крај.

Важан уплив џеза на *џез*, по речима саме ауторке, догодио се при обликовању наративног гласа. Критичари су се темељно освртали на сличности са приповедачким техникама Вирџиније Вулф или Вилијама Фокнера, те на несумњиву постмодерност вишегласја у прози Тони Морисон. Ауторка нам, међутим, скреће

пажњу на други извор. Други медијум. „Нико се не слаже ни са ким ни око чега у вези са цезом [...] али сви свуда у свету мисле да знају све о њему” (Carabi, 2002: 94). Ако би желела да пренесе управо тај став „свезналице” у своју причу о харлемским црнцима у бурним двадесетим, решење би био глас свезнајућег приповедача, који међутим евидентно не зна баш све и чија ће се приповест током романа употпуњавати гласовима других ликова. Таква наративна поставка подсећа на џем-сешн – свима је позната основна музичка линија, али се извођење мења у ходу, неко уведе основну фразу, остали се брзо прилагођавају, импровизују тако да ни у једном сегменту тема не звучи ни приближно исто. Сваки инструмент у бенду ће добити прилику да исприча своју верзију; сви актери приче у *Џезу* добијају поглавље у којем чујемо њихов глас.

Од поља памука до клуба „Котон”, свако са својом причом коју саставља успут и уз помоћ других, јунаци романа *Џез* отеловљују дух времена и све његове контрадикторности. Двострукост њихове свести произилази не само из двојности идентитета већ и из разлика између урбане садашњости и руралне прошлости. Живот у граду, прожет или растрзан синкопираним ритмом цеза, значи слободу, али је истовремено у колизији с оним што Вајолет, Џо и Доркас носе у себи – сећањима на доста скученији и nelaгоднији, но истовремено и једноставнији живот на јужњачким пољима. Тони Морисон је истакнуто, насловно место дала цезу као одразу новоосвојене слободе, али и неизвесности па и разочарања бурних двадесетих. На њу је утисак оставила „модерност коју је цез предвидео и усмеравао, као и његов неразумни оптимизам” (Morrison, 2004: x). И поред свега што је указивало на то да невоље из претходних деценија нису нестале, те да ће се утваре минулих дана вратити у још страшнијем облику, музика је оптимистично и одважно поручивала: „Прошлост нас можда прогони, али нас неће заробити” (Morrison, 2004: x).

ИЗВОРИ

- Carabi, Angels. (2008). “Nobel Laureate Toni Morrison Speaks about Her Novel *Jazz*”. In: Denard, Carolyn C. (ed.). *Toni Morrison: Conversations*. Jackson: University Press of Mississippi, 91–97.
- Morrison, Toni. (2002). *Džez*. (Slavica Miletić, prev.). Beograd: Plato.
- Morrison, Toni. (2004). *Jazz*. London: Penguin, Random House.
- Morrison, Toni and McKay, Nellie. (1983). “An Interview with Toni Morrison”. *Contemporary Literature* 24: 4, 413–429.