

# ISKUSTVO DŽEZA

I

Slobodno možemo stupiti u ovaj roman i preko naslova od jedne reči – *Džez*, prednjonepčani tvrdi suglasnik i prednji srednji samoglasnik za kojim sledi zubni frikativ. Poput prigušenog pljeskanja četkice po dobošu. „Ih, poznajem tu ženu” (Morison, 2002: 5), šapatom upozorava ženski glas, a onda nas iznenada, bez upozorenja, baca u zbunjujući svet.

Zabunu stvara brzina pripovedanja. Fragmenti informacija naleću nepovezano. Žena i jato ptica; muškarac koji je istovremeno tužan i srećan; ustrelio je osamnaestogodišnju devojkicu; Violeta (glas se nakratko spušta, između zareza, da pomene ženino ime) seče njeno mrtvo lice na pogrebu, onda žuri nazad u stan, gde pušta ptice „da se smrznu ili odlete” (neobično uparivanje glagola i mogućnosti); među njima je papagaj koji kaže: „Volim te.”

Taj glas, pisani glas, jurca dalje ne dajući objašnjenja, prosipajući još mrvica informacija koje tvrdoglavo odbijaju da se spoje i kažu nešto razumljivo: da je taj muškarac, Džo Trag, Violetin muž, da je Violeta mršava i ima pedeset godina, da je mrtva devojkica imala blede lice, da devojkica ima tetku, da na gornjem spratu živi susedka Malvona. Nestrpljivo čitamo dalje, želeći da prekinemo pripovedača i da postavljamo pitanja, ali taj glas je u neobuzdanoj žurbi da sve ispriča odjednom, bez zaustavljanja. On baca dodatne informacije, o proleću, o još jednoj devojkici, o još jednom životu utroje. Konačno usporava, malo zadihan, i ukazuje na nekakvu misteriju na kraju: „Ishod se razlikovao samo po tome ko je u koga pucao” (2002: 7). Čitamo dalje, i još dalje, zbunjeni, ali zaintrigirani, gledamo reči, slušamo njihov ritam, njihove ritmove, očajnički pokušavajući da otkrijemo značenja tog teksta. Na polovini romana napravimo pauzu da sve razmotrimo, da spojimo stvari, da se orijentiramo.

Vizuelnim pregledom preloma *Džeza* utvrdićemo da poglavlja nisu obeležena brojevima, niti imaju naslove koji bi nam služili kao putokazi. Tekst je podeljen u nenumerisane odeljke jednake dužine, njih deset na broju, razdvojene praznim stranicama koje na usporavanje prisiljavaju čak i one koji brzo okreću strane. Svaki odeljak je dalje podeljen na izvestan broj nejednakih pododeljaka: prvi (str. 5–27) ima tri pododeljaka odvojena sa po dva prazna reda; poslednji (str. 151–158) ih ima sedam.

Eto muzičke partiture koju moramo naterati da zvučno oživi, da se pretvori u zvuk i ritam i puls. Unutrašnjim uhom slušamo ono što čitamo, i reči okrilate, poskoče u zvuk:

*Bluzeri. Crni ljudi bluzi.*

*Svako zna tvoje ime.*

*Stručnjak za gde-je-otišla-i-zašto. Stručnjak za nasmrt-usamljen.*  
*Svako zna tvoje ime. (2002: 85)<sup>1</sup>*

[...]

Džez se sastoji od brojnih takvih ritmičkih pasusa, pododeljaka i odeljaka koji zajedno sačinjavaju muzičku partituru. Ovaj roman ima labavu, fluidnu, nearistolovsku eksperimentalnu formu. Nema klimaktičku strukturu Frajtagove piramide kao konvencionalna proza već formu džez kompozicije.<sup>2</sup> Toni Morison štampanom tekstu pridaje usmene karakteristike. Takođe koristi svoj jezički instrument da isproba neke smeđe sviračke modalitete i tehnike i da kreira neformalne, improvizacijske obrasce džeza.

Prelom teksta – nedostatak stroge podele na poglavlja, nenumerisani odeljci koje razdvajaju prazne stranice, pododeljci nejednakih dužina odvojeni sa po dva prazna reda – kao da se raspada kad se pokrenu zvuci reči. Toni Morison proizvodi tekstualni kontinuum korišćenjem prelaznih legata i portamenta za povezivanje odeljaka. Jedan odeljak završava se rečima: „sa šeš<sup>ir</sup>om na glavi iako je bilo jutro”; sledeći počinje: „Sa šeš<sup>ir</sup>om zabačenim na čelo [...]” (2002: 64, 65; kurziv moj). „Bol” otvara jedan odeljak, ponavljajući prethodni zvuk, „bol”, s kraja prethodnog odeljka (2002: 150, 151). Dve reči, „proleće” i „Siti”, funkcionišu kao glisando kojim se dva odeljka slivaju (2002: 83, 84). Dramatično pitanje: „Ali, gde je ona?”, na kraju odeljka, odnosi se na Divljakušu, majku za kojom Džo traga u Beču poslednji put 1906; dve prazne stranice kasnije, odgovor: „Evo je”, otvara naredni odeljak i odnosi se, što je neobično, ne na Divljakušu nego na Dorkas u Sitiju 1926. godine (2002: 129, 130).

Takva prenošenja stvaraju ritmički tok. Za razliku od jasno razgraničenih stavova u simfoniji, odeljci Džeza nikad se u potpunosti ne zaustavljaju. Poput sekvenci koje se ne prekidaju na džem-sešnu, oni se stalno nemirno kreću i daju tekstu osećanje džeza. Naime, Toni Morison pokušava da oponaša ne samo zvukove džeza nego i njegove obrasce. Prvih nekoliko stranica, poput džez „pesme” ili zadate melodije od dvanaest taktova, ukratko iznose čitavu priču o Violeti, Džou i Dorkas, priču koju na kraju ponavlja i modulira priča o Violeti, Džou i Feliciji, Dorkasinoj prijateljici, koja je „druga Dorkas, ista, ali živa” (2002: 136), kao što nas obaveštava pripovedni glas. Između početka i kraja nalazimo pojačavanja, improvizacije, varijacije i solo deonice, virtuoznu džez svirku. Autorka želi da njena proza „prizove igru i proizvoljnost u načinu na koji se odvijaju pripovedni događaji” (Morrison, 1984: 388). Džez je treptava mreža likova i akcionih tokova.

<sup>1</sup> Prevod ovde nije sasvim precizan ni potpun. Prvi red citata treba da glasi: „Bluzer, crnac i čovek bluzer. Crnac i stoga tužan čovek.” (*Prim. prev.*)

<sup>2</sup> Volter Ong u knjizi *Usmenost i pismenost* pominje poznatu Frajtagovu piramidu, uzbrdicu za kojom sledi nizbrdica. Takođe piše o usmenim obrascima i kaže da „usmena kultura nema iskustvo dugačkog, klimaktičkog linearnog zapleta veličine epa ili romana. Ona čak ni kraće pripovesti ne može da organizuje na proračunat, strogo klimaktičan način koji je književna publika u poslednjih dvesta godina sve više navikla da očekuje – a u poslednjim decenijama i da samosvesno potcenjuje” (Ong, 1982: 142–143).

Likovi su unakrsno povezani na čudne načine. Džoova Dorkas (čije biblijsko ime znači „gazela”)<sup>3</sup> jeste gradska verzija i replika Divljakuše, očiju nalik na košutu, majke koja je svoje novorođenče učinila siročetom, nikad ga nije pogledala niti uzela u ruke (Morrison, 2002: 124). Mladi Džo tragao je za majkom koju nikad nije uspeo naći, a onda je otkrio Dorkas („Evo je”) u Sitanju 1926. Njegova Violeta pomogla je Džou da umakne iz sopstvene praznine 1893, kad je s orahovog stabla pao u njen život. Oženivši se Violetom, Džo ju je spasao od mračne uspomene na majku, Dragu Rouz, koja se bacila u bunar 1892.

Te niti priče ne podrazumevaju obrazac zapleta, ne narastaju do vrhunca niti se postojano dižu u krešendo. Pripovedanje uspostavlja sopstveni ritam i meandrira kroz prostor i vreme, prebacujući se između Sitanja i sela, predstavljajući slobodnim tokom asocijacija događaje u životima Džoa i Violete i Dorkas, povremeno skrećući u stranu da prikaže iskustva njihovih prijatelja i rođaka. I tako upoznajemo čitav niz tangencijalnih likova i naizgled nepovezanih događaja. Saznajemo šta se desilo Džou i Violeti pre odlaska u Siti 1906. Priča siročeta Džoa povezana je s pričom o Velikom Lovcu, koji je bio prisutan kad je Divljakuša rodila Džoa i, kao očinska figura, podučio ga je lovačkim veštinama i uobličio njegovu osećajnost, naročito zaštitnički stav prema ženama.

Takođe, podrobno doznajemo priču o Velikom Lovcu koji je, kao dečak, nakratko bio u vezi s Verom Luiz Grej, ćerkom bogatog zemljoposjednika. Čudni nusproizvod njihovih seksualnih nestašluka bio bi tek „poniženje” kojeg se treba ratosiljati (2002: 104), da beba nije imala blistavozlatnu kožu i, kasnije, sive oči. Golden Greja (Zlatnog Sivog) odgajila je i razmazila majka u Baltimoru, uz pomoć sluškinje Prave Bel, Violetine bake, koja je takođe obožavala tog mališana zlatne kovrdžave kose.

U osamnaestoj godini, pošto mu je majka rekla da mu je otac „crni-crncati crnja” (2002: 101), možda u očajanju pred paradoksom što je beli crnac, i pošto mu je zatim Prava Bel rekla šta mora da uradi, Golden Grej putuje u Beč da pronade i, možda, ubije svog oca. Usput sreće Divljakušu te, očaran njome, „sa sjajnim očima i usnama koje mogu da ti slome srce” (2002: 108), zaboravlja svoju osvetničku misiju i nestaje s njom u šumi, nakon što je pomogao pri Džoovom rođenju. Neobična priča o Džou, neobične osobe koje prisustvuju njegovom neobičnom rođenju i njegova neuspešna potraga za majkom izgledaju kao primitivna narodna priča s mitskim prizvucima.

Mnogo je neposrednija unakrsno povezana priča o Violeti i njenoj porodici, tragična priča o siromaštvu i otimanju imovine, s odsutnim ocem (koji ima neke veze s Partijom popravljaja iz Virdžinije, ali je sopstvenoj porodici zapravo beskoristan) i majkom koja izvrši samoubistvo. Prava Bel, baka, nekadašnja robinja, spasava porodicu iz bede i daje im lekcije o smehu i preživljavanju. Ona spada u likove koje je Toni Morrison nazvala „puni saveta, dobronamerni, zaštitnički nastrojeni, mudri crnački preci” (Morrison,

---

<sup>3</sup> Prevoditeljka englesko (poreklom grčko) ime *Dorcus* prenosi kao Dorkas, zbog čega i mi zadržavamo takav oblik, mada bi bilo bolje iskoristiti oblik Dorka, koji se uobičajeno nalazi u našim prevodima *Novog zaveta*. Evo primera od Emilijana Čarniča: „U Jopi pak beše jedna učenica po imenu Tavita, što prevedeno na grčki znači Dorka, Gazela” (Dela apostolska 9:36). (*Prim. prev.*)

1981: 39), plemenska majka koja čuva mudrost cele rase, spasilačka figura koja šalje Violetu u Palestinu, gde sreće Džoa i stiće unutrašnju snagu i samopouzdanje.

Te prepletene niti priča naizgled nikuda ne vode i čini se da im nedostaju koherencija i forma. Od svih likova, samo Džo i Violeta prelaze u Siti, gde dolaze u kontakt s Malvonom, Tragovom susetkom s gornjeg sprata, od koje Džo iznajmljuje sobu za sastanke s Dorkas, i s Alisom Manfred, Dorkasinom tetkom, koja je osmogodišnje siročić dovela iz Ist Sent Luisa, gde divljaju pobune, da živi s njom u Harlemu. Druge priče su nedovršene. Neki likovi nestaju. Nikad ne saznajemo šta se desilo Velikom Lovcu – ne saznaje to ni Džo. Takođe se nikad ne razrešava misterija o Divljakuši i Goldenu Greju. Više ih nikad ne vidimo. Ostaje nam samo ono što Džo vidi 1906: pećinu, obasjanu suncem, u steinama ispod kojih teče reka koju su belci nazvali Izdaja, i sigurni znaci odomaćenosti i unutrašnjeg mira (Morrison, 2002: 126). Ali gde je ona, to Džoovo pitanje pokreće druga pitanja koja nikad ne dobijaju odgovor: šta, ko, zašto.

Zašto, pitamo i mi. Čemu to kretanje po čudnim obrascima, luda hronologija, zašto se pripovedanje ne usredsredi na priču o Džou, Violeti i Dorkas? Odgovori se sami nameću. Više od puke priče o tri pojedinačne osobe, ovaj roman, nastavak *Voljene*, džezifikuje istoriju jednog naroda. Toni Morrison proširuje opseg svog fikcionalnog sveta tako što nam daje brze i živopisne uvide u njihov život na ruralnom Jugu, posle oslobođenja robova.

Priče o Džou i Violeti date su u sumornom okruženju uslova koji su tada vladali na Jugu: segregacija, eksploatacija crnačkog rada koju sprovode zemljoposjednici belci, bedne nadnice, brutalno iseljavanje s poseda i iz kuća, nepravde i prevare koje moraju da trpe ljudi kojima se namerno uskraćuje pismenost. Sociopolitički kontekst nije samo pozadinski detalj, predstavljen hladnim, sociološkim jezikom. Oživljen je i dinamizovan narušavanjem hronologije (tako da se vremenski fragmenti mogu izmeštati i držati u pokretu) i korišćenjem lagane ironije i gorkog humora za ublažavanje bola.

Toni Morrison koristi formu bluza da distancira i time intenzivira i pročisti patnju, kako bi je rasteretila od sentimentalnosti. Četiri godine nakon oduzimanja imovine, 1892, pripovedački glas nam to dvaput kaže, Draga Rouz je skočila u bunar i propustila veselje (2002: 72, 73). Godine 1901, Džo i Violeta izbačeni su s parcele koju su kupili, ali Džo se ne žali, samo kaže: „Prava budala, pomislio sam da će mi dozvoliti da ga zadržim. Prevarili su nas pomoću dva papira koja nikad nisam video ni potpisao” (2002: 90). Ta tehnika je slična onoj koja je upotrebljena u jednoj džez pesmi Luja Armstronga: „Šta sam učinio”, pita on, „šta sam učinio, pa da budem ovako crn i tužan?”, poigrava se on rečima,<sup>4</sup> bez jadanja, blago ih ponavljajući. „Moj jedini greh”, peva on, „jeste moja koža”, pri čemu završna rima tim rečima daje ironičnu oštrinu.<sup>5</sup> Tonski naglasci njegovog promu-

<sup>4</sup> To poigravanje rečima (*what did I do, to be so black and blue?*) nemoguće je očuvati u prevodu, a zasni-va se, najpre, na dvostrukom značenju engleske reči *blue* – „plavo” i „tužno”, a zatim i na idiomatskom značenju izraza *black and blue* – „modar od batina”. (Prim. prev.)

<sup>5</sup> Ta završna rima postoji samo na engleskom: *My only sin / is in my skin.* (Prim. prev.)

klog i hrapavog glasa (na rečima „učinio” i „crn”) i prateći osnovni ritam intenziviraju i produbljuju značenje onoga o čemu peva.

Ritam se menja pri predstavljanju tadašnjih rasnih pobuna, ali se tehnika ne menja. Činjenice se izlažu hladno, trezveno, glas se nikad ne diže. Ima preko dvesta mrtvih u Ist Sent Luisu, kaže nam pripovedni glas, pa dodaje ubistvenu uzgrednu opasku: „Belaca je ubijeno toliko da novine nisu htele da objave njihov broj” (2002: 41). Dorkasin otac „[i]zvučen je iz tramvaja i namrtvo izgažen” (2002: 41), njena majka je „reš izgorela u plamenu” (2002: 41). Džo ne govori detaljno o pobunama u Njujorku u leto 1917, kad je bezmalo živ izgoreo. Četiri dana su trajala vešanja na Kamenom bregu, kaže nam pripovedni glas. Ali uopšte nije bilo pometnje, ne, očuvani su red i pristojnost: „muškarci u uto-rak, žene dva dana kasnije” (2002: 73). Jednog mladog tenora vezali su za drvo i uškopili. Pripovedni glas se ne usredsređuje na užasne prizore nego na baku, „koja nije ispuštala iz ruku pantalone ispunjene jalovinom i neprestano ih je iznova trljala, iako je mrlja nestala već posle trećeg pranja” (2002: 73). Ono što je očigledno ostaje neizrečeno: tim ponavljanjem pranja baka izražava bespomoćnost i tugu koja se ne može izraziti. Distanciranjem se intenzivira užas.

Jedan od načina da čovek umakne užasu u patnji na Jugu bio je da ode na Sever. Ritam se ponovo menja da bi predstavio temu migracije, ljudi koji su krenuli, koji su na putu. Taj ritam je brz i dodatno se ubrzava da prikaže uzbuđenje, zabrinutost osenčenu nadom, radost i zanos miliona ljudi koji stupaju u zemlju gde se severni gradovi pretapaju u jedan veliki Siti, Harlem.<sup>6</sup> Tamo ih odvoze vozovi, a Toni Morison fraziranjem oponaša kako ritam točkova, tako i kovitlac utisaka i osećanja neposredno pred dolazak:

*Voz se zatresao kad se približio vodi koja je okruživala Siti i njima se učinilo da oseća što i oni: uzbuđenje što je najzad stigao i paničan strah od onoga na drugoj strani. Ustreptali i uplašeni, nisu čak ni zadremali tokom četrnaest sati vožnje spokojne poput njihanja kolevke. Kad je voz u punoj brzini ušao u tunel i kad se u vagonu najednom smračilo, pomislili su da je možda ispred njih zid o koji će se slupati ili stena koja visi iznad praznine. Voz je zadrhtao s njima na tu pomisao, ali je nastavio dalje; uverili su se da je ispred čvrsta zemlja, a podrhtavanje se pretvorilo u ples pod njihovim nogama. Džo je ustao i uhvatio se za mrežu od prtljažnika iznad glave. Tako je bolje osećao ritam, pa je rekao i Violeti da to uradi. (2002: 23)*

[...]

## II

Ovom sekvencom započinje se uspostavljanje glavne teme romana: dejstva najnovijeg preseljenja na psihu ljudi. Ranije „preseljenje”, pre više od dvesta godina, odigrava-

---

<sup>6</sup> U romanu se Harlem pominje preko osamdeset puta, uvek pod nazivom Siti, s velikim S. [Na engleskom City, što znači „grad”; to bi u prevodu bilo bolje rešenje, ali prevoditeljka je odabrala Siti (mada ne sasvim dosledno u celoj knjizi), pa to i mi zadržavamo. (Prim. prev.)]

lo se na brodovima koji su prevozili robove crnce iz zemlje preko mora.<sup>7</sup> Ovog puta putovanje s ruralnog Juga – koji su mnogi iskorenjeni crnci počeli da doživljavaju kao dom (2002: 105) – na industrijski Sever, sa sela u grad, nije bilo toliko traumatično, ali je imalo dalekosežne posledice. Promenilo ih je.

Da bi zabeležila i predstavila ovaj trajni proces promena u fikcionalnoj formi, Toni Morison morala je da upotrebi neobične narativne strategije. Potpuno objektivni pripovedni glas bio bi suviše distanciran, suviše bezličan; običan narator u prvom licu bio bi suviše upleten u radnju, suviše ograničen da bi mogao da razume patnje čitavog naroda. Autorka koristi više glasova i kazivača. Ti glasovi se stapaju i menjaju, onda prelaze na tačke gledišta koje se zamenjuju (povremeno unutar jednog istog pasusa) i klize, pa ponovo postaju glasovi. Misaoni proces pretvara se u tačku gledišta, pa se menja u glas. Jedno tajanstveno *ja* pojavljuje se i govori neko vreme, pa postaje objektivno, nestaje, pa se još nekoliko puta iznova pojavljuje. Sve vreme moramo biti usredsređeni, uha spremnog da uhvati i složi „aranžman” odjeka zvuka i značenja koje ti povezani glasovi prenose. Toni Morison prilagođava usmeni/muzički vid pripovedanja, koji se oslanja na slušanje i pamćenje.

Četvrti odeljak (2002: 86–111), u čijem su središtu Violetine aktivnosti, jasno ilustruje taj vid pripovedanja. Kraj je marta 1926. i ulazimo u prodavnicu (kod Dagija) s Violetom. Pripovedni glas uvodi nas u Violetu koja je svesna druge Violete, „one Violete”, unutar sebe. Uglovi pripovedanja neprestano se menjaju, skačući između nekadašnje Violete, na selu, i sadašnje, one čija je psiha deformisana dvadesetogodišnjim boravkom u Sitiju, pa je ljudi zovu „Violentna”. Povremeno se Violeta nakratko seti prošlosti, razgovara s Alisom Manfred, povremeno koristi prvo lice (2002: 70); na drugim mestima neobični pripovedni glas sklizne u *ja* sasvim neupadljivo (2002: 73). Krećemo se napred-nazad u vremenu (između 1888. i 1926) i prostoru (od okruga Vesper u Virdžiniji do Sitija) i saznajemo skoro celu priču o Violeti, čije smo deliće slušali u prva tri odeljka.

Doznajemo detalje o Dorkasinom pogrebu, o Violetinom prvom susretu s Džoom, o samoubistvu Drage Rouz. Sada smo svesni razloga koji stoje iza Violetinog „javnog ludila” (2002: 19), onih sila u njoj koje su je naterale da uzme (ne da ukrade) bebu „medenog lišca boje putera” (2002: 17), pa su ljudi mislili da je luda. I dve gladi u njoj: neispunjene „gladi za materinstvom” (2002: 78) – ona i Džo isprva nisu želeli bebe; imala je tri spontana pobačaja; kasnije spava s lutkom u naručju – i priča kojima je Prava Bel punila uši Violeti o bebi zlatne kože, koje su u njoj pobudile žudnju da bude „Bela. Svetla. Pono mlada” (2002: 144),<sup>8</sup> kako je kasnije priznala Alisi. Sred kovitlaca detalja, Violeta namah spoznaje istinu o sebi i Džou: „Stojeći u polju pokušavao je da dohvati devojkicu koju

<sup>7</sup> Toni Morison je u *Džez* potajno ubacila referencu na to ranije „preseljenje”. Dok gleda Alisu Manfred kako pegla, Violetu to podseti na Pravu Bel, koja je uvek peglala šavove na kraju. U jednom trenutku Alisa zaboravi da podigne peglu s daske, i obe žene ugledaju svoju robovsku prošlost u nagoreloj tkanini: „kroz šav je izvirivao crni brod obavijen dimom” (2002: 82). Prevoz robova preko Atlantika odjekuje u ovoj rečenici.

<sup>8</sup> Slabašni odjek Pekoline žudnje u *Najplavljen oku*.

će tek videti, ali je njegovo srce znalo sve o njoj, a ja sam prianjala uz njega želeći da je on zlatni dečak koga nikad nisam videla. Što znači da sam mu od samog početka bila zamena za nešto drugo, kao i on meni” (2002: 70). Lako uviđamo unakrsne veze: da je Džoa srce neizbežno privuklo, preko Divljakuše, ka Dorkas, i da je za Violetu Džo bio zamena za Goldena Greja. Možda će Violeta uspeti da reši „tajnu ljubavi” (2002: 6).

Dobijamo još nagoveštaja o toj tajni. Toni Morison nam daje tri odeljka koja nas uvode u unutrašnjost bića troje glavnih likova, Džoa, Dorkas i Felicije. Ona ne koristi džojsovski tok svesti, možda zato što želi da ostvari nešto više, da prodre u psihi ispod nivoa svesti. Ona koristi govorni glas u prvom licu, glas koji se ne obraća nekom drugom već neiskvarenom samom sebi. Džo govori sam sa sobom i, pri kraju svog odeljka, sa Dorkas, svojim drugim *ja*. Njegov odeljak, stavljen među navodnike (2002: 86–96),<sup>9</sup> primorava nas da shvatimo kako ga je grad promenio.

Na selu, uzaludno tragajući za Divljakušom, pošto ga je njen trag odveo do usamljene stene iznad reke prepune ribe, svestan muzike njenog nevidljivog prisustva svuda naokolo, Džo joj je najpre šapatom uputio glasnu molbu da nešto kaže, da mu da neki znak, bar da mu pokaže ruku. Odgovor nije dobio (što mu se urezalo u svest), osim mukle tišine. Zatim, očajan, kad su četiri crvena drozda „prhnula” s nižih grana neobičnog belog hrasta (prepleo se sa sopstvenim korenima, kao da sam sebe hrani i štiti), Džo je „opalio” prema hrastu iz nenapunjene puške, iskalivši bes na bezopasan način.<sup>10</sup> U Sitiju, loveći Dorkas, koja ga je napustila, njegova lovačka priroda tera ga da puca u nju s prigušivačem: „Ali kad trag govori, šta god da ti se ispreči na putu, obrećeš se u prepunoj sobi i poslati metak pravo u njeno srce, iako bez tog srca ne možeš da živiš” (2002: 93).

I Dorkas se povinuje silama koje je u njoj pokrenuo Siti. U nedostatku prehrane koju su joj obezbeđivali priroda i selo, iznenada odvojena od majčine ljubavi i nege, podvrgnuta strogoj disciplini kod svoje preplašene tetke, Dorkas je buntovnica, divlje stvorenje Sitija koje guta opojne reči te „iskusne” žene: „[...] moraš ga doneti i staviti baš ovde, ili nešto drugo” (2002: 43).<sup>11</sup> U njenom obraćanju samoj sebi, odmah pošto je ustreljena, sažima se sve što treba da znamo: „Žele da kažem njegovo ime da bi mogli da ga gone. Da uzmu njegovo koferče u kojem spavaju Rošela, Bernardina i Fej. Znam njegovo ime, ali Mama neće ništa reći. Svet se ljuljao o štapu koji sam držala u ruci, Felicija. Tamo, u onoj sobi sa firmom ledadžije na prozoru” (2002: 133). Devojka na samrti koja vodi urgentan razgovor sa svojim unutrašnjim *ja*, i sa Felicijom, svojim drugim *ja*, iskazujući ono što sada zna o sebi. Džoovo koferče s uzorcima kolekcije Kleopatra pretapa se u kutiju od cigara s lutkama od štipaljki koje je nekad volela. Soba sa zlokobnom ledadžijinom firmom na prozoru pretvara se ne samo u mesto ubistva nego i u mesto gde se takođe nakratko pokazuje ljudska ljubav, plemenita i čista, i bezmalo kosmička („Svet se ljuljao”), i toplo seksualna („o štapu koji sam držala u ruci”). Njena ljubav je tako velikodušna i samopo-

<sup>9</sup> U prevodu Slavice Miletić taj odeljak nije između znakova navoda. (Prim. prev.)

<sup>10</sup> U originalu „prhnuti” i „opaliti” je ista reč: *shot*. (Prim. prev.)

<sup>11</sup> Englesku frazu *or else* prevoditeljka ovde prenosi kao „ili nešto drugo”, a trebalo bi „ili će biti posledica”. (Prim. prev.)

žrtvovana da dozvoljava sebi da iskrvari nasrtn, umesto da otkrije njegovo ime policajcima kako bi ga našli.<sup>12</sup> „Mama neće ništa reći”, kaže ona, koristeći vibrantnu reč koja, dalje od sebe same, referiše na primalno vrelo iz kog izvire sva ljubav.

Priča o Dorkas otkriva kako ogroman uticaj vrši Siti na mlade i bespomoćne. Zavarava ih tako da poveruju da su slobodni da čine šta žele i da će proći nekažnjeno. Ne uviđaju podmukle „planove” dobro raspoređenih ulica Sitija koji ljude tera da čine ono što on hoće. Opojni ritmovi njegove muzike, s njenim džez pulsiranjem, nikad ne prestaju, oni svakog podstiču svakodnevno da „dođe i greši” (2002: 48). Gradski život je u suštini ulični život (2002: 85). Seoski prizori, kad se koriste za gradski život, postaju nabijeni ironijom. Mladići su šeici, „sjajni i brutalni” (2002: 85), ili „petlovi” koji nikad ne jure već čekaju da „kokice” prođu i nađu ih. Seoski lovni putevi postaju gradske staze, kao što to Džo otkriva. Siti podstiče žudnju (2002: 25) i preobražava ljubav u besnu „glad za ljubavlju” (2002: 49). Samo bezimeni papagaj u kavezu može u Sitiju da izgovori „volim te”.

Siti utiče čak i na starije žene. Neke čekaju nastupanje „bliske propasti” (2002: 40) ili dolazak Božjeg gneva. Smenjivanje poziva i odgovora, karakteristično za crkvene propovedi, stvara džez obrazac s ponavljanjem reči, postavljanjem pitanja i davanjem odgovora:

*Taj Bog je već na putu, evo ga, dolazi da ispravi nepravde koje su im učinjene. Ovde je. Već. Vidiš? Vidiš? Ono što je nekad učinio njima, svet sad čini sam sebi. Unesrećio ih je? Da, ali pogledaj odakle izvire nesreća. Bile su vređane i psovane? O, da, ali samo pogledaj kako svet vređa i psuje samog sebe. Bile su saletane u kuhinji i sobici iza radnje? Ihaj. (2002: 56–57)*

Pitanja pokreću stakato odgovore kao što je „da” uslovljeno rečju „ali” i potvrđeno uzvikom „ihaj”. Lišeni mudrog pretka, neki podršku traže u „nekoj ligi, klubu ili udruženju, sestrinstvu” (2002: 57).<sup>13</sup> Drugi podivljaju, jer im niotkuda ne stiže pomoć na koju se mogu osloniti. Naoružavaju se „sečivima, živom sodom, krhotinama stakla obmotanim nečim na jednom kraju kako bi se mogle uhvatiti golom rukom” (2002: 57) radi napada i radi odbrane od napada.

### III

Toni Morison morala je da stvori poseban pripovedni glas koji može da obuhvati i predstavi dalekosežni učinak Sitija, a da takođe zadrži džez ritam ove priče. Ne glas koji je objektivn (suviše hladan, ljudski angažman je bio suštinski važan), ne sveznajući glas (ta vrsta naratora ne bi bila dramatična i ne bi davala tempo), ne glas nekog od likova (ta-

<sup>12</sup> U *Harlemskoj knjizi mrtvih* nalazi se, pored fotografije mrtve devojke, fotografova verzija onog što joj se dogodilo (str. 84). [Vidi Ruždijev esej (9) u ovoj knjizi i moju belešku o tome. Ur.] Pesnik Oven Dodson napisao je pesmu „Dorka” za tu knjigu (str. 52): *Naginju se preko mene i kažu: / „Ko te je ubio, ko, / ko, ko, ko, ko...” / Prošapćem: „Reći ću vam odmah... / Uskoro... večeras... / Sutra...” / Sutra je došlo / A ti si tamo negde bezbedan. / Ja sam bezbedna ovde, Tutsi.*

<sup>13</sup> U prevodu je ispuštena reč „sestrinstvu”. (Prim. prev.)



kav pripovedni glas bi ograničio opseg priče). Iskoristila je sveobuhvatan pripovedni glas, koji može biti i distanciran i angažovan i, možda, za razliku od drugih glasova i kazivača, može probati da razume značaj priče o narodu, značenju njihove istorije.

„Ih”, počinje taj pripovedni glas, služeći se upozoravajućim ženskim šapatom. Čitamo dalje, u želji da otkrijemo kome pripada taj glas u prvom licu. Prvi trag daje nam primamljiva objava: „Luda sam za ovim gradom” (2002: 7).<sup>14</sup> Skoro istog trena stvari postaju još tajanstvenije, jer dobijamo niz neobičnih izjava:

*Mišići su mi nikakvi i od mene se ne može očekivati da se odbranim. Ali, znam da preduzmem mere zaštite. Najvažnije je da o meni niko ne zna sve što bi moglo da se zna. Drugo, motrim sve i svakog i trudim se da otkrijem njihove namere i njihov način razmišljanja pre nego što ih oni postanu svesni. Pokušaj da shvatiš šta znači uhvatiti se ukoštac s velikim gradom: izložena sam svim vrstama neznanja i zločina. Ipak, za mene je jedino to život. (2002: 13)*

Strpljivo se igramo detektiva, pratimo tragove, izvodimo zaključke o tom pripovednom glasu koji pokušava da bude samozatajan, nikad nametljiv. Nikakvi mišići: možda je to bestelesan glas, glas Sitija. Služi se gradskim govorom: jezik mu je jednostavan i kolokvijalan, ali nije sasvim jasan. Šta to znači uhvatiti se ukoštac s gradom, zašto je jedino to život? Motrim sve i svakog, kaže taj glas. Možda je to ja nekakvo svevideće oko, čiji pogled svuda prodire, oko koje razotkriva ljudske motive i planove. Iznenada pomišljamo na Platonove mitove i na *Bagavad gitu*.

A zatim i na epigraf *Džeza*, koji smo preskočili:

*Ja sam ime zvuka  
i zvuk imena.  
Ja sam znak pisma  
i oznaka podele.*

„Grom, savršeni um”  
Nag Hamadi

U „Gromu”, kratkoj raspravi iz zbirke Nag Hamadi, otkrovenje izlaže lik boginje čije ime je Grom, koje je na grčkom ženskog roda. Pomoću groma Zevs Gromovnik objavljuje svoje prisustvo na zemlji, to je nebeski glas. U ovoj raspravi, kako kaže Daglas M. Parot, „[g]rom je alegorijski predstavljen kao Savršeni um, što znači pružanje božanskog u svet” (Parrott, 1986: 296). To da upravo boginja groma pripoveda ovu priču konačno postaje jasno u prvom pasusu završnog odeljka *Džeza*, gde nalazimo reči „grom” i „uragan”, frazu „ja u oku uragana”<sup>15</sup> i tvrdnju: „Kidam živote kako bih pokazala da mogu da ih zakrpićim” (Morison, 2002: 151).

<sup>14</sup> Na ovom mestu prevoditeljka englesku reč *City* prevodi kao „grad”, malim početnim slovom. (Prim. prev.)

<sup>15</sup> Tako stoji u našem prevodu, ali engleski original kaže: *I the eye of the storm* – „ja, oko uragana”. (Prim. prev.)

Čudan je ovo pripovedni glas, ova ženska božanska imanentnost, zbunjujuća, puna protivrečnosti, naratorica koja se menja dok njena priča odmiče. Kad se primaknemo kraju, već je izgubila ono gradsko pouzdanje koje je imala u samu sebe i u svoje kazivanje. Isprva tvrdi da je „radoznala, maštovita i dobro obaveštena” (2002: 97). Ali onda sebe optužuje da je nepažljiva, glupa i nepouzdana (2002: 113). Duboko žali zbog rasno uslovljene greške u pogledu motiva Goldena Greja: on se ne vozi u Beč radi osvete u vezi s bojom kože već iz očajničke potrebe za figurom oca i za autentičnim postojanjem (2002: 112). Pripovedačica-božanstvo žuri da popravi stvari. Nije jasno šta zapravo radi: koristi svoje moći da prizove duh ljubavi koji se tajanstveno diže iz bunara (svakako onog istog u koji se bacila Draga Rouz)<sup>16</sup> i stupa u biće Goldena Greja. Možda zbog toga Divljakuša i on odlaze zajedno.

Uprkos svim svojim moćima, ovo žensko božanstvo ne može uistinu da prodre u ljudska srca i da razume šta to znači biti ljudsko biće. Nju iznenađuje okončanje priče o Violeti i Džou i Dorkas/Feliciji, jer je preцениla snažno dejstvo Sitija i potcenila ljudsku otpornost koja omogućava čitavom narodu da veruje da će prevladati. Očekivala je da će „neko nekog ubiti” (2002: 151). Umesto toga, Violeta i Džo se zbližavaju i leče jedno drugo. Felicija leči Džoa tako što mu kaže da ga je Dorkas na kraju volela, da je prihvatila da umre radi njega. Za razliku od Dorkas, koja je Sitiju dozvolila da je oblikuje, Felicija, pod uticajem promenjene Violete, neće dozvoliti da je svet promeni nego će izmisliti sopstveni svet. I biće srećna, kao što joj ime kaže.

Na kraju je proleće, doba buđenja. Sada su nam poznate mnogostruke implikacije onog pitanja koje je zvučalo jednostavno na početku: „ko je u koga pucao” (2002: 7). Mi znamo, iako ljudi iz Sitija smatraju da je život utroje na Aveniji Lenoks sablažnjiv (2002: 7), da su sve troje nekako uspeali da život dovedu u red.

[...]

Misteriju ljudske ljubavi *Džez* ne razrešava, ali je zato slavi. Isto tako i misteriju ljudskog života. Ovaj roman postavlja pitanja, ne kosmička pitanja kao što je *unde malum*<sup>17</sup> već pitanja o prisustvu zla na gradskim ulicama. Priča o Džou i Dorkas dovedena je u vezu s rajskim vrtom i jabukom.<sup>18</sup> Ljudska bića (kao što se može zaključiti na osnovu drugih romana Toni Morison, naročito na osnovu *Tar Baby*) moraju da napuste raj da bi uživala u plodu saznanja i da bi iskusila ljubav i zadovoljstvo i bol. Posle dvadeset tri godine u Sitiju, pedesettrogodišnji Džo nije izgubio seosku čistotu i još je šesnaestogodi-

<sup>16</sup> Draga Rouz, sa svojim zaostalim osmesima (2002: 113), nije tek samoubica. Pretvara se u otelovljenje „neke kratke, dobroćudne ljubavi” (2002: 113) koja se izdiže iz tame bunara da bi uticala na druge. Ona ne „napušta” svoju decu, jer ih veoma voli. Čeka četiri duge godine po dolasku Prave Bel, i tek kad se uveri da će biti dobro zbrinuta, podaje se očajanju.

<sup>17</sup> *Unde malum* (lat.) – „otkud zlo”. (Prim. prev.)

<sup>18</sup> Reference na ovu biblijsku priču mogu se naći na sledećim stranicama: Eva (str. 95), jabuka (str. 26, 30, 95, 96, 148), jezgro (str. 46, 95, 96), raj (str. 45, 95, 125), zmija (str. 55).

šnji „dečak” (2002: 86), dok ne sretne Dorkas. Preko Felicije, Dorkas šalje Džou tajanstvenu poruku: „Postoji samo jedna jabuka. [...] Samo jedna” (2002: 148). Ta poruka potvrđuje Džoovo tumačenje priče o raj: „Ponovio sam ti da je zbog tebe Adam pojeo jabuku i njeno jezgro. Da je bio bogat čovek kad je napustio raj. Imao je Evu, a u ustima će mu do kraja života ostati ukus prve jabuke na svetu” (2002: 95).<sup>19</sup>

Violeta, u svojoj pedesetoj godini, svesna da je čeka mesto gde vlada senka bez drveća (2002: 80), s uzdahom izražava razočaranje životom. Upravo Alisa Manfred joj kaže šta da čini: ne samo da prihvati život nego da „učini nešto, napravi nešto” u ovom svetu (2002: 82). Iz onoga što se desilo Dorkas, Alisa je naučila „kako je sićušan i rascepan ovaj život” (2002: 82) i da joj neće pomoći da živi u strahu. Pretvara se u gradsku verziju Prave Bel, koja je Violetu i njenu porodicu naučila kako da prežive, pomoću istine da je smeh ozbiljniji od suza.

Kad Dorkas uzvikne: „Mama?”, u pravcu širokog neba, to je pitanje na koje nema odgovora. Tim uzvikom ona izražava bol, traži pomoć. Tim uzvikom takođe čitav narod traži izlaz iz patnje i nepravde i očajanja. Nema nikakvih odgovora. Pomoć je možda moguća, na šta ukazuje reč „ruka”, koju ljudi traže, i nude, i ponekad pronalaze, i reč „ljubav”, koja se može uzdići kao osmeh Drage Rouz iz mračnog bunara, i koja nikad istinski ne umire, čak ni u Sitiju. Na to ukazuju i džez i bluz, muzika koja podstiče onu tužnu pticu koju je Violeta kupila za Džoa i za njihov stan, muzika koja može da izrazi bol čitavog naroda i da ga na taj način preobrazi i prevaziđe.

Sve ovo vodi ka pitanju koje ne treba postaviti. Poput džeza, Džez nas udara ispod kartezijanskog pojasa i pruža nam silovito iskustvo koje ne insistira na konačno utvrđenim značenjima. Veliki Lovac prestaje da promišlja o svojim susretima s tajanstvenom Divljakušom: „Nema svrhe lupati glavu” (2002: 115).<sup>20</sup> Džez nam ne nudi nikakva rešenja, čak ni neko razrešenje.

Poput klasika Luja Armstronga *West End Blues* (1928), roman se okončava završnim nizom interludija i prekida i kratkih solaza. Odsvirani u niskom registru, u sporom tempu bluz, sedam pododeljaka (2002: 151–158) koristi razvučene, snižene note da rekapitulira i pročisti prethodna iskustva radosti i bola. Načas nam se ukaže, kao u muzičkom prekidu, pedesetosmogodišnja Alisa Manfred, koja se vratila u Springfield, gde ima „nekog ko bi se postarao za noćne potrebe” (2002: 153). Vidimo Feliciju kako ide s polaganim samopouzdanjem ulicama Sitija. Muzički interludij nežno priziva sećanje na Violetu, 1906, na selu, umornu i usnulu posle celodnevnog napornog rada, nasmejanu i srećnu dok leži i sanja, dok je Džo zaštitnički pazi. Još jedan interludij: Džo i Violeta, ponovo zajedno, hodaju ulicama Sitija zajedno, ili leže u krevetu zajedno pod satenskim prekrivačem, dok kroz njih sipe sećanja:

<sup>19</sup> U prevodu Slavice Miletić ispuštene su reči „i njeno jezgro”, koje postoje u originalu. (*Prim. prev.*)

<sup>20</sup> Ne možemo silom razjasniti misteriju Divljakuše, ali možda možemo ponuditi neke ideje: da je ona povezana s „majkom” prirodom nalik na boginju Kali; da traži sklonište od modernog muškarca i njegovog nasilja; da je, kako kaže Džo, sveprisutna i odsutna, poput Violetinog sećanja na Dorkas (2002: 124, 21).

*Ležeći do nje, glave okrenute ka prozoru, vidi kroz staklo kako tama poprima oblik ramena s tankom krvavom linijom. Zatim se polako, polako pretvara u pticu s crvenom prugom na krilu. Violeta spušta ruku na njegove grudi kao na suncem obasjanu ogradu bunara, a dole u dnu neko sakuplja poklone (olovke, bombone, sapun s mirisom ruže) da sve njih daruje. (2002: 154–155)*

Tama se rastvara dok slušamo tu sporu, nežnu muziku koja je, poput Džoovih dvo-bojnih očiju, poput samoga Džoa, istovremeno tužna i srećna, muzika šuštavih suglasnika. Krvavocrvena linija na Dorkasinom ramenu pretvara se u jednog od malih drozdova koji prate Divljakušu, dok sunce osvetljava bunar Drage Rouz za Violetu, a fantomski otac se vraća, donoseći male dokaze ljubavi (2002: 73).

Solista onda započinje improvizovanu solažu (2002: 156–157), umerenim tempom. Reči i note i zvuci izmamljuju nam muzička sećanja, jer sve smo to već čuli: reske klikove, tapkanje i puckanje prstima, senka i pukotine, bunari i svet, i zlatna kosa, i ruka. Sada znamo da ne treba pokušavati da otkrijemo značenje sola. Ono što doživljavamo jeste jezik koji pokušava da postane muzika, dok nastoji da uhvati tok ljudskog vremena.

Na samom kraju, pripovedačica-boginja, probuđena tajanstvenom moći ljudske ljubavi, sada bolno svesna „podele” onog božanskog, koju je pomenula u epigrafu, intenzivno osećajući sopstvenu samoću i potrebu za rukom koja pomaže i za izlečenjem podele, izgovara glasnu stišanu molbu koja je skoro ljudska: „Da mogu, rekla bih. Rekla bih: rodi me, preporodi me. Slobodan si da to učiniš, a ja sam slobodna da ti dopustim jer vidi, vidi. Vidi gde su ti ruke. Sada” (2002: 157).<sup>21</sup>

## Napomena

Mada je džez očigledno ostvario značajan uticaj na ovaj roman, mnoge narativne osobenosti *Džeza*, kao što su pričanje iste priče iz različitih perspektiva, unakrsno povezivanje različitih linija priče, pa čak i forma poziva i odgovora, mogu se naći u prethodnim romanima Toni Morison, a trag im se može pratiti čak do uticaja engleske spisateljice Virdžinije Vulf, o kojoj je Toni Morison napisala magistarski rad. *Džez* je tipičan primer autorkine proze po tematizovanju mesta i izmeštanja, po unakrsnoj povezanosti prošlosti i sadašnjosti, i po likovima koji su, po rečima Džen Furman, „otuđeni od mesta i osoba koje im daju identitet” (Furman, 1996: 92). Sama Toni Morison smatra da je na ovaj roman posebno uticalo to što je napisala *Voljenu* (vidi njen intervju s Kristoferom Bigzbijem [Bigsby, 1992: 28–32]). Oba romana bave se opsesivnom ljubavlju i izgleda, kao što Eusebio Rodrigues kaže za *Džez*, da prodiru u psihu ispod nivoa svesti. Zaista, glavni tok priče u *Džezu*, kao i u *Voljenoj*, nadahnut je *Harlemskom knjigom mrtvih* Kamile Bilop, u kojoj je Toni Morison pročitala priču o Margaret Garner, koju je preoblikovala u *Voljenu*. Fotografija Džejmisa van der Zija i priča o devojci koja leži u mrtvačkom kovče-

<sup>21</sup> Duboku zahvalnost izražavam kolegama Patriši O’Konor, Kitu Fortu i Reju Renou što su preslušali ovaj tekst s velikom pažnjom (u oba smisla). Takođe zahvaljujem Terensu Makpartlandu koji je prebacio *Džez* u oblik pogodan za računarsko pretraživanje.

gu iz knjige Kamile Bilop očigledno su izvor za dva događaja u *Džezu*, uključujući uvodnu scenu u kojoj Violeta pokušava da unakazi Dorkasin leš u otvorenom kovčegu. U Dorkasinoj smrti ogleđa se to što je devojku s Van der Zijeve fotografije na zabavi iz ljubomore neko ubio pištoljem s prigušivačem. Toni Morison daje potpuniju sliku Dorkas, kao i Sete (svoje verzije Margaret Garner) iz *Voljene*, i u oba romana konstruiše narativ koji povezuje prošlost i sadašnjost; ona nudi objašnjenje da Dorkas ubija ljubomorni ljubavnik jer povezuje to što ga je napustila radi drugog muškarca s činjenicom da ga je majka napustila mnogo godina pre toga. Rodriguesov esej osvetljava način na koji Toni Morison, kao u *Voljenoj*, razvija ono što je našla u knjizi Kamile Bilop da bi istraživala probleme i napetosti u širim okvirima afroameričke zajednice, koju je formirao poseban istorijski kontekst.

Jedan od rezultata detektivskog posla koji *Džez* iziskuje od čitaoca jeste izvesna nezvesnost i dvosmislenost koja se oseća u romanu. Tako, na primer, postaje jasno, kao što kasnije priznaje i sam pripovedni glas, da je Džo ubio Dorkas jer ne može podneti ponovno napuštanje, pošto ga je već napustila majka, koja možda jeste, a možda i nije Divljakuša, na koju ga Dorkas podseća. No, istovremeno, takvo objašnjenje kao da ukida složenost ovog romana. Kako je istakla Džen Furman: „Toni Morison nagoveštava, kao što uvek čini kad je reč o poremećenim epizodama u inače racionalnim životima, da za taj izuzetak nema nikakvog konačnog, lako razumljivog objašnjenja” (Furman, 1996: 88). Prema nagoveštajima datim u tekstu, Dorkas se uglavnom posmatra simbolički kao Džova zamena za Divljakušu, njegovu majku, ili kao otelotvorenje onoga što Siti oslobađa u ljudima. Zaista, Dorkas je složen lik (vidi, na primer – Furman, 1996: 86–88) i kroz njeno ponašanje, stavove i ono što se kaže o njoj Toni Morison izražava sopstvene zamerke onoj vrsti kulture koja je uticala na Afroamerikance u eri džeza.

#### IZVORI

- Bigsby, Christopher. (1992). “Jazz Queen”. *The Independent*. 26 April, 28–32.
- Furman, Jan. (1996). *Toni Morrison's Fiction*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Morrison, Toni. (1981). “City limits, village values: Concepts of the neighborhood in Black fiction”. *Literature and the urban experience*. (M. C. Jaye & A. C. Watts, eds.). Rutgers University Press, 35–43.
- Morrison, Toni. (1984). “Memory, creation, and writing”. *Thought*, 59(4), 385–390.
- Morison, Toni. (2002). *Jazz*. (Slavica Miletić, prev.). Beograd: Plato.
- Ong, Walter. (1982). *Orality and Literacy*. New York: Methuen & Co.
- Parrott, D. M. (ed.). (1988). *Nag Hammadi library in English*. (G. W. Macrae, trans.; J. M. Robinson, gen. ed.). Harper & Row.

(S engleskog preveo Ivan Radosavljević)