

Тамара С. Чалопек
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Студент докторских студија

УДК 821.133.1.09-31 Сартр. Ж. П.
821.134.2(82) .09-32 Кортасар Х.
DOI 10.46793/Uzdanica21.3.065C
Оригинални научни рад
Примљен: 4. март 2024.
Прихваћен: 20. децембар 2024.

ПРИМЕНА ЛЕВИ-СТРОСОВИХ ИДЕЈА О МИТУ И МУЗИЦИ НА ПРИМЕРУ САРТРОВЕ МУЧНИНЕ И КОРТАСАРОВОГ „ПРОГОНИТЕЉА”

Айстпракѝ: Циљ рада је да прикаже главне одлике односа мита и музике које Клод Леви-Строс износи у својим најзначајнијим делима. Кључне идеје поменутог односа биће приказане на примеру романа *Мучнина* Жан-Пола Сартра и приче „Прогонитељ” Хулија Кортасара. Поред приказа примене основних идеја о миту и музици које износи Клод Леви-Строс, у раду ће бити речи о музичким визијама Жан-Пола Сартра и Хулија Кортасара, чија се љубав према цезу и музици уопште одражава како у *Мучнини* тако и у „Прогонитељу”. У раду ће бити представљене анализе митског простора који Антоан Рокантен, протагониста *Мучнине*, ствара сваки пут када чује ритам и тон песме *Some of these days* и мита ког Џони Картер, протагониста „Прогонитеља”, свира на свом саксофону. Музички аспект је значајно полазиште за анализу оба дела, будући да протагонисти користе музику како би саградиле сопствени имагинарни свет, односно мит који постоји независно од стварног света и физичког времена које у њему протиче. У оба случаја, музика и мит нуде ликовима неку форму ескапизма у свет који граде по својим мерилима. И Џонију Картеру и Антоану Рокантену музика нуди бег од тескобе и животне боли, иако је оба јунака доживљавају из различитих перспектива: извођача и слушаоца.

Кључне речи: мит, музика, музичка машина, Клод Леви-Строс, *Мучнина*, „Прогонитељ”.

УВОД

Многи су теоретичари књижевности, али и сродних области, представили своје виђење музике доводећи је у везу са књижевношћу, философијом и психологијом. Ипак, изненађујућа је била веза између мита и музике коју износи Клод Леви-Строс (Claude Lévi-Strauss), француски антрополог чији је рад знатно допринео развоју структуралистичке мисли. Клод Леви-Строс је био један од првих теоретичара који примењују структуралну анализу на проучавање мита, сматрајући да се мит, као једна врста књижевног дела,

може посматрати као лингвистичка структура. Полазиште ове мисли почива на идеји да унутар мита постоје елементи и схеме које су међусобно повезане и које чине једну целину; на тај начин, анализи мита се приступа као што би се приступило анализи каквог лингвистичког система. Ипак, лингвистички приступ одгонетању структуре мита Леви-Стросу није пружао потпуна решења и одговоре на кључна питања. Ослањајући се на Вагнерово откриће да се анализа митова може испољити путем партитуре, Леви-Строс иде корак даље и увиђа да веза између два уметничка дела као што су мит и музика почива на чињеници да се ради о два језика који међусобно трансцендирају и који немају могућност да се испоље без временске димензије (1980: 18).

Музика, као и мит, функционише кроз комбинације елемената. У музичком језику, то су тонови, ритам и мелодија, док су у миту то ликови и догађаји. Оба облика симболичког израза повезана су својом ванвременском димензијом: могу обухватити прошлост, садашњост и будућност, нудећи начине за помирење фундаменталних опозиција попут природе и културе или живота и смрти. Леви-Строс је увидео да мит и музика имају структуре које омогућавају бесконачне варијације и интерпретације, али да основни обрасци остају исти, откривајући дубоке универзалне принципе људског мишљења. Мит и музика делују на интуитивном нивоу, обрађајући се емоцијама и осећајима, често изван домена рационалног. Као што се митови могу реорганизовати и препричати у новим облицима, тако се и музика развија кроз композиције које обрађују основне мотиве. Леви-Строс је закључио да мит и музика, иако различити медији, служе истом циљу – да артикулишу сложеност људског искуства и да разоткрију универзалне обрасце симболичког мишљења. Он је такође истицао дубоку повезаност између мита, музике и емоција, видећи их као универзалне структуре које помажу људима да разумеју свет и изразе сопствена искуства. И мит и музика функционишу кроз сложене опозиције и трансформације, омогућавајући комуникацију и разумевање на несвесном нивоу. Док мит користи наратив за пренос симболичких порука, музика то постиже апстрактним звуцима, делујући директно на емоције. За Леви-Строса, музика је „мит без речи” јер, попут мита, комуницира оно што је тешко изразити језиком. Док митови пружају логички оквир за разумевање света, музика, кроз хармонију и ритам, преноси емоционална стања на универзалан начин. Њихова лепота лежи у споју рационалног и емоционалног – док митови нуде наративну јасноћу, музика омогућава чисто естетско и емоционално искуство. Леви-Строс је, стога, оба феномена посматрао као кључна за људску потребу за разумевањем и повезивањем са светом.

Музички аспект је значајно полазиште за анализу романа *Мучнина* (*La Nausée*) Жан-Пола Сартра (Jean-Paul Sartre) и кратке приче „Прогонитељ” („*El perseguidor*”) Хулија Кортасара (Julio Cortázar). Протагонисти оба дела користе музику како би саградили сопствени имагинарни свет, односно мит

који постоји независно од стварног света и физичког времена које у њему протиче. На примеру анализе митског простора који Антоан Рокантен ствара сваки пут када чује ритам и тон песме *Some of these days* и мита који Џони Картер свира на свом саксофону, увиђамо постојање снажног односа који граде музика и мит, где оба нуде ликовима неку форму ескапизма у свет који граде по својим мерилима. И Џонију Картеру и Антоану Рокантену музика нуди бег од тескобе и животних проблема, иако је оба јунака доживљавају из различитих перспектива. Поред приказа примене основних идеја о миту и музици које износи Клод Леви-Строс, у раду ће бити речи о музичким визијама Жан-Пола Сартра и Хулија Кортасара, чија се љубав према цезу и музици уопште одражава како у *Мичини* тако и у „Прогонитељу”.

ХУЛИО КОРТАСАР И ЖАН-ПОЛ САРТР О МУЗИЦИ

Рад Хулија Кортасара, као и рад Жан-Пола Сартра прожет је мислима о музици, која се неретко доводи у везу са философијом људске егзистенције. Поред проблема који се тичу односа музике и егзистенције, оба аутора изнела су своја виђења музике у односу на питање значења и времена. Иако Жан-Пол Сартр испрва прихвата идеју по којој се ноте не односе ни на шта друго ван себе самих, односно, да су лишене било каквог значења, ово виђење преиспитује касније и долази до закључка да музика ипак изражава и евоцира емоцију (Робинсон 1973: 451–452). Ако би се дошло до закључка да музика може да искаже и подстакне емоције у слушаоцу, треба истаћи и то да мелодија може имати тужну или срећну конотацију која побуђује одређену врсту емоције. Према Сартру (в. Стратилкова 2011: 95), емоција представља неки став, односно неко значење које се приписује одређеним стварима, а музика игра кључну улогу на том пољу емоција и чулности. Иако се често истиче то да емоције побуђене приликом слушања музике нису својствене самој музичкој структури, ипак је потребно схватити и разумети ту музичку структуру како би се емоција снажније доживела. Такво схватање не мора бити нужно рационално, посебно ако се у обзир узме недискурзивна природа музике, али треба узети у обзир свеукупно разумевање и доживљавање значења. Идеја о поимању емоција у блиској је вези са разумевањем музике будући да, по Сартру, емоција јесте посебан начин схватања света. Такође, Сартр прави разлику између два облика емоције. Са једне стране, постоји субјективна конституција магијског света, док са друге стране постоји магија самог света. Посебно је важно обратити пажњу на ово друго виђење, будући да магијска присутност у самом свету нуди могућност доживљавања и спознаје музике, омогућавајући слушаоцима да достигну високи ниво емоције, духовности и чулности. Емоција, према Сартру, може имати дубоко значење, посебно јер пружа могућност такозваног преласка у магични свет.

Слушање музике јесте један од „портала” за прелазак у магични, митски свет, у коме се слушалац одриче стега стварног света и доживљава естетски став префињених емоција, као што је патња. Сартрови ставови о музици и емоцијама које она евоцира присутни су у роману *Мучнина*, нарочито из угла протагонисте Антоана Рокантена. Узвишени положај музике која изазива осећај патње у односу на музику која пружа утеху јасно се види у следећем пасусу:

Кад помислим да има глупака који црпу утеху у лепим уметностима. Као моја тетка Бижоа: „Шопенови *Прелудијуми* толико су ми помогли кад је умро твој сироти теча.” И концертне дворане су крцате пониженима и увређенима који, склопљених очију, настоје да своја бледа лица претворе у пријемне антене. Они замишљају да заробљени звуци теку у њима умилни и хранљиви и да њихове патње, јади младог Вертера, постају музика; верују да лепота саосећа са њима. Глупаци (Сартр 2004: 278).

Сартрово убеђење је да уживање у музици не треба да буде пасиван чин већ треба да укључи обострану ангажованост слушаоца и света око њега. У овом случају, тетка Бижоа слуша музику у сопственој стварности, одваја се од ње и не доживљава је у потпуности. Лишена емоција, тетка Бижоа је преварена мишљу да музика ублажава њену патњу. Она, заједно са осталим „пониженим и увређеним” слушаоцима оставља своју патњу у концертној сали одмах када је напусти, остајући испуњена празнином. За разлику од тетке Бижоа, Антоан Рокантен не може да буде испуњен апстрактном лепотом Шопенових *Прелудијума* јер ни на који начин не представљају део његове стварности. Сартр, на примеру Рокантена и његове привржености нумери *Some of these days*, представља ову проблематику на следећи начин:

Желео бих да ми кажу да ли ту музику (*Some of these days*) сматрају саосећајном. Малочас сам свакако био веома далеко од тога да пливам у блаженству. На површини сам, и не мислећи, сводио своје рачуне. Испод су мировале све те непријатне мисли које су добиле облик неизражених питања, немих чуђења и које ме више не напуштају ни дању ни ноћу (Сартр 2004: 278).

Даље, Рокантен изражава ону емоцију коју музика, а конкретно *Some of these days*, евоцира у њему сваки пут када је чује:

Сад је ту та песма саксофона. И стид ме је. Управо се родила славна мала патња, узор-патња. Четири тона саксофона. Они долазе и одлазе, као да говоре: „Треба се угледати на нас, треба патити *по шакају*.” Па добро, пристајем! Природно, одиста бих желео да патим на тај начин, по такту, без уживања, без милости према себи самом, с јаловом искреношћу (Сартр 2004: 278).

Рокантенов став према нумерама *Some of these days* и Шопеновим *Прелудијумима* Сартру служи да истакне улогу коју музика игра у пољу маште.

Дистинкција која се прави на основу ове две нумере, где прва производи „мали дијамантни бол” (Сартр 2004: 279) а друга својом лепотом обмањује слушаоце, отвара врата оном што Сартр зове „естетска контемплација”. Када слушалац ужива у лепоти Шопенових *Прелудијума* или какве сличне композиције, он улази у оно што Сартр назива „индуковани сан”. Међутим, када тонови утихну и слушалац се пробуди, тада настаје непријатност и наступа тежина стварности. Због тога Сартр лепоту доводи у везу са маштом и имагинарним простором, а не са стварношћу, која, према његовом виђењу, не може бити лепа.

Хулио Кортасар, један од најјутичајнијих писаца хиспаноамеричког бума, свакако је остао упамћен по свом интересу за музику, тачније цез, који је присутан у већини његових дела. Он цез описује као „дрво које шири своје гране улево, удесно, нагоре, надолу, допушта све стилове и пружа све могућности”.¹ Многи ликови у његовим романима и кратким причама слушају и свирају цез, говоре о њему, расправљају о његовим правцима, повезују га са својим емоционалним стањима и осећањима и претварају га у средство за потрагу друге стварности. Кортасар још у тексту написаном 1941. године наводи да је цез једина врста музике која успева да сруши препреку између извођача и слушаоца, за разлику од поезије, у чијем случају језик представља главну препреку између аутора и читаоца, и класичне музике, чије разумевање у великој мери зависи од извођача. Један од разлога због ког Кортасар сматра музику неизоставним елементом прозног дела лежи у способности музичара да начине такозвано музичко време, које се може антиципирати и унапредити са циљем да изазове тензију код слушаоца (Гојалде Паласиос 2010: 487–489). Повезаност између музике и времена посебно је изражена у причи „Прогонитељ”. Ту нас Кортасар упознаје са Џонијем Картером, генијалним али убогим музичарем који свира цез и умногоме подсећа на афроамеричког цез музичара Чарлија Паркера. У овој причи долази до временско-просторног расцепа који наступа када Џони свира на свом саксофону. Док ствара музику, Џони се измешта у друго време и простор, и на следећи начин објашњава шта се тада дешава:

Али не, ја се не заносим кад свирам. Само мењам место. То ти је као лифт, стојиш у лифту и разговараш са људима, не осећаш ништа чудно, а за то време пролазиш први спрат, десети, двадесет први, град је остао тамо доле, завршаваш реченицу коју си почео док си улазио, а између првих и последњих речи има педесет два спрата. Ја сам приметио, кад сам почео да свирам, да сам ушао у лифт, али био је то лифт кроз време, ако тако могу да ти кажем (Кортасар 2012: 59–60).

¹ <https://www.latercera.com/culto/2020/07/26/de-cronopios-y-sincopas-julio-cortazar-y-el-jazz/>

Хулио Кортасар је неретко доводио цез у везу са импровизацијом и слободом уметничког стварања. Наиме, цез музичари стварају у тренутку самог извођења, а импровизацијом имају могућност произвођења нових тема. Извођачи овог жанра полазе од одређене мелодије и хармоније, и одагле теже да изграде импровизовани соло који се не понавља у различитим приликама у којима се изводи иста нумера. Ово потврђује идеју по којој слушање различитих извођења истих тактова које су музичари направили у различитим сесијама снимања никад не доноси исти резултат. У сваком случају, увек долази до магичног и необјашњивог тренутка (в. Гојалде Паласиос 2010: 485). У већини Кортасарових дела инспирисаних музиком, укључујући и роман *Школице (Rayuela)*, цез је присутан да би исказао носталгично осећање, жал за младошћу и жудњу за срећом. Поред тога, за њега цез значи слободу, спонтаност и негирање било које унапред успостављене структуре. Цез је оно што прави процеп у времену и ствара имагинарни, магични свет и друго време, испуњено слободом и ослобођено тежине реалности. Ту је човек слободан, баш као и уметност, и има прилику да истражи и спозна себе. Та идеја се најбоље манифестује у следећем пасусу из „Прогонитеља”:

Тај цез одбацује сваки лак еротизам, свако вагнеријанство, да тако кажемо, како би се сместио на плану који је наоко одвојен од свега, где музика остаје апсолутно слободна, баш као што сликарство које се одвоји од репрезентативног остаје слободно да буде само сликарство. Али онда, као господар музике који не пружа ни оргазме ни носталгију, музике коју бих волео да назовем метафизичком, Џони као да рачуна на њу да би сам себе могао да истражује, да би могао да загризе у стварност која му свакодневно измиче. У томе видим крајњи парадокс његовог стила, његову дрску делотворност. Неспособан да се задовољи, он је стални подстрек, бесконачна грађевина чије задовољство није у свршетку већ у истраживачком понављању, у употреби способности које остављају за собом оно одмах видљиво људско не губећи људскост. А кад се Џони изгуби као оне ноћи у непрестаном стварању своје музике, врло добро знам да ни од чега не бежи (Кортасар 2012: 75–76).

Џони Картер је пример онога ко ствара музику како би достигао слободу и уронио у простор где протиче време независно од оног стварног, физичког времена. Он у музици тражи трагове сопствене стварности, која се налази далеко од стварности задрљане јадом, дрогом и недаћама.

Иако Сартр и Кортасар, у случају *Мучнине* и „Прогонитеља”, приступају музици из двају различитих перспектива – слушаоца и извођача – ипак треба обратити пажњу на оно што их је инспирисало да поставе цез у средиште својих прича. Цез је и за Сартра и за Кортасара представљао неку врсту егзотичне уметничке форме која је њиховим протагонистима послужила да се поистовете са тим ритмом и помире са сопственом отуђеношћу од света коме припадају. Код оба аутора је, у мањој или већој мери, присутан утицај млађих генерација афроамеричких извођача, посебно Диззија Гилеспија

и Чарлија Паркера, као и бибопа, једног од праваца цеза који доживљава велику популарност током средине 20. века. Сартр примећује (в. Керол 2015: 407), ослањајући се на речи Пола Најгера, да ће „судњег дана Армстронгова труба бити извођач човекове патње”. У међувремену, треба се сложити да грамофон и саксофон, бар на моменат, ублажавају бол Антоана Рокантена и Џонија Картера.

ОНО МИТСКО У МУЧНИНИ И „ПРОГОНИТЕЉУ”

У уводном делу, односно „увертири” I тома *Митологика*, под називом *Пресно и њечено*, Клод Леви-Строс наводи да је музика, по својој структури, далеко ближа миту него што је то сликарство. Образложење оваквог става лежи у чињеници да је инструментална музика, упркос одсуству гласа, сроднија језику а притом је смештена између логичке мисли и естетске перцепције (в. Козел 2015: 64). Ову мисао Леви-Строс даље образлаже у *Голом човеку*, истичући то да је музичко дело звучни систем способан да побуди значење у уму слушаоца. Оно што можемо запазити на основу читања Сартрове *Мучнине* и Кортасаровог „Прогонитеља” јесте то да су оба дела инспирисана цезом, односно неким варијантама овог музичког правца. Антоан Рокантен, протагониста *Мучнине*, јесте слушалац инспирисан нотама и тоновима нумере *Some of these days*, коју поручује сваки пут када се нађе у кафани „Железничарско састајалиште”. Рокантен, гоњен теретом егзистенцијалне тескобе и осећаја мучнине који се у њему ствара, уточиште тражи у нотама старог раг-тајма који му барем тренутно пружа олакшање јер поприма савршен облик постојања. *Some of these days* представља имагинарни простор, митско царство, које Рокантена ослобађа мучнине; она нестаје оног тренутка кад протагониста чује прве тонове нумере и тај неочекивани налет среће траје све док свира музика. Леви-Стросово истраживање повезаности између мита и музике се добрим делом заснива на успостављању односа између структуре мита, односно музике, и структуре језика. Његова музичка анализа мита првенствено се базира на концептима структуралне лингвистике чији је творац Фердинанд де Сосир (*Ferdinand de Saussure*). Стога, важно је истаћи то да је нужно да се мит посматра како из музичке, тако и из језичке перспективе. На пример, док је у случају језика фонема најмања недељива јединица, код музике је то тон. Тоновима, као и фонемама, немају значење сами по себи, већ га граде искључиво у комбинацији са другим тоновима, односно фонемама. У случају *Мучнине*, увиђамо постојање једног склада међу тоновима, као и јасно истицање да тонови дају значење само када се налазе у међуодносу са другим тоновима. Уколико тог међуодноса нема, неће бити ни значења. Оно што Леви-Строс (1960: 19) такође истиче јесте то да је музика заснована на звуку, али је одвојена од значења. Самим тим, слушаоци природно теже ка

томе да јој пружи било какав смисао и припишу некакво значење. Конкретна музика настоји да створи систем стварних или могућих значења, водећи рачуна да, на том путу, довољно разобличи елементе, како се слушалац не би нашао у искушењу да у њима препозна поједине, нехармоничне звукове. Будући да слушалац није у стању да опази и разазна те нехармоничне звукове, читава музичка структура би изгубила на тежини и значају. Слушалац као што је Антоан Рокантен свестан је нужности постојања склада, као и последица сагледавања једног тона изван целине напева. Он, стога, прижељкује њихову смрт зарад поновног стварања нових тонова, очувања јединствене структуре и склада митског простора у који урања када чује ноте нумере *Some of these days*.

За тренутак, свира цез; нема напева, само ноте, милијарде малих трзаја. Оне не знају за одмор, непоколебљиви ред их рађа и разара, и никад им не оставља времена да се поново саберу, да постоје за себе. Оне јуре, журе се, лупе ме у мимоходу грубим ударцем и поништавају се. Волео бих да их задржим, али знам да би ми, кад бих успео да зауставим једну, међу прстима остао само простачки и малаксао звук. Треба да прихватим њихову смрт; чак морам да *желим* ту смрт: познајем мало опоријих и снажнијих утицаја (Сартр 2004: 40).

Овај моменат игра кључну улогу у тумачењу односа мита и музике. Музику, као и мит, слушамо, односно читамо од почетка до краја. Њихов развој прати се од почетка до краја, а читалац (слушалац) остаје у току са њиховим развојем кроз време. На тај начин, како Леви-Строс (2009: 55) тврди у *Мити и значењу*, није могуће осетити било какав музички ужитак ако би се јединствени део издвојио из целине и слушао независно од осталих делова. Без обзира на то што Рокантен жели да задржи тај ужитак који у њему ствара рефрен овог старог рагтајма, свестан је да је његова смрт нужна. У супротном, његова слика мита изгубила би на тежини и значају.

Током одгонетања суштине односа између мита и музике, Леви-Строс се осврће и на питање ауторства (в. Козел 2015: 66). Он мит види као продукт анонимности аутора и у том погледу га пореди са музиком.

Митови немају аутора. Чим се нешто опажа као мит, које год да му је порекло, оно као такво може да опстане једино у чврстој вези са одређеном традицијом (Леви-Строс 1980: 23).

Управо је ова анонимност спона која спаја стварање мита и стварање музике. Наиме, немогућност утврђивања порекла мита упућује на неку врсту надмоћи коју он поседује у односу на друга дела. Док Антоан Рокантен последњи пут слуша ноте нумере *Some of these days*, он уједно размишља и о њеном пореклу, које се ниједног тренутка не утврђује:

Мислим на тог човека оданде који је компоновао тај напев (*Some of these days*) једног јулског дана у мрачној спарини своје собе. Покушавам да мислим на њега кроз мелодију, кроз беле и киселкасте звуке саксофона. [...] Мора да је мислио: с мало среће, тај послити ће ми свакако донети педесет долара! (Сартр 2004: 282).

У исто време, оваква врста анонимности упућује на недостатак сазнања о томе од чега се састоји ментални процес стварања музике будући да она комбинује оно што је разумљиво, али, у исто време, непреводиво. Стога, треба истаћи то да, иако је већина људи у стању да разуме музику, само је неколицина способна да је изведе. То је уједно један од разлога зашто се композитори неретко пореде са боговима (Козел 2015: 66).

Противречне особине разумљивости и непреводивости чине ствараоца музике бићем равним Боговима, а саму музику врхунском тајном човекових умења, тајном о коју се сва остала спотичу, јер музика чува кључ њиховог напретка (Леви-Строс 1980: 21).

Док Сартр приступа нумери *Some of these days* искључиво из угла слушаоца, Хулио Кортасар нам даје прилику да, кроз лик Џонија Картера, сагледамо део процеса стварања музичког дела. Док Рокантен живи свој мит слушајући грамофон, Картер гради свој свет стварајући музику на свом саксофону. Џони је ванвременски музичар и цез критичари, али и публика и пријатељи, њега сматрају Богом због неоспорне генијалности и виртуозности: „Ако је Бог јуче негде био, веруј ми да је био у оном проклетом студију, где је било врело као у паклу” (Кортасар 2012: 70). Међутим, композиторима се не би могле доделити божанске особине да није публике која је у стању да ту музику разуме и живи. Однос извођач–слушалац се може посматрати кроз призму структуралистичке мисли о улогама аутора и читаоца. Извођач и слушалац коегзистирају, потребни су један другом како би однос био потпун. Слушаоцима је дата потпуна слобода разумевања и упијања музике, што им омогућава да јој приписују одређена значења и искористе извођачево стваралаштво као извор нових, могућих остварења. На пример, Сартр у *Мучници* успоставља философску парадигму према којој су бића слободна да приписују значење стварима, али да се носе са импликацијама у вези са тим значењима. Неспособност да се носи са одговорношћу приписивања значења контаминира чисту свест слободне индивидуе (Рокантена). Да је Рокантен, на пример, учествовао у извођењу песме *Some of these days* или да је присуствовао њеном извођењу живо, музика би била више усидрена у свету објеката, и она би била производ њега као слободног појединца. Ипак, *Some of these days* није фиктивни ентитет, већ представља имагинарни свет, место где смисао није условљен физичким постојањем (Керол 2015: 402).

Оно што такође треба узети у обзир, уколико пажљивије приступимо Леви-Стросовим виђењима музике, јесте то да сама музика представља

одређену врсту језика. Како Леви-Строс (1980: 24) наводи, „музика је језик којим се граде музичке поруке, међу којима су неке разумљиве огромној већини људи, док је само незнатна мањина способна да их одашиље”. Ово се такође може довести у везу са узвишенијом улогом која се приписује композиторима у односу на слушаоце. Осим тога, увиђамо да Џонијева биографија, исписана музичким језиком и остварена на плочама, говори далеко више о њему но она коју пише његов најбољи пријатељ и цез критичар, Бруно.

Кад тамо негде кажеш да се моја истинска биографија налази на мојим плочама, знам да у то стварно верујеш, а осим тога и врло добро звучи, али није тако. Ако ни ја нисам умео да свирам како треба, да свирам оно што сам ја заиста... видиш и сам да се од тебе не може тражити чудо, Бруно. (Кортсар 2012: 100–101)

У „Прогонитељу” је присутно приповедање у првом лицу од стране Бруна, Џонијевог најбољег пријатеља и цез критичара који пише књигу о Џонију, његовој музици и његовом животу. Кроз Брунове очи упознајемо Џонија, али кроз бројне разговоре између њих двојице схватамо да Бруно можда не познаје Џонија толико добро да би се одважио да напише његову биографију. Разлог за то лежи у односу музичар–критичар, у коме критичар, иако „личи на песника у длаку, његово срце не пати, нити даје музику уснама” (Кјеркегор 2019: 17). Критичар никада не може у потпуности да разуме нагоне и патњу уметника, ма колико добро познавао њега и уметност коју он ствара. Не можемо да се не запитамо какав би свеукупни утисак био да је Џони песник, а не музичар. Серен Кјеркегор (2019: 17) описује песника као „несрећника који крије дубоке болове у своме срцу, али чије су усне тако обликоване да, када јецаји и крици и прелазе преко њих, то одјекне као лепа музика”. Џони можда има душу песника, несхваћеног уметника, али он се не користи песничким језиком како би исказао и спознао себе. Он, уместо тога, користи музички језик који је својствен самом себи и ван тога не може бити предмет ниједне употребе (Леви-Строс 1960: 13). Чињеница да је у стању да ствара музику радије но да пише песме говори да Џони има урођени дар који неколицина људи има (Леви-Строс 1960: 30).

МУЗИЧКА МАШИНА – МАШИНА ЗА УКИДАЊЕ ВРЕМЕНА И ПРОСТОРА

Појам времена, као и однос према времену играју кључну улогу у препознавању међусобне повезаности између мита и музике и, како Леви-Строс (1980: 13) наводи, „све се одиграва као да је и музици и миту време потребно једино да би га оспорили”. Леви-Строс (1980: 19) сматра да је и музици и

миту неопходна дијахронијска димензија како би постојали. Сваки од њих се одвија у времену и у стању је да истовремено трансформише време у своју синхронијску затворену форму. И мит и музика су у стању да превазиђу проток историјског времена, али и статичност сопствене структуре. Водећи се концептом постојања два временска континуума у погледу постојања мита – спољашњег и унутрашњег – Леви-Строс примењује слично виђење када је у питању музика. Док се спољашњи континуум односи на само стварање музике, тонове, мелодије и музиколошке аспекте генерално, унутрашњи континуум зависи од времена унутар самог слушаоца. Било да слушамо музику или мит, њихова синхронијска димензија губи свој темпорални аспект, доводећи слушаоца до прага метафизике:

Слушање музичког дела је, [...] с обзиром на унутрашњу организацију музике, заочило време које пролази; као ветром покренути талас, музика је престигла и пресавила време. Према томе, тиме што слушамо музику и док слушамо музику ми досежемо до неке врсте бесмртности” (Леви-Строс 1980: 22).

Питање музике и времена од важности је како у „Прогонитељу”, тако и у *Мучнини*. И Антоан Рокантен и Џони Картер су ликови који су суочени са тежином коју подразумева егзистенција и прогоњени су тескобом стварности из које траже бег. Рокантенов свакодневни осећај егзистенцијалне мучнине бива прекинут једино музиком, односно јединственим тоновима нумере *Some of these days*.

Почињем поново да се загревам, да се осећам срећним. [...] Постоји друга срећа: споља, постоји та челична трака, кратко трајање музике, која с краја на крај пресеца наше време и одбија га и цепа својим тврдим малим шиљцима; постоји неко друго време. (Сартр 2004: 40)

Код Рокантена мучнина је присутна само у реалном времену. То време протиче уобичајено све до тренутка када игла грамофона дотакне плочу и крене музика. Та игла грамофона прави процеп између два времена, односно делује на унутрашњем континууму времена, које се налази унутар Рокантенове свести. За Џонија Картера, саксофон отвара врата другој временској димензији, у коју он упловљава кадгод свира.

Кад ми је учитељ набавио саксофон који, кад би видео, умро би од смеха, чини ми се да сам тада одмах схватио. Музика ме је извлачила из времена, мада се то само тако каже. [...] Верујем да је мене музика стављала у време. (Кортасар 2012: 58)

Иако је очигледан утисак који цез оставља на оба аутора, треба отићи корак даље и видети на који начин употреба цеза и музике уопште утиче на структуру ликова, догађаја, простора и времена. Музика у оба дела

преузима улогу машине која управља како ликовима, тако и самом причом. Теоријски аспекти такозване идеје о „музичкој машини” (в. Гонсалес Рикелме 2002: 35) укоренењени су у концептима номадологије којима се баве француски филозофи Жил Делез и Феликс Гатари у делу *Кайишализам и шизофренија*, нарочито у одељку *Расправа о номадологији*. Делез и Гатари уводе појам „номадске ратне машине” како би на прецизнији начин описали сложену динамику моћи, идентитета и субјективности у савременом друштву којим влада капитализам. Ратна машина, која је изум номада, одликује се разним вредностима, од којих су најзначајније флуидност, непостојаност, детериторијализација и ретериторијализација. Музичка машина, која управља како *Мучином* тако и „Прогонитељем”, поседује сличне карактеристике које одређују положај јунака, односно номада, утичући на њихов просторно-географски и темпорални положај унутар приче. За наше номаде битан је напредак у било ком смеру, лутање без одређеног циља. Вођени музиком, они посежу за неким другим простором и временом у којима нема праха реалности већ се њихово постојање отелотворује унутар имагинарних светова кројених по њиховим мерилима. Ова тврдња сагласна је са оним што Делез и Гатари (1997: 307) говоре, а то је да је проблем времена у ствари проблем музике. Према њиховом виђењу, проблем музике је проблем моћи детериторијализације која пресеца природу, животиње, предмете, пустиње и ништа мање од човека. У случају ова два дела која су пред нама, срећемо се са детериторијализацијом времена, односно временског тока, које настаје под утицајем цеза који Џони Картер изводи, а Антоан Рокантен слуша. И Антоан Рокантен и Џони Картер јесу оличења номада који се налазе у сталном сукобу са временом и простором у којима се крећу. И Рокантен и Џони јесу, условно речено, два лица истог новчића; док Рокантен пише дневник како би исказао своје мисли и описао изненадне нападе егзистенцијалне мучнине, Џони има улогу биографисанога. Рокантен слуша музику, Џони је ствара. Међутим, без обзира на њихове суштинске разлике, просторно-временска прича обојице протагониста бива прекинута музиком, односно цезом. Снажан уплив цеза упућује на јачину музичке машине која је у стању да поремети један наизглед праволинијски ток фабуле у оба дела. Разлог због ког музичка машина успева да направи процеп у времену и простору јесте тај што музика протеже свој закон далеко преко оних граница које се ниједна друга уметност не би дрзнула да прекорачи (Леви-Строс 1980: 20). Моћ музике лежи у њеној способности да изрази чулну генијалност, оно најдубље што се налази унутар човека. Тако нешто се, према Кјеркегору (2019: 48–49), не може насликати или извајати: „Та бура, снага, нестрпљење и страст коју човек осећа се не може фиксирати у одређеним контурама, она не постоји само у једном тренутку већ у следу тренутака.” Немогућност фиксирања унутар одређеног времена и места придодаје на значају номадског карактера

обојице јунака, који се унутар својих митских, односно музичких просторно-временских окружења не задржавају, већ само пролазе кроз њих.

Мора да је плоча изгребана на том месту јер се чује неки необичан шум. [...] Али иза оног постојећег што пада из једне садашњости у другу, без прошлости, без будућности, из тих звукова који се, из дана у дан, растачу, постају све промуклији и клизе ка смрти, напев остаје исти, млад и постојан, као сведок без милости. Глас је заћутао. Плоча мало струже, затим се зауставља. Ослобођена наметљивог сна, кафана прежвакава задовољство што постоји. (Сартр 2004: 280–281)

Детериторијализација времена се такође огледа кроз музичке импровизације, односно кроз различите ритмове и мелодије кроз које Џони Картер пролази док свира у одређеном временском току. Импровизација, једна од главних карактеристика џеза, представља одсуство плана и унапред одређене путање, дајући номадима простор за слободну шетњу, без циља и одредишта.

Музичка машина присутна је како у *Мучини* тако и у „Прогонитељу” и њен јак утицај оставља последице на структуру времена, ликова и простора. Увиђамо да и Џони Картер и Антоан Рокантен живе две стварности, једну „стварну” у којој се време које протиче мери сатом, и једну имагинарну, вођену посредством музике. У имагинарној стварности, у коју се јунаци ретериторијализују, они живе друго време, оно време које се не мери на конвенционалан начин већ постоји онолико колико траје музика.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Суштинско виђење односа између мита и музике које је Клод Леви-Строс настојао да прикаже у великом броју својих дела умногоме је присутно како у *Мучини* тако и у „Прогонитељу”. Иако протагонисти оба дела приступају музици из другачијих улога, она обојици пружа вид ескапизма у имагинарне светове, изграђене по њиховим мерилима и далеко од свакодневне тескобе реалности. Слушајући, односно стварајући музику, јунаци кроје своје митске просторе у којима време протиче независно од реалног времена. У оба примера се може уочити Леви-Стросова мисао о музици, којом је био опчињен како на егзистенцијалном, тако и на космичком нивоу (Миндеровић, у: Леви-Строс 2009: 68). Присуство музичке и митолошке свести обојице јунака, чији су имагинарни светови настали посредством музике, такође се могу довести у везу са Леви-Стросовом мишљу да је музика врста уметничке форме која изражава митолошку свест. Поред тога, увиђамо и моћ музике која има невероватну моћ над човеком, односно музичке машине која влада обојицом јунака, водећи их у имагинарне светове лишене тежине постојања. На основу примера из *Мучине* и „Прогонитеља”, закључу-

чујемо да моћ музике превазилази границе чулности те омогућава спознају истине о времену, простору и човековој судбини (Миндеровић, у: Леви-Строс 2009: 71).

ИЗВОРИ

Kortasar (2012): H. Kortasar, *Sabrane priče 2*, prevela Aleksandra Mančić, Beograd: Službeni glasnik.

Sartr (2004): Ž. P. Sartr, *Mučnina*, prevela Mirjana Vukmirović, Beograd: Biblioteka Novosti.

ЛИТЕРАТУРА

Delez, Gatar (1997): G. Deleuze, F. Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, España: Pre-Textos.

Gojalde Palacios (2010): P. Gojalde Palacios, Palabras con *swing*. La música de jazz en la obra de Julio Cortázar, *Musiker*, Núm 17, San Sebastián, 483–496.

Gonzales Rikelme (2003): A. González Riquelme, La máquina musical en “El Perseguidor” de Julio Cortázar, *Acta Literaria*, 28, Concepción: Universidad de Concepción, 33–44.

Karol (2006): M. Caroll, ‘It is’: Reflections on the role of music in Sartre’s *La Nausée*, *Music & Letters*, 87(3), Oxford, 398–407.

Kjerkegor (2019): S. Kjerkegor, *Ili-ili*, preveo Milan Tabaković, Beograd: Algoritam.

Kozel (2015): D. Kozel, A Musical Analysis of Mythical Thought in the Work of Claude Lévi-Strauss, *Musicologica Olomucensia*, Num. 22, Olomouc: Palacký University Olomouc, 61–78.

Levi-Stros (1980): K. Levi-Stros, *Mitologike I: Presno i pečeno*, preveo Danilo Udovički, Beograd: Prosveta, Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Levi-Stros (2009): K. Levi-Stros, *Mit i značenje*, preveo Zoran Minderović, Beograd: Službeni glasnik.

Robinson (1973): P. E. Robinson, Sartre on Music, *The Journal of Aesthetics and Criticism*, 31(4), Oxford, 451–457.

Stratilikova (2011): M. Stratilková, Music in Jean-Paul Sartre’s Philosophy, *Musicologica Olomucensia*, 13, Olomouc: Palacký University Olomouc, 93–106.

Tamara S. Čalopek

University of Kragujevac

Faculty of Philology and Arts

PhD Student

CLAUDE LÉVI-STRAUSS'S IDEA OF MYTH AND MUSIC AND ITS APPLICATION ON SARTRE'S NOVEL *LA NAUSÉE* AND JULIO CORTÁZAR'S SHORT STORY "EL PERSEGUIDOR"

Summary: The aim of this paper is to demonstrate main ideas about the relationship between myth and music elaborated by the French philosopher and anthropologist Claude Lévi-Strauss. The essential ideas of the aforementioned relationship are represented through the example taken from Jean-Paul Sartre's novel *La Nausée* and Julio Cortázar's short story "El Perseguidor". Beside the key ideas regarding myth and music explained by Claude Lévi-Strauss, the paper also demonstrates the musical thoughts of Jean-Paul Sartre and Julio Cortázar, whose affection for music is widely present in both *La Nausée* and "El Perseguidor". This study analyzes the mythical space which Antoine Roquentin, the protagonist of *La Nausée*, creates by listening to the notes of the ragtime *Some of these days*, and the mythical space created through the saxophone that Johnny Carter, the main character of "El Perseguidor", plays. The musical aspect is a crucial starting point for the interpretation of both texts since characters use music to create their own mythical space outside of the real world and physical time that passes through it. In both cases, myth and music offer a certain form of escapism to the protagonists, who escape the existential angst of the real world although they access it through different perspectives: either the listener's or the composer's.

Keywords: myth, music, musical machine, Claude Lévi-Strauss, *La Nausée*, "El Perseguidor".