

Jazz jako model twórczości literackiej. „Jazzowa teoria literatury” Julio Cortáзара (*Gra w klasy*)

ABSTRACT. Kafel Małgorzata, *Jazz jako model twórczości literackiej. „Jazzowa teoria literatury” Julio Cortáзара (Gra w klasy)* [Jazz as a model for literary work. Julio Cortázar's "Jazz Literary Theory" (*Hopscotch*)]. „Przestrzenie Teorii” 29. Poznań 2018, Adam Mickiewicz University Press, pp. 127–151. ISSN 1644–6763. DOI 10.14746/pt.2018.29.4.

The article is an attempt at analysing the role of the references to jazz music in the Argentinian writer's most famous novel, which chapters 10–18 provide an interesting example of the use of this kind of music as a means of a whole range of extraliterary meanings. In the article *Hopscotch* is treated both as a Cortázar's artistic manifesto and as an example of a work which fulfils its assumptions in the most complete manner. Musical elements such as improvisation and swing shape the novel in its various aspects, from narration to structure, reflecting a surrealism-inspired need to create literature that transcends traditional ontological frameworks. Jazz is also an illustration of aspirations to independence in artistic and social fields, as well as a means of conveying philosophical ideas and reaching the subconscious.

KEYWORDS: music in literature, jazz, novel, open text, surrealism

Jako zjawisko kulturowe jazz w ciągu ponad stu lat swojego istnienia stał się czymś więcej niż stylem muzycznym. Opisy brzmienia muzyki jazzowej w literaturze mogą posłużyć jako nośnik całej gamy znaczeń, emocji i idei, stając się pojemnym i uniwersalnym środkiem wyrazu. Tymczasem, jak dołąd, z bogactwa tego właśnie gatunku muzyki czerpało stosunkowo niewielu powieściopisarzy, z całą pewnością zaś nikt nie robił tego na taką skalę jak Julio Cortázar. Argentyńczyk nie tylko wykorzystywał wszelkiego rodzaju nawiązania do muzyki jazzowej w swoich utworach, ale także niezwykle wyczerpująco objaśniał rolę, jaką odgrywa ona w jego twórczości. W swoich krótkich utworach prozatorskich, wykładach o literaturze i wywiadach udzielanych w ciągu wielu lat poświęcił muzyce jazzowej więcej uwagi niż jakikolwiek inny pisarz. Zbierając te wypowiedzi, otrzymujemy coś w rodzaju systemu teoretycznego opartego na jazzie jako „jedynej muzyce surrealistycznej”¹.

¹ Julio Cortázar, pozostający pod silnym wpływem awangardy, porównywał rolę improwizacji w wykonawstwie muzyki jazzowej do pisarstwa automatycznego jako narzędzia pozwalającego twórcy czerpać bezpośrednio z zasobów podświadomości (zob. P. Goialde Palacios, *Palabras con “swing”. La música de jazz en la obra de Julio Cortázar*, “Musiker: cu-

Niektórzy badacze określają wręcz pogląd Julio Cortazara na twórczość literacką mianem „jazzowej teorii literatury”².

Najsłynniejsza powieść Argentyńczyka, *Gra w klasy*, to zarazem zbiór twórczych postulatów zawartych w notatkach powieściowego bohatera – pisarza o nazwisku Morelli – i najbardziej monumentalny przykład ich realizacji w praktyce pisarskiej. Wszechstronność i wieloaspektowość teoretycznego ujęcia zagadnienia jazzu w literaturze oraz rozmach jego praktycznej realizacji czynią z *Gry w klasy* bodaj najbardziej „jazzową” powieść w historii literatury. Mamy tu do czynienia nie tylko z wykorzystaniem całego bogactwa znaczeń jazzu jako symbolu za sprawą tematyzowania muzyki („muzyka słów”); jest to ponadto jedyny przykład „jazzowego mimetyzmu formalnego”³ w literaturze, eksperymentu na miarę *Kontrapunktu* Aldousa Huxleya, polegającego na świadomym wykorzystaniu struktur i technik jazzowych w konstrukcji powieści⁴. Dowolność wyboru kolejności czytania poszczególnych rozdziałów jest jedną z wielu form daleko idącego uczestnictwa odbiorcy w procesie twórczym, niejako wymuszonego przez autora i proklamowanego przez jego alter ego, Morellego, słowami: „chciałbym napisać tekst, który nie porwałby czytającego, lecz przemocą zrobił z niego współnika”⁵. Lektura *Gry w klasy* wymaga aktywności porównywalnej bodaj jedynie z komponowaniem w momencie wykonania utworu – improwizacją. Podobnie jednak jak w jazzie, i tu improwizacja nie jest niczym nieograniczona. Cortázar proponuje dwa sposoby lektury, zaznaczając, że nie są to jedyne możliwości oraz pozostawiając ostateczny wybór czytelnikowi. Improwizując na podstawie podanej *Tablicy orientacyjnej*, czytelnik-wspólnik staje się uczestnikiem podróży, w której niezwykle istotną rolę odgrywają rozdziały 10–18 powieści, ulokowane w jej pierwszej części („paryskiej”), zatytułowanej *Z tamtej strony*. W nich właśnie najliczniej występują odwołania do rzeczywistych wykonń utworów muzycznych. Zgodnie z *Tablicą orientacyjną* ich lekturę wzbogacają ponadto rozdziały z części trzeciej – tekstowego kolażu opatrzonego tytułem *Z różnych stron. Rozdziały, bez*

adernos de música” 2010, 17, s. 486). Jeśli nie podano inaczej, wszystkie cytaty z publikacji obcojęzycznych przytaczam we własnym tłumaczeniu.

² Tamże, s. 484.

³ Mam tu na myśli mimetyzm formalny w rozumieniu, jakie tej kategorii nadał Głowiński: „zespołu analogii, które sugerować mają identyczność, ale świadczą jednocześnie o niemożności jej zrealizowania” (por. M. Głowiński, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 65).

⁴ Odwołuję się do sfer obecności muzyki w literaturze wg typologii przejętej przez A. Hejmeja od S.P. Schera (por. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze: perspektywy współczesnych badań*, „Teksty Drugie”, 2000, nr 4, s. 34).

⁵ J. Cortázar, *Gra w klasy*, tłum. Z. Chałdyńska, Kraków 2004, s. 377 (wszystkie kolejne cytaty z *Gry w klasy* pochodzą z tego wydania).

których można się obejść – multiplikując sensy i nadając głębi muzycznym nawiązaniom.

W *Grze w klasy* mamy do czynienia z bezprecedensowym zaprzeczeniem reguły ekonomii mówienia sformułowanej przez Głowińskiego w odniesieniu do roli dzieł muzycznych w powieściowym świecie przedstawionym⁶ – utwory muzyczne zostały tu przywołane wyjątkowo licznie. Pilar Peyrats Lasuén wyszczególnia w powieści 21 nawiązań do istniejących kompozycji, spośród których dwa pozostają nieprecyzyjne (znamy jedynie wykonawcę, bez jednoznacznego wskazania, o jaki utwór chodzi⁷). Wnikliwsza analiza pozwala jednakże wyszczególnić podczas lektury rozdziałów 10–18 aż 27 takich odwołań⁸:

	Wykonawca	Tytuł	Rok	Rozdział
1	Frank Trumbauer and His Orchestra	<i>I'm coming, Virginia</i>	1927	10
2	Bix Beiderbecke and His Gang	<i>Jazz Me Blues</i>	1927	10
3	The Kansas City Six	<i>Four O'Clock Drag</i>	1944	11
4	Lionel Hampton and His Orchestra	<i>Save It Pretty Mamma</i>	1940	11
5	Coleman Hawkins	tytuł nieznany		12
6	Dizzy Gillespie	tytuł nieznany		12
7	Bessie Smith	<i>Baby Doll</i>	1926	12
8	Bessie Smith	<i>Empty Bed Blues</i>	1928	12
9	Johnny Temple	<i>Between Midnight and Dawn</i>	1938	106
10	Merline Johnson (The Yas Yas Girl)	<i>Blues Everywhere</i>	1937	106
11	Louis Armstrong and His Orchestra	<i>Don't You Play Me Cheap</i>	1932	13
12	Louis Armstrong Plays W.C. Handy	<i>Yellow Dog Blues</i>	1954	13
13	Louis Armstrong All Stars	<i>Mahogany Hall Stomp</i>	1947	13
14	Big Bill Broonzy	<i>See See Rider</i>	1956	14
15	The Chocolate Dandies	<i>Blue Interlude</i>	1933	15
16	Champion Jack Duprée	<i>Junker's Blues</i>	1944	15
17	Big Bill Broonzy	<i>Get Back</i>	1951	15

⁶ M. Głowiński, *Muzyka w powieści*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 286.

⁷ Por. P. Peyrats Lasuén, *Jazzuela. El jazz en Rayuela, la novela de Julio Cortázar*, Barcelona 2014, s. 49–61.

⁸ Niniejsza lista obejmuje 21 utworów zebranych przez P. Peyrats Lasuén (dz. cyt.) oraz inne odwołania muzyczne obecne w rozdziałach 10–18 (wraz z przeplatającymi je rozdziałami z części trzeciej powieści). Zestawienie nie uwzględnia nawiązań tematycznych lub konstrukcyjnych do muzyki jazzowej występujących w rozdziałach, które *Tablica orientacyjna* lokuje poza tym etapem lektury.

	Wykonawca	Tytuł	Rok	Rozdział
18	Duke Ellington and His Orchestra	<i>Hot and Bothered</i>	1928	16
19	Duke Ellington and His Orchestra	<i>It Don't Mean a Thing</i>	1932	16
20	Big Joe Turner	<i>Roll 'Em Pete</i>	1938	16
21	Earl Hines	<i>I Ain't Got Nobody</i>	1928	16
22	Jelly Roll Morton	<i>Mamie's Blues</i>	1939	17
23	Waring's Pennsylvanians	<i>Stack O'Lee Blues</i>	1924	17
24	Jelly Roll Morton	<i>Honky Tonk Blues</i>	1938	17
25	Louis Armstrong and His Hot Five	<i>Struttin' With Some Barbecue</i>	1928	18
26	Ma Rainey and Her Georgia Jazz Band	<i>Jelly Bean Blues</i>	1925	18
27	Oscar Peterson	<i>Oscar's Blues</i>	1950	18

Tak duże nasycenie zaledwie dziesięciu rozdziałów powieści odwołaniami jazzowymi sprawia, że próba interpretacji ich wszystkich dostarczyłaby materiału na dłuższe opracowanie. W niniejszym tekście postanowiłam – niejako wbrew Cortázarowi, skłaniając się jednak ku zasadzie ekonomii mówienia – ograniczyć się do analizy zaledwie siedemnastu.

Stylistyka opisów brzmienia muzyki w *Grze w klasy* przypomina afroamerykańską ekstatyczność *spirituals*, jednej z praform bluesa, by znowu w innych miejscach przywoływać drogą intersemiotycznych konotacji brzmienie skocznych ragtime'ów dobiegających z domów publicznych nowo-orleańskiej French Quarter. Nie jest to, ściśle rzecz biorąc, przejaw kształtowania przez pryzmat muzyki warstwy brzmieniowej tekstu literackiego⁹, lecz zabieg, który można by chyba określić jako stylizację muzyczną narracji lub mimetyzm stylistyczny. Cortázar odrzuca formy kłępujące swobodny przepływ słów, w efekcie czego improwizacja staje się w powieści modelem nie tylko konstrukcyjnym, ale i stylistycznym. Odrzucenie form skutkuje obecnością strumieni świadomości, będących rodzajem odpowiednika improwizacji w narracji, a zarazem środkiem, za pomocą którego realizowane są próby dotarcia do wielkiej pisarskiej obsesji Cortázara – innej rzeczywistości, nazywanej też „centrum mandala”, „kibucem pożądań”, „strefą”, „wylotem”, „wyjściem stąd tam”. Przeświadczenie o jej istnieniu pozwala na ontologiczną multiplikację, której znaczenie podkreśla Zofia Chądzyńska¹⁰.

⁹ Por. A. Hejmej, dz. cyt., s. 34.

¹⁰ Jak pisze tłumaczka Cortázara: „Obsesja tego «tu» i «tam» przenika całą *Grę w klasy*. Nie żyjemy jednoznacznie, żyjemy równocześnie na dwóch planach, jesteśmy sobą i własnymi sobowtórami (odbiciami? dopełnieniami? erzacami?). Każda rzecz posiada gdzieś swój utajony odpowiednik, wszelkie konstrukcje, wszelkie sytuacje kształtują się na zasadzie wagi, której

Droga do „strefy” wiedzy, jak się wydaje, przez podświadomość, zaś improwizacja to narzędzie pozwalające do niej dotrzeć i osiągnąć pełnię symbolizowaną przez mandałę. W jazzowych rozdziałach *Gry w klasy* zachodzi odwrotność jungowskiego procesu „indywiduacji”: bohater otrzymuje wprawdzie szansę stania się całością niepodzielną (*in-dividuum*)¹¹, lecz odmawia poddania się działaniu muzyki, co skutkuje jego dezintegracją.

Muzyczna podróż przez rozdziały 10–18

Co zatem „mówi” muzyka jazzowa w dziewięciu rozdziałach pierwszej („paryskiej”) części *Gry w klasy* oraz rozdziale 106 części trzeciej („tekstowego kolażu”), czego nie dałoby się zwyczajnie opisać słowami¹²? Pilar Peyrats Lasuén stawia tezę, że w tych rozdziałach jazz i blues pod względem formy i treści dopełniają postacie¹³. Jak wyjaśnia:

Muzyka jazzowa funkcjonuje tu jako orędowniczka, strumień świadomości, katalizator i rytuał. Ponadto jazz jest dodatkowym bohaterem splatającym rozmowy członków Klubu. Aby ich zrozumieć – to, jak bronią własnego ja i swojego otoczenia lub dają wyraz swoim emocjom – konieczne jest uzupełnienie lektury powieści słuchaniem utworów, do których nawiązuje¹⁴.

Tezę, że jazzem można mówić, uważam za potwierdzoną przez wiele indywidualności w historii tego gatunku muzyki. Co więcej, zgadzam się z Julio Cortázaem, że jest on mową płynącą z głębi, zawierającą słowa o większej sile wyrazu niż te pochodzące z „cmentarzyska”, jakim według bohaterów *Gry w klasy* jest słownik Hiszpańskiej Akademii Królewskiej – oficjalnej instytucji odpowiedzialnej za regulowanie i rozpowszechnianie języka hiszpańskiego na świecie. Instytucja? Regulowanie? To dobre dla fam. Językiem kronopiów jest jazz¹⁵.

szale ciągle się chwieją. [...] Cortázar nie zgadza się, żeby tylko to, co jest na powierzchni wydarzeń, było nam dostępne. Za każdą cenę szuka drogi do «tamtego», poprzez łamanie codzienności, przerywanie ciągłości, obalanie praw pozornej logiki” (por. Z. Chądzyńska, *Postłowie*, [w:] J. Cortázar, *Gra w klasy*, tłum. Z. Chądzyńska, Kraków 2004, s. 542–543).

¹¹ L. Kolankiewicz, *Wstęp. Carl Gustav Jung – wędrowiec Wschodu*, [w:] C.G. Jung, *Podróż na Wschód*, wybór, opracowanie i wstęp L. Kolankiewicz, Warszawa 1989, s. 12.

¹² Drogowskazem muzycznej podróży pozostaje *Tablica orientacyjna* – stąd wzmianka o nawiązaniach muzycznych z rozdziału 106.

¹³ P. Peyrats Lasuén, dz. cyt., s. 46.

¹⁴ Tamże, s. 48.

¹⁵ Jak zauważa Goialde Palacios, Cortázariański podział ludzi na kronopiów, uosabiających to, co autentyczne i niepowtarzalne, oraz famy, reprezentujące to, co utarte, uporządkowane, pozbawione wyobraźni, nie przypadkiem ma swoje źródło w tekście *Louis, przeogromny kronopio* (1952), poświęconym legendarnemu trębaczowi i wokaliście jazzowemu. Określenie

Już około 1900 roku w Nowym Orleanie powstał pierwszy styl jazzowy charakteryzujący się sposobem grania o ogromnej sile wyrazu osiąganey szczególnym kształtowaniem dźwięku, artykulacją, intonacją, wibracją. Jak pisze Joachim Ernst Berendt, „nie tyle «gra się» na instrumencie, ile «mówi się» nim, wyrażając to, co czuje się samemu, a co jest różne od tego, co czuje ktoś inny”¹⁶. Berendt nawiązuje tym samym do zagadnienia niepowtarzalności w świecie emocji. To, co człowiek czuje, tak jak muzykę jazzową cechuje niepowtarzalność szczególna w czasie, bo emocje, podobnie jak herakliteistyczna rzeka, nieustannie się zmieniają – oraz w kontekście podmiotowym – bo to, co czuje każdy z nas, jest różne od tego, co odczuwają inni.

Krzysztof Guetzalski, analizując funkcję muzyki jako środka wyrazu, powołuje się na pogląd Susanne Langer, iż muzyka ma wprawdzie znaczenie symboliczne, a nie symptomatyczne, co upodabnia ją do języka i może prowadzić do prób uznania jej za rodzaj języka uczuć, inne jednak jej cechy – takie jak brak słownika, a co za tym idzie, stałych konotacji czy znaczeń – jednoznacznie ją od języka odróżniają¹⁷. Paradoksalnie, to właśnie wymienione przez Langer cechy odróżniające muzykę od języka sprawiają, że staje się ona atrakcyjnym środkiem wyrazu i tworzywem dla Julio Cortáзара. Argentyńczyk dąży do tego, by jego pisarstwo zawierało w sobie „feeling”, czyli „owo «coś», czego nie można wyrazić słowami, a bez czego nie ma swingującego jazzu”¹⁸. Bez tego nie ma także „innej rzeczywistości” ani swingującej literatury.

W myśl poglądów Julio Cortáзара słownik jest zbiorem martwych elementów, po które sięgamy tylko po to, by skrępować je więzami gramatyki i składni. Zatem twórca (rozumiany jako autor, ale także jako czytelnik), który nie tylko postanawia wykorzystać język muzyki, ale spośród wszystkich możliwych jej dialektów wybiera właśnie jazz, wyzbywając się ograniczeń tradycyjnej harmoniki i pojmowanego na sposób europejski rytmu, ma szansę przekazać to, co niewyrażalne w emocjach i otaczającej nas rzeczywistości. Niewykluczone, że uda mu się sięgnąć do głębi, do podświadomości. Być może jazzowe rytmy pomogą mu wyrzeć przez dziury naszej rzeczywistości i dostrzec, choćby w przeblyskach, coś więcej? Przyjrzyjmy się bliżej „jazzowym wypowiedziom” zawartym w rozdziałach 10–18.

„kronopio”, które we wszystkich tekstach Argentyńczyka niosło pozytywne konotacje, tu pojawia się po raz pierwszy (zob. P. Goialde Palacios, dz. cyt., s. 488).

¹⁶ J.E. Berendt, *Wszystko o jazzie. Od Nowego Orleanu do jazz-rocka*, tłum. S. Haraschin, I. Panek, Kraków 1991, s. 25.

¹⁷ K. Guetzalski, *Znaczenie muzyki – znaczenia w muzyce: próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków 2002, s. 87.

¹⁸ J.E. Berendt, dz. cyt., s. 492.

1. *I'm Coming, Virginia*¹⁹ Frank Trumbauer and His Orchestra

Początek rozdziału 10 wprowadza nas w atmosferę paryskiej nocy, podczas której członkowie Klubu Węża słuchają jazzu, dyskutując przy wódce i świetle zielonych świec w paryskiej mansardzie. Jest koniec lat pięćdziesiątych XX wieku i chociaż Cortázar nie precyzuje daty, pewne wspomniane przez bohaterów wydarzenia (m.in. śmierć muzyka Big Billa Broonzy'ego) wskazują na rok 1958²⁰. *I'm Coming, Virginia* brzmi w wykonaniu Julio Cortázara następująco:

wulgarny, źle grany motyw, stara zdarta płyta, nieustanne skrzypiące drapanie, skrobanie, skrzeczenie, rozpaczliwy saksofon, który jakiejś nocy 28 lub 29 roku grał z lęku przed własną zgubą, podtrzymywany przez instrumenty ze szkolnej orkiestry i byle jaki fortepian. Potem jeszcze włączył się ostry dźwięk gitary, która wydawała się obwieszczać przejście do czegoś innego, i nagle (Ronald uprzedził ich, wznosząc palec w górę) kornet wzbil się ponad inne głosy i wyśpiewał dwie pierwsze nuty nowego tematu, wsparty na nich niby na trampolinie; Bix dał skok w samo serce, czysty rysunek wpisał się w ciszę. Łącząc się i rozdzielając, dwóch umarłych walczyło ze sobą jak bracia, Bix i Eddie Lang (który naprawdę nazywał się Salvatore Massaro) grali w piłkę, *I'm Coming, Virginia*, gdzie też leży Bix – pomyślał Oliveira – a gdzie Eddie Lang, o ileż mil od siebie ich dwie nicości, które jakiejś przyszłej nocy paryskiej miały walczyć gitara przeciw trąbce, dżin przeciw złemu losowi, jazz. (s. 43)

Rozważania narratora na temat tego melancholijnego utworu koncentrują się wokół gry kornecisty Biksa Beiderbeckego i gitarzysty Eddiego Langa, a jednak efektowny popis Biksa nie byłby tak imponujący bez nostalgicznego wprowadzenia saksofonu, którego brzmienie sprawia wrażenie osi utworu.

Ciekawym kontekstem dla powyższego fragmentu jest rozdział 104, ulokowany w części zatytułowanej *Z różnych stron*, który – zgodnie ze sposobem lektury zaproponowanym w *Tablicy orientacyjnej* – poprzedza rozdział 10. Na rozdział 104 składają się zaledwie trzy zdania zawierające zbiór metafor życia:

Życie, jako komentarz do czegoś, czego nie możemy osiągnąć, a co jest tu, w zasięgu skoku, którego nie wykonujemy.

Życie, balet oparty na historii, historia na przeżyciu, przeżycie na realnym zdarzeniu. Życie, fotografia noumenu, posiadanie w ciemnościach (kobiety? potwora?), życie – stręczyciel śmierci, przepiękna talia kart, dawno zapomniany tarok, który

¹⁹ Utwory muzyczne omawiam w kolejności występowania nawiązań w tekście powieści, stosując numerację zgodną z listą na s. 2.

²⁰ P. Peyrats Lasuén, dz. cyt., s. 46.

wykrzywione reumatyzmem ręce degradują do poziomu samotnego, smutnego pasjansa. (s. 435)

Te obrazy są częścią rozważań metafizycznych podważających realność bytów przynależnych do otaczającego nas świata. Zapowiadają one przeczcucie istnienia czegoś, „czego nie możemy osiągnąć”. Pojawia się tu także problem czasu i przemijania. W *Grze w klasy*, podobnie jak w *Czarodziejskiej górze* Tomasza Manna, muzyka – jako sztuka w czasie – pomaga mówić o jego upływie, przy czym leżąca u podłoża swingu niemożność pogodzenia czasu przeżywanego i mierzonego odgrywa tu kluczową rolę.

Dla Cortáзара jazz stanowi wręcz rodzaj wehikułu czasu i przestrzeni – widać to nie tylko w przypadku *I'm Coming, Virginia*, ale także innych utworów, których słuchają członkowie Klubu Węza. Nagle przestaje się liczyć odległość dzieląca groby dwóch muzyków, nieważny jest nawet fakt, że obaj nie żyją, bo oto „jakiejś przyszłej paryskiej nocy” ich dawne emocje zmartwychwstają, by znowu toczyć ze sobą walkę za pośrednictwem starej, zdartej płyty. Być może nie jest to sytuacja idealnego dialogu pomiędzy twórcą i odbiorcą, jaka mogłaby mieć miejsce podczas koncertu jazz bandu Franka Trumbauera, jednak technika pozwala zmartwychwstać dawnym emocjom.

I'm Coming, Virginia to skok w inną rzeczywistość, o którym mowa w rozdziale 104. „Skok w samo serce”, wykonywany przez Biksa Beiderbeckego na kornecie przemawia silniej i głębiej do sfery uczuć niż język Hiszpańskiej Akademii Królewskiej. To także skok z mroków historii, bo staje się możliwy do wykonania przez nieżyjącego muzyka.

Odwołanie muzyczne jest sugestią, że wsłuchując się uważnie w to wykonanie *I'm Coming, Virginia*, w pojedynku Biksa Beiderbeckego i Eddiego Langa można odnaleźć – jak zapowiada rozdział 104 – platońską istotę rzeczy czy kantowski niepoznawalny przedmiot istniejący na zewnątrz (a może w głębi?) ludzkiej świadomości.

Interesujące jest także zawarte w rozdziale 104 porównanie życia i taroka, prowokujące do refleksji o naturze przeznaczenia i przypadku. Sformułowanie „dżin przeciw złemu losowi, jazz” z rozdziału 10 jest nawiązaniem do biografii pojedynkujących się na instrumenty muzyków. Śmierć kornecisty Biksa Beiderbeckego w wieku zaledwie 28 lat była skutkiem spustoszenia, jakie w jego organizmie poczynił alkohol, zaś 31-letni gitarzysta Eddie Lang zmarł w wyniku kuriozalnego zrządzenia losu – komplikacji podczas operacji usunięcia migdałków.

2. *Jazz Me Blues* Bix Beiderbecke and His Gang

Wciąż znajdujemy się w paryskiej pracowni RONALDA i BABS, właśnie wybrzmiewają ostatnie takty *I'm Coming, Virginia*. Członkowie Klubu Węża wybierają już kolejną płytę:

– Wpływ techniki na sztukę – powiedział RONALD, zanurzając ręce w stosie płyt, przeglądając tytuły. – Ci sprzed longplayów mieli zaledwie trzy minuty na nagranie. Teraz przychodzi taki cwaniak jak STAN GETZ i rąbie ci 25 minut przed mikrofonem, może pokazać co chce, wszystko, co ma najlepsze. [...]

– Przesadzasz – mruknął PERICO. – Po prostu pisali sonety, a nie ody, zresztą guzik się na tym wszystkim rozumie. Przyszedłem, bo już mam potąd siedzenia w domu nad JULIANEM MARIASEM. To nie ma końca. (s. 43)

W utworze, który prowokuje powyższą wymianę zdań, dominuje grupa melodyczna. Kornecista, puzonista oraz klarncista improwizują kolejno wokół tego samego tematu w szybkim, żywym tempie, z zachowaniem względnie jednorodnej, głośnej dynamiki. *Jazz Me Blues* jest czymś w rodzaju pobudki po leniwym temacie *I'm Coming, Virginia*.

Popisy Biksa Beiderbecke na kornecie stają się tu pretekstem do pseudo-intelektualnej dysputy. RONALD to amerykański muzyk specjalizujący się w bluesie i jazzie, pracujący właśnie nad studium bebopu. PERICO ROMERO to Hiszpan oddający się studiowaniu filozofii zen. Można więc powiedzieć, że obaj bohaterowie tylko pozornie działają w zupełnie odmiennych dziedzinach. Ich aktywność jest przykładem czegoś więcej niż synteza sztuk, bo jeśli przyjmiemy, że zen i jazz to różne przejawy dążenia do odrzucenia „siecǳ słów”, będącej w chińskiej filozofii obrazem uchwycenia świata w sztywne struktury logicznego myślenia²¹, okaże się, że RONALD i PERICO mają ze sobą wiele wspólnego. Mimo to PERICO porównuje jednak twórczość takich muzyków jak Bix Beiderbecke z literaturą, której tworzywem jest słowo, mówiąc o jazzie jak o języku.

Nie bez znaczenia jest także nonszalancki komentarz rzucony przez jednego z bohaterów: „Co za genialny wariat z tego Biksa” (s. 43). Odniesienia do szaleństwa powracają wielokrotnie podczas dyskusji przy muzyce, pełnią także istotną funkcję w drugiej części powieści – *Z tej strony* – gdy HORACIO zatrudni się wraz z Travelerem w placówce dla umysłowo chorych. Szaleństwo jest w *Grze w klasy* alternatywą dla uporządkowanego, powtarzalnego świata, rządzonego przez ustalone formy i rutynę, a więc ma nad „zwykłą” rzeczywistością podobną przewagę jak kronopie nad famami.

²¹ Por. U. Eco, *Zen i Zachód*, tłum. J. Gałuszka, [w:] U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 2008, s. 264.

W rozdziale 11 trzecioosobowa narracja niepostrzeżenie zmienia punkt widzenia, skupiając się na postaci Gregoroviusa, który spogląda na płonące świece poprzez szklankę z wódką. Obserwacjom towarzyszy refleksja, że świece są „tak obce im, tak anachroniczne, jak kornet Biksa wynurzający się z jakiegoś odmiennego czasu” (s. 44). Dalej, w rozmowie z Magą, Gregorovius wyraża przekonanie, że wraz z pojawieniem się elektryczności ludzie utracili otaczające ich żywe cienie, które oddychały, miały płuca, pulsowały. Światło elektryczne je unieruchomiło, odbierając ludziom głębię i miękkość nocy, uniemożliwiając dialog z nią. Osip Gregorovius wypowiada sąd, że „elektryczność jest eleatyczna” (s. 44), a zatem dzięki niej otaczające nas byty stały się prawdziwą, niezmienną jednością poznawalną tylko przez logiczne myślenie, nie przez postrzeganie zmysłowe. U Cortázara, niejako wbrew eleatom, którzy odrzucali wszak istnienie czasu i ruchu, nieżyjący kornecista i blask świec raz jeszcze umożliwiają bohaterom podróż w czasie, tym razem połączoną z krytyką opartego na greckich fundamentach racjonalizmu. Rzeczywistość odzyskuje swoją utraconą głębię dzięki powrotowi żywego płomienia i „żywego języka”, jakim jest jazz. Można powiedzieć, że owe cienie to postacie członków Klubu Węża. Dzięki świecom ożywają, ale wciąż pozostają równie prawdziwe, jak obrazy na ścianie platońskiej jaskini. Bez odpowiedzi pozostaje pytanie, gdzie znajdują się rzeczy rzucające owe cienie, możemy się jednak domyślać, że w „innej rzeczywistości”. Obserwację cieni przez Gregoroviusa i Magę przerywa Ronald, nastawiając kolejną płytę.

3. *Four O’Clock Drag* The Kansas City Six

Utwór rozpoczyna wprowadzenie fortepianu. Na delikatnym tle stworzonym przez grupę rytmiczną – kontrabas, fortepian i perkusję – dominuje saksofon tenorowy Lestera Younga, by w końcowej minucie ustąpić miejsca trąbce i towarzyszącemu jej puzonowi. Jak przystało na utwór z czwartą nad ranem w tytule, tempo jest tu wolne, całość nie jest jednak tak przesycona melancholią jak *I’m Coming, Virginia*.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na osobowość wybitnego tenorzysty The Kansas City Six, doskonale wpisującą się w jazzową teorię literatury Julio Cortázara. Legendarny saksofonista posługiwał się w kontaktach z ludźmi własnym żargonem, czymś w rodzaju wymyślonego języka, co utrudniało porozumiewanie się z nim²² i co nieuchronnie nasuwa skojarzenie z gliglińskim Magi i Horacia. Przytaczana przez Berendta wypowiedź

²² J.E. Berendt, dz. cyt., s. 100.

Jo Jonesa (perkusisty The Kansas City Six), świadczy o tym, że łatwiej było zrozumieć niewerbalne komunikaty Lestera Younga:

Lester wykonał mnóstwo muzycznych fraz, które w rzeczywistości były słowami. Potrafił – dosłownie – mówić na swoim instrumencie. W ten sposób rozmawia. Na podstawie tego, co wysłuchuję z jego instrumentu, mógłbym w 85 procentach zapisać na papierze jego myśli²³.

Wsluchując się wraz z członkami Klubu Węża w to niepowtarzalne brzmienie saksofonu, czytelnik otrzymuje niepowtarzalną szansę czytania w myślach nieżyjącego od 1959 roku wybitnego jazzmana. Trzecioosobowy narrator *Gry w klasy* wciąż opisuje świat przedstawiony z punktu widzenia Osipa Gregoroviusa, a co za tym idzie, w powieści słuchamy *Four O'clock Drag* niejako „jego uchem”:

Tak, wielkie jaszczurki, puzony nad samym brzegiem rzeki, ciągnący się blues, z pewnością drag znaczy jaszczurka czasu, nieskończenie przeciągające się trwanie czwartej nad ranem. Albo zupełnie coś innego. (s. 45)

Ostatnie zdanie jest jeszcze jednym zaznaczeniem semantycznej nieokreśloności muzyki jako środka wyrazu. Przy dźwiękach *Four O'Clock Drag* Gregorovius wprawia Magę w konsternację wzmianką o Lautréamontie, urodzonym w mieście, z którego pochodzi dziewczyna – Montevideo. Jego rozmówcy najwyraźniej nie ma pojęcia, o kogo chodzi. Gregorovius i Horacio notorycznie doprowadzają ją do rozpaczki popisami swojej erudycji. Dla Magi literatura i jazz pozostają tajemnicą. Comte de Lautréamont pojawia się w tej rozmowie nieprzypadkowo. Symbolista, który w swoim największym dziele, *Pieśniach Maldorora*, inspirował się *Wielką Improwizacją* z dramatu *Dziady* Adama Mickiewicza, kilkadziesiąt lat po śmierci zyskał ogromną popularność wśród surrealistów, którzy uznali go za swojego mistrza.

Muzyka wywołuje w umyśle Gregoroviusa wrażenia niemal wizualne, porównywalne z widokiem płynących chmur. Mają one jednak dość oniryczny charakter, mogłyby być snem lub ciągiem skojarzeń płynących wprost z podświadomości.

4. Save It Pretty Mamma Lionel Hampton and His Orchestra

W opisie brzmienia utworu z kolejnej płyty, którą nastawia Ronald, pojawiają się metafory związane z popisami cyrkowymi. Improwizacja jazzowa, podobnie jak akrobacja, niesie z sobą ryzyko pomyłki; w obu przypadkach

²³ Tamże, s. 101.

jeden fałszywy krok może się skończyć upadkiem. Bez tego ryzyka nie sposób jednak wspiąć się na wyżyny geniuszu:

Wibrafon drżał w powietrzu, błędził po nieznanach schodach, omijał jeden stopień, przeskakiwał pięć następnych, zjawiał się gdzieś wysoko, Lionel Hampton kołysał *Save It Pretty Mamma*, urywał i upadał, błędząc wśród szkła, wirując na czubkach palców, błyskawiczne konstelacje, pięć gwiazdek, trzy gwiazdki, dziesięć, gasił je czubkiem pantofla, chwiał się z japońską parasoleczką w rękę, cała orkiestra wchodziła w finał, zagniewana trąbka, ziemie, zjazd w dół, woltyżer na ziemi, *finibus*, skończyło się. (s. 45)

Porównania do akrobacji pojawiają się w opisach odsłuchiwanego utworu wielokrotnie. Przy akompaniamencie powyższych „cyrkowych popisów” Gregorovius usiłuje dowiedzieć się czegoś o Madze, poznać ją. Spogląda przy tym na Horacia, który pozornie ustąpił mu miejsca ze świadomością, że wysiłki Osipa są bezcelowe, bo Maga i tak kocha jego. Dzięki tym rozmowom my – czytelnicy – poznajemy jednak odrobinę jej przeszłość.

Z rozdziału 11 „czytelnik-wspólnik” prowadzony jest do 136, w którym odnajdujemy następującą notatkę Morellego: „trudno byłoby mi wytłumaczyć wydanie we wspólnej książce wierszy i negacji poezji jako takiej” (s. 501). *Gra w klasy* jest jednak właśnie tego rodzaju tworem – powieścią i negacją powieści jako takiej. Wewnętrzna sprzeczność nie stanowi jednakże dysonansu (aby posłużyć się metaforą muzyczną). Jest to możliwe między innymi dzięki obecności elementów jazzowych. Cortázar zgłasza bowiem konstruktywne wotum nieufności dla języka – kandydatem mającym zająć miejsce dotychczasowego środka wyrazu w literaturze jest właśnie jazz. I tak się dzieje w rozdziale 12.

5. Utwór zawierający solo Colemana Hawkinsa²⁴ Coleman Hawkins and His Orchestra

Tym razem w odbiorze muzyki przez czytelnika *Gry w klasy* pośredniczy Maga i jej refleksje poświęcone doznaniom o charakterze niemal zmysłowym, których źródłem są jednak emocje. Właściwie całkowicie przesłaniają tu one samą muzykę. Emocje rodzą wrażenia podobne do dotyku oraz potrzebę zaczerpnięcia oddechu równie głębokiego, jak podczas wykonania utworu na saksofonie tenorowym. Szczęście wydaje się sumą doznań zmysłowych:

²⁴ Sama wzmianka dotycząca muzyki, jaka rozbrzmiewa w atelier RONALDA i BABS, jest tym razem niezwykle lakoniczna, ogranicza się do stwierdzenia: „Ronald nastawił jakąś starą płytę Hawkinsa” (s. 48). Pilar Peyrats Lasuén jako uzupełnienie lektury proponuje w tym miejscu *Body and Soul*, jako utwór o niezwykle adekwatnym w kontekście rozważań Magi tytule, jednakże brak precyzji wydaje się w tym wypadku uwarunkowany punktem widzenia narracji. Maga – wcielenie intuicji i zmysłowości – nie zna się na jazzie, zatem nie rozpoznaje melodii, co nie przeszkadza jej jednak poddać się jej oddziaływaniu.

[...] wszystko zlewałoby się w jedno płynne szczęście, muzyka Hawkinsa, Lutecja i jej mieszkańcy, światło zielonych świec, łaskotanie, głęboki oddech, który był jedyną niezachwianą pewnością, czymś porównywalnym tylko do Rocamadoura albo do ust Horacia. (s. 49)

Muzyka wypływa z oddechu, a więc pewnego naturalnego, wewnętrznego rytmu, który dla wielu istot żywych jest warunkiem i przejawem życia. Muzyka niesie więc życie, a jazz staje się czymś w rodzaju muzyki wszechświata, jeśli nie muzyką sfer, to w każdym razie rytmem natury. Znamienne jest to, że nie licząc wzmianki o saksofonie, narrator nie próbuje opisać brzmienia utworu, nie ma tu metafor, za pomocą których można byłoby oddać dźwięk, jak to miało miejsce w przypadku poprzedniego nawiązania muzycznego, jest natomiast mowa o dotyku, świetle, oddechu – a więc wszelkich wrażeniach zmysłowych poza słuchowymi – i związanych z nimi stanach emocjonalnych. Jeśli przemilczany został tytuł utworu i jego dynamika, tempo czy inne elementy dzieła muzycznego, to dlatego, że w tym przypadku nie było istotne przywoływanie konkretnego nagrania. Liczy się koncepcja swingu jako naturalnego rytmu biologicznego.

6. Utwór zawierający solo Dizzy'ego Gillespiego Dizzy Gillespie and His Orchestra

I tym razem Cortázar nie przywołuje konkretnego utworu, nie wymienia żadnego tytułu. Wiemy jedynie, iż to, co jest tłem dla opowieści Magi o wrażeniu, jakiego doznała, sądząc, że widzi ducha swojego ojca, zawiera „akrobacje Dizzy'ego Gillespiego bez siatki na najwyższym trapezie” (znowu cyrk), a także, iż nastrój melodii można skojarzyć z deszczem. „Na dworze lało, trochę jak na tej płycie” – mówi dziewczyna (s. 49). Relacja Magi o tym, co czuła, kiedy zdawało jej się (a może zdarzyło się to rzeczywiście?), że widzi swojego ojca, brzmi zupełnie tak, jakby opowiadała Gregoroviusowi koszmarny sen.

W tym wypadku jazz stanowi tło dla doznań z pogranicza jawy i snu oraz pretekst do refleksji Horacia: „Wszystko się powtarza. Dopasowujemy się do zużytych formułek, uczymy jak idioci już dawno wykutych ról” (s. 49). Można tu dostrzec pewną niekonsekwencję, spodziewalibyśmy się bowiem, że John Birks Gillespie, trębacz i śpiewak o przydomku „Dizzy” (ang. „nieprzytomny” lub „beztroski, niefrasobliwy”), wraz z wynoszonym przez Cortázara na piedestał Charliem Parkerem (pierwowzorem bohatera *Pościgu*) uznawany za twórcę bebopu, stylu, który „zerwał ze wszystkimi schematami w ówczesnym jazzie”²⁵, powinien być muzykiem cenionym przez Horacia. Jest tymczasem

²⁵ P. Peyrats Lasuén, dz. cyt., s. 101.

odwrotnie, czego dowodzi nie tylko powyższa myśl bohatera, jakże nieadekwatna do słuchanej przezeń niepowtarzalnej solówki, ale także jego dalsza reakcja: „– Ohyda – wstrząsnął się Oliveira. – Zabierajcie tę płytę. Więcej nie przychodzę do klubu, jeżeli mam słuchać tej tresowanej mały” (s. 49).

Okazuje się, że Horacio, wbrew pozorom, wcale nie darzy uznaniem tego, co niepowtarzalne i nowatorskie. W odpowiedzi Ronald sarkastycznie proponuje mu nastawienie płyty Paula Whitemana – prowadzona przez niego orkiestra jazzowa uchodziła za symbol muzyki komercyjnej lat trzydziestych XX wieku. To pierwszy w trakcie muzycznej podróży przez jazzowe rozdziały *Gry w klasy* sygnał, że główny bohater powieści traci wewnętrzną spójność i zaczyna zmierzać ku dezintegracji.

7. *Baby Doll* Bessie Smith

W tym przypadku nie mamy już wątpliwości dotyczących tytułu utworu. Poza nim oraz nazwiskiem śpiewaczki odnajdujemy w narracji rozdziału 12 fragment bluesa i dość obrazowy opis jego brzmienia: „Bessie zamknięta w koszu z brudną bielizną śpiewała z zawiązanymi ustami, głosem coraz bardziej zdławionym, lepiałym się od brudnych ścierek...” (s. 50).

Ten nacechowany negatywnie opis wydaje się zaskakująco adekwatny. Jak powiedziała kiedyś Mahalia Jackson: „Ktoś, kto śpiewa bluesa, siedzi w głębokiej piwnicy i wzywa pomocy”²⁶ – to także niezwykle trafna metafora. Słowa bluesa zazwyczaj wyrażają tęsknotę w charakterystyczny dla tego gatunku muzyki sposób podszyty ironią – upragniony bogaty kochanek „może być brzydki, może być czarny”, co brzmi dość nieoczekiwanie w ustach czarnoskórej śpiewaczki. Słuchając utworu, warto zwrócić uwagę na barwę głosu Bessie, przywodzącą na myśl chór baptystów, a także falującą repetytywną melodykę, zbliżoną do potocznego języka angielskiego, jakim mówi się na południu Stanów Zjednoczonych, oraz jednorodną, schematyczną pulsację rytmiczną przypominającą zwolnione bicie serca.

8. *Empty Bed Blues* Bessie Smith

Wołanie o pomoc odradza się tu z płyty wraz z dawno minioną nocą – „dwudzieste lata w jakimś kącie Stanów Zjednoczonych” (s. 50) – zaś Horacio Oliveira rozmyśla:

²⁶ J.E. Berendt, dz. cyt., s. 83.

Dlaczego tu, dlaczego klub, dlaczego te głupie ceremonie, dlaczego taki był ten blues, kiedy go śpiewała Bessie? – Orędownicy – pomyślał raz jeszcze [...]. Orędownicy, jedna nierzeczywistość ukazująca nam drugą; namalowani święci, wskazujący palcem na niebo, którego nie ma. (s. 50)

Główny bohater *Gry w klasy* posuwa się tu w swoim kwestionowaniu rzeczywistości niezwykle daleko, podaje bowiem w wątpliwość istnienie samego siebie. Jego rozpad wydaje się już nieuchronny. Ważny klucz interpretacyjny to także powracające słowo „orędownicy”. Muzyka jest tu porównana do „namalowanego świętego”, który ma być argumentem na istnienie nieba, tymczasem, właśnie w odniesieniu do Horacia, chciałoby się powtórzyć za francuskim surrealistą: „To nie jest fajka”. Bohater *Gry w klasy* to tylko złudzenie, w dodatku dla niego złudzeniem jest także muzyka. Tajemnicy nie można odkryć.

Empty Bed Blues to katalizator rozważań ontologicznych Horacia Oliveiry, który poddaje się przekonaniu, że właściwie wszystko jest tylko grą złudzeń i przyjętych reguł, „talią kart w ręku obłąkanego” (s. 50). Powraca metafora życia jako taroka i szaleństwa, problem niemożności poznania (lub choćby zdefiniowania) prawdy i oddzielenia jej od iluzji. Niezależnie jednak od wątpliwego statusu ontologicznego otaczającej go rzeczywistości Oliveira stwierdza, że:

Bessie i Hawkins to były złudzenia, bo tylko złudzenia miały moc poruszania wiernych, złudzenia, nie prawdy. I jeszcze więcej, istniało orędownictwo, przez te złudzenia można było dotrzeć dalej na inny plan, do jakiejś niewyobrażalnej strefy, o której nie należało myśleć, bowiem myślenie unicestwiała ją w tym samym momencie, w którym określało jej granice. (s. 51)

Tu właśnie jazz objawia się w roli narzędzia, które – choć przynależne do świata złudzeń – ma jednak moc wprowadzenia „wiernych”, to znaczy tych, którzy pozwolą mu się porwać, do tajemniczej strefy: nieuchwytniej „innej rzeczywistości”. O ile myślenie od niej oddala, to środki wyrazu pomijające logikę, takie jak blues, powinny do niej zbliżać. Mogą wręcz stać się drogą dojścia. Nie ma tu nic pewnego, jednak wizja Horacia wskazuje na to, że owa strefa położona jest gdzieś w jego wnętrzu: „Jakaś ręka z dymu prowadziła go za rękę, zachęcała do schodzenia, jeśli było to schodzenie, ukazywała środek, jeżeli to był środek, w żołądku” (s. 51). Muzyka staje się narzędziem introspekcji. Bohaterowi nie udaje się ustalić, czym jest to miejsce, do którego szuka drogi, czuje jedynie, że myślenie prowadzi go na manowce, nawet jeśli jest to myślenie pod wpływem alkoholu.

Wspomniana już w przypadku *Baby Doll*, leżąca w naturze bluesa subtelna ironia pozwalająca stawić czoło okrucieństwu losu, nie staje się udziałem Horacia. W jego rozważaniach, zupełnie pozbawionych tej zbawiennej cechy, pobrzmiewa śmiertelna powaga.

Związana z tą epifanią Oliveiry religijna metaforyka zyskuje dodatkowy wymiar, jeśli weźmiemy pod uwagę niezwykłą osobowość i barwę głosu Bessie Smith. Według relacji współczesnych śpiewaczka promieniowała majestatem, a jej słuchaczom często wydawało się, że doznają przeżyć religijnych. Jak pisze Berendt: „kiedy kończyła bluesa, wołali «amen», jak w kościołach przy spiritualsach i gospelsach”²⁷. Berendt przytacza także wypowiedź Louisa Armstronga na jej temat: „Gdy tylko zaczynała śpiewać, poruszała mnie do głębi. Sposób, w jaki wydobywała dźwięk – z tym czymś w jej głosie – był nieosiągalny dla innego śpiewaka bluesowego. Miała muzykę w duszy. Czuła to, co śpiewała. Prawdziwość jej muzyki pochodzi z natchnienia”²⁸.

9. *Between Midnight and Dawn* Johny Temple

10. *Blues Everywhere* Merline Johnson

Istotne wydaje się sugerowane w tym miejscu przez *Tablicę orientacyjną* przejście do rozdziału 106, składającego się wyłącznie z podanych w oryginale fragmentów słów dwóch piosenek bluesowych: *Between Midnight and Dawn* czarnoskórego śpiewaka Johnny’ego Temple oraz śpiewanej przez Merline Johnson *Blues Everywhere*. Słowa obu utworów łączy ten sam temat: rozstanie kochanków. Rozdział 106 można uznać za odwołującą się do techniki kolażu sugestię rychłego rozstania Horacia z Magą.

Trzecioosobowy narrator zmienia punkt widzenia wraz z nastawieniem kolejnej płyty, dzięki której w rozdziale 13 na paryskiej mansardzie rozbrzmiewa głos i trąbka legendarnego Louisa Armstronga.

11. *Don’t You Play Me Cheap* Louis Armstrong and His Orchestra

Oczami Babs spoglądamy teraz na Horacia nieco z góry – nie tylko dosłownie (bo siedzi on na podłodze), ale i w przenośni, ponieważ kobieta patrzy na niego z wyższością osoby, która czuje swing, przekonana, że on co najwyżej zna się na jazzie, nauczył się klasyfikować utwory według

²⁷ Tamże, s. 84.

²⁸ Tamże, s. 84–85.

przynależności do stylów, czy okresów, w których powstały, ale nie daje im się porwać tak jak Ronald. Wygląda na to, że to właśnie jest przyczyna, dla której Babs, choć kiedyś go pragnęła, teraz nie darzy go czułością, ani nawet sympatią. W tym miejscu w powieści następuje ekstatyczny opis brzmienia fragmentu *Don't You Play Me Cheap*, po którym czytelnik nie ma wątpliwości że Babs rzeczywiście czuje swing. Dla niej jest on rytmem miłosnego aktu, a muzyka zlewa się w jedno z postacią Ronalda:

[...] i wezwanie trąbki, żółty fallus przecinający powietrze, igrający z rozkoszą, wybiegający na jej spotkanie, zawracający, wreszcie ku końcowi trzy wznoszące się nuty, hipnotyczne, szczerolote nuty, wspaniała pauza, w której dygoce świat i swing w jakimś nie do zniesienia momencie i nagły wytrysk nadmiaru, powoli ześlizgujący się, opadający, podobny fajerwerkom miłosnej nocy, ręka Ronalda pieścącego jej kark [...]. (s. 52)

Jeśli podążymy dalej pitagorejskim tropem muzyki sfer, musimy się zgodzić, że swing niemal dosłownie staje się tu rytmem natury.

13. Mahogany Hall Stomp Louis Armstrong All Stars

I tym razem nonszalancki komentarz Oliveiry na temat gry Louisa Armstronga jest zaskoczeniem. Bohater twierdzi bowiem, że ten sam Satchmo, którego Julio Cortázar w jednym ze swoich esejów nazwał „przeogromnym kronopiem”, to „stary rutyniarz”, który gra „odgrzewane kotlety” (s. 53). To zupełne sprzeniewierzenie się idei niepowtarzalności wykonań genialnych muzyków jazzowych. Można odnieść wrażenie, że w miarę słuchania kolejnych utworów dawny Horacio znika na oczach czytelnika, a przynajmniej oddala się od celu swoich poszukiwań, od kronopiów i od ich muzyki, której orędownictwu uparcie nie chce się poddać.

Bardzo istotny wydaje się w tym miejscu rozdział 115 wskazany przez *Tablicę orientacyjną* jako następny. Zawiera on konstatację: „Muzyka traci melodię, malarstwo traci swą stronę anegdotyczną, powieść traci opisowość” (s. 455). Wong, jeden z członków Klubu Węża, dodaje do powyższego stwierdzenia Morellego własne przekonanie, iż w dobrej powieści granica pomiędzy postaciami a czytelnikiem powinna być niewyczuwalna albo zgoła nie istnieć:

Nie ta powieść interesuje nas, która ustawia swoje postacie w określonych sytuacjach, tylko ta, która instaluje określone sytuacje w postaciach tak dalece, że przestają być postaciami, stając się ludźmi. Następuje coś w rodzaju ekstrapolacji, za pomocą której one wyskakują ku nam lub też my wyskakujemy ku nim. Kafki „K” nazywa się tak jak jego czytelnik (czy też vice versa). (s. 455)

Wydaje się to nawiązaniem do postulatów twórczych nakreślonych przez Julio Cortázar w eseju *O krótkich opowiadaniach i sprawach ich dotyczących*²⁹. Na czym ma polegać ekstrapolacja, o której wspomina Wong? Jakież to sytuacje mają instalować się w postaciach powieści, aby mogły one wyskoczyć z jej kart? W kontekście poprzednich i kolejnych rozdziałów nasuwa się podejrzenie, że to muzyka jazzowa ma opisywać postacie w sposób tak doskonały, że ożyją i wkroczą do świata czytelnika. Czy to jazz ma przywrócić utraconą opisowość powieści? Jeśli przyjrzeć się bliżej członkom Klubu Węża, skupiając się na informacjach, których dostarcza nam tekst, odnosi się wrażenie, że to raczej byty typowo „papierowe”, schematyczne. Nie ma w nich życia, jakie chciałby tchnąć w nie Wong. Horacio z każdym kolejnym utworem jazzowym staje się coraz mniej prawdziwy, jakby powoli zamykał się na działanie muzyki, skazując się na wieczną dwuwymiarowość unieruchomionego elektrycznym światłem cienia. Muzyka mogłaby być „ręką z dymu”, prowadzącą w głąb, gdyby Horacio pozwolił się jej poprowadzić.

17. *Get Back* Big Bill Broonzy

W rozdziale 15 Big Bill Broonzy, potomek niewolników z Missisipi, śpiewa bluesa o nierównościach rasowych, o tym, że szanse życiowe zależą od koloru skóry, bo „jeśli jesteś czarny, bracie, nic tu po tobie”³⁰.

Tymczasem Maga kontynuuje swój powrót do przeszłości. Opisuje swoje dzieciństwo Gregoroviusowi, on zaś tłumaczy, że poprosił ją o to, bo chciałby poznać jej trzeci wymiar, ponieważ obecnie jest dla niego „jak dama z kart, cała *en face*” (s. 59). Przyznaje jednak, że jej opowieść nie spełniła pokładanych w niej nadziei. Maga wciąż pozostaje zagadką, podobnie jak pozostałe postacie klubu. Horacio z każdym rozdziałem staje się mniej spójny wewnątrz, przeszłość Gregoroviusa przypomina kalejdoskop. Co więcej, dramatyczne wspomnienia Magi nie robią na żadnym z nich najmniejszego wrażenia, równie dobrze mogłoby chodzić o literacką fikcję. Horacio i Gregorovius, „przyjaciele” Magi, traktują ją jak postać z kart książki. W rozdziale 16 do rozmowy przyłącza się Etienne, komentując jej opowieść o przeżytym gwałcie tonem, jakim mógłby zabrać głos w kolejnej pseudointelektualnej dyskusji o sztuce: „Jak zawsze jedyną rzeczą godną uwagi jest ten diaboliczny rozziew pomiędzy formą a zawartością” (s. 62). Zamiast zyskiwać głębie

²⁹ Por. J. Cortázar, *Ostatnia runda*, tłum. Z. Chądzyńska, Warszawa 2000, s. 31–43.

³⁰ Tłumaczenie własne.

i ożywać, bohaterowie zdają się coraz mniej prawdziwi, urzeczywistniają się egzystencjalne lęki Horacia przeczuwającego od początku, że „to wszystko nieprawda” (s. 50).

19. *It Don't Mean a Thing* Duke Ellington and His Orchestra

Słuchając, jak „Ellingtonowska machina ściera się z powierzchnią ziemi za pomocą pojedynku trąbki z Baby Coksem” (s. 62), Horacio wpatruje się poprzez swój kieliszek z wódką w płomień zielonych świec i wspomina. Jednocześnie konstatuje, że okoliczności, w których się znajduje, skłaniają do przypuszczeń, że to, co nazywa się rzeczywistością „zasługuje na uwłaczające zdanie Duke’a: «It don't mean a thing if it ain't got that swing»” (s. 63). Potwierdza się zatem przypuszczenie, że bez swingu nic nie dzieje się naprawdę, to on niesie życie.

Jak zauważa amerykańska teoretyk kultury Elizabeth Deeds Ermarth, „W pisarstwie Cortáзара jazz pojawia się często jako metafora i model nowej konstrukcji doczesności”³¹. To niezwykle trafne spostrzeżenie. Jazz to dla bohaterów *Gry w klasy* technienie życia: „muzyka przełamywała opory, tkając coś w rodzaju wspólnego oddechu, spokoju jednego, olbrzymiego serca, które biło dla wszystkich, za wszystkich” (s. 63).

20. *Roll 'Em Pete* Big Joe Turner

Z jakiegoś powodu Pilar Peyrats Lasuén pomija w swoim opracowaniu dotyczącym jazzu w *Grze w klasy* utwór „wkrzykiwany” w tym miejscu w tekst powieści przez Big Joe Turnera: „You so beautiful but you gotta die some day [...], All I want's a little lovin' before you pass away” – słowa, z których bije smutek przemijania, a zarazem nowa wersja wezwania „carpe diem”. Jak zauważa Elizabeth Deeds Ermarth, swing jest nietypową, bo rytmiczną metaforą ludzkiego życia, zupełnie różną od metafor obrazowych, do których przywykliśmy – drogi czy torów kolejowych³². Rytm odzwierciedla liniowość czasu, odmierza jego upływ, ale także wskazuje możliwość powrotu – brzmienie starej płyty ma moc wskrzeszania zmarłych. Zachwianie liniowości czasu sugeruje istnienie wieczności.

³¹ E. Deeds Ermarth, *Sequel to History: Postmodernism and the Crisis of Representational Time*, Princeton 1992, s. 46.

³² Tamże, s. 45.

23. *Stack O'Lee Blues* Waring's Pennsylvanians

W rozdziale 17 *Gry w klasy* muzyka popycha Horacia Oliveirę do rozmyślań będących wielką gloryfikacją jazzu, przywracających czytelnikowi wiarę w „nawrócenie” bohatera. To wyjątkowy monolog wewnętrzny, którego budowa jest niezwykle istotna. Aby stała się widoczna, pozwolę sobie przytoczyć obszerniejszy fragment:

przecież właśnie z tych starych płyt, ze statków komediantów w dzielnicy Storyville narodziła się jedyna uniwersalna muzyka tego wieku, coś, co zbliża do siebie ludzi lepiej i bardziej niż esperanto, niż UNESCO, niż linie lotnicze, muzyka wystarczająco prymitywna, aby stała się powszechna, i wystarczająco dobra, aby stworzyć swoją własną historię, swoje schizmy, abdykacje, herezje, swego charlestona, swego black bottoma, swoje shimmy, swego fokstrota, swego bluesa, etykiety i klasyfikacje, takie i inne style, swing, bebop, cool, nawroty i upadki romantyzmu, klasycyzmu, hot i intelektualny jazz, muzyka humanistyczna, muzyka posiadająca swoją własną historię w odróżnieniu od głupiej, zwierzęcej muzyki tanecznej, polki, walca, samby, muzyka, którą można było rozpoznać i ocenić zarówno w Kopenhadze, jak w Mendozie, czy też Capetown, muzyka, która zbliżała do siebie młodych z płytami pod pachą, która ofiarowywała im nazwiska i melodie niby hasła, ażeby mogli się rozróżnić, zetknąć, czuć mniej samotni w biurach, wśród rodzin, wśród niekończących się goryczy miłości, muzyka, która pozwala na wszystko, zarówno wyobraźni, jak gustom [...]. (s. 69)

Tym sposobem Julio Cortázar nie stawia ani jednej kropki na ponad dwóch stronach tekstu, a trwający do końca rozdziału monolog przybiera formę strumienia świadomości, uwalniając się od struktur składniowych tak, jak improwizacja uwalnia się od struktur harmoniki. Joachim Berendt spostrzega, że:

Muzyka jazzowa powinna być rozpatrywana jako zjawisko duchowe i kulturalne, zachodzące w łonie duchowych i kulturalnych przemian naszego stulecia. Analogie więcej niż przypadkowej natury można znaleźć pomiędzy uwolnieniem się jazzu od harmoniki funkcyjnej a podobnym rozwojem innych współczesnych sztuk³³.

Spośród różnych dziedzin sztuki Berendt wskazuje na szczególnie silne analogie w literaturze, powołując się na nazwiska pisarzy tworzących w najważniejszych językach świata – Raymonda Queneau, Arno Schmidta, Helmuta Heissenbüttela, Michela Butora, Williama Burroughsa i Jamesa Joyce'a. Stawia tezę, iż gramatyczne i składniowe eksperymenty wymienionych twórców

³³ J.E. Berendt, dz. cyt., s. 45.

odpowiadają antyharmonicznym tendencjom u muzyków jazzu free, nawet w szczególności. Składniowa i gramatyczna grawitacja wciąga język na tę samą drogę związków funkcyjnych i przyczynowych, na którą harmonika funkcyjna wciągnęła muzykę: drogę dokonywania kolejnych kroków z tak nieuchronną koniecznością, że twórcy pozostaje tylko dokonywanie wyboru z katalogu tego, co determinuje składnia, gramatyka czy harmonika³⁴.

Ów pogląd tak dalece przypomina rozważania Morellego o zniechęceniu koleinach języka, że w zasadzie można by go włożyć między Morelliana i uczynić zeń jeden z rozdziałów trzeciej części *Gry w klasy*.

Muzyka jazzowa staje się zatem synonimem wolności – twórczej, ale także i tej rozumianej politycznie, drwiąc sobie z granic, „kpiąc z kontroli celnych” (s. 70). W tym kontekście trudno się dziwić popularności powieści Julio Cortáзара w komunistycznej Polsce, gdzie wkrótce po pierwszym wydaniu w 1968 w przekładzie Zofii Chądzyńskiej stała się książką kultową³⁵. Jazz niejednokrotnie w historii występował jako forma przeciwstawienia się totalitaryzmowi. Kiedy Joachim Ernst Berendt zaczął interesować się tym gatunkiem muzyki – jeszcze w nazistowskich Niemczech – był on zakazany i, podobnie jak w Danii czy Francji, stał się muzyką oporu. Trudno zresztą wyobrazić sobie gatunek lepiej wyrażający sprzeciw wobec nazistowskiej ideologii niż muzyka, która, jak pisze Berendt, powstała

z zetknięcia się „czarnego” z „białym” [...]. Tak ważna dla powstania i rozwoju jazzu koegzystencja ras jest symbolem „koegzystencji w ogóle”, która cechuje istotę jazzu pod względem muzycznym, narodowym i międzynarodowym, socjalnym i socjologicznym, politycznym, emocjonalnym i estetycznym, etycznym i etnologicznym³⁶.

Trudno o przykład sztuki zrodzonej z tolerancji w takim stopniu jak jazz, który narodził się w Nowym Orleanie przełomu XIX i XX stulecia – prawdziwym „tygłom narodów i ras”³⁷. W *Grze w klasy* to monolog Horacia czyni z jazzu synonim wolności.

Przytoczony częściowo zapis myśli i odczuć Horacia Oliveiry nie poddaje się ściśle regułom językowej poprawności, wygłaszany w ekstatycznym uniesieniu zbliża się do romantycznej improwizacji, której źródłem jest natchnienie. W tym wypadku przybiera ono postać brzmienia „bezimiennej trąbki” w zarejestrowanym w 1924 roku nagraniu *Stack O’Lee Blues* zespołu Waring’s Pennsylvanians. Prócz trąbki w utworze występuje „solo fortepia-

³⁴ Tamże.

³⁵ Choć dziwił się temu sam Cortázar, o czym świadczy przytaczana przez polską tłumaczkę wypowiedź pisarza w odniesieniu do jej przekładów: „Ech, nigdy się nie dowiem, co ty tam wypisujesz. Dość podejrzane jest to moje powodzenie akurat w Polsce *of all places*” (Z. Chądzyńska, *W rocznicę śmierci*, „Literatura na Świecie” 1985, nr 2 (163), s. 7).

³⁶ J.E. Berendt, dz. cyt., s. 27.

³⁷ Tamże, s. 22.

nowe godne uwagi” (s. 68) – jak je określa Horacio, prosząc RONALDA, jednego z członków Klubu Węża, o nastawienie płyty. Etienne, inny z grona intelektualistów, peroruje: „Co innego muzyka, która wywołuje emocje, a co innego emocje, które pretendują do tytułu muzyki” (s. 68), twierdząc, że te drugie nie są sztuką. Horacio niewątpliwie daje się ponieść emocjom wywołanym przez muzykę, w efekcie czego czytelnik-wspólnik zaczyna podejrzewać, że prawdziwa sztuka – w tym jazz – jest jednak w istocie i jednym, i drugim.

Dwustronicowy jazzowy strumień świadomości w rozdziale 17 kończy powrót do zagadnienia istoty bytu. Horacio porzuca problemy globalne i zwraca się ku samemu sobie: „człowiek to zawsze coś więcej niż człowiek i zawsze mniej niż człowiek, więcej – bo zawiera w sobie wszystko to, co jazz sugeruje, na co czyha, co często nawet przewiduje, a mniej – bo z tej wolności robi sobie po prostu rodzaj estetycznej gry” (s. 70), ubolewając ostatecznie, że jakże ułomna szkolna definicja wolności nie zawiera „pierwszych taktów ragitme’u, pierwszej frazy bluesa” (s. 70). To kolejne potwierdzenie tezy, że jazz niesie prawdziwą wolność jedynie tym, którzy gotowi są dać mu się porwać, otworzyć się na jego przyjęcie. Bez jazzu wolność pozostaje fikcją, a ludzie – dwuwymiarowymi bohaterami powieści.

Tutaj *Tablica orientacyjna* przenosi czytelnika do rozdziału 97, w którym Morelli wita go następującą myślą: „Co do mnie, zastanawiam się, czy kiedykolwiek uda mi się wykazać, że jedynym prawdziwie interesującym mnie bohaterem jest czytelnik” (s. 414). Zatem to prawda: przemoc, o której mówi Morelli w odniesieniu do czytelnika-wspólnika, nie była jedynie cczą pogroźką, ma on stać się jednym z bohaterów. Bez jazzu jednak wszyscy bohaterowie są ułomni, czego przykładem jest Horacio i jego postępująca dezintegracja. W miarę jak zamyka się on na swing jako naturalny rytm, coś w nim umiera, w jego wnętrzu zaczyna panoszyć się chaos i szaleństwo, które mogłyby wprowadzić do czegoś prowadzić, ale także wyłącznie z pomocą muzyki.

27. *Oscar's Blues* Oscar Peterson

W rozdziale 18 niczym kropka nad „i” rozbrzmiewa fortepian Oscara Petersona. Członkowie Klubu Węża wpatrują się w wirującą płytę. „Facet przy fortepianie i deszcz za okienkiem facjatki – po prostu literatura” (s. 75) – w ten sposób narrator odprowadza czytelnika z powrotem do miejsca, w którym znajdował się na początku rozdziału 10, z którego patrzył na dachy Paryża i krople deszczu u progu muzycznej podróży, zanim jeszcze jazz „przemocą uczynił z niego wspólnika”. Teraz nic już nie jest takie jak

przedtem, rzeczywistość rozdzieliła się na wiele różnych zachodzących na siebie, porowatych warstw, a czytelnik-wspólnik (czy może właściwie „czytelnik-bohater”) nabrał głębi oświecony światłem zielonych świec i przeniknięty brzmieniem jazzu płynącego prosto z wnętrza ludzkiej psychiki. To muzyka, która, sprowadzając chaos i szaleństwo, ostatecznie jednak wiedzie ku „jakiejś mądrości, innej niż ta, której słabością jest właśnie szaleństwo” (s. 74). Można powiedzieć, że lektura rozdziałów 10–18 *Gry w klasy* może zmienić czytelnika dość odważnego, by nie tylko pozwolił się poprowadzić *Tablicy orientacyjnej*, ale także dał się ponieść swingowi i improwizacji. Dzięki tym rozdziałom nawet szaleństwo może okazać się siłą pozwalającą sięgnąć po prawdę do podświadomości. Bez jazzu jako środka pomijającego logiczny dyskurs taka próba nie byłaby możliwa lub też okazałaby się drogą bez powrotu.

Literackie przekraczanie granic – cel muzycznej podróży

Analizując obecność muzyki jazzowej w dziesięciu rozdziałach *Gry w klasy*, należy pamiętać, że choć precyzyjne nawiązania do rzeczywistych utworów muzycznych w innych częściach tekstu powieści są nieliczne, muzyka jazzowa pozostaje nieodłącznym elementem przenikającym i kształtującym charakter całości – w takim sensie, w jakim można mówić o całości w przypadku dzieła w ruchu, wraz z jego zaproszeniem odbiorcy do tworzenia wspólnie z autorem³⁸. Analogia konstrukcyjna do struktur muzycznych nie tylko zachęca czytelnika do improwizacji wraz z wszystkimi jej konsekwencjami (niepowtarzalnością i towarzyszącemu jej ryzyku potknięcia)³⁹, potęguje performatywny charakter lektury, wzmacnia siłę gestu burzenia struktur, ale także *explicite* włącza muzykę jazzową do manifestu twórczego Julio Cortáзара: „Jeżeli czytamy Morellego, jeżeli tu dziś siedzimy, to dlatego, że jest w nim coś z tego, co miał Bird, co czasem miewają Cummings lub Jackson Pollock” (s. 421) – mówi Ronald, jeden z członków Klubu Węza, mianując tym samym znanego z niechęci do stereotypowych harmonii Charliego „Birda” Parkera⁴⁰ ideałem twórcy.

Ulokowanie takiej liczby nawiązań muzycznych w zaledwie 10 rozdziałach powieści nie pozostawia wątpliwości ani co do znaczenia zachodzącej w tych właśnie rozdziałach ewolucji głównego bohatera, ani co do złożoności owego procesu, który daje się rozpatrywać pod różnymi kątami.

³⁸ U. Eco, dz. cyt., s. 96.

³⁹ J. Cortázar, *O literaturze. Wykłady w Berkeley, 1980*, tłum. Krupecka I., Gdańsk 2016, s. 146.

⁴⁰ Por. J.E. Berendt, dz. cyt., s. 108.

Z perspektywy estetycznej muzyka jazzowa może być postrzegana jako przykład inspiracji surrealizmem i związanej z nim potrzeby tworzenia literatury wykraczającej poza tradycyjnie pojmowane ramy ontologiczne, a więc próbę osiągnięcia rzeczywistości nadrealnej. Spojrzenie społeczno-kulturowe pozwala potraktować jazz jako wyraz dążeń do zniesienia granic i nierówności między ludźmi, a także symbol wolności. Rozpatrywanie nawiązań muzycznych pod kątem filozoficznym zamienia muzykę jazzową w rodzaj punktu styczności różnych tradycji, od filozofii platońskiej, przez pitagorejczyków, eleatów, po egzystencjalizm i filozofię Wschodu. Z kolei perspektywa psychoanalityczna umożliwia rozważanie jazzu jako potencjalnego czynnika wspomagającego uzyskanie przez jednostkę świadomości swej niepowtarzalnej osobowości poprzez sięgnięcie do zasobów *id*. Można powiedzieć, że dzięki muzyce literatura przekracza tu samą siebie. To także postulat twórczy wygłoszony w powieści ustami jednego z bohaterów:

Morelli nie wierzy w systemy onomatopieczne. Jemu nie chodzi o to, aby zastąpić składnię automatycznym pismem czy inną modną sztuczką. Chce całkowicie wykroczyć poza pracę literacką, poza książki, jeżeli wolisz. (s. 424)

Gdyby natomiast potraktować zagadnienie funkcjonowania nawiązań do muzyki jazzowej w *Grze w klasy* na sposób jazzowy właśnie, należałoby uznać powyższe perspektywy za potencjalne tematy mogące posłużyć za kanwę przysłych literackich opracowań, innymi słowy – stanowić punkt wyjścia do coraz to nowych prozatorskich improwizacji. Ponieważ jednak, jak dało się zauważyć powyżej, muzyka jazzowa drwi sobie z czasu i przestrzeni, niektóre słynne improwizacje znacznie wyprzedzają Cortazariańską teorię⁴¹. Inne powstały po latach, stanowiąc dowód zmienności charakteru jazzu jako zjawiska kulturowego i wynikających z niej nowych możliwości interpretacyjnych⁴². Uniwersalność muzyki jazzowej nadaje jej cechy mitu – opowieści wyrażającej dążenie do wyjaśnienia odwiecznych zagadnień bytu,

⁴¹ Za przykłady mogą tu posłużyć *Wielki Gatsby* (1925), *Piękni i przeklęci* (1922) F.S. Fitzgeralda czy *Wilk stepowy* H. Hessego (1927). U Fitzgeralda jazz jest muzycznym wyrazem dekadencji i folgowania instynktom w świecie bezgranicznego rozpasania, co zdaje się najbliższe perspektywom społeczno-kulturowej oraz psychoanalitycznej u Cortázara. W powieści Hessego mamy już do czynienia ze wszystkimi czterema perspektywami – jazz jest czynnikiem sugerującym istnienie rzeczywistości nadrealnej i wspomagającym dotarcie do niej, reprezentuje naturę w jej odwiecznym starciu z kulturą i po stronie natury właśnie lokuje wolność. Jest wyrazem walki z przybierającymi na sile nacjonalizmami, nośnikiem idei filozoficznych oraz drogą wiodącą ku podświadomości, do świata popędów.

⁴² Można tu wymienić chociażby twórczość Harukiego Murakamiego wraz z jej obsesjami – sięganiem do podświadomości oraz buntem jednostki wobec norm społecznych. Co charakterystyczne, jazz w powieściach Murakamiego nie jest już – jak ma to miejsce u Cortázara czy Hessego – przeciwstawiany „muzyce porządných obywateli”, lecz na równi z nią współtworzy muzyczny kanon. Innym przykładem jest powieść *Excentrycy* Włodzimierza

świata, życia i śmierci poprzez sięganie do nieświadomości zbiorowej po wspólne wszystkim ludziom wzorce reagowania i postrzegania świata – umożliwiając tym samym nawiązanie pomiędzy autorem a czytelnikiem, a także pomiędzy poszczególnymi czytelnikami, porozumienia na zupełnie nowym poziomie. Lektura, pozostając doznaniem indywidualnym i głęboko intymnym, staje się zarazem doświadczeniem zbiorowym.

BIBLIOGRAFIA

- Berendt J.E., *Wszystko o jazzie. Od Nowego Orleanu do jazz-rocka*, tłum. S. Haraschin, I. Panek, Kraków 1991.
- Chądyńska Z., *Postowie*, [w:] J. Cortázar, *Gra w klasy*, tłum. Z. Chądyńska, Kraków 2004.
- Chądyńska Z., *W rocznicę śmierci*, „Literatura na Świecie” 1985, nr 2 (163).
- Cortázar J., *Gra w klasy*, tłum. Z. Chądyńska, Kraków 2004.
- Cortázar J., *O literaturze. Wykłady w Berkeley*, 1980, tłum. I. Krupecka, Gdańsk 2016.
- Cortázar J., *Ostatnia runda*, tłum. Z. Chądyńska, Warszawa 2000.
- Deeds Ermarth E., *Sequel to History: Postmodernism and the Crisis of Representational Time*, Princeton 1992.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 2008.
- Eco U., *Zen i Zachód*, tłum. Gałuszka J. [w:] U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 2008.
- Głowiński M., *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973.
- Głowiński M., *Muzyka w powieści*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Goialde Palacios P., *Palabras con „swing”. La música de jazz en la obra de Julio Cortázar*, “Musiker: cuadernos de música” 2010, 17, s. 483–496.
- Guczalski K., *Znaczenie muzyki – znaczenia w muzyce: próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków 2002.
- Hejmej A., *Muzyka w literaturze: perspektywy współczesnych badań*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4.
- Kolankiewicz L., *Wstęp. Carl Gustav Jung – wędrowiec Wschodu*, [w:] C.G. Jung, *Podróż na Wschód*, wybór, opracowanie i wstęp L. Kolankiewicz, Warszawa 1989.
- Markiewicz H., *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995.
- Peyrats Lasuén P., *Jazzuela. El jazz en Rayuela, la novela de Julio Cortázar*, Barcelona 2014.

Kowalewskiego, który niejako „na sposób Tyrmandowski” wykorzystał zjawisko swingu jako wyraz estetycznego buntu przeciwko opresyjności totalitaryzmu.

