

Bojana Aćamović

NERAZUMNI OPTIMIZAM DŽEZA

Očekivano je da se spisateljica poput Toni Morison bavi afroameričkom istorijom i njenim mestom u okvirima istorije SAD pa i globalnim okvirima. To je uostalom pitanje koje je intenzivno zaokupljalo većinu američkih crnih književnika i intelektualaca tokom celog dvadesetog veka, pitanje zakomplikovano razmatranjima o dualnoj prirodi afroameričkog identiteta. U svojoj zbirci eseja *Duše crnog naroda* (1903) V. E. B. Du Bois uvodi ideju o dvostrukoj svesti Afroamerikanaca kao unutrašnjem konfliktu proisteklom iz pripadanja crnoj (afričkoj) rasi i američkoj naciji. Donekle se priključujući toj diskusiji, Toni Morison se u svojim romanima fokusira na pojedince u afroameričkoj zajednici, kontekstualizuje njihove pojedinačne sudbine u širim okvirima istorijskog perioda, ali ne propušta ni da skrene pažnju na autentični doprinos Afroamerikanaca američkom iskustvu.

Roman *Džez* (1992) drugi je u nizu tri romana Toni Morison koji se danas posmatraju kao svojevrсна trilogija posvećena temama iz afroameričke istorije – njen prvi deo bi bio roman *Voljena* (1987), a treći *Raj* (1998). I po vremenskom periodu, odnosno međuratnoj epohi u koju je radnja smeštena, *Džez* zauzima središnje mesto između *Voljene*, gde su prikazane godine nakon američkog građanskog rata i bar nominalne pobede abolicionističkih, antirobovlasničkih snaga u SAD, i *Raja*, koji preispituje posledice istorijskih promena manifestovane u drugoj polovini dvadesetog veka. Kako prošlost nije moguće hermetički izolovati od sadašnjosti, u sva tri romana istaknuto mesto zauzimaju osvrti na prethodne decenije, iskustvo ropstva i generacijske traume prenete sa južnjačkih plantaža u novi život.

Toni Morison se u svojim delima ne bavi samo odnosom afroameričke i dominantne belaeke istorije već daje i insajderske uvide u međuljudske odnose u samoj afroameričkoj zajednici. To čini kroz kompleksne likove čiji se postupci razmatraju kao posledica tragičnog iskustva crnaca u Americi, ali koji u mnogim slučajevima predstavljaju primer univerzalno ljudskih reakcija na aktuelne životne prilike. U kontekstu njenog stvaralaštva, roman *Džez* je specifičan po više aspekata, ali pre svega po tome što u njemu autorka ulazi u dijalog sa „svojom”, afroameričkom zajednicom na polju koje je danas u Americi a i u svetu prihvaćeno kao autentični doprinos američke crnačke zajednice svetскоj kulturi. Kroz muziku koja je dala ime čitavoj epohi druge decenije dvadesetog veka – džez.

Uobičajeno je da se pri pomenu književnosti „doba džeza” najpre pomisli na bele pisce – Ficdžeralda, Hemingveja, Gertrudu Stajn – iako je sam džez nastao kao crnačka muzika i razvio se u autentično crnačkom miljeu harlemske renesanse. Da bi se razumela harlemska renesansa sa svim svojim intelektualnim i umetničkim dometima uključujući i afirmaciju džeza, potrebno je vratiti se barem do 1865, te godine okončanja američkog građanskog rata i početka nove faze afroameričke istorije u SAD. I pored segregacije, diskriminatornih zakona i realne pretnje od rasno motivisanog nasilja sa kojim

su se Afroamerikanci i u narednim decenijama suočavali, ukidanje ropstva je za crnačko stanovništvo značilo kakvu-takvu slobodu, pre svega slobodu kretanja, što je rezultiralo velikim migracijama stanovništva, uglavnom ka Severu. Brojni su primeri uspešnog organizovanja crnačkih zajednica, čak i čitavih svecrnačkih gradova, često vrlo prosperitetnih, sa sopstvenim bankama, školama, crkvama. Do početka dvadesetog veka formirao se srednji, pa i viši srednji stalež Afroamerikanaca koji su se materijalno obezbedili, stekli univerzitetsko obrazovanje ili razvili umetničke talente, te su bili u prilici da se bolje pozicioniraju u društvenom, intelektualnom i kulturnom životu. S jedne strane, želja da se pobjegne od represije Juga, a s druge, potreba za daljom afirmacijom, sopstvenom i afirmacijom svoje kulture, podsticali su ljude da se doseljavaju u velike gradove, pre svega Njujork i njegov severni deo Harlem. Ulazak SAD u Prvi svetski rat 1917. doneo je nove izazove i za afroamerički deo populacije. U tom prvom globalnom sukobu, koji je na osoben način spojio različite delove planete, i Afroamerikanci su podelili sudbinu ljudi širom sveta kao svedoci velikog uništavanja iz kog se mnogi nisu vratili. Ravnopravnost u pogledu vojne mobilizacije nije, međutim, značila emancipaciju na drugim poljima, te su se kod kuće i dalje suočavali sa starim predrasudama i čak još surovijim ugnjetavanjem i izopštavanjem. Godine 1917. započela je serija velikih rasnih nemira najpre u Ist Sent Luisu, a narednih godina i u drugim gradovima, obeleženih brutalnim napadima na crnačku populaciju.

I pored povremenih izliva nasilja, život u gradovima, pogotovo onim većim, za Afroamerikance je bio prihvatljiviji od života u ruralnim sredinama jer je nudio više slobode, mogućnosti, a i anonimnosti. Gradski život je i razlog što je upravo džez (a ne crnačka duhovna muzika, na primer) dobio na popularnosti, da bi u narednim decenijama postao prepoznatljivo afroamerička, ali i šire američka muzika, odnosno jedan od autentičnih muzičkih pravaca globalno. Krupne promene su se desile krajem devetnaestog i prvih decenija dvadesetog veka i više nije bilo dovoljno pevati o životu u ropstvu i nadi u spasenje na onom svetu. Želeli su da pevaju o ljubavi i patnji koju ona donosi, o besu i čežnji i radili su to samopouzdanom, kao obrazovani muzičari i iskusni zabavljači, koji su brzo sticali popularnost među publikom svih rasa. Ipak, činjenica da su crni muzičari svirali po barovima, ali i bordelima, pojačavala je utisak da ima nečeg nemoralnog u toj muzici kao što nagoveštava i etimologija reči „džez”. Zbog opscenih asocijacija mnogi muzičari (uključujući Djuka Elingtona, koji je preferirao da govori o „američkoj muzici”) nisu koristili taj termin. S druge strane, nemoralnost je, kako je Toni Morrison zapazila, crncima svakako pripisivana po nekoj vrsti automatizma, te sama reč koja će označavati njihovu muziku ne menja ništa u tom pogledu. A „džez” upravo dobro opisuje ono što su Afroamerikanci tih dvadesetih godina tražili u gradu kao što je Njujork, a posebno u Harlemu: „Postojala je veoma uspešna crna srednja klasa u Bruklinu, ali za obične ljude, jedna od najzanimljivijih stvari bila je sloboda da se zaljubiš, da raspolazeš svojim telom, budeš nemoralan” (Carabi, 2002: 92).¹

Kao i u *Voljenjoj*, osnovna tema *Džeza* je ljubav, ovoga puta romantična, ali sa podjednako tragičnim posledicama. Godina je 1926, a sam njen početak doneo je nesreću i

¹ Citate iz dela na engleskom na srpski prevela je autorka teksta.

uznemirenost stanovnicima Harlema. Vajolet Trejs je napravila izgred u crkvi na sahrani ubijene osamnaestogodišnje Dorkas, došavši sa nožem i namerom da iseče devojčino lice i time se osveti za bol koji joj je nanela kao ljubavnica njenog muža. Muž, Džo Trejs, jeste i preljubnik i ubica – cela zajednica zna da je on ubio Dorkas, ali nikome (pa ni Dorkasinoj tetki) nije stalo do toga da ga prijavljuje belačkoj policiji i izvodi pred belački sud; uostalom, svi takođe znaju da je ono što Džo i Vajolet sad preživljavaju gore od zatvora. Kao i u drugim svojim romanima, Toni Morison nam već na početku govori šta se desilo, zadatak ostatka knjige je da rasvetli zbog čega. Ljubavni trougao i zločin iz strasti ovde su samo polazne tačke za pripovedanje, posledice čijim će se uzrocima roman baviti u nastavku razmatravajući živote junaka sve do njihovih početaka na poljima američkog Juga krajem devetnaestog i početkom dvadesetog veka.

Tragični događaji koji su predočeni na početku i koji daju ton celom romanu, u snažnom su kontrapunktu s uobičajenim opisima 1920-ih, bar kad je intelektualni i umetnički život u pitanju. Olakšanje zbog završetka svetskog rata, probuđeni optimizam i želja za stvaranjem novog sveta u kome će nepravde biti ispravljene, modernizam u mišljenju i stvaranju, kreativnost, eksperiment, odbacivanje starih zarad novih formi izraza, novi pokreti, nove struje, beskraj mogućnosti, davali su krila mlađim generacijama na svim meridijanima. Polovinom decenije moglo je delovati da je uzbuđenje zbog novih dostignuća potisnulo traume iz prošlosti. Sedam godina je prošlo od završetka Prvog svetskog rata, devet od rasnih nemira na Jugu SAD i protesta u Njujorku. *Džez* ipak potvrđuje da se takve traume teško potiskuju pre svega jer imaju isuviše upliva u sadašnjicu – možda se već sedam godina živelo u miru, ali „veterani na Sedmoj aveniji još su nosili vojničke šinjele jer ništa što su mogli da kupe za svoj novac nije tako nepoderivo niti tako dobro skriva ono čime su se hvalili 1919” (Morison, 2002: 15). Alis Manfred se dobro seća okolnosti pod kojima je njena sestričina Dorkas izgubila roditelje na Jugu i marša crnih vojnika koji 1917. protestuju Petom avenijom. Sa zalaženjem dublje u roman, zalazimo dublje i u svest junaka i u njihove porodične istorije, koje upotpunjuju nacionalnu istoriju i predočavaju zašto se „doba džeza” ne može posmatrati samo kroz glamur plejsnih dvorana, uglancanih automobila, virtuoznih muzičara i flaperki.

Mada ni u *Džezu* ne izostaje vraćanje na ruralnu prošlost američkih crnaca na južnjačkim plantažama, digresije u centralnim poglavljima romana služe da upotpune okvirnu priču čija je okosnica život u gradu. I to ne bilo kom gradu – mesto radnje *Džeza* je *the City*, grad nad gradovima, Njujork, utočište hiljada Afroamerikanaca koji su se tu doselili sa Juga,

tu gde su pločnici, sa snegom ili bez njega, širi nego glavne ulice u gradovima u kojima su rođeni i gde sasvim obični ljudi mogu da sačekaju na stanici, uđu u tramvaj, pruže čoveku novčić i odvezu se gde im se prohte, mada i nema potrebe da ideš bogzna kud jer je sve što želiš nadomak ruke. (Morison, 2002: 15)

Njujork i u njemu Harlem, kao crna prestonica, sedište afroameričkog političkog i kulturnog aktivizma, o kome se tada govorilo kao o „pokretu novih crnaca”, a danas po-

znatog kao harlemska renesansa. Ono što se dešavalo u kvartovima na severnom delu Menhetna burnih dvadesetih, a posebno od polovine decenije pa do sloma Njujorške berze 1929. godine, pozicioniralo je crnačku književnost, muziku, umetnost na svetskoj sceni kulturnih dešavanja. Neposredno inspirisan talasom rasnog nasilja, Klod Makej 1919. objavljuje pesmu „Ako moramo umreti” kao poziv na aktivnu borbu bez uzmicanja i straha. Osnivaju se političke organizacije poput Lige za slobodu (*Liberty League*, 1917) i pokreću periodične publikacije poput lista *The Voice* (1917), kroz koje će se aktivno promovisati koncept „novog crnca”. U istom cilju, Alen Lok objavljuje antologiju *Novi crnac: tumačenje* (*The New Negro: An Interpretation*, 1925), kojom predstavlja dela poznatih i manje poznatih autora harlemske renesanse. U njoj je zastupljen i Lengston Hjuze, jedan od najznačajnijih predstavnika pokreta, između ostalog sa muzičkim pesmama „Džezonija” (“Jazzonia”) i „Naga mlada plesačica” (“Nude Young Dancer”), kao i pesmom „I ja pevam Ameriku” (“I Too Sing America”), napisanom u odgovor belim američkim pesnicima, a pre svega Voltu Vitmanu.

U takvoj klimi, poseban zamah dobija džez, kao nosilac novog zvuka, nove virtuoznosti i eksperimentisanja u tonu, ritmu i pokretu. Muzičari poput pijanista i kompozitora Fetsa Volera i Djuka Elingtona stižu popularnost svojim klupskim nastupima te počinju da se pojavljuju i na filmu, odnosno osnivaju svoje orkestre, koji će pravi bum doživeti u narednim decenijama swing ere. Prohibicija je bila na snazi, ali noćni život se nesmetano odvijao u klubovima kao što je čuveni „Koton”, otvoren 1923. na uglu 142. ulice i Avenije Lenoks, u kom crnci nastupaju, ali u koji ne mogu da uđu kao gosti. Drugačije je bilo sa plesnom dvoranom „Savoj”, koja se otvara 1926, takođe na Aveniji Lenoks i prima i crnce. Vreme je kada džez postaje muzika za ples, a glamurozni „Savoj” ostaje upamćen kao glavno stecište najboljih swing plesača, pre svega lindihopera, mesto gde su održavana njihova nadmetanja kao i famozni dueli najboljih džez bendova. Dvadesete su i vreme kada se džez muzika objavljuje na pločama koje izdaju novoosnovane diskografske kuće. Međutim, puna blistavost epohe džeza – muzike, plesa, poezije, mode – prepoznata je dosta kasnije. Savremenici Lengstona Hjuza i Djuka Elingtona iz redova „običnih” ljudi sa jasnim sećanjima na život pod pretnjom južnjačkih „Džim Krou” zakona i Kju-Kluks-Klana nisu se pomno bavili ni dvostrukom prirodom afroamerikanstva ni poetskim odgovorima velikim belim pesnicima. O tim ljudima piše Toni Morison.

Glamur iz *Velikog Getsbija* je možda izostajao, ali neporecivo je da je muzika dvadesetih bila sastavni deo života stanovnika Harlema i to ne samo kao prateća melodija – to je ono što i Toni Morison prenosi u svom romanu: „Nisam želela prosto muzičku pozadinu, niti ukrasne reference na nju. Želela sam da delo bude manifestacija intelekta, senzualnosti, anarhije te muzike; njene istorije, njenog opsega i njene modernosti” (Morison, 2004: xiii). Kao sveprožimajuće prisustvo koje unosi dodatnu živost i uzbuđenje u svakodnevicu velikog grada, džez je obična muzika za obične ljude, te se u romanu tako i tretira. U *Džezu* ne čitamo o Djuku Elingtonu, junaci romana ne idu u plesne dvorane zvučnih imena; imena muzičara i klubova su manje važna, važna je muzika i osećaj koji ona donosi. Važne su ploče, izdate za “Bluebird” ili “Okeh Records” – zbog jedne takve, one sa singlom “The Trombone Blues”, mlada devojka zanemaruje bebu koja joj je pove-

rena na čuvanje ostavivši je s nepoznatom ženom na ulici („Trubiće ona bluz bolje od svake trube kad joj se majka vrati kući” [Morison, 2002: 25], komentarišu prolaznici). Noći se provode u spikizijima, po stanovima do kojih ne vodi broj već zvuk klavira. Jedne takve večeri, Dorkas sa drugaricom Felicijom ide na zabavu:

Pre nego što su se svetla pogasila i pre nego što su nestali sendviči i soda presečena alkoholom, mladić zadužen za muziku stavlja na gramofon brzu ploču koja odgovara blistavo osvetljenoj sobi. Nameštaj je gurnut uz zidove i u predsoblje, a u spavaćim sobama uzdižu se brda kaputa. Pod svetlom sa tavanice parovi se kreću kao blizanci rođeni jedno s drugim, ako ne jedno za drugo, i svako oseća puls svog partnera kao sopstvenu drugu žilu kucavicu. Veruju da pre muzike znaju šta njihove noge, šta njihove ruke treba da rade, ali ta obmana je tajna moć muzike koja im sopstvenu volju potura kao njihovu predviđajući njihovo predviđanje. Između ploča, dok devojke razmiču kragne na bluzama da provetre oznojene ključnjače ili brižno popravljaju štetu koju je vlaga nanela njihovim frizurama, mladići pritiskaju na čelo presavijene maramice. Smeh pokriva odveć otvorene poglede dobrodošlice i obećanja, i ublažava znake izdaje i napuštanja. (Morison, 2002: 61)

Njujork je tih decenija bio grad koji pleše. Glavni junaci romana Toni Morison su još 1906. sa Juga vozom praktično doplesali u grad:

Kad je voz u punoj brzini ušao u tunel i kad se u vagonu najednom smračilo, pomislili su da je možda ispred njih zid o koji će se slupati ili stena koja visi iznad praznine. Voz je zadrhtao s njima na tu pomisao, ali je nastavio dalje; uverili su se da je ispred čvrsta zemlja, a podrhtavanje se pretvorilo u ples pod njihovim nogama. (Morison, 2002: 32)

Njišući se u ritmu voza, u vagonu „za obojene”, Vajolet i Džo osećaju novoosvojenu slobodu, olakšanje zbog bega od skućenog života pod represijom, ali i neizvesnost novog. Ulaze u Njujork plešući, dodirujući se i osmehujući, već zaljubljeni u grad koji ih dočekuje tako razigrano: „Poput miliona drugih, piljili su kroz prozor uzburkanih grudi, sa ritmom šina u nogama, i iščekivali prvi pogled na grad koji je plesao zajedno s njima pokazujući im koliko ih voli” (Morison, 2002: 33). I nebo iznad grada doprinosi „džezičnoj” atmosferi: „[Gradsko nebo] je kadro da postane ljubičasto, a da ne izgubi narandžasto jezgro, i tada se odeća ljudi na ulicama presijava poput kostima u varijetetu” (Morison, 2002: 37). U sumrak se boje prelivaju tako da garderoba šetača nalikuje plesnim kostimima, a gradske ulice postaju plesne dvorane.

Nisu, međutim, svi Afroamerikanci iz Harlema osećali džez kao oslobođenje i radost. Razmišljajući o rasnim neredima, nasilju i tužnoj sudbini svoje nećake Dorkas, Alis Manfred zaključuje:

Ne [...] Nisu to izazvali rat i nezadovoljni veterani, niti čopori obojenih koji su se otimali oko nadnica, niti ulice pune obojenih. Kriva je muzika. Prljava muzika, „priđi mi” muzika koju su pevale žene, svirali muškarci, plesali i jedni i drugi, pripijeni i bestidni ili razdvojeni i razulareni. [...] Ta muzika navodi ljude na budalaste i neprilične stvari. I samo slušanje te muzike liči na kršenje zakona. (Morison, 2002: 55)

„Ta muzika” ili džez, koji se tim imenom u knjizi nigde ne pominje. Toni Morison ga, međutim, stavlja u naslov jer je jazz upravo pravi način da se oslika celokupni duh tog vremena i mesta: „Implicira seks, nasilje i kaos, sve što sam želela u knjizi” (Carabi, 2008: 94). To što niko od likova u knjizi ne govori o „džezu”, još je jedna potvrda sveprožimajućeg uticaja te muzike na svest ljudi i atmosferu u gradu – ono što najviše oblikuje naše bivstvovanje u svakodnevici jeste ono što ne možemo da definišemo dok smo deo nje. Ipak, sve aluzije koje je ta reč nosila ukazivale su i na onu mračniju stranu istorije iz koje je džez nastao i anticipirale kaos narednih decenija. Frenetičnost džeza kao da je bila odraz onoga što je tinjalo ispod površine posleratne nade i optimizma.

Džez je bio i razočaranje ako te ne prihvate oni koje najviše želiš. Dorkas to oseća kada doživi odbijanje dva brata, dva najbolja plesača na sceni, koji su „bacali [...] u zase-nak sve ostale, i kad im je bilo potrebno oštro nadmetanje, morali su da plešu sami sa sobom” (Morison, 2002: 60). Nakon jedne uspešne tačke, koja po običaju izaziva divljenje cele sale, braća ugledaju Dorkas, koja se čežnjivo nada plesu, a i ljubavi s jednim od njih. Odmerivši je s osmehom, momak pravi grimasu i okreće se na drugu stranu, a ploča tek što se zavrtila na gramofonu. „Dorkas je primećena, procenjena i odbačena za vreme koje je potrebno igli da pronađe prvi zarez. Stomačni grč moguće ljubavi nije ništa prema ledenim pločama koje joj sad začepljuju vene. Telo koje nastanjuje je bezvredno” (Morison, 2002: 63). Razočaranje i nezasićena glad za ljubavlju odvela je tako Dorkas do Džoa.

Džez se kod Toni Morison ne pojavljuje samo na tematskom planu, kao deo života junaka, nešto čemu se raduju ili od čega strepe ili što prosto daje ritam njihovoj svakodnevici. Autorka je sasvim svesno džez inkorporirala u samu strukturu svoje proze. Ovo je proisteklo iz njenog pokušaja da odgovori na pitanje šta jednu knjigu čini „crnom”. Po čemu se crnački govor razlikuje, šta je to što karakteriše pripovedanje pripadnika crnačke zajednice? Korisne smernice Morison je pronašla u muzici, pre svega u džezu, koji, za razliku od klasične muzike, ne donosi zadovoljenje i zaokruženje već slušaoca konstantno drži u stanju napetosti. Nepostojanje jasnog završnog akorda stvara osećaj nedovršenosti (v. Morrison, McKay, 1983: 427). Upravo taj osećaj da u osnovi glavne priče postoji još nešto nedorečeno, neizrečeno (možda i neiskazivo?), Morison želi da prenese svojim delima. Priča nije ni monolitna niti ima jasno definisan kraj.

Važan upliv džeza na *Džez*, po rečima same autorke, dogodio se pri oblikovanju narativnog glasa. Kritičari su se temeljno osvrtnali na sličnosti sa pripovedačkim tehnikama Virdžinije Vulf ili Vilijama Foknera, te na nesumnjivu postmodernost višeglasja u prozi Toni Morison. Autorka nam, međutim, skreće pažnju na drugi izvor. Drugi medijum. „Niko se ne slaže ni sa kim ni oko čega u vezi sa džezom [...] ali svi svuda u svetu misle da znaju sve o njemu” (Carabi, 2002: 94). Ako bi želela da prenese upravo taj stav „sveznalice” u svoju priču o harlemskim crncima u burnim dvadesetim, rešenje bi bio glas sveznajućeg pripovedača, koji međutim evidentno ne zna baš sve i čija će se pripovest tokom romana upotpunjavati glasovima drugih likova. Takva narativna postavka podseća na džem-sešn – svima je poznata osnovna muzička linija, ali se izvođenje menja u hodu, neko uvede osnovnu frazu, ostali se brzo prilagođavaju, improvizuju tako da ni u jednom segmentu tema ne zvuči ni približno isto. Svaki instrument u bendu će do-

biti priliku da ispriča svoju verziju; svi akteri priče u *Džezu* dobijaju poglavlje u kojem čujemo njihov glas.

Od polja pamuka do kluba „Koton”, svako sa svojom pričom koju sastavlja usput i uz pomoć drugih, junaci romana *Džez* otelovljuju duh vremena i sve njegove kontradiktornosti. Dvostrukost njihove svesti proizilazi ne samo iz dvojnosti identiteta već i iz razlika između urbane sadašnjosti i ruralne prošlosti. Život u gradu, prožet ili rastrzan sinkopiranim ritmom džeza, znači slobodu, ali je istovremeno u koliziji s onim što Vajolet, Džo i Dorkas nose u sebi – sećanjima na dosta skućeniji i nelagodniji, no istovremeno i jednostavniji život na južnjačkim poljima. Toni Morrison je istaknuto, naslovno mesto dala džezu kao odrazu novoosvojene slobode, ali i neizvesnosti pa i razočaranja burnih dvadesetih. Na nju je utisak ostavila „modernost koju je džez predvideo i usmeravao, kao i njegov nerazumni optimizam” (Morrison, 2004: x). I pored svega što je ukazivalo na to da nevolje iz prethodnih decenija nisu nestale, te da će se utvare minulih dana vratiti u još strašnijem obliku, muzika je optimistično i odvažno poručivala: „Prošlost nas možda progona, ali nas neće zarobiti” (Morrison, 2004: x).

IZVORI

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