

Мина М. БУРИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 15. 2. 2022.
Прихваћен: 27. 2. 2022.

СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА И ЦЕЗ

У раду се анализира колико аутори српске књижевности у делима друге половине 20. века, наслањајући се и на извесну рецепцију цеза у јужнословенским културама током 20-их година 20. века и у потоњим деценијама, те перципирајући половину столећа као поприште бројних идеолошких, друштвених и политичких промена које су утицале и на наглашено проматрање цеза као музике западних култура, на различите начине прилазе овом феномену. Кроз текст се истражује како Црњански, Андрић, Пекић, Албахари и други аутори, надовезујући се на одређену вертикалу полемички разноврсних приступа овом феномену, успостављену на српској и светској културној сцени између 20-их и 50-их година 20. века, граде властите моделе стваралачке рецепције и интердисциплинарних дијалога са цез музиком, рефлектујући и сопствена културолошка упоришта. Након интерпретација у раду се закључује да ли би могао да постоји поетички меритум цеза српске и светске књижевности, шта би могла да представља импровизација у књижевном остварењу, те да ли концепти алеаторике и нелинеарног текста у поетичкој транспозицији, реализовани на тематско-мотивској, композиционој, приповедној и другим равнима дела, могу да буду упориште одређења цез књижевности.

Кључне речи: српска књижевност друге половине 20. века, цез, импровизација, нелинеарност текста, поетичка транспозиција, цез књижевност.

Пошто су у духу авангардних идеја дестабилизације претходно утврђених постулата уметности, децентрализације хомогених упоришта високе културе и дехијерархизације академски и друштвено потврђених вредности продори цеза из Њу Орлеанса, улога музичких перформанса Чарлса Болдена или плесно откроење цезних ритмова у Европи (уп. Ерчић 2015: 26 и даље), а и на јужнословенским просторима, дочекани као апсолутни меритум најчешће дадаистички обликованих поетичких преврата (уп. Дада-клуб Загреб 1922: 2; *Дада Танк* 1922: 8),¹ већ су и тада у перцепцији генерација које су

* mina.djuric@fil.bg.ac.rs

¹ О цез музици као о симболу отпора, бунта и реинкарнације уметничких слобода у различитим културама в. и: Поингер 2000; Хобсбаум 1998 и др. Поводом ширих елаборација о цезу у

списалачки биле блиске хипермодернистичким надражајима,² а деловале су и током 50-их година 20. века или и касније, овакве околности допринеле конституисању идеја о цезу као простору неопходне слободе која артистички остаје суверена, непробојна и у трајању изван сваког вануметнички усмереног притиска.³ У том контексту управо може да се тумачи и колико 1954. године, кроз коментарисање тежње да се цез чешће чује на радијским фреквенцијама, Станислав Винавер прокламује потребу за цезом који се оксиморонски дефинише као подједнако и „модеран”, али и „пун [...] прастарих инстинката”, при чему кроз тенденцију чешће радијске заступљености цеза Винавер истиче и настојање за одређењима у уметности која не треба да се заснивају на негативно интонираним маркирањима порекла било које артистичке творевине (Винавер 1954: 3; Винавер 2012: 253–254).⁴ Тако цез који је схваћен као аутономија уметничког израза, заснована на импровизацији (уп. Ерчић 2015: 13 и даље), мимо сваке предвидљивости и могућности одржања идеолошког притиска на уметнике, у књижевности обухвата распоне од Винаверових пародијских преформулација Радичевићеве романтичарске поезије у тактове „[...] ’прогресивног’ цеза” (Винавер 2015: 540–541) до мемоарских сведочанстава цез музичара у периодима након Другог светског рата у вези са тим колико је простор цез сцене био једини расположиви ареал уметничке индивидуализације и трајања (уп. Гојковић према Вучетић 2012: 61; Кехл, Типелт, Видаман 2007). Праћена и бројним новинским чланцима о нешто интензивнијој заступљености цез индустрије током 50-их година 20. века и касније на овим просторима,⁵ иако делује да је назначена поставка могла да буде неумитно утицајна на читав след поетичких одређења код припадника хипермодернистичких нараштаја и њихових наследника, књижевност друге половине 20. века преноси и рефлектује и нешто другачије утицаје из првих декада стваралачке рецепције цеза у српској и другим европским културама.

У том смислу, и одређена (анти)марксистичка читања цеза допринела су евидентније маркираним негативним оценама овог музичког правца и његових ширих културолошких утицаја, који су се на различите начине посредовали од 30-их година 20. века до декада друге половине тог столећа (уп. Адорно 1964). Наиме, начини на које је Теодор Адорно и 1936. године основне принципе цез стваралаштва имплицитно разматрао као умножавање акорада на макроплану музичке структуре, што нужно доприноси спонтаној и експресивној формулаичности, двојачко су оцењивани – са једне стране интерпретирано, тако схваћена цез музика у ширим рецепцијским капацитета-

култури прве половине 20. века в. и монографско истраживање књижевности и музике аутора овог рада.

² Поводом присуства цез културе у оквирима музичких организација на овим просторима током 20-их година 20. века и касније в. и: Блам 2011; Вучетић 2012: 59 и даље.

³ Како о томе сведоче и изјаве одређених цез извођача назначеног периода в. и: Гојковић према Вучетић 2012: 61; Кехл, Типелт, Видаман 2007.

⁴ У вези са тим колико је цез био искључен са радијских станица и крајем деценије која је назначеном тренутку претходила в. и: Вучетић 2012: 61.

⁵ Уп., нпр., и: Јаковљевић 1960: 23; Станић 1962; Викаријевић 1963: 34; Вучетић 2012: 53–77.

тима постављала се као видно отворенија и демократичнија, а, са друге стране вредновано, често је означавана као банална и масовна, односно као она која због предвидљиве репетиције и репродукције саставних елемената, најчешће стандарда акордских склопова, не доприноси ни потенцијалном прогресу нити квалитетним упориштима дијалектичког мишљења (уп. Адорно 1989/1990: 45–69; Вучковић према Весић 2018: 281). Други међу наведеним принципима проматрања цез музике донекле се типолошки подудара и са Дучићевом оштром критиком цеза, формулисаном на крају треће деценије 20. века, у којој је ова врста музике декларисана као вид „моралн[ог] неред[а] једног времена” и индустријализације уметности (Дучић 1929: 9; Дучић 2008д: 140). У тако постављеним оквирима може да се закључи и колико је на граници уметности, моћи (уп. Лукић Крстановић 2010) и покушаја уплива идеолошких утицаја на артистичке творевине, деловање цез музичара тумачено као оно које специфичношћу, непредвидљивошћу и херметичношћу своје импровизације остаје сувише изоловано од публике, попут својеврсног елитистичког израза буржоаских опредељења, интерпретираних и као основа умножавања капиталистичких настојања, али и у смеру (анти)марксистички оријентисаних читања културе, где је у цез музици, ослобођеној стриктних принципа организације, масовност цезног бунта прокламована као естетички, а неретко и етички негативна појава, попут својеврсне заразе непрогреса (уп. Адорно 1964; Маценка 2019).

Ипак, чињенице потврђују да се број турнеја и гостовања цез музичара и иностраних састава изван западних култура повећава током прве две декаде друге половине 20. века и на овим просторима, што се поклапа и са променама у оквирима одређених политичких упоришта земље (Вучетић 2012: 65–67), а праћено је како повећањем броја издања посвећених феномену цеза (уп. Берендт 1958; Уланов 1958; Hughes 1959; Вучетић 2012: 68), тако и непрекидно мењаним односом врха комунистичких власти према цезу (Вучетић 2012: 70–71). Имајући у виду овако сложене аспекте у вези са начином третирања рецепције цез музике у некој култури и питања аутохтоних одговора који би могли да се контекстуализују и у оквирима српске књижевности, друга половина 20. века умногоме рефлектује амбивалентности назначених поставки. Тако, на пример, у делу *Код Хитерборејаца* из 1966. године (Црњански 1966), Милош Црњански гради цезни хронотоп приповедног света, не наслањајући се на искључиво позитивно интонирана вредновања продуката цез културе:

„Ležao je lep, kao od mramora, i jedva je mogao da govori. Lekari su mi rekli da je operacija uspjela, ali da je pacijent na samrti. On me je molio da uzmem njegove ključeve i odem u njegov stan, gde ću, u njegovom stolu, naći jedan album, povezan, u plavoj koži, a pored toga i jedan album, u crvenoj koži. A sem toga i svežanj pisama, povezan vrpcom u trobojci. On je, veli, bio, silom prilika, prinuđen, da svoj stan stavlja na raspolaganje jednom ministru, za ljubavne saksanke. Da spalim sve to, pre nego što stignu njegovi rođaci, seljaci. U mene ima poverenja, veli.

Odjurih dakle u njegov stan, koji je bio iznad jedne kafane, gde je svirao džez, do ponoći. Nadoh i taj album, u plavoj koži, i album u crvenoj koži, a nadoh i veliki svežanj pisama, sa vrpcom u nacionalnoj trobojci” (Црњански 1983: 11; подвлачења М. Ђ.).

Описане околности које подразумевају где се налази стан у коме су извесни трагови који, према сведочењима приповедног субјекта и изреченој

жељи јунака дела, треба да буду цензурисани, претпостављају хронотопске перспективе дефинисане и непосредном близином простора у коме се изводи цез, што би, донекле, у назначеној перцепцији, могло да сугерише и атмосферу која није постављена као сасвим строга, озбиљна или пуританска, већ уз извесне тонове субверзивног који се повезују управо са амбијентном цез музике (Црњански 1983: 11).⁶ Још евидентније се то истиче у следећем одељку дела *Код Хиперборејаца*, где се наглашавају и извесне основе имаголошких подвлачења повезаности међу контроверзније интонираним понашањима која су евентуално иницирана и упливима цез музике:

„Ако је, уече, у том зимском свету, на тој великој висини, хладно, све *Rimljanke* и *Neapolitanke* силазе да играју, обућене лако.

Неке у смућарском negližeу, а неке у већемјим haljinama од свиле. [...]

Оне су пред хотелом клизиле, прекодан, горе-доле.

Али су више жељне да играју, него да скијају.

Музика джеза са радија трешти у снегу” (Црњански 1983: 118; подвлачења М. Ђ.).

Читава слика, кроз маркиране парадоксе, а посебно кроз констатацију да „[m]узика джеза са радија трешти у снегу” (Црњански 1983: 118), и кроз одабир описа начина на који се цез музика реципира, умногоме пресликава и оцену доживљаја утиска тога како та музика у одређеној култури делује,⁷ какве су и колике њене моћи, да ли посредује елементе високе уметности или не. Иако у наведеним примерима код Црњанског заступљена углавном као део амбијента и атмосфере (уп. Црњански 1983: 11, 118), цез музика у назначеном периоду, очито и под утицајима неких претходних тумачења и ширих интеркултуралних поставки у рецепцији цеза, не доноси нужно хипермодернистички талог поимања ове музике као неупитно позитивног интонираним, већ успоставља суптилну дистанцу у односу на таква тумачења, која се пак на различите начине одржава и у наредним годинама у рефлексијама аутора српске књижевности у другој половини 20 века.

Колико је извесна врста задршке у односу на успостављање релације према цезу постојала 60-их година 20. века не само код Црњанског него и код Иве Андрића, показује и следећи сегмент Андрићевих проматрања: „И овде, ја не мислим да ће цез и телевизија, што зову култура конзумације – убити праву, хуманистичку културу. Не мислим да се тако ствар поставља. Али, ви који тиме некако управљате, ви то можете дозирати” (Андрић 1994: 151; подвлачења М. Ђ.). Остајући према тону и исказаним опредељењима одмерен, начини на који Андрић рецепцију цеза директно упоређује са моделама (не)прихватања телевизијског програма, односно дефинише као „култур[у] конзумације”, која ипак није кључни смртни непријатељ „прав[ој],

⁶ У вези са есејистичко-дискурзивном типологијом приступа оваквим и сродним темама у делу *Код Хиперборејаца* в. и: Панић Мараш 2017: 255–262; поводом жанровске поливалентности овог дела које условљава како суптилне диференцијације у оквирима разматрања позиције приповедног субјекта, тако и ширину дискутованих тема, в. и: Јеремић 1978: 46–75; Јаћимовић 2009: 331–366; Марчетић 2013: 141–149; Кошничар 2017: 395–404.

⁷ Поводом начина концептуализације традиције италијанских градова у делу Милоша Црњанског в. и: Ломпар 1996: 681–724; Ломпар 2005: 175–229.

хуманистичк[ој] култур[и]” (Андрић 1994: 151),⁸ унеколико представљају и надовезивања на тип Дучићевих виђења цеза крајем 20-их година 20. века и становишта која су цез музику ситуирала тик уз домене „разбрибриг[e]”, што у својим експликацијама „тражи хиљаду начина да [...] убије” „време” (Дучић 1929: 9; Дучић 2008: 140). Са друге стране, Андрићеве констатације да се аспектима културе, уметности, па била она схваћена и само као масовно *конзументска*, из одређеног центра може управљати (Андрић 1994: 151), умногоме сведоче и о аспектима доживљаја уметности као својеврсне пропаганде одређене културе према којој треба да постоји очигледно декларисана релација (уп. Вучетић 2012: 53 и даље), али и о елементима потенцијалне перспективе пројекције идеолошке моћи крајем 60-их година 20. века која може да утиче и на меритуме рецепције артистичких дела (уп. Вучетић 2009: 86 и даље), међу којима су, очито, и остварења цез културе и посредовања њихових утицаја на књижевности, друге дисциплине и области.

Извесна промена међу назначеним перцепцијама цеза, рефлектована и у српској књижевности друге половине 20. века, интензивиранија је и емиграцијом писаца ка англосаксонском или англоамеричком културном подручју, те се и у том смислу, на пример, и у делу 1999 Борислава Пекића осликавају имплицитни преокрети у токовима промишљања о цезу, позиционирани и у контексту генеза и флукуација у оквирима дистопијске литературе:⁹ „Na ekranu teletranzistora džezisti su urlali i tresli instrumentima. Osetio sam odvratnost. Ugasio sam aparat. Mary Louise me je pogledala zaprepašćeno. Bacila se na tranzistor i upalila ga. Muzičari su opet zauralali” (Пекић 1984: 305). Иако је у претходном одломку, према доминантним доменима рецепције, и код Пекића начин извођења и слушања цез музике означен сродним квалификацијама као код Црњанског (уп. Црњански 1983: 118; Пекић 1984: 305), и поред нагласака дистанцираности потенцијалног идеалног реципијента, цез музика је у овом Пекићевом делу ипак попримила и извесне елементе *матерње мелодичности* завичајног света као основне мере идентитета који претрајава на рубу хетерокосмичких ентропија (уп. Настасијевић 1991: 38–45): „Na ekranu je morala da se vidi najpre neka demodirana džez grupa u izvođenju zaboravljenih melodija – kako da budu stvarno zaboravljene kada sam ih, puštajući u sebi tu scenu više puta, znao paramet? [...]” (Пекић 1984: 302). Скоро изгубљене, па изнова оживљене цез партитуре на граници међу световима реалија и научне фантастике, потврђују сопство које је у опасностима расипања у различитим дистопијским релокацијама (уп. Пекић 1984: 302), што заправо указује и на околности у којима управо цез, само наизглед парадоксално, постаје традиција, идентитетска бит припадања, свеопште културолошко упориште

⁸ У односу на моделе инкорпорирања различитих домена музике у Андрићевим делима и могућности њихових проучавања в. и: Тошовић 2016: 161–173.

⁹ Поводом тога како се елементи антиутопијског дискурса у Пекићевом делу контекстуализују у оквирима сродних остварења светске књижевности, као и које су посебности Пекићевих поетичких опредељења у доменима тог жанра в. и: Мустеданагић 2001/2002: 38–47; Ђерговић Јоксимовић 2012: 411–418.

универзално потврђујућих вредности (уп. Кортасар 2001: 80; Алемпијевић 2014: 129).

Џез као медијум света потенцијалног егзила приказује се и у роману *Снежни човек* Давида Албахарија (Албахари 1995), и то посебно као посредништво међу културама и незаобилазни аспект социолошке транзиције:¹⁰

„*U svet*’ su, zapravo, bile moje reči, one koje sam ponavljao sve vreme, tokom celog leta, i kojih sam se najpre setio kada sam se probudio usred oluje, dok je avion škripao i podrhtavao a stjuardese obilazile uznemirene putnike. Otvorio sam oči i ugledao tamne, kovitlave oblake, i dok je iz slušalice – koje su mi i dalje bile na ušima – dopirao jednoličan ritam velikog džez-оркестра, pomislio sam: ‘*U svet*’, tako, jednostavno, kao da se to nije moglo uraditi na drugi način, bez prolaska kroz oluju” (Албахари 2000: 5; подвлачења М. Ђ.).

Наглашавање светскости яез музике (Албахари 2000: 5) у том контексту подразумева универзализацију хронотопа егзила управо кроз свеприпадности яезу, али и тежњи ка неумитној уметничкој слободи која се рефлектовала и у типологији приче, реципираној попут яез музике, како је то осликано у богатом луку и англоамеричких књижевних дела која су у сталном интермедијалном дијалогу са овом врстом уметности, посебно интензивираним од Селинџеровог романа из 1951. године (Селинџер 1951)¹¹ до остварења Тони Морисон из 1992. године (Морисон 1992).¹² У распону диференцираних могућности тумачења духа яеза који се проналази на овдашњим просторима и у деценијама након времена Станковићевог описивања Врања, како је то, припремајући се за потенцијалне интердисциплинарне рецепције Станковићевог дела, представио и Живојин Павловић (Павловић 1983: 240–252), до директних повезивања яеза са мером душе у наслеђима неоавангардних поетика, где је и сваки поетски траг яез импровизације (Деспотов 1994), яез је као интермедијална референца непрекидно присутан и међу делима различитих периода и стваралачких опредељења, чиме се несумњиво доприноси и ексклузивности поетичких меритума одређења српске и светске яез књижевности.

У том контексту, осим тематско-мотивских, интерреференцијалних или имаголошких приступа слојевима яез културе у књижевном остварењу поставља се питање да ли постулати яез књижевности могу да имају и извесна упоришта жанровске квалификације, што се нарочито интензивира и претпоставком у вези са тим шта би могла да буде литерарна транслација яез импровизације у књижевном тексту. Ако би музичка импровизација могла да се тумачи као начин уланчавања који подразумева и функцију извођача као посредника који постаје активан учесник у стварању, она би у тим случајевима попримила и знатне карактеристике музичке алеаторике, у којој извођач има

¹⁰ О сопству и егзилу, о Канади као културолошком исходишту, о имаголошкој другости емиграције, о дисторзији језика, субјекта и текста у Албахаријевим делима в. и: Бребановић 1996: 22–25; Гвозден 2004: 21–24; Антић, Секеруш 2013: 1101–1109.

¹¹ У оквирима потенцијалних аспеката разматрања како су яез и друга популарна музика актуелизовани у Селинџеровом роману в. и: Ђурић Пауновић 2018: 29–39.

¹² О функцији музичких елемената у књижевним остварењима Тони Морисон в. и: Даничић 2007: 27–40.

активнију стваралачку улогу одређења музичког редоследа понуђених фрагментираних јединица нотног текста (Проданов Крајишник 2012: 122–130). У типологији оба интермедијална примера знатно се интензивира и позиција реципијента музичке или текстовне партитуре, без обзира на то да ли је импровизација усмерена ка реализацији елемената сродних асоцијативности аутоматског текста или пак реверзибилности јединица нелинеарног дела, јер се у оба случаја, као и при пријему цез импровизације, подразумева активирање бројних нелинеарних читалачких и реципијентских стратегија.

Имајући у виду генеалогiju нелинеарног текста у 20. веку, као и пре њега, одређене поставке Рејмона Кеноа, како у делу *Сто хиљада милијарди песама* (Кено 1961), тако и у *Стилским вежбама* (Кено 1947), могле би да се тумаче као пример како се у безброј или пак деведесет девет (не)могућих вербалних комбинација реализује текстуална типологија музичке алеаторике или цез импровизације, којој припадају како математички преводи одређених вербалних слојева свакодневице, тако и варијације заумних алтернатива које се удвостручавају и кроз стваралачке импровизације превода, што се, на пример, уочава и у Кишовој транслатолошкој бравури сегмента „Пермутације по групама од два, три, четири и пет слова” (Кено 1986). Пошто се Кеноове теме у *Стилским вежбама* контекстуализују кроз импровизације у оквирима (не)одрживости променљивих и непредвидљивих начина писања о свакодневним приликама (Кено 1986), могло би да се актуелизује и потенцијално поље проматрања у вези са тим да ли и какве би биле основе нелинеарне партитуре импровизације текста уколико су у фокусу историјске теме. Може ли књижевни текст који се заснива на историјским темама да буде писан или читан као цез импровизација или пак музичка алеаторика, попут оне каква је дата, на пример, у оквиру композиције Пендерецког *Тужбалица у спомен жртвама Хиросиме* (Пендерецки према Проданов Крајишник 2012: 127), нека су од најтежих поетичких питања са којима се нарочито сусрећу одређени романи Киша и Павића.

Како су цез импровизације као могућа основа и постмодернистичких промена у рецепцијски нелинеарним комбинацијама текстуалних фрагментарности знатности својих поетичких упоришта имале управо у начинима на које је Кортасар представљао цез музицирање као стваралачку базу за писање *Школица* (Кортасар 1984; уп. Алемпијевић 2014: 125–130), надовезивања структурално сродних ресемантизација у оквирима Павићевих дела, од *Хазарског речника* (Павић 1984) до интерактивних прича (Павић 2013), показују колико принцип вођене цез импровизације, евоциране и кроз идеју оживљавања дела према распоредима уникатности *Шејтановог прстомета* (уп. Павић 1984), имплицитно постаје и једна од основа потенцијалне стратегије читања дела (уп. Алемпијевић 2014: 125). Колико се таква идеја нелинеарности текста наслања на претходне парадигме интермедијалних генеалогija цез импровизације, потврђује и пример сучељавања слободе цезне рекомбинације са стриктношћу лексикографије азбучног реда или јединственог језичког система, који у слободи мора да буде премрежен, како је то наговештено и 1939. године у Џојсовом *Финегановом бдењу*, мултилингвалној

експликацији језички децентрализоване линеарности која је у могућности ишчитавања тек у сталним варијацијама цезног приступа тексту, који је имплицитно и метапоетички подразумеван: „carman would real to jazztfancy the novo takin place of what stale words” (FW 292.19–20; Џојс 1975: 292). Цезна имагинација текста (уп. FW 292.19–20; Џојс 1975: 292) на тај начин доприноси иновативности реконструкције потенцијалних значења у истовременим уписаностима бесконачних слобода интерпретаторских импровизација, при којима свака рецепција бива алеаторичка, а, као и свако цез извођење, представља непоновљиву и неоткривену уникатност стваралачке димензије текста.¹³

Градећи лук од 20. ка 21. веку српске књижевности, цез у променљивим спектрима оцена кроз деценије преноси ткиво изградње фигуре уметника, најчешће усамљеника, обресе групе којој можда (не) припада, сенку раздобља које никада није смело да остане у потпуности (не)схваћено, а које је имплицитно и поетички разноврсно рефлектовало извесне трагове у опусима и српских писаца. Иако евидентнији на плану светске литературе, трагови генеологије цез поетике и српске књижевности конституишу се у аспектима бројних специфичности идеолошких, друштвених и културолошких одређења овог поднебља (уп. Вучетић 2012: 53–77), које је и у динамичким сменама сложених одређења, и кроз другу половину 20. века, омогућило интермедијалне, стваралачко-рецепцијске одговоре и поетички продуктивне дијалоге између цез културе и остварења српске књижевности.

ЛИТЕРАТУРА

- Адорно 1964: T. Adorno, *Moments Musicaux*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Адорно 1989/1990: T. Adorno, „On Jazz”, translated by Jamie Owen Daniel, *Discourse*, Vol. 12, No. 1, A Special Issue on Music, Fall–Winter 1989–1990, 45–69.
- Албахари 1995: D. Albahari, *Snežni čovek*, Beograd: Vreme knjige.
- Албахари 2000: D. Albahari, *Snežni čovek*, Beograd: Rad.
- Алемпијевић 2014: М. Алемпијевић, „Свинг, дакле јесам: пулсирање цеза у роману *Школице* Хулија Кортасара”, *Поља: месечник за уметност и културу*, год. 59, бр. 488, 125–130.
- Андрић 1994: И. Андрић, *Писац говори својим делом*, приредио и поговор написао Радован Вучковић, Београд: Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга.

¹³ У вези са тим како би, у сродном контексту цез импровизација као интермедијална поетика транспозиција нелинеарности текста и стратегија његових рецепција могла да се проматра у интердисциплинарним дијалозима са постулатима квантних изума у науци и њихових рефлексивних у књижевном тексту, односно у историји конституисања теорије мултиmodalног читања, в. и: Ђурић 2017: 115–130; Ђурић 2018: 121–135.

- Антић, Секеруш 2013: А. Antić, Р. Sekeruš, „Problem očuvanja identiteta u romanima Davida Albaharija *Matas* i *Snežni čovek*”, у: *Zbornik radova*, knj. 2, Šesti međunarodni interdisciplinarni simpozijum *Susret kultura*, Ivana Živančević Sekeruš (ur.), Novi Sad: Filozofski fakultet, 1101–1109.
- Берент 1958: Ј. Ernst Berendt, *Knjiga o jazzu*, preveo Zlatko Lemberger, Zagreb: Mladost.
- Блам 2011: М. Blam, *Jazz u Srbiji: 1927–1944*, Beograd: Stubovi kulture.
- Бребановић 1996: Р. Brebanović, „Od entropije ka paranoji? *Snežni čovek* i poetika Davida Albaharija”, *Reč: časopis za književnost i kulturu*, god. 3, br. 23/24, 22–25.
- Весић 2018: И. Весић, *Конструисање српске музичке традиције у периоду између два светска рата*, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Викаријев 1963: Ј. Vikarijev, „O džezu u SSSR-u”, *Duga*, XIX, 910, 12. мај 1963, 34.
- Винавер 1954: С. Винавер, „Прегршт жеља. Осветљење. Џез. Колет. Филмови. Говор”, *Република*, бр. 427, 5. јануар 1954, 3.
- Винавер 2012: С. Винавер, *Београдско огледало, Дела Станислава Винавера*, књ. 9, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник.
- Винавер 2015: С. Винавер, *Европска ноћ, Сабране песме (1919–1955), Дела Станислава Винавера*, књ. 10, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник.
- Вучетић 2009: Р. Вучетић, „Џез је слобода: џез као америчко пропагандно оружје у Југославији”, *Годишњак за друштвену историју*, год. 16, св. 3, 81–101.
- Вучетић 2012: Р. Вучетић, „Трубом кроз гвоздену завесу: продор џеза у социјалистичку Југославију”, *Музикологија: часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, бр. 13, 53–77.
- Гвозден 2004: В. Гвозден, „Албахаријева и Тасићева Канада”, *Златна греда: лист за књижевност, уметност, културу и мишљење*, год. 4, бр. 30, април 2004, 21–24.
- Дада-клуб Загреб 1922: [D]ada-club [Z]agreb, („eh muzika”), *Dada Tank*, br. 1, 2.
- Дада Танк 1922: *Dada Tank*, br. 1, 1922.
- Даничић 2007: М. Daničić, „Glasovi afroameričke muzičke tradicije u prozi Toni Morison”, у: *Glas u jeziku, književnosti i kulturi*, zbornik radova, Biljana Čubrović, Mirjana Daničić (prir.), Beograd: Philologia, 27–40.
- Деспотов 1994: В. Деспотов, *Десет дека душе: џез*, Нови Сад: Светови.
- Дучић 1929: Ј. Дучић, „Наше књижевно време”, *Политика*, 26, 7764, 26. новембар 1929, 9.
- Дучић 2008: Ј. Дучић, *Стаза поред пута: есеји и чланци, Сабрана дела у седам књига*, том 5, приредио Новица Петковић, Београд: Штампар Макарије, Блиц.
- Ђерговић Јоксимовић 2012: З. Н. Ђерговић Јоксимовић, „Пекићева есхатологија: има ли живота после 1999?”, у: *Српски језик, књижевност, уметност*, зборник радова са VI међународног научног скупа, књ. 2,

- Бог, Драган Бошковић (ур.), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, Скупштина града, 411–418.
- Ерчић 2015: Ј. Ерчић, *Књига о цезу*, 2. допуњено изд., Београд: Радио-телевизија Србије, Истраживања РТС, Издавачка делатност.
- Ђурић 2017: М. Ђурић, „Квант у књижевности – Џојс и Павић”, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 83, 115–130.
- Ђурић 2018: М. Ђурић, „Могућности приручника за интернет и књижевност у настави”, у: *Актуелни теоријско-методолошки проблеми проучавања и наставе словенских језика, књижевности и култура*, Међународна научна конференција Комисије за наставу словенских језика и књижевности Међународног комитета слависта, Љиљана Бајић, Јелена Гинић, Наташа Станковић Шошо (ур.), Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 121–135.
- Ђурић Пауновић 2018: I. Đurić Paunović, „Rađanje pobune iz duha popularne muzike: muzičke reference u romanu *Lovac i raži*”, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, књ. 43, св. 2, 29–39.
- Јаковљевић 1960: S. Jakovljević, „Džez je romantičan”, *Duga*, XVI, 759, 19. jun 1960, 23.
- Јаћимовић 2009: С. Јаћимовић, „’Чудна књига’ и врхунац сложеног жанровског модела: путописни елементи у књизи *Код Хиперборејаца* Милоша Црњанског”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 57, св. 2, 331–366.
- Јеремић 1978: Lj. Jeremić, „Romansijerov lirski glas. Miloš Crnjanski. *Kod Hiperborejaca*, putopis, uspomene, pamflet, ili roman”, *Proza novog stila: kritike i ogledi*, Београд: Prosveta, 46–75.
- Кено 1947: R. Queneau, *Exercices de style*, Paris: Gallimard.
- Кено 1961: R. Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris: Gallimard.
- Кено 1986: R. Keno, *Stilske vežbe*, превод и поговор Данило Киш, Београд: Rad.
- Кехл, Типелт, Видаман 2007: Р. Кехл, П. Типелт, Р. Видаман, *Душко Гојковић: цез је слобода*, превела с немачког Мирјана Литричин, Београд: Жагор.
- Кортасар 1984: Н. Kortasar, *Školice*, са шпанског превела Silvia Monros Stojaković, Београд, Сарајево: Prosveta, Narodna knjiga, Književne novine, Rad, Svjetlost.
- Кортасар 2001: Н. Kortasar, *Školice*, са шпанског превела Silvia Monros Stojaković, Београд: No limit books.
- Кошничар 2017: С. Кошничар, „Карактеристике приповедних облика у делима *Књига о Микеланђелу* и *Код Хиперборејаца* Милоша Црњанског”, *Есеј, есејисти и есејизација у српској књижевности, Форме приповедања у српској књижевности, Научни састанак слависта у Вукове дане*, 46/2, 395–404.
- Ломпар 1996: М. Ломпар, „Шетње по Риму: Црњански и Стендал”, *Летопис Матице српске*, год. 172, књ. 458, св. 5, новембар 1996, 681–724.
- Ломпар 2005: М. Ломпар, „Путовање по Италији: Црњански и Гете”, *Годишњак*, год. 1, бр. 1, 175–229.

- Лукић Крстановић 2010: М. Лукић Крстановић, *Спектакли XX века: музика и моћ*, Београд: САНУ, Етнографски институт.
- Марчетић 2013: А. Марчетић, „Роман о самом себи: *Kod Hyperborejaca* Милоша Црњанског”, *Београдски књижевни часопис*, год. 9, бр. 32/33, 141–149.
- Маценка 2019: С. Маценка, ред., *Литературно-џазови импровизацији: интер-медіални студији*, Львів: Срібне слово.
- Морисон 1992: Т. Morrison, *Jazz*, New York: Alfred a Knopf Inc.
- Мустеданагић 2001/2002: Л. Мустеданагић, „Гротескно наслеђе Орвелове апокалипсе у роману 1999 Борислава Пекића”, *Крвови: билтен за културу и уметност ОКССОВ Сремски Карловци*, год. 15/16, бр. 50/52, 38–47.
- Настасијевић 1991: М. Настасијевић, *Есеји, белешке, мисли, Сабрана дела Момчила Настасијевића*, књ. 4, приредио Новица Петковић, Горњи Милановац, Београд: Дечје новине; Српска књижевна задруга.
- Павић 1984: М. Павић, *Хазарски речник: роман лексикон у 100.000 речи (женски примерак)*, Београд: Просвета.
- Павић 2013: М. Pavić, *Interaktivna dela*, <https://www.khazars.com/index.php/sr/interaktivna-dela.html>; приступ 30. 10. 2021.
- Павловић 1983: Ж. Павловић, „Балкански цез”, у: *О Борисаву Станковићу, Живорад Стојковић (прир.)*, Београд: „Светозар Марковић”, БИГЗ, 240–252.
- Панић Мараш 2017: Ј. Панић Мараш, „Есејизација дела *Код Хиперборејаца* Милоша Црњанског у контексту приповедања о еротском”, *Есеј, есејисти и есејизација у српској књижевности, Форме приповедања у српској књижевности, Научни састанак слависта у Вукове дане*, 46/2, 255–262.
- Пекић 1984: В. Pečić, 1999: *antropološka povest*, Ljubljana: Sankarjeva založba.
- Поигер 2000: U. G. Poiger, *Jazz, Rock, and Rebels: Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Проданов Крајишник 2012: I. P. Krajišnik, *Muzika dvadesetog veka*, notografija Mirjana Rastović, Novi Sad: Akademija umetnosti.
- Селиндер 1951: J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, Boston: Little, Brown and Company.
- Станић 1962: S. Stanić, „Od Jazza do Ritma”, *Ritam*, 1. oktobar 1962.
- Тошовић 2016: Б. Тошовић, „Андрић у музици, музика у Андрићу”, у: *Српски језик, књижевност, уметност*, зборник радова са X међународног научног скупа, књ. 2, *Rock'n'Roll*, Драган Бошковић, Часлав Николић (ур.), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 161–173.
- Уланов 1958: В. Ulanov, *Historija jazzu u Americi*, preveo s engleskog Slobodan Drenovac, Rijeka: „Otokar Keršovani”.
- Хјуз 1959: L. Hughes, *Početnica o jazzu*, ilustracije Cliff Roberts, preveo Slobodan Drenovac, Rijeka: „Otokar Keršovani”.
- Хобсбаум 1998: E. Hobsbawm, *Uncommon People: Resistance, Rebellion and Jazz*, London: Weidenfeld & Nicolson.

- Црњански 1966: М. Црњански, *Код Хиперборејаца*, 1, 2, Београд, Нови Сад, Загреб, Сарајево: Просвета; Матица српска; Младост; Свјетлост.
- Црњански 1983: М. Crnjanski, *Kod Hyperborejaca*, књ. 1, 2, *Izabrana dela*, књ. 6, 7, Београд: Nolit.
- Џојс 1975: J. Joyce, *Finnegans Wake*, London: Faber and Faber; *FW* – коришћена скраћеница у тексту.

Mina M. Đurić

SERBIAN LITERATURE OF THE SECOND HALF OF THE
20TH CENTURY AND JAZZ

(Summary)

Relying on a certain reception of jazz in South Slavic cultures during the 20s of the 20th century and in the following decades, and perceiving half of the century as the scene of numerous ideological, social, and political changes that also influenced the ways of emphasizing jazz as music of Western cultures, the authors of Serbian literature in the works of the second half of the 20th century approach this phenomenon in different ways. The paper investigates how Crnjanski, Andrić, Pečić, Albahari, etc., build their models of creative reception of jazz. After the analysis, it is concluded whether there could be a poetic determination of jazz in Serbian and world literature, what improvisation could represent in literary works, and whether the concepts of aleatory and non-linear text in poetic transposition, realized on the thematic-motive, compositional, narrative and other levels of the work, could be a stronghold for the determination of jazz literature.

Keywords: Serbian literature of the second half of the 20th century, jazz, improvisation, non-linearity of the text, poetic transposition, jazz literature.