

**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**  
**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ – ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**  
**ΤΟΜΕΑΣ ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ**  
**ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ**

**Η Τζαζ και το Κίνημα για τα πολιτικά δικαιώματα στην Αμερική των**  
**μέσων του 20ου αιώνα.**

Πτυχιακή Εργασία του φοιτητή Δημήτρη Βεντουράκη

A.M.: 1569201100008

Εξάμηνο: 13ο

Καθηγητής: Μαρία Παπαπούλου

**ΑΘΗΝΑ 2017**



## Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή .....	[4 σελ.]
2. Ερευνητικό Αντικείμενο και Μεθοδολογικό Πλαίσιο.....	[6 σελ.]
3. Κύριο Μέρος .....	[14 σελ]
i) Η θέση της τζαζ στην αμερικάνικη κοινωνία πριν τα χρόνια του κινήματος.....	[14 σελ]
ii) Κοινός Τόπος: Η τζαζ μέσα σε ένα περιβάλλον κοινωνικής αλλαγής.....	[19 σελ]
iii) Δρώντας μέσα από τον τζαζ χώρο.....	[24 σελ]
iv) Προσωπικότητες της τζαζ σκηνής στο προσκήνιο της διαμαρτυρίας.....	[29 σελ]
v) Η θέση των λευκών μουσικών.....	[34 σελ]
vi) Βρίσκοντας νέους υποστηρικτές εντός της λευκής κοινότητας.....	[38 σελ]
vii) Κοινωνικές επιτώσεις.....	[43 σελ]
viii) Η “οργισμένη” τζαζ.....	[47 σελ]
ix) Ο απόηχος του κινήματος.....	[52 σελ]
4. Συμπεράσματα.....	[58 σελ]
5. Επίλογος .....	[62 σελ]
6. Βιβλιογραφία .....	[64 σελ]

## 1. Εισαγωγή

Το παρόν κείμενο είναι μία πτυχιακή εργασία φοιτητή του τομέα “Εθνομουσικολογίας και Ανθρωπολογίας της Μουσικής” του Τμήματος Μουσικών Σπουδών στο ΕΚΠΑ, με θέμα την σχέση μεταξύ του μουσικού είδους της τζαζ και του κινήματος για τα πολιτικά δικαιώματα στην Αμερική των μέσων του 20ου αιώνα.

Η εισαγωγή είναι συνήθως το τελευταίο κομμάτι που ολοκληρώνεται σε ένα κείμενο για να είναι ξεκάθαρη στον συγγραφέα η πορεία που έκανε για την δημιουργία του και οι λόγοι που ασχολήθηκε με το θέμα του εν τέλει.

Η θέση μου εντός του χώρου της τζαζ - ως σπουδαστής τζαζ πιάνου και μουσικός της τζαζ σκηνής της Αθήνας - καθόρισε αρκετά την επιλογή αυτού του θέματος. Επιθυμούσα να διαλέξω ένα θέμα, πάνω στο οποίο θα μπορούσα να προβληματιστώ εις βάθος και η όποια εξοικείωση είχα ήδη με την τζαζ και την ιστορία της κατέστησε την επιλογή αυτή πιο εύκολη - επειδή γνώριζα πολλές φορές τα ονόματα και τα γεγονότα, στα οποία αναφέρονταν οι πηγές μου, ήταν εύκολο να τα χαρτογραφήσω στο κεφάλι μου και να συγκεντρωθώ στην σύνδεσή τους με το κίνημα για τα πολιτικά δικαιώματα και την σημασία τους για την εποχή.

Η επιλογή της θεματικής ήταν σχεδόν άμεση, διότι ως μία έκφραση της Αφρο-Αμερικάνικης κουλτούρας, θεωρούσα βέβαιο ότι υπήρχε η δυνατότητα να βρεθεί μία σύνδεση ανάμεσα στην τζαζ και το κίνημα των πολιτικών δικαιωμάτων που εμφανίστηκε στα μέσα του 20ου αιώνα. Μουσική και - νέα - κοινωνικά κινήματα ήταν λοιπόν το επιστημονικό πλαίσιο στο οποίο βάσιμα το εξής θέμα και μέσα στο οποίο κινήθηκα κατά την εκπόνηση αυτής της εργασίας.

Προφανώς και το περιεχόμενο του κειμένου αυτού δεν αντιστοιχεί σε απόλυτες απαντήσεις πάνω στα ερωτήματα που τέθηκαν, αλλά μια - όσο το δυνατόν πιο πλήρης δεδομένου των συνθηκών - διερεύνηση αυτής της περιόδου της τζαζ ιστορίας όσον αφορά μία κοινωνική πτυχή της.

Η γνώση πως το θέμα είναι κατά βάση ιστορικό δεν αποτέλεσε εμπόδιο στην επιθυμία μου να ασχοληθώ μαζί του, αλλά η απόφαση να δηλωθεί ξεκάθαρα ένα συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο, πάνω στο οποίο θα στηριζόμουν, ενώ ταυτόχρονα δηλώνεται μία επαφή με

το παρελθόν της τζαζ σκηής - σε σύγκριση με την περίοδο που ασχολούμαι - αλλά και το παρόν της εώς ένα βαθμό πρέπει να ομολογήσω ότι οδήγησε σε ορισμένες δυσκολίες.

Παρ' όλα αυτά, δεν μετανιώνω για την επιλογή του θέματός μου και την ενασχόλησή μου με αυτό διότι θα μπορούσε να λειτουργήσει - αν όχι για κάποιον άλλο, τότε ακόμη και για μένα τον ίδιο - ως έναυσμα για μία μεγαλύτερου μεγέθους μελλοντική έρευνα.

## 2. Ερευνητικό Αντικείμενο και Μεθοδολογικό Πλαίσιο

Ο κλάδος της ανθρωπολογίας - αν και από τους παλαιότερους των κοινωνικών επιστημών - άργησε να ασχοληθεί με τα κοινωνικά κινήματα. Η Παπαπαύλου (2015) αναφέρει τα άρθρα των ανθρωπολόγων Escobar και Gibbs - το πρώτο του 1992 και το δεύτερο του 2001 - τα οποία εκφράζουν έναν κοινό προβληματισμό ως προς την έλλειψη ενδιαφέροντος από την μεριά της ανθρωπολογίας για κάτι τόσο βασικό στην ανθρώπινη πραγματικότητα όσο τα κοινωνικά κινήματα.

Ο λόγος αυτής της έλλειψης φαίνεται να είναι η αντίληψη μέχρι την δεκαετία του '80 ότι η κουλτούρα είναι κάτι το σταθερό και παγιωμένο - συνεπώς δεν υποβάλλεται σε αλλαγές - καθώς και η κρίση της αναπαράστασης που απασχόλησε σε μεγάλο βαθμό τους ανθρωπολόγους την ίδια εποχή. Ένα ακόμη εμπόδιο για τους ανθρωπολόγους ήταν η διάρκεια, ο τρόπος και ο τόπος δράσης των κινήματων καθώς και η δυσκολία διατήρησης μιας ουδέτερης στάσης. Όλα αυτά δυσχεραίνουν την δυνατότητα επιτόπιας έρευνας, του βασικού μεθοδολογικού εργαλείου των ανθρωπολόγων.

Η ενασχόληση με την θεματική αυτή φαίνεται να έχει αυξηθεί αρκετά τα τελευταία χρόνια - πιθανότατα η εμφάνιση πολλαπλών κινήματων από το 2011 και μετά και η αντιμετώπισή τους ως μία μορφή “νέων” νέων κοινωνικών κινήματων έχει βοηθήσει σε αυτό - όμως η ανθρωπολογία εξακολουθεί να “μην έχει να παρουσιάσει ένα πλούσιο ερευνητικό και συγγραφικό έργο πάνω στην θεματική των κοινωνικών κινήματων στις δυτικές κοινωνίες” (Παπαπαύλου 2015: 23).

Όσον αφορά τη σχέση της μουσικής με τα κοινωνικά κινήματα, το κενό είναι ακόμη μεγαλύτερο. Με την σχέση αυτή έχουν ασχοληθεί σύμφωνα με την Παπαπαύλου (2015) κυρίως η κοινωνιολογία της μουσικής και οι πολιτισμικές σπουδές, ενώ οι ανθρωπολόγοι της μουσικής και οι εθνομουσικολόγοι εστιάζουν συνήθως στην σύνδεση μεταξύ μουσικής και εθνικισμού σε πολιτικό και πολιτισμικό επίπεδο - και κυρίως σε μη δυτικές κοινωνίες.

Το βασικό πρόβλημα εδώ όμως είναι ότι οι περισσότερες μελέτες που έχουν γίνει για την σχέση της μουσικής με τα κοινωνικά κινήματα έχουν εστιάσει στο σόλο ή ομαδικό τραγούδι και σε αναλύσεις στίχων. Φέρνοντας παραδείγματα όπως του Street και του Deaville - οι οποία παρατήρησαν αυτή την τάση - η Παπαπαύλου τονίζει ότι αν και τουλάχιστον αυτό

αναγνωρίζεται από τους ίδιους τους μελετητές, υπάρχει μια ξεκάθαρη έλλειψη ενασχόλησης με το γενικότερο ηχοτοπίο που επικρατεί κατά την διάρκεια ενός κοινωνικού κινήματος.

Το δεδομένο αυτό είναι σημαντικό για τα πλαίσια της εργασίας αυτής, καθώς η τζαζ - ως μία κατά βάση οργανική μουσική, στην οποία τραγούδια με στίχους να μην υπάρχουν, αλλά δεν αποτελούν το κυρίαρχο στοιχείο - και η σχέση της με ένα κίνημα σαν αυτό των πολιτικών δικαιωμάτων δεν μπορούν να μελετηθούν με τέτοια κριτήρια.

Παράλληλα, η τζαζ όσον αφορά την θέση της στην περίοδο του κινήματος για τα πολιτικά δικαιώματα - χοντρικά 1954-1965 ή γενικότερα μέσα της δεκαετίας του '50 με μέσα της δεκαετίας του '60 αν λάβω υπόψιν το χρονικό πλαίσιο, στο οποίο επικεντρώνονται οι βασικές πηγές μου που ασχολούνται με αυτή την περίοδο (Monson 2007 και Saul 2003 μεταξύ άλλων) - δεν εμφανίστηκε ως ένα οποιοδήποτε είδος μουσικής, το οποίο λειτούργησε ως αρωγός στις διαμαρτυρίες και τις κινητοποιήσεις. Το μουσικό είδος της τζαζ υπήρχε ήδη από τις αρχές του 20ου αιώνα και η πορεία της διατρέχει το μεγαλύτερο μέρος του, παρουσιάζοντας συνεχή εξέλιξη πριν και μετά τα χρόνια του κινήματος. Η σχέση της με αυτό είναι πολυπλοκότερη και περιλαμβάνει πολλαπλές πτυχές.

Το τετράπτυχο του Rosenthal όπως το παρουσιάζει η Παπαπαύλου (2015) - η μουσική ως εκφραστικός και εμπνευστικός παράγοντας, ως εκπαιδευτικό εργαλείο, ως στοιχείο επιρροής και ως αφορμή κινητοποίησης - εξακολουθεί να έχει ισχύ εδώ, όπως και μία ακόμη λειτουργία της μουσικής που προσθέτω εγώ βασισμένος στην μελέτη της βιβλιογραφίας - η μουσική ως καθρέφτης της κοινωνίας και των κοινωνικών εξελίξεων.

Όλα τα παραπάνω, μαζί με την γνώση ότι το Κίνημα για τα πολιτικά δικαιώματα των Αфро-Αμερικάνων ως μη ταξικά προσανατολισμένο ανήκε στα νέα κοινωνικά κινήματα (Παπαπαύλου 2015), λειτούργησαν ως κατευθυντήρια για την έρευνά μου καθώς και για τα ερωτήματα, τα οποία έθεσα και με τα οποία ασχολήθηκα για την αποπεράτωση αυτής εδώ της πτυχιακής εργασίας.

Βασικός μου γνώμονας ήταν η σφαιρικότητα. Αυτό καθόρισε τα ερωτήματα, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο προσπάθησα να τα απαντήσω - απαντήσεις που σαφώς δεν έχουν τον χαρακτήρα απολύτων συμπερασμάτων, αλλά πληροφοριών και στοιχείων που συμπληρώνουν τον γενικό προβληματισμό και φωτίζουν όσο είναι δυνατόν το ζήτημα της συνύπαρξης και της αλληλεπίδρασης μεταξύ τζαζ και κινήματος.

Προσπαθώντας να τονίσω την ιστορική υπόσταση της τζαζ, αλλά και ορισμένα χαρακτηριστικά της που θα μπορούσε να πει κανείς ότι βοήθησαν - το πόσο ακριβώς δεν έχει σημασία στα πλαίσια αυτής της εργασίας - στο να δημιουργηθεί ένα γόνιμο έδαφος για την ύπαρξη του κινήματος<sup>1</sup>, ασχολήθηκα αρχικά με συντομία στην πορεία της τζαζ από τα πρώτα της χρόνια μέχρι την περίοδο πριν την έναρξη του κινήματος. Η ενασχόλησή μου όμως δεν αποτέλεσε μια απλή ανασκόπηση γεγονότων - δεν εστιάζω στο να αναφέρω είδη και συγκεκριμένους μουσικούς - αλλά έγινε μέσα από μία σκοπιά κοινωνικής νοηματοδότησης. Δεν με ενδιαφέρει λοιπόν το τι έγινε, αλλά το πώς συνδέονται τα πρώτα 50 χρόνια της τζαζ με μία Αμερικάνικη πραγματικότητα που οδήγησε σε μία κοινωνική αντίδραση σαν το κίνημα για τα πολιτικά δικαιώματα.

Ύστερα - πριν εσιτιάσω ακόμη στα άτομα καθ' αυτά - εξερεύνησα τους τρόπους με τους οποίους συνδέθηκε η τζαζ μουσική σκηνή με το κίνημα σε θεωρητικό επίπεδο - ή μάλλον με την κουλτούρα και τις ιδεολογίες που γεννήθηκαν την εποχή που αυτό ξεκίνησε. Ούτε η τζαζ, ούτε το ίδιο το κίνημα αποτέλεσαν αυτόνομες μονάδες ανεξάρτητες από την κοινωνία σαν σύνολο. Αυτό δεν σημαίνει όμως ότι δεν είχαν αυτονομία στη μεταξύ τους σχέση και ότι η όποια σύνδεσή τους υπήρξε μόνο μέσα από αλληλεπίδραση. Τα κοινά τους σημεία λοιπόν που δεν εξαρτήθηκαν από κάποια άμεση επαφή και αλληλεπίδραση, αλλά αιτιολογούνται από την τεταμένη - λόγω της κοινωνική αλλαγής - χρονική περίοδο και τον επαναπροσδιορισμό της ταυτότητας και της κοινωνικής θέσης των Αφρο-Αμερικάνων είναι αυτά που με απασχόλησαν σε αυτό το κομμάτι.

Επόμενο λογικό στάδιο μετά την θεωρητική σύνδεση των δύο είναι φυσικά η πρακτική. Εδώ εξέτασα περιπτώσεις όπου είτε υπήρξε άμεση και ξεκάθαρη επιρροή από το κίνημα και τις αντιλήψεις που το χαρακτήριζαν προς την τζαζ, είτε η τζαζ μουσική σκηνή συνέβαλλε στην προώθηση των ιδεών του κινήματος, στηρίζοντάς το μάλιστα έμπρακτα σε πολλές περιπτώσεις.

Στο σημείο αυτό άρχισα να ασχολούμαι πιο λεπτομερώς με τα άτομα που λειτούργησαν σαν συνδετικός κρίκος ανάμεσα στην τζαζ και το κίνημα. Η σύνδεση αυτή δεν ήταν υποχρεωτικό να είναι φανερή μέσα από επαφή πρώτου βαθμού των ατόμων αυτών με παράγοντες και προσωπικότητες του κινήματος - αν και σε ορισμένες περιπτώσεις υπάρχουν

---

<sup>1</sup> Για λόγους συντομίας από δω και στο εξής αναφερόμενος στο "κίνημα" θα εννοώ το κίνημα για τα πολιτικά δικαιώματα.



παραλληλίες με ορισμένες από αυτές - αλλά μπορούσε να αιτιολογηθεί και μέσα από μία συνοχή ιδεολογιών και ιδεών που εμφανίστηκαν και στο κίνημα.

Ο ρόλος και η θέση των λευκών μουσικών της τζαζ σκηνής στην εποχή αυτή ήταν κάτι που επίσης με ενδιέφερε ιδιαίτερα πολύ να διερευνήσω καθώς είναι σύνηθες να επικεντρώνεται κανείς σε θέματα που αφορούν κυρίως την κοινότητα των μαύρων - όπως η τζαζ ή το κίνημα για τα πολιτικά δικαιώματα - στους τρόπους με τους επηρεάστηκαν και επηρέασαν οι ίδιοι οι μαύροι το σύνολο, ξεχνώντας την σημασία των λευκών στην διάδραση μεταξύ των δύο.

Εκτός από τους λευκούς μουσικούς όμως, μεγάλο ρόλο - όχι απαραίτητα θετικό - σε αυτή την περίοδο έπαιξαν και οι μη μουσικοί λευκοί, είτε αυτοί βοηθούσαν στο να διαμορφωθεί το κοινό της τζαζ όντας ταυτόχρονα μάρτυρες των γεγονότων του κινήματος, είτε αποτελούσαν τη πλειοψηφία του έντυπου λόγου - κυρίως ως κριτικοί - σε περιοδικά σχετικά με την τζαζ.

Ακόμη ένα ζήτημα που με απασχόλησε ήταν οι επιπτώσεις σε μουσικούς - κοινωνικές ή επαγγελματικές - οι οποίοι συμμετείχαν ή υποστήριζαν το κίνημα και τις ιδέες που αυτό προωθούσε. Αντίστοιχα, υπήρξαν ορισμένες αντιδράσεις από την πλευρά των υποστηρικτών του κινήματος απέναντι σε αυτούς που θεωρήθηκε ότι με τις ενέργειές τους πήγαιναν ενάντια στα συμφέροντα της Αφρο-Αμερικάνικης κοινότητας. Μετά τους μουσικούς που συμμετείχαν ή με κάποιον τρόπο συνδέθηκαν με το κίνημα για τα πολιτικά δικαιώματα και την εποχή εκείνη, η προσοχή μου στράφηκε σε αυτούς που κράτησαν αποστάσεις από τις κινητοποιήσεις και το κλίμα της εποχής - προσωρινά ή καθ' όλη την διάρκεια του κινήματος - καθώς θα ήταν αφελές να θεωρηθεί ότι το σύνολο της τζαζ σκηνής λειτούργησε - συνειδητά ή μη - με υποστηρικτικό τρόπο ως προς το κίνημα.

Σε ένα ξεχωριστό κομμάτι από τα υπόλοιπα ασχολήθηκα με το φαινόμενο της free jazz, καθώς θεώρησα ότι, παρά την υπαρκτή σχέση της με την υπόλοιπη τζαζ σκηνή, εμφάνιζε κάποιες ιδιαιτερότητες, με τις οποίες άξιζε να ασχοληθώ σε ένα δικό τους πλαίσιο αντί να τις παρουσιάσω διάσπαρτα μέσα στα υπόλοιπα ερωτήματα.

Τέλος, κλείνω το κύριο μέρος της εργασίας μου με μία εστίαση στα χρόνια μετά την περίοδο του κινήματος μέχρι την σύγχρονη εποχή, εξερευνώντας την μορφή και την θέση της τζαζ σκηνής στην Αμερικάνικη κοινωνία μετά την επιρροή του κινήματος, αλλά αφότου αυτό είχε πλέον τελειώσει. Ξανά δεν πρόκειται για ιστορική ανασκόπηση γεγονότων και ονομάτων, αλλά μία διεργασία βασισμένη στα πρότυπα των προηγούμενων ερωτημάτων.

Θα πρέπει να θεωρηθεί δεδομένο ότι η τελική μορφή των ερωτημάτων αυτών διαμορφώθηκε μετά την ανάγνωση και μελέτη της διαθέσιμης βιβλιογραφίας και ότι πολλά από αυτά εξέφραζαν διαφορετικούς προβληματισμούς όταν τα έθεσα αρχικά. Ορισμένα ερωτήματα μάλιστα αντικαταστάθηκαν εντελώς με άλλα ή απλώς εγκαταλείφθηκαν για πρακτικούς λόγους - έπρεπε να ληφθεί υπόψιν ότι το κείμενο αυτό πρόκειται για πτυχιακή εργασία και ορισμένα ερωτήματα θα άνοιγαν πολύ το θέμα και θα εμπόδιζαν την συνοχή. Ιδέες παρουσιάστηκαν αρκετές κατά την προετοιμασία όμως χρειάστηκε πολλές φορές να υπενθυμίσω στον εαυτό μου ότι η βιβλιογραφία είναι περιορισμένη και το μέγεθος της εργασίας δεν είναι αντίστοιχο διπλωματικής ή διδακτορικού, κάτι το οποίο σημαίνει και ότι και τα τελικά ερωτήματα εν τέλει απαντήθηκαν μέσα σε αυτά τα πλαίσια εν πλήρει γνώση ότι χωρούν περαιτέρω ανάπτυξη και πληρέστερη διερεύνηση, συνεπώς η ανάπτυξη είναι συνοπτική αλλά και όσο το δυνατόν συμπυκνωμένη.

Όσον αφορά την έρευνα καθ' αυτή, το θέμα αφορά παρελθοντικά γεγονότα, οπότε οποιαδήποτε επιτόπια έρευνα καθίσταται αδύνατη - εκτός αν επρόκειτο για συνεντεύξεις σε άτομα που έζησαν εκείνη την περίοδο, κάτι όμως που δεν ταιριάζει στα πλαίσια της προκειμένης εργασίας, ούτε ήταν εφικτό έτσι κι αλλιώς. Το σύνολο της έρευνας λοιπόν βασίστηκε σε βιβλιογραφικές πηγές - 12 στο σύνολο, 6 άρθρα και 6 βιβλία - και τις γνώσεις μου πάνω στο αντικείμενο ως σπουδαστής τζαζ μουσικής - γνώσεις που χρησίμευσαν αποκλειστικά στο να γίνει πιο εύκολη η σύνδεση των πληροφοριών μεταξύ τους και όχι η παροχή τους.

Τα βιβλία που χρησιμοποίησα ως πηγές - τα 5 ως βασικές και το τελευταίο ως δευτερεύουσα πηγή - γράφτηκαν από επιστήμονες κλάδων όπως η ανθρωπολογία, η ιστορία και η μουσικολογία. Πρώτο θα αναφέρω το βιβλίο της Ingrid Monson, *Freedom Sounds: Civil Rights Call Out to Jazz and Africa* του 2007. Το συγκεκριμένο βιβλίο αποδείχθηκε εξαιρετικά χρήσιμο, καθώς πραγματεύεται το θέμα του στην περίοδο που με ενδιαφέρει - ευτυχώς με παρεμφερή τρόπο, αλλά όχι απολύτως τον ίδιο. Η Monson είναι Καθηγήτρια Αфро-Αμερικάνικης μουσικής στα τμήματα Αφρικανικών και Αфро-Αμερικάνικων Σπουδών και Μουσικών Σπουδών στο Harvard University.

Αντιστοίχως χρήσιμο ήταν και το βιβλίο του Scott Saul, *Freedom Is, Freedom Ain't: Jazz and the Making of the Sixties*, του 2003, το οποίο ασχολείται με την ίδια εποχή, από μία διαφορετική σκοπιά όμως, δίνοντάς μου πολλές χρήσιμες πληροφορίες για τις

προσωπικότητες που την χαρακτήρισαν. Ο Saul είναι Αναπληρωτής Καθηγητής Αγγλικών στο University of California στο Berkeley με ειδίκευση στις πολιτισμικές σπουδές και την Αφρο-Αμερικάνικη λογοτεχνία.

Το βιβλίο *Jazz in Black & White: Race, Culture and Identity in the Jazz Community* του Charley Gerard - έκδοση το 1998 - με βοήθησε να κατανοήσω καλύτερα τις αλληλεπιδράσεις μεταξύ λευκών και μαύρων στην τζαζ σκηνή την εποχή του κινήματος - αλλά και γενικότερα - καθώς και το ιδεολογικό πλαίσιο, στο οποίο αυτές συνέβησαν. Ο Gerard είναι σαξοφωνίστας, συνθέτης και εκδότης, κάτι που φαινομενικά δεν τον καθιστά επιστημονικά εκπαιδευμένο συγγραφέα, όμως η βιβλιογραφία στην οποία στηρίζεται για την συγγραφή του βιβλίου του - που ανήκει στην πλειοψηφία της εντός του χώρου των πολιτισμικών σπουδών - δικαιολογεί την χρήση του βιβλίου του ως έγκυρη πηγή για τα πλαίσια αυτής της εργασίας.

Δύο επιπλέον βιβλία που στάθηκαν χρήσιμα όχι μόνο για το περιεχόμενό τους, αλλά και για την εποχή στην οποία γράφτηκαν - το ένα του 1958 και το άλλο του 1959 - είναι αυτά του Marshall Stearns και του Eric Hobsbawm - ο οποίος χρησιμοποίησε το ψευδώνυμο Francis Newton για την έκδοση του βιβλίου του. Τα βιβλία αυτά βοήθησαν στο να γίνει πιο καθαρή η αντίληψη που υπήρχε για την τζαζ μέσα στα χρόνια του κινήματος, όσο αυτό βρισκόταν σε εξέλιξη και σε αρκετά αρχικό στάδιο, χωρίς να έχει γίνει φανερό ακόμα η επίδρασή του στον κόσμο της τζαζ, αλλά και της Αμερικάνικης κοινωνίας εν γένει. Το πρώτο είναι το *The Story of Jazz* και το δεύτερο είναι το *The Jazz Scene*, δύο τίτλοι που δεν είναι αρκετά συγκεκριμένοι ή αναπτυγμένοι με βάση τα σημερινά δεδομένα της επιστημονικής βιβλιογραφίας, κάτι όμως που είναι λογικό αν ληφθεί υπόψιν το πότε γράφτηκαν. Ο Stearns ήταν μουσικολόγος - και μάλιστα από τους πρώτους που ασχολήθηκαν σοβαρά με την τζαζ σαν ξεχωριστό και αυτόνομο είδος - και ιδρυτής του Institute of Jazz Studies στο Newark του New Jersey. Ο Hobsbawm ήταν Μαρξιστής ιστορικός που ασχολήθηκε με την άνοδο του βιομηχανικού καπιταλισμού, τον σοσιαλισμό και τον εθνικισμό.

Το τελευταίο βιβλίο είναι μία δευτερεύουσα - αν και χρήσιμη - μονογραφία του 1992 από τον δημοσιογράφο και μουσικοκριτικό David H. Rosenthal με τίτλο *Hard Bop: Jazz & Black Music 1955 - 1965*, η οποία χρησίμευσε συμπληρωματικά ως προς τις βασικές μου πηγές, χωρίς αυτό να την καθιστά ασήμαντη.

Τα άρθρα προέρχονται στην πλειοψηφία τους από μουσικολογικά περιοδικά ή περιοδικά που ασχολούνται με την Αφρο-Αμερικάνικη ή την δημοφιλή κουλτούρα. Εδώ βρήκα ξανά

ένα κείμενο της Ingrid Monson του 1995 με τίτλο “The Problem with White Hipness: Race, Gender, and Cultural Conceptions in Jazz Historical Discourse”, το οποίο εκδόθηκε στο περιοδικό *Journal of the American Musicological Society*. Αυτό και το άρθρο του 1998 ““We Instist-Freedom Now”: Black Moral Authority, Jazz, and the Changeable Shape of Whiteness” του Robert K. McMichael στο περιοδικό *American Music* περιείχαν - μεταξύ άλλων - πληροφορίες για την θέση και την στάση των λευκών στην περίοδο που με αφορά. Ο McMichael έχει διδάξει μαθήματα για την δημοφιλή μουσική και την πολιτιστική πολιτική (cultural politics) στο Stanford University και στο Brown University.

Η Maureen Anderson εξέδωσε το 2004 ένα άρθρο με τίτλο “The White Reception of Jazz in America” στο περιοδικό *African American Review*, το οποίο βοήθησε να γίνει κατανοητή η θέση της τζαζ στην αμερικάνικη κοινωνία στις δεκαετίες 1910-1930 και η αποδοχή της - ή μάλλον η έλλειψη αυτής - από τους λευκούς κριτικούς της εποχής. Η Anderson είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Λογοτεχνίας στο University of South Carolina.

Σχετικά με την σχέση της free jazz με το κίνημα και τις παρεξηγήσεις που έχουν επικρατήσει ως προς αυτή, βασίστηκα - μεταξύ άλλων - στο άρθρο του Mark Gridley, “Misconceptions in Linking Free Jazz with the Civil Rights Movement” που εκδόθηκε το 2007 στο περιοδικό *College Music Symposium*. Το άρθρο αυτό βοήθησε αρκετά στο να δημιουργηθεί μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα για την θέση που είχε - αλλά και που της αποδόθηκε - στα χρόνια του κινήματος για τα πολιτικά δικαιώματα. Ο Gridley είναι ενεργός μουσικός της τζαζ σκηνής και μουσικοπαιδαγωγός με επιτόπιες έρευνες στην Αφρική την Καραϊβική και τις ΗΠΑ.

Τα δύο τελευταία άρθρα, τα οποία ήταν μεταξύ άλλων αρκετά ενημερωτικά όσον αφορά την σύγχρονη εποχή και την επίδραση που άφησε το κίνημα σε αυτή, εκδόθηκαν αμφότερα στο περιοδικό *Popular Music* το 2004 και είναι γραμμένα από τους Lee B. Brown και Peter Hollerbach. Το άρθρο του Brown έχει τίτλο “Marsalis and Baraka: an Essay in Comparative Cultural Discourse” και αυτό του Hollerbach, “(Re)voicing Tradition: Improvising Aesthetics and Identity on Local Jazz Scenes”. Ο Brown ήταν Καθηγητής στο Τμήμα Φιλοσοφίας του Ohio State University και ο Hollerbach καθηγητής στο Τμήμα Μουσικής και Τέχνης στο Borough of Manhattan Community College της Νέας Υόρκης.

Επίσης, βασίστηκα στα δύο πρώτα κεφάλαια του βιβλίου της Μαρίας Παπαπαύλου με τίτλο *Η Εμπειρία της Πλατείας Συντάγματος: Μουσική, Συναισθήματα και Νέα Κοινωνικά Κινήματα* και πρώτη έκδοση το 2015 για να αναφερθώ στην μέχρι τώρα ενασχόληση του κλάδου της ανθρωπολογίας με τα κοινωνικά κινήματα και την σχέση της μουσικής με αυτά. Η Παπαπαύλου είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών.

Προσπάθησα να αξιοποιήσω όλες τις πηγές μου στο μέγιστο δυνατό βαθμό, καθώς το σύνολο του υλικού που συγκέντρωσα για να ασχοληθώ με το θέμα μου βρέθηκε μέσα σε αυτές - διότι όπως ήδη αναφέρθηκε, αυτή η εργασία πρόκειται για βιβλιογραφική εργασία χωρίς κάποια επιτόπια έρευνα. Σαφώς και υπάρχει δυνατότητα για περαιτέρω έρευνα με μεγαλύτερο όγκο βιβλιογραφίας, όμως ξανά έπρεπε να ληφθεί υπόψιν το πλαίσιο και οι απαιτήσεις μίας πτυχιακής εργασίας όπως αυτή.

### 3. Κύριο Μέρος

#### I. Η ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΤΖΑΖ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΠΡΙΝ ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΣ

Ήδη από την αρχή του, το μουσικό είδος της τζαζ έγινε αντιληπτό ως μια μορφή διαμαρτυρίας - τουλάχιστον έως ένα βαθμό. Ακόμη και τα είδη μουσικής που οδήγησαν στην δημιουργία του - όπως το εργατικό τραγούδι και το μπλουζ - λειτούργησαν κατά κάποιον τρόπο ως φορείς να εκφράσουν έμμεσα - κατά κύριο λόγο - την δυσαρέσκεία τους οι σκλάβοι Αφρο-Αμερικάνοι του 18ου και του 19ου αιώνα (Stearns 1958).

Η κατανόηση ότι ο μαύρος Αμερικάνος των αρχών του 20ου αιώνα βρίσκεται υπό μία συνεχή φυλετική καταπίεση και αποξένωση είναι - σύμφωνα με τον Hobsbawm (1959) - βασική προϋπόθεση για να μπορεί να καταλάβει ο οποιοσδήποτε τη σημασία της τζαζ για τους ανθρώπους που την δημιούργησαν.

Η τζαζ μπορεί να ήταν από πολλές απόψεις ο πρόδρομος μετέπειτα μουσικών ειδών δημοφιλούς μουσικής όπως το rock 'n' roll, το R&B και η hip/hop (Anderson 2004), αλλά ξεκίνησε ως μία καθαρά Αφρο-Αμερικάνικη μουσική με στοιχεία παραδοσιακής αντίληψης και κατασκευασμένη από μαύρους για μαύρους (Stearns 1958).

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1910 όμως η τζαζ άρχισε να διαδίδεται και να γίνεται ευρέως γνωστή και δημοφιλής σε όλη την Αμερική. Αυτό προφανώς δεν άφησε αδιάφορους τους λευκούς μουσικοκριτικούς, οι οποίοι έβρισκαν συνεχώς ευκαιρίες για να εκφράσουν ανοιχτά “την δυσαρέσκεία τους για την τζαζ μουσική εκδηλώνοντας την αντιπάθειά τους προς τους Αφρο-Αμερικάνους” (Anderson 2004: 135).

Στο άρθρο της η Anderson (2004) κάνει μία επισκόπηση της αρθρογραφίας της εποχής εκείνης - μέχρι το 1930 - η οποία περιλάμβανε δημοσιεύσεις σε - τότε - δημοφιλή περιοδικά όπως το *Literary Digest* και το *Current Opinion* - μεταξύ άλλων. Κοινό ερώτημα στην πλειοψηφία των δημοσιεύσεων στην περίοδο 1917-1920 ήταν η φύση της τζαζ. Οι αρθρογράφοι προσπαθούσαν να εξηγήσουν τι είναι αυτό το νέο για τα χρόνια εκείνα είδος μουσικής, το οποίο φαίνεται να επηρεάζει με τέτοιο τρόπο - κυρίως κατακριτέο - την νεολαία της εποχής.

Όπως φανερώνει η Anderson, το περιεχόμενο των άρθρων αυτών αποτελούταν από προσβολές και δυσμενείς κριτικές απέναντι στην ίδια την μουσική και τους καλλιτέχνες που την εκπροσωπούσαν. Συχνή ήταν η αυθαίρετη εξομοίωση της τζαζ με την Αφρική και την δουλειά - ως ένα πολιτιστικό στοιχείο που προέρχεται απευθείας από την “τριτοκοσμική” ήπειρο - και ο χαρακτηρισμός της ως διαβολική και μη-τέχνη. Οι μαύροι τζαζίστες αντιμετωπίζονταν ως άγριοι, πρωτόγονοι άνθρωποι, χωρίς κουλτούρα και γεμάτοι επιθετικότητα. Σε πολλές περιπτώσεις οι χαρακτηρισμοί ήταν ακόμη πιο ακραίοι, περιγράφοντας την τζαζ μουσική ως “επικίνδυνη, ανθυγιεινή, ή, ακόμη χειρότερα, κάποια μορφή βουντού” (Anderson 2004: 135).

Μέσα σε όλη αυτή την κατάσταση υπήρξε μία και μοναδική έντυπη αντίδραση από το στρατόπεδο της τζαζ. Η αντίδραση αυτή δημοσιεύτηκε το 1919 στο περιοδικό *Literary Digest* - ως απάντηση σε προηγούμενο άρθρο του ίδιου περιοδικού που κατακεραύνωνε την τζαζ - από έναν ανώνυμο μαύρο τζαζίστα με τίτλο “A Negro Explains Jazz”. Η προσπάθεια υπεράσπισης της τζαζ από ένα άτομο που βρισκόταν μέσα στον χώρο της, και το οποίο μάλιστα ήταν Αфро-Αμερικάνος, οδήγησε σε ακόμη πιο έντονη κριτική των λευκών αρθρογράφων που συνέχιζαν να διατυπώνουν την - αρνητική - άποψή τους για αυτό το είδος μουσικής και μέσα στην επόμενη δεκαετία.

Εντούτοις δεν θα έπρεπε να θεωρηθεί αμελητέα αυτή η αντίδραση, ακόμη και αν - όπως αναφέρει η Anderson - δεν επιτράπηκε άλλη τέτοια εκπροσώπηση σε Αμερικάνικο περιοδικό καθ’ όλη την διάρκεια της δεκαετίας του 1920. Εξίσου ενδιαφέρουσα είναι και η παρατήρηση της ότι ο έντυπος πόλεμος ενάντια στην τζαζ συνέπεσε εντελώς τυχαία με την περίοδο που ξεκίνησε η άνοδος της Αфро-Αμερικάνικης κουλτούρας και των πολιτιστικών στοιχείων της στην Αμερικάνικη κοινωνία.

Το τοπίο άρχισε να αλλάζει με την έναρξη της περιόδου του swing. Την περίοδο αυτή - γύρω στα μέσα της δεκαετίας του '20 με την άνοδο των big bands - η τζαζ μουσική έκανε μετάβαση από παραδοσιακή μουσική μαύρων για μαύρους σε επαγγελματική, δημοφιλή, μουσική που παιζόταν και από λευκούς και λειτουργούσε πλέον με όρους βιομηχανίας, αποκτώντας χαρακτήρα χορευτικής μουσικής (Stearns 1958).

Οι μαύροι τζαζίστες βρέθηκαν σε δύσκολη θέση αυτή την περίοδο - γράφει ο Stearns - καθώς υποχρεούνταν να δουλεύουν - στην πλειοψηφία των περιπτώσεων - σε ένα σύστημα νυχτερινής διασκέδασης ενός κατά κόρον λευκού κοινού και όντας υφιστάμενοι λευκών

αφεντικών. Τόσο το κοινό, όσο και οι λευκοί μουσικοί, αρχηγοί των big bands που τους μίσθωναν, απαιτούσαν από αυτούς την καλύτερη δυνατή δουλειά με βασικό κριτήριο το πόσο μεγάλη εμπορική αξία θα είχε αυτή και πόσο θα πουλούσε.

Ταυτόχρονα, όσο μεγαλύτερη ήταν η συμμετοχή λευκών στην δημιουργία και την εκμετάλλευση της τζαζ, τόσο θετικότερη γινόταν η αντιμετώπισή της από τους αρθρογράφους - οι οποίοι μέχρι τότε έκαναν ότι μπορούσαν για να την απορρίψουν. Η Anderson (2004) αναφέρει προσπάθειες αρθρογράφων να αιτιολογήσουν την μη Αφρο-Αμερικάνικη προέλευση της τζαζ - διότι τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούσαν οι τζαζίστες ήταν ευρωπαϊκής προέλευσης στην πλειοψηφία τους - και τον διαχωρισμό της λευκής τζαζ από την Αφρο-Αμερικάνικη - η πρώτη είναι τζαζ μουσική και η δεύτερη θόρυβος - προσπάθειες που φαίνεται απλώς να επιβεβαιώνουν ότι “τα άρθρα για την τζαζ που δημοσιεύτηκαν στα “συμβατικά” (mainstream) περιοδικά μεταξύ του 1917 και του 1930 φανερώνουν την φυλετική προκατάληψη των λευκών κριτικών της τζαζ απέναντι στους Αφρο-Αμερικάνους” (Anderson 2004: 135).

Εδώ θα ήταν σκόπιμο να αναφέρω μία σημαντική παρατήρηση του Hobsbawm (1959) για την σχέση του μέσου Αφρο-Αμερικάνου μουσικού της τζαζ με το είδος αυτό, ώστε να γίνει πιο κατανοητή η ένταση μεταξύ λευκών και μαύρων μουσικών που άρχισε να δημιουργείται και να αυξάνεται ραγδαία αυτή την περίοδο.

Ο Hobsbawm λοιπόν παρατηρεί πολύ εύστοχα ότι η βασική διαφορά ενός λευκού με έναν μαύρο τζαζίστα είναι οι ευκαιρίες που έχει ο πρώτος για καριέρα σε άλλους τομείς. Ένας λευκός μουσικός που θα τα βρει δύσκολα στον χώρο της τζαζ μουσικής κάλλιστα μπορεί να τα παρατήσει και να δοκιμάσει την τύχη του και τις ικανότητές του σε ένα άλλο πεδίο, κάτι που σίγουρα δεν ισχύει για τον μέσο Αφρο-Αμερικάνο εκείνη την εποχή - μην ξεχνάμε κιόλας ότι το βιβλίο του Hobsbawm γράφτηκε στα μέσα του 20ου αιώνα. Ο μαύρος Αμερικάνος του πρώτου μισού του 20ου αιώνα δύσκολα μπορεί να βρεθεί σε υψηλή - για τα δεδομένα του - κοινωνική θέση σε τομείς πέρα από αυτούς της βιομηχανίας του θεάματος και της ψυχαγωγίας, κάτι που δικαιολογεί την ανύψωση προσωπικοτήτων όπως ο μουσικός Louis Armstrong σε θρυλικές υποστάσεις. Κάποιος σαν τον Armstrong, για τα μάτια της κοινότητάς του “δεν είναι απλώς πετυχημένος στον καλλιτεχνικό κόσμο, αλλά και ο “πρώτος πολίτης” του λαού του” (Hobsbawm 1959: 213).



Όταν λοιπόν οι λευκοί άρχισαν να καπηλεύονται το μουσικό είδος της τζαζ - αφού προηγουμένως το απέρριψαν εντελώς - το οποίο αποτελούσε δημιούργημα των ίδιων των Αφρο-Αμερικάνων, στήθηκαν τα θεμέλια για την πρώτη μουσική επανάσταση εντός του μουσικού είδους της τζαζ, την εμφάνιση του bebop.

Η ίδια η Αφρο-Αμερικάνικη κοινότητα άρχισε να χάνει το ενδιαφέρον της για την τζαζ από τα μέσα της δεκαετίας του '20 και "οι εφημερίδες των μαύρων άρχισαν να κάνουν υπαινιγμούς ότι η τζαζ έχανε έδαφος" (Hobsbawm 1959: 216). Πολλοί μουσικοί απομονώθηκαν και δυσκολεύονταν να βρουν δουλειά στο μουσικό καθεστώς της εποχής καταλήγοντας φτωχοί και ξεχασμένοι.

Στις αρχές της δεκαετίας του '40 όμως μία νέα μουσική γεννήθηκε από νεαρούς Αφρο-Αμερικάνους στο τζαζ κλαμπ του Minton στην Νέα Υόρκη. Η μουσική αυτή χαρακτηριζόταν από "δεξιοτεχνία, πολύπλοκες αρμονίες, περίτεχνες μελωδίες και άξονα τα μικρά μουσικά σχήματα" (Rosenthal 1992: 12). Στην ιστορία έμεινε με το όνομα "bebop" - κάτι που όπως τονίζει η Monson (1995) δεν οφείλεται στους ίδιους τους μουσικούς, καθώς οι ίδιοι απλά την ονόμαζαν μοντέρνα μουσική - και συνδέθηκε τόσο η ίδια όσο και οι μουσικοί και ιδρυτές της με το φαινόμενο του χίπστερ (Monson 1995).

Η βασική διαφορά όμως του bebop με το swing ήταν η εξωστρέφεια. Μία εξωστρέφεια, η οποία δεν εντοπίζεται τόσο στην ίδια την μουσική - καθώς έτσι κι αλλιώς η τζαζ ήταν μία εξωστρεφής μουσική μέχρι τότε - όσο στη συμπεριφορά των μουσικών. Σύμφωνα με τον Hobsbawm (1959) οι παλιότεροι μουσικοί δεν εξέφραζαν ανοιχτά κάποια δυσαρέσκεια για την κατάστασή τους. Αυτό όμως άλλαξε με τους νέους μουσικούς από τον βορρά, οι οποίοι ήταν πλέον έτοιμοι να κοντραριστούν με οποιονδήποτε δεν έπαιρνε στα σοβαρά την μουσική τους και την καλλιτεχνική τους αξία επιδιώκοντας παράλληλα "να εδραιώσουν κατά κάποιο τρόπο επίσημα την ανωτερότητά τους απέναντι στο λευκό μουσικό και να ανυψώσει τη μουσική του στο επίπεδο της έντεχνης λευκής" (Hobsbawm 1959: 218).

Πράγματι η πολυπλοκότητα του bebop θεωρείται μία προσπάθεια των Αφρο-Αμερικάνων τζαζιστών να αποκλείσουν τους λιγότερο ικανούς λευκούς μουσικούς - αποτρέποντας την κλοπή του από αυτούς όπως έγινε με το swing - ώστε να διατηρήσουν την κυριότητα της μουσικής που αυτοί δημιούργησαν, λαμβάνοντας παράλληλα για πρώτη φορά την αναγνώριση της μουσικής ως δικιά τους επινόηση (Gerard 1998).

Η bebop αποτέλεσε κάτι φρέσκο και επαναστατικό. Ο μουσικός πλέον δεν κυνηγούσε να φαίνεται “καυτός” (hot) όπως στο swing, αλλά cool, απόμακρος και μάγκαζ<sup>2</sup>, διατηρώντας αποστάσεις από το κοινό του και αποκλείοντας κάθε μορφή προσιτής σκηνικής παρουσίας σε μία προσπάθεια να βγει στο προσκήνιο μονάχα η μουσική του (Stearns 1958), μουσική που αποτελούσε εν μέρει “ένα ξέσπασμα μαύρης οργής και άρνησης, μία απόπειρα δημιουργίας ενός εναλλακτικού κόσμου, στον οποίο θα μπορούσε κανείς να κοιτάζει από απόσταση με ειρωνεία την “τετράγωνη” (square)<sup>3</sup> Αμερικής” (Rosenthal 1992: 16).

Κατά τον Hobsbawm (1959) η συμπεριφορά των μουσικών του bebop και ο χαρακτήρας της ίδιας της μουσικής, αποτελούσαν στην ουσία μία φυλετική και πολιτική εξέγερση, μία εξέγερση όμως που έγινε μέσα στα πλαίσια και τους κανόνες της λευκής κοινωνίας, κάτι που περιέπλεκε τα πράγματα. Η Monson (1995) τονίζει τις συνέπειες που είχαν η συμπεριφορά και οι συνήθειες των μουσικών που αποτελούσαν την πρώτη γραμμή της μουσικής εξέλιξης της τζαζ στα χρόνια του bebop - το ιδιαίτερο για την εποχή ντύσιμο, η αργκό, ο εθισμός στα ναρκωτικά - και οι οποίες δεν απέτρεψαν την προκατάληψη και τα στερεότυπα από την μεριά του τύπου και της πλειοψηφίας του λευκού κοινού.

Αυτό όμως δεν αλλάζει το γεγονός αυτής της καλλιτεχνικής επανάστασης και δεν μειώνει την προσπάθειά του να υπάρξουν αλλαγές στην ζωή των Αφρο-Αμερικάνων μουσικών της τζαζ, εκφράζοντας μάλιστα δυσαρέσκεια για την προβληματική θέση των Αφρο-Αμερικάνων στην κοινωνία γενικότερα. Την ίδια στιγμή η bebop σκηνή προωθούσε την φυλετική ισότητα με την ύπαρξη μικτών φυλετικά συγκροτημάτων (Rosenthal 1992) - αν και ο Stearns (1958) υποστηρίζει ότι αυτό ήδη είχε ξεκινήσει να γίνεται από την δεκαετία του '30 - και προσελκύοντας λευκούς διανοούμενους.

Το bebop εν τέλει ήταν “ένα αισθητικό κατόρθωμα και μια μορφή καθημερινής αντίστασης σε μια κοινωνία που έτεινε να κατηγοριοποιεί τους μαύρους πολίτες της” (Saul 2003: 45), ενώ ταυτόχρονα βοήθησε στο να ξεκινήσει από τις φυλλάδες και τα άρθρα που αφορούσαν την τζαζ μία “συζήτηση υπέρ της κοινωνικής ενσωμάτωσης μέσα στον κόσμο της τζαζ, η οποία προωθούσε ιδέες δημοκρατίας, ισότητας και διαμαρτυρίας εκ μέρους τους” (Monson 2007: 31).

---

<sup>2</sup> Ο χίπστερ - ο οποίος αντιμετωπίστηκε αρχικά ως ενσάρκωση του bebop μουσικού - είχε ένα ιδιότυπο και χαρακτηριστικό στυλ που αποτελούταν από συγκεκριμένη ενδυμασία και αντικοινωνική συμπεριφορά. (Monson 1995)

<sup>3</sup> Με την έννοια της συντηρητικής και ξεπερασμένης.

## II. ΚΟΙΝΟΣ ΤΟΠΟΣ: Η ΤΖΑΖ ΜΕΣΑ ΣΕ ΕΝΑ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΛΛΑΓΗΣ

Η Παπαπαύλου (2015) αναφέρει ότι η μουσική - όντας αναπόσπαστο μέρος ενός κοινωνικοπολιτικού κινήματος - έχει την ιδιότητα να λειτουργεί ως καταλύτης στην διάδραση μεταξύ ατομικότητας και συλλογικότητας - δύο επίπεδα που συνυπάρχουν σε κάθε κοινωνικό κίνημα - καθώς επιτρέπει την εμφάνιση κοινών συναισθημάτων τόσο σε ατομικό, όσο και σε συλλογικό πεδίο.

Η τζαζ αποτελεί ένα μουσικό είδος, το οποίο βασίζεται στη διαρκή εναλλαγή ατομικής και συλλογικής έκφρασης και κατανόησης προσφέροντας “έναν κοινό τόπο όπου οι αντικρουόμενες απαιτήσεις του υποκειμένου και της ομάδας μπορούν να έρθουν σε συμφωνία” (Stearns 1958: 216). Αυτό ακριβώς το περιβάλλον επικοινωνίας - μεταξύ μουσικών και κοινού - διαχώρισε την τζαζ από άλλα είδη μουσικής και δημιούργησε ένα συλλογικό πνεύμα ενσωμάτωσης γύρω της που καθρέφτιζε τις κοινωνικές εξελίξεις της εποχής (McMichael 1998).

Ήδη στις αρχές τις δεκαετίας του '50 είχαν γίνει οι πρώτες κινήσεις ενάντια στον φυλετικό διαχωρισμό σε σχολεία και μέσα μαζικής μεταφοράς - γνωστές με το όνομα “Brown v. Board of Education” και “Montgomery bus boycott” αντίστοιχα - και το κίνημα για τα πολιτικά δικαιώματα έπαιρνε σάρκα και οστά, ενώ παράλληλα η τζαζ εμφάνιζε με την σειρά της κινητοποιήσεις και ιδεολογίες που αντικατόπτριζαν αυτές του κινήματος (Monson 2007) - χωρίς όμως απαραίτητα να σχετίζονται ή να προέρχονται άμεσα από αυτό.

Παράλληλα, με την εξέλιξη της τεχνολογίας - ο McMichael (1998) αναφέρει την τηλεόραση, τη δισκογραφία και την άνθηση του εμπορικού ραδιοφώνου ως βασικούς παράγοντες της εξάπλωσης της τζαζ - και την προώθηση της τζαζ από την Αμερικάνικη κυβέρνηση ως διπλωματικό όπλο των ΗΠΑ κατά την διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου<sup>4</sup>, η τζαζ σκηνή έχαιρε πλέον πολύ μεγαλύτερης δημοσιότητας από προηγουμένως. Συνεπώς ήταν αυξημένες και οι δυνατότητες εκπροσώπησης της Αφρο-Αμερικάνικης κουλτούρας και

---

<sup>4</sup> Το αμερικάνικο υπουργείο εξωτερικών διοργάνωνε περιοδείες γνωστών τζαζ μουσικών - όπως ο Louis Armstrong και ο Dizzy Gillespie - σε τριτοκοσμικές χώρες όπως το Ιράν, το Πακιστάν και η Γκάνα. Σκοπός ήταν η προώθηση της αμερικάνικης ελευθερίας και κουλτούρας ώστε να μην πέσουν οι χώρες αυτές υπό την επιρροή της Σοβιετικής Ένωσης. Δεν ήταν τυχαία η χρήση Αφρο-Αμερικάνων μουσικών που έπαιζαν μία αφρο-αμερικάνικης προέλευσης μουσική, καθώς κάτι τέτοιο λειτουργούσε σαν διάψευση της φήμης των ΗΠΑ ως μία χώρα που καταπίεζε τους μαύρους πολίτες της. Παρ' όλ' αυτά οι μουσικοί εκμεταλλεύονταν την ευκαιρία να μιλήσουν για την κατάσταση στην χώρα τους και ήταν πέρα από χαρούμενοι να μοιραστούν την μουσική τους και την ιδεολογία πίσω από αυτήν με τους πολίτες των ξένων πολιτισμών που επισκέπτονταν (Monson 2007 και Saul 2003).

αγωνιστικότητας που χαρακτήριζαν την εποχή.

Η βασική ανάγκη λοιπόν για την τζαζ αυτή την περίοδο ήταν η επικαιρότητά της και η επαφή της με το σήμερα ως “μοντέρνα” μουσική. Κατά την Monson (1995) η έκφανση του μοντέρνου στην τζαζ του '50 είχε δύο μορφές. Η μια αφορά καθαρά μουσικά κριτήρια - και εξαρτήθηκε σε μεγάλο βαθμό από την εμφάνιση του hard-bop, στο οποίο θα αναφερθώ παρακάτω - και η δεύτερη με την κοινωνικοπολιτική σημασία του μοντέρνου σε σχέση με τον διαχωρισμό<sup>5</sup> εντός της τζαζ σκηνής και το πέσιμο της μάσκας του πρωτόγονου μαύρου διασκεδαστή. Η τζαζ πλέον όφειλε να “διατυπώνει μία αυθεντική μαύρη εκφραστικότητα εντός μίας σύγχρονης αστικής πραγματικότητας” (Monson 1995: 397) και ο τζαζ μουσικός να απαιτεί αναγνώριση και σεβασμό ως καλλιτέχνης μέσα στον χώρο της, αλλά και στο σύνολο της κοινωνίας.

Καθώς διατήρησε μία επαφή και με τους νεαρούς μαύρους των Αφρο-Αμερικάνικων γκέτο - είτε δημιουργώντας νέο κοινό, είτε προσελκύοντας νέους μουσικούς στις επάλξεις της - σίγουρα έγινε η προσπάθεια αυτή εφικτότερη. Η τζαζ με την άνοδο του hard-bop - ένα είδος επηρεασμένο από την soul και το R&B - και την κοινωνική εκφραστικότητα που την χαρακτήριζε - η οποία υπήρχε πάντα σε ένα βαθμό, απλώς οι συνθήκες δεν ήταν οι κατάλληλες - κέντρισε το ενδιαφέρον της μαύρης κοινότητας (Rosenthal 1992).

Ένα από τα βασικά λοιπόν που ένωνε την μαύρη κοινότητα με την τζαζ εκείνη την εποχή ήταν η αντίδραση. Ο Hobsbawm (1959) αποδίδει στην τζαζ μία ντε φάκτο σχέση με την διαμαρτυρία και την τάση για εξέγερση καθώς “ήταν εξ’ αρχής τόσο φορτισμένη συναισθηματικά ώστε πολύ δύσκολα η γοητεία που ασκούσε μπορούσε να εξηγηθεί με αποκλειστικά μουσικά κριτήρια” (Hobsbawm 1959: 253). Κατά τον Hobsbawm η τζαζ ως μουσική ενός καταπιεσμένου λαού αποτύπωνε την αντίδραση αυτού του λαού απέναντι στην καταπίεσή του αποκτώντας έτσι μία κατά κάποιον τρόπο πολιτική ταυτότητα.

Ο Gerard (1998) αναφέρει την τάση πολλών μουσικών - ήδη από την εποχή του bebop - να αντιστέκονται στην φυλετική καταπίεση που δέχονταν μέσω ενός προσηλυτισμού σε θρησκείες όπως ο Μουσουλμανισμός και ο Βουδισμός, ως μία πράξη απόρριψης της Αμερικάνικης κοινωνικής νόρμας<sup>6</sup>. Επίσης κατά την εποχή του bebop, χαρακτηριστικό είναι

---

<sup>5</sup> Ξανά για λόγους συντομίας με το “διαχωρισμό” θα εννοώ φυλετικό διαχωρισμό.

<sup>6</sup> Κατά τον Gerard η τάση αυτή οφείλεται σε πράγματα όπως η ξεκάθαρη αναφορά στην φυλετική ισότητα από το Κοράνι και η αντιμετώπιση από την Αμερικάνικη κοινωνία των Μουσουλμάνων ως ξένων και όχι ως Αφρο-Αμερικάνων.

το παράδειγμα του μάνατζερ Norman Granz - ιδρυτή του περιοδεύοντος σχήματος Jazz At the Philharmonic (JATP) - ο οποίος έθετε ως όρο στα συμβόλαια που έκλεινε με τους χώρους συναυλιών για το JATP τον μη φυλετικό διαχωρισμό του κοινού (Monson 2007).

Ο Granz όμως ήταν λευκός και η διαμαρτυρία μέσω της τζαζ μέχρι τότε ήταν έμμεση - π.χ. ντύσιμο, αργκό και σκηνική παρουσία όπως είδαμε στην bebop. Τα χρόνια του κινήματος η διαμαρτυρία είχε γίνει πολύ πιο φανερή και ανοιχτή, με τους μαύρους να μην κρύβονται πλέον. Ο χίπστερ της δεκαετίας του '50 προβληματιζόταν ανοιχτά για την μορφή που όφειλε να έχει η κοινωνική διαμαρτυρία<sup>7</sup> και οι μουσικοί της τζαζ υπερασπίζονταν την θέση τους και τα δικαιώματά τους με μεγαλύτερη θέρμη.<sup>8</sup>

Πράγματι η τζαζ σκηνή είχε δημιουργήσει ένα περιβάλλον που στήριζε τα δημοκρατικά ιδεώδη της ισότητας, της ελευθερίας και της αξιοκρατίας. Σύμφωνα με τον Rosenthal (1992) τα τζαζ κλαμπ της εποχής λειτουργούσαν ως χώροι συνάντησης, όπου ανταλλάσσονταν απόψεις και προωθούνταν η καλλιτεχνική δημιουργία, ενώ παράλληλα επικρατούσε ένα φυλετικό ανακάτεμα. Λευκοί και μαύροι συνυπήρχαν στον ίδιο χώρο παρά τις όποιες εντάσεις στην σχέση των δύο κόσμων. Στον κόσμο της τζαζ ο ρατσισμός ήταν κατακριτέος και - όπως γράφει και ο Gerard (1998) στο βιβλίο του - ανάμεσα στους λευκούς και τους μαύρους μουσικούς υπήρχε ισοτιμία, με μοναδικό κριτήριο να αποτελεί η μουσική τους ικανότητα.

Στο κομμάτι της ελευθερίας όμως ήταν που εμφανιζόταν πλήρη ταύτιση μεταξύ της τζαζ σκηνής και των ιδεολογιών του κινήματος. Ο Saul (2003) εξηγεί ότι όπως οι υπερασπιστές του κινήματος ζητούσαν μία ελευθερία πολιτικών και κοινωνικών δικαιωμάτων - συνεπώς μία δομημένη ελευθερία σε έναν κόσμο με κανόνες και συγκεκριμένες βάσεις, όχι μία άναρχη ελευθερία - έτσι και οι τζαζίστες αναζητούσαν την ελευθερία τους μέσα στον καλλιτεχνικό κόσμο και πιο συγκεκριμένα μέσα στον κόσμο της τζαζ μουσικής. Αναφέρει ότι και ο ίδιος ο Martin Luther King , Jr. είχε δηλώσει πως όταν μιλάει για ελευθερία δεν εννοεί μία γενική και αόριστη ελευθερία βούλησης.

Αυτό αντικατοπτρίζει την συνδιαλλαγή εντός του μουσικού κόσμου της τζαζ ανάμεσα

---

<sup>7</sup> Saul (2003)

<sup>8</sup> Ο McMichael (1998) αναφέρει το - διάσημο πλέον - περιστατικό ανάμεσα στον Miles Davis και έναν λευκό αστυνομικό τον Αύγουστο του 1959. Ο Davis βρισκόταν έξω από ένα κλαμπ, στο οποίο είχε συναυλία το ίδιο βράδυ, κάνοντας διάλειμμα για τσιγάρο και συνελήφθη αφότου αρνήθηκε να υπακούσει τις εντολές του αστυνομικού, ο οποίος του ζήτησε να αποχωρήσει από τον χώρο, οδηγώντας σε διαπληκτισμό μεταξύ των δύο.

στην ατομική έκφραση και την υπακοή στους γενικούς κανόνες της ομάδας και της μουσικής παράδοσης. Ακόμη και οι πιο αυθόρμητοι και πειραματικοί μουσικοί φρόντιζαν να στοχεύουν την έκφραση αυτή μέσα από ένα συνεχές πλαίσιο ομαδικής συνεργασίας και κυνηγούσαν την εξέλιξή τους διά μέσου της αυτοπειθαρχίας και της αυτοκυριαρχίας. Εν τέλει “οι καλλιτέχνες της τζαζ θέλανε να διεκδικήσουν το λάβαρο της ελευθερίας, διατηρώντας όμως ταυτόχρονα μία απόσταση από την συσχέτιση του όρου με την ατομική ελευθερία και την ιδεατή (whimsical) επιλογή” (Saul 2003: 12).

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να εστιάσω στον τρόπο με τον οποίο εκδηλώθηκε - κατά την γνώμη μου - η συλλογικότητα εντός του χώρου της τζαζ, σε αναλογία με τους στόχους του κινήματος και κατά τον επαναπροσδιορισμό της Αφρο-Αμερικάνικης ταυτότητας.

Τελικός συνδετικός κρίκος μεταξύ τζαζ και κινήματος ήταν οι προσπάθειες και των δύο για μία ενοποίηση της μαύρης κοινότητας με στόχο την ενδυνάμωσή της απέναντι στον κοινό εχθρό. Σύμφωνα με την Monson (2007) ο μέσος μαύρος τζαζίστας της εποχής βρισκόταν αντιμέτωπος με ένα δίπολο υποταγής στην μέχρι τότε άνιση σχέση λευκών και μαύρων μουσικών ή αγώνα ώστε να αναγνωριστεί η συμβολή του και η θέση του στην μουσική. Ο αγώνας αυτός ενισχύθηκε με τίτλους νέων συνθέσεων που παρέπεμπαν στην μαύρη κουλτούρα - π.χ. “Dat Dere”, “Moanin’”, “Black”, “Wednesday Night Prayer Meeting” - με μία “αίσθηση διαφυλετικού ανταγωνισμού μέσω της μουσικής να αποτελεί ένα υποβόσκον νόημα σε αυτή την περίοδο κολοσσιαίων επιτευγμάτων στη τζαζ” (Monson 2007: 179).

Η τζαζ αυτή την εποχή απέκτησε για την μαύρη κοινότητα μία ιδιότητα επιβεβαίωσης της ταυτότητάς τους και λειτουργούσε σαν εργαλείο ενοποίησής της. Το γεγονός ότι δεν ήταν ευρέως αποδεκτή η τζαζ ως μια ξεκάθαρα Αφρο-Αμερικάνικη δημιουργία - λόγω της επιβολής των λευκών τόσο στην δισκογραφία, όσο στην προώθησή της στα πρώτα της χρόνια<sup>9</sup> - οδηγούσε σε εντάσεις μεταξύ των δύο κόσμων (Gerard 1998).

Σύμφωνα με τους ίδιους τους τζαζίστες - λευκούς και μαύρους κατά τον Gerard - η τζαζ χαρακτηριζόταν από ορισμένα κοινωνικά στοιχεία, τα οποία δεν διδάσκονταν και μόνο ένας καταπιεσμένος Αφρο-Αμερικάνος, ο οποίος είχε μεγαλώσει μέσα σε αυτή την κατάσταση της φυλετικής ανισότητας, μπορούσε να τα αποκτήσει - ο Gerard τονίζει την άποψη του Charlie Parker ότι για να παίξει κάποιος πρέπει να το ζει.

---

<sup>9</sup> Η τζαζ άργησε να θεωρηθεί μαύρη μουσική. Οι πρώτες ηχογραφήσεις είχαν γίνει από ένα λευκό συγκρότημα - Original Dixieland Jazz Band - και ο πρώτος μουσικός που αποκάλεσε την μουσική του “μουσική των Νέγρων” ήταν ο Duke Ellington (Gerard 1998).

Αυτό εξηγεί και την επανάκτηση του ενδιαφέροντος για τα blues. Σύμφωνα με τον Rosenthal (1992), οι μουσικοί του bebop σταμάτησαν να ασχολούνται με το blues και το απέφευγαν γιατί συμβόλιζε έναν νέγρικο πρωτογονισμό, με τον οποίο δεν ήθελαν να έχουν σχέση - ακόμη και θρύλοι της εποχής όπως ο Gillespie ντρέπονταν να παίζουν blues<sup>10</sup> κατά τον Rosenthal. Η αλλαγή ήρθε με την νέα γενιά του hard-bop, η οποία προσπάθησε να επιστρέψει στις μουσικές ρίζες της Αφρο-Αμερικάνικης κουλτούρας μέσα από τα blues και το gospel τραγούδι, διατηρώντας μία άμεση επαφή με την μουσική της Αφρο-Αμερικάνικης εκκλησίας (Saul 2003). Πλέον τα blues είχαν γίνει “σύμβολο φυλετικής υπερηφάνειας αντί καταπίεσης” (Rosenthal 1992: 72).

Η επιστροφή στις ρίζες εκδηλώθηκε και με μία ενασχόληση των μουσικών με τους πολιτισμούς της Αφρικής. Πιο συγκεκριμένα, η ανάγκη των Αφρο-Αμερικάνων να έρθουν σε επαφή με τον τρόπο που η αφρικάνικη κουλτούρα είχε κληροδοτηθεί στην δικιά τους οφειλόταν σε μία αντίδραση απέναντι στην διαστρέβλωση που είχε προκληθεί λόγω ρατσισμού και αδιαφορίας. Οι Αφρο-Αμερικάνοι διανοούμενοι του 19ου και των αρχών του 20ου αιώνα προσπαθούσαν να απομακρυνθούν από οτιδήποτε τους συνέδεε με την “πρωτόγονη” Αφρική. Η ενασχόληση όμως πολλών καλλιτεχνών με αυτήν - όπως ο Πικάσο - και οι έρευνες επιστημονικών πεδίων σαν της ανθρωπολογίας γύρω από την αφρικάνικη κουλτούρα και τις πολιτισμικές δομές της βοήθησαν στο να αντιμετωπιστεί η Αφρικάνικη ήπειρος και οι πολιτισμοί της με μεγαλύτερο σεβασμό και ενδιαφέρον (Gerard 1998).

Όπως και με το blues δηλαδή, πολλοί τζαζ καλλιτέχνες εξέφρασαν μία αναγεννημένη γοητεία για την Αφρική. Αυτό φάνηκε στους τίτλους πολλών συνθέσεων τους - όπως το Airegin του Sonny Rollins, το Appointment in Ghana του Jackie Mclean, το Africa του John Coltrane και το Afro Blue του Mongo Santamaria μεταξύ πάμπολλων άλλων - και την συνεργασία με Αφρικανούς και Νότιους Αφρο-Αμερικάνους μουσικούς (Gerard 1998 και Stearns 1958). Αρχικά μόνο οι μουσικοί έδειξαν έντονο ενδιαφέρον όμως “καθώς έγινε εντονότερο το κίνημα για τα πολιτικά δικαιώματα στις αρχές της δεκαετίας του ’60, περισσότερος κόσμος θα έβλεπε την σχέση μεταξύ Αφρικής και τζαζ ως μία κρίσιμη πολιτιστική σύνδεση” (Monson 2007: 151).

Η πόλωση της αμερικάνικης κοινωνίας τα χρόνια του κινήματος - σε αναλογία με αυτήν

---

<sup>10</sup> Να αναφέρω εδώ ότι δεν εννοώ το blues ως την γνωστή δωδεκάμετρη μουσική φόρμα που χρησιμοποιήθηκε συχνότατα και κατά το bebop, αλλά τα blues σαν αίσθηση και χρώμα.

στο χώρο της τζαζ - οφειλόταν σε μεγάλο βαθμό από την ανάγκη της Αφρο-Αμερικάνικης κοινότητας να ενδυναμώσει την ενότητά της. Συνεπώς όταν οι μαύροι επέμεναν ότι η τζαζ είναι δικό τους δημιούργημα, στην πραγματικότητα “αντιδρούσαν στην πολιτιστική αναισθησία ή τα παιχνίδια εξουσίας των λευκών τραβώντας πιο έντονα τα φυλετικά όρια” (Monson 2007: 247). Δεν είναι τυχαίο εξ’ άλλου ότι ακόμη και σχετικά με την ενασχόληση με την Αφρική, βασικές προσωπικότητες της εποχής όπως ο Art Blakey και ο Amiri Baraka<sup>11</sup> τόνιζαν ότι υπερεπερνούσε η αμερικάνικη πλευρά στην Αφρο-Αμερικάνικη κουλτούρα. Η τζαζ ήταν δημιούργημα των Αφρο-Αμερικάνων και όχι των Αφρικανών και ο Αμερικάνος νέγρος ήταν πρώτα από όλα Αμερικάνος (Gerard 1998 και Brown 2004).

### III. ΔΡΩΝΤΑΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΤΖΑΖ ΧΩΡΟ

Όπως ανέφερα, η άνεση των μουσικών να εκφράζουν πιο ανοιχτά την δυσαρέσκειά τους - είτε μέσω της μουσικής τους, του τρόπου ζωής τους ή και δημόσιες δηλώσεις - είχε ξεκινήσει ήδη από την εποχή του bebop. Θα ήταν αυθαίρετο να υποστηρίξει κανείς ότι το κίνημα για τα πολιτικά δικαιώματα είναι η αρχική αιτία αυτού ή έστω το βασικό κίνητρο. Σίγουρα όμως - όπως θα διαπιστωθεί σε αυτή την ενότητα - η εμφάνιση του κινήματος έκανε πολύ συχνότερη αυτή τη συμπεριφορά και πιθανότατα πιο εφικτή, καθώς το κλίμα ήταν ευνοϊκότερο.

Οι διαμαρτυρίες των φοιτητών, όπως και κινητοποιήσεις σαν το μπούκοτάζ των μέσων μαζικής μεταφοράς στο Montgomery λειτούργησαν - σύμφωνα με την Monson (2007) - ως ερεθίσματα για τους μουσικούς - σε συνδυασμό με τις αρνητικές εμπειρίες τους εντός της ίδιας της τζαζ σκηνής - να εκφράσουν την γνώμη τους δημόσια και να συμβάλουν με όποιον τρόπο μπορούσαν στο κίνημα.

Ένα βασικό χαρακτηριστικό του κινήματος ήταν η απαίτηση να υπερασπιστούν οι ίδιοι οι πολίτες τα δικαιώματά τους, κάτι το οποίο δεν γινόταν να αφήσει αδιάφορη μία τόσο συσχετισμένη με την Αφρο-Αμερικάνικη κοινότητα μουσική σκηνή όπως η τζαζ. Αναμενόμενα, αυξήθηκαν οι - πολλές φορές έντονες - συζητήσεις γύρω από το φυλετικό ζήτημα και την εκπροσώπησή του εντός της αμερικάνικης κοινωνίας (Monson 2007).

---

<sup>11</sup> Στον Baraka θα αναφερθώ εκτενέστερα παρακάτω.



Ταυτόχρονα, η ίδια η τζαζ σκηνή συσχετιζόταν με τις κοινωνικές εξελίξεις της εποχής από εξωτερικούς παράγοντες. Ο McMichael (1998) αναφέρει για παράδειγμα την αύξηση τηλεοπτικών προγραμμάτων με αφιερώματα στην τζαζ κατά την περίοδο της συχνής και έντονης δημοσιογραφικής κάλυψης των γεγονότων που σχετίζονταν με το κίνημα - ξεκινώντας το 1957 με δύο εκπομπές του παραγωγού Robert Herridge στο κανάλι CBS και φτάνοντας τουλάχιστον μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '60. Τα προγράμματα αυτά προωθούσαν με τον τρόπο που είχαν δομηθεί την φυλετική ενοποίηση και δίνανε ευκαιρία σε μουσικούς που συμμετείχαν αυτά να εκφράσουν την υποστήριξή τους προς αυτή. Αντίστοιχα, τζαζ κλαμπ σε περιοχές σαν το Greenwich Village της Νέας Υόρκης γίνανε - όπως αναφέρει ο Saul (2003) - χώροι συγκέντρωσης καλλιτεχνών, κριτικών και διανοούμενων όπως οι συγγραφείς Lorraine Hansberry, Claude Brown και LeRoi Jones (Amiri Baraka), ο ζωγράφος Bob Thompson<sup>12</sup> και ο σαξοφωνίστας Archie Shepp που υποστήριζαν ανοιχτά το κίνημα και αντάλλαζαν απόψεις. Ο Brown (2004) αναφέρει μάλιστα τον Baraka ως τον πρώτο μαύρο συγγραφέα και μουσικοκριτικό, ο οποίος εξέδωσε τότε κείμενα σχετικά με την καταπίεση των μαύρων και την σχέση της τζαζ με αυτήν - αρχής γενομένης από το διάσημο πλέον *Blues People* - καθώς μέχρι τότε την αποκλειστικότητα σε τέτοια θέματα είχαν μόνο λευκοί συγγραφείς. Ακόμη και μεγάλα περιοδικά που αφορούσαν την τζαζ όπως το *Down Beat* - το οποίο είχε μάλιστα κατηγορηθεί για λογοκρισία πολιτικών συζητήσεων - διέθεταν εκείνη την περίοδο έναν μεγάλο χώρο για συζητήσεις γύρω από τα τρέχοντα πολιτικά θέματα της εποχής στα δημόσια φόρουμ τους δίνοντας το ελεύθερο στους αναγνώστες τους να εκφράσουν την γνώμη τους σχετικά με τις κοινωνικές αναταράξεις και τις εξελίξεις στην τζαζ σκηνή (Monson 2007).

Είναι ξεκάθαρο λοιπόν ότι οι μουσικοί της τζαζ σκηνής δεν είχαν απλώς το δικαίωμα να εκφραστούν και να ενεργήσουν δημοσίως, αλλά πλέον όφειλαν και να το κάνουν. Γενικότερα όποιοι είχαν σχέση με την τζαζ σκηνή έπρεπε “με τον ένα ή τον άλλο τρόπο να διαχειριστούν την “φυλετική πολιτική” (politics of race) είτε μέσω άρνησης, σύμβασης, αποχής, στρατηγικής σύγκρουσης, καθαρτικής οργής, πικρίας, εορτασμού ή μετουσίωσης” (Monson 2007: 7).

---

<sup>12</sup> Ο Saul (2003) κάνει λόγο για την δραματικότητα της τζαζ μουσικής, την επαναστατικότητα που εξέπεμπε και την αίσθηση ελευθερίας που προκαλούσε στους ακροατές της τα χρόνια των κοινωνικών εξελίξεων του κινήματος. Μέσω αυτών των χαρακτηριστικών η τζαζ ενέπνευσε καλλιτέχνες και από άλλα καλλιτεχνικά πεδία να κινητοποιηθούν και να δημιουργήσουν μέσα στο πνεύμα της εποχής.

Η αντίληψη για την ταυτότητα των μαύρων επαναπροσδιοριζόταν συνεχώς αυτή την εποχή τόσο από τους λευκούς<sup>13</sup>, αλλά και από τους ίδιους τους Αφρο-Αμερικάνους - κατά τον McMichael (1998) οι διαφυλετική δομή της τζαζ σκηνής έπαιξε ένα βασικό ρόλο σε αυτό - και τα επιτεύγματα μαύρων μουσικών όπως ο Miles Davis, ο John Coltrane και ο Thelonious Monk θεωρήθηκαν ότι αντανakλούσαν τον μόχθο του κινήματος για τα πολιτικά δικαιώματα και την πολιτική δικαιοσύνη ενώ “η σύνθεση Αφρο-Αμερικάνικων μουσικών παραδόσεων και νεωτερισμού που επιτέλεσαν τέτοιοι μουσικοί οραματιστές εμπειρείχε συμβολικά το όνειρο του κινήματος για τα πολιτικά δικαιώματα” (Monson 2007: 12).

Φαίνεται λοιπόν ότι οι μουσικοί ανταποκρίθηκαν σε αυτή την ευθύνη και ακόμη και η ίδια η μουσική τους συμβάδιζε με τις κοινωνικές αναταράξεις, αποτελώντας κατά κάποιο τρόπο μία μορφή δράσης (McMichael 1998). Κατά τον Saul (2003) το hard bop εκπροσωπούσε εντός του μουσικού χώρου το ιδεολογικό κομμάτι του κινήματος που καλούσε τον κόσμο να δράσει ευθέως. Τα δημοκρατικά χαρακτηριστικά της μουσικής - ελευθερία μέσα σε σύστημα κανόνων - η συνύπαρξη πολλών διαφορετικών εκφάνσεων και στυλ, ο συνδυασμός ατομικής έκφρασης και ομαδικής συνεργασίας, αλλά και ο δυναμισμός που χαρακτήριζε την μουσική του hard bop “έδιναν μία φωνή σε έναν κόσμο πέρα από την επικράτεια του Ψυχρού Πολέμου, όπου καθημερινοί άνθρωποι μπορούσαν να είναι βιττουόζοι και ακτιβιστές ταυτόχρονα” (Saul 2003: 6). Το hard bop εξέφραζε το δικαίωμα για ελευθερία με τον ίδιο τρόπο που το έκανε το κίνημα, προβάλλοντας μία ανάλογη “πνευματική δραματικότητα” (spiritual dramaturgy) που χαρακτήριζε και τα δύο (Saul 2003).

Με έναν διττό ρόλο ως performers και επαγγελματίες οι μουσικοί της τζαζ αντιστάθηκαν στην καταπίεση και τις ανισοροπίες του ίδιου τους του χώρου<sup>14</sup> και εκμεταλλεύτηκαν την θέση τους πάνω στην σκηνή για να συμβάλουν με τον τρόπο τους στο κίνημα. Ο McMichael (1998) ασχολείται με τις περιπτώσεις του Gillespie και του Mingus, οι οποίοι συνήθιζαν - ειδικά ο Mingus - να βρίσκουν αφορμές κατά την διάρκεια συναυλιών, σχολιάζοντας την γενικότερη κατάσταση που επικρατούσε στις μαύρες γειτονιές, την εκμετάλλευση της τζαζ από τους λευκούς, τον αγώνα του κινήματος και εξηγώντας την σχέση πολλών από τα κομμάτια που θα έπαιζαν στις εν λόγω συναυλίες με όλα αυτά. Χαρακτηριστικά αναφέρει μία

---

<sup>13</sup> Θα ασχοληθώ με την θέση των λευκών στο όλο ζήτημα παρακάτω.

<sup>14</sup> Η Monson (2007) γράφει για τις κινητοποιήσεις των μουσικών εντός των σωματείων τους με την βοήθεια οργανισμών που σχετίζονταν με το κίνημα - όπως το National Urban League και το Congress of Racial Equality (CORE).

περίπτωση, στην οποία ο Αφρο-Αμερικάνος ντράμμερ Max Roach διέκοψε τον Μάιο του 1961 συναυλία του - επίσης Αφρο-Αμερικάνου - Miles Davis προς τιμήν του ιδρύματος Africa Relief Foundation ανεβαίνοντας στην σκηνή κατά την διάρκεια της συναυλία κρατώντας μία πινακίδα που κατέκρινε το ίδρυμα.

Όπως ήδη έχω αναφέρει, σύνηθες αυτή την περίοδο ήταν και η κοινωνική κριτική μέσω νέων συνθέσεων των καλλιτεχνών - είτε στους τίτλους τους είτε σε περιπτώσεις όπως στο Mingus in Monterey του '64 του Charles Mingus, στα ένθετα δίσκων όπου οι καλλιτέχνες ή οι κριτικοί που αναλάμβαναν την συγγραφή τους εξηγούσαν την σημασία των κομματιών (McMichael 1998). Σε πολλές από τις πηγές μου υπάρχουν αναφορές για τέτοιες συνθέσεις. Ο Gerard (1998) αναφέρει την σύνθεση του Coltrane για τον Martin Luther King Jr. με τίτλο Reverend King, ο Saul (2003) το Afro-American Sketches του Oliver Nelson και το Haitian Fight Song του Charles Mingus και η Monson (2007) το The Freedom Rider του Art Blakey. Ο Saul μάλιστα εστιάζει σε τέσσερις συνθέσεις του Mingus, η καθεμία με τον δικό της χαρακτήρα. Το Eclipse, ένα κομμάτι που άργησε να ηχογραφηθεί, αλλά δημιουργήθηκε στις αρχές της δεκαετίας του '50, πραγματεύεται στους στίχους του το ζήτημα του μικτού γάμου - ένα θέμα που ήταν ακόμη ταμπού εκείνα τα χρόνια - το Pithecanthropus Erectus του 1956 που συμβόλιζε την κοινωνική πάλη του ατόμου απέναντι στις καταπιεστικές μάζες, το Black Saint and the Sinner Lady του 1963 - το οποίο και ενέπνευσε κατά την άποψη το Saul σε μεγάλο βαθμό την δημιουργία και των υπολοίπων κομματιών της περιόδου με σχετική θεματική - που αφορούσε τον αγώνα της μαύρης κοινότητας εν γένει και αποτελούσε φόρο τιμής στην Διακήρυξη Χειραφέτησης του Αβραάμ Λίνκολν, και τελευταίο - και ίσως πιο διάσημο - το Fables of Faubus του 1959, ένα κομμάτι παρωδία, αφιερωμένο στον κυβερνήτη Orval Faubus του Arkansas, ο οποίος ήταν ενάντια στην φυλετική ενσωμάτωση στα σχολεία της πρωτεύουσας της πολιτείας, Little Rock, παρά την κυβερνητική απόφαση που την νομιμοποίησε.

Το We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite του 1961 αποτελεί μία κατεξοχήν έκφραση Αφρο-Αμερικάνων καλλιτεχνών μέσα από την τέχνη τους, η οποία σχετίστηκε με το κίνημα. Ο δίσκος αυτός - με βασικές προσωπικότητές του την Abbey Lincoln, τον Max Roach και τον Oscar Brown, Jr. - παρουσίαζε την εμπειρία του Αφρο-Αμερικάνου από την δουλειά μέχρι την ελευθέρωσή του μετά την Διακήρυξη και χαρακτηρίστηκε - σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα κατακρίθηκε - από μία έντονη δραματικότητα και τις έντονες ερμηνείες

της Lincoln (Saul 2003) ενώ ταυτόχρονα “από πολλές απόψεις η ιστορία του απέδιδε τις εντάσεις μεταξύ των ιδεολογιών των κινημάτων μαύρου πατριωτισμού και του κυρίαρχου ρεύματος του κινήματος για τα πολιτικά δικαιώματα” (Monson 2007: 171). Ο McMichael (1998) εξηγεί την σημασία του εξώφυλλου του δίσκου, το οποίο περιέχει μία φωτογραφία τριών Αфро-Αμερικάνων διαδηλωτών του κινήματος που κοιτούν την κάμερα ενώ βρίσκονται σε μία καντίνα τον Φεβρουάριο του 1960, κάνοντας έτσι μία άμεση αναφορά στις κινητοποιήσεις των φοιτητών στις καντίνες των πανεπιστημίων σχετικά με την φυλετική διάκριση που επικρατούσε σε αυτές.

Η Monson (2007) ασχολείται με μία ακόμη μορφή δράσης από την μεριά των μουσικών της τζαζ σκηνής. Την συμμετοχή σε συναυλίες προς τιμήν οργανισμών που σχετίζονταν με το κίνημα - όπως το National Urban League και το CORE που ανέφερα νωρίτερα μεταξύ άλλων. Οι συναυλίες αυτές αποτελούσαν περισσότερο χώρους συνάντησης για τους υποστηρικτές του κινήματος και εύρεσης νέων μελών για τις ομάδες, παρά καλλιτεχνικές εμφανίσεις με βασικό στόχο την μουσική έκφραση. Αυτή η πρακτική ίσως ήταν η πιο συνηθισμένη - κατά την Monson η πιο προφανής επίσης - και αυτή την οποία οι περισσότεροι μουσικοί της εποχής διάλεγαν για να δείξουν την συμπαράστασή τους στο κίνημα - ακόμη και πιο αποστασιοποιημένοι από την πολιτική όπως ο Thelonious Monk. Ενδιαφέρον μάλιστα είναι ότι δεν υπήρχε κάποια συγκεκριμένη προτίμηση από την μεριά των μουσικών ως προς την επιλογή του οργανισμού για τον οποίο θα έπαιζαν. Οι μουσικοί συνήθιζαν να στηρίζουν ακόμη και οργανισμούς, με τους οποίους είχαν ιδεολογικές διαφωνίες, κάτι που δείχνει ότι μέσα στα πλαίσια του κινήματος είχε μεγαλύτερη σημασία η ενότητα όλης της κοινότητας από την υπεροχή της μίας και μοναδικής, σωστής ιδεολογίας.

Τέλος, θα αναφέρω ένα φαινόμενο στον χώρο της τζαζ που εμφανιζόταν κατά την περίοδο του κινήματος, τις τζαζ κολεκτίβες. Σύμφωνα με τον Gerard (1998) η πλειοψηφία τους ιδρύθηκε από μαύρους μουσικούς, επηρεασμένους από το κίνημα για τα πολιτικά δικαιώματα. Η διαφορά των τότε κολεκτίβων με τις παλαιότερες - καθώς δεν γεννήθηκε αυτό το φαινόμενο εκείνη την περίοδο - ήταν πως αποσκοπούσαν στην δίκαιη οικονομική και κοινωνική διαχείριση των μουσικών, καθώς και στην δίχως μεσάζοντες - ειδικά αυτούς εκτός του μουσικού χώρου - εκπροσώπησή τους. Πολλές φορές αυτές οι κολεκτίβες δεν επέζησαν περισσότερο από μερικές εβδομάδες - χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Jazz Artists Guild (Saul 2003) - όμως είναι γεγονός πως παρουσίασαν μία ιδιαίτερη άνθηση αυτή την

περίοδο και ενέπνευσαν την δημιουργία ακόμη περισσότερων στις επόμενες δεκαετίες. Ο Gerard αναφέρει ως κυριότερες το Jazz Composers Guild, το The Association for the Advancement of Creative Musicians, το The Black Artists Group, το The Jazz and People's Movement και το Collective Black Artists. Μερικές ιδρύθηκαν μέσα στα χρόνια του κινήματος και μερικές λίγο μετά το τέλος του, όμως όλες ήταν συνδεδεμένες με αυτό είτε λόγω των μελών τους, είτε λόγω των σχετικών ή επηρεασμένων από αυτό ιδεολογίες τους.

#### IV. ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΕΣ ΤΗΣ ΤΖΑΖ ΣΚΗΝΗΣ ΣΤΟ ΠΡΟΣΚΗΝΙΟ ΤΗΣ ΔΙΑΜΑΡΤΥΡΙΑΣ

Εδώ θα ασχοληθώ με ορισμένα πρόσωπα που - με τον δικό τους τρόπο ο καθένας - λειτούργησαν ως συνδετικοί κρίκοι ανάμεσα στην τζαζ σκηνή και το κίνημα. Μορφές όπως ο John Coltrane και η Abbey Lincoln αποτέλεσαν πρότυπα μίας γενιάς που αντιδρούσε στις κοινωνικές ανισότητες που χαρακτήριζαν την ζωή τους μέχρι τότε.

Θα ξεκινήσω με τον τραγουδιστή και συνθέτη Oscar Brown, Jr., έναν εκπρόσωπο της χίπστερ κουλτούρας που στα τέλη της δεκαετίας του '50 και στις αρχές της επόμενης στάθηκε ανοιχτά υπέρ του κινήματος για τα πολιτικά δικαιώματα.

Ο Saul (2003) περιγράφει την τζαζ μουσική του Brown ως μία μίξη διαφόρων στυλ - με επιρροές παραδοσιακών στυλ Αφρο-Αμερικάνικης μουσικής, αλλά και πιο μοντέρνων, mainstream ειδών όπως η soul και το R&B - ενώ στον ίδιο απέδιδε μία ιδιότητα χαμαιλέοντα, ο οποίος "άλλαζε κώδικες κατά το δοκούν, ξεφούσκωνε τα κλισέ και χλευάζε την εξουσία - όλα ενώ παρέμενε στον ρυθμό" (Saul 2003: 90).

Ένας τρόπος με τον οποίο ερχόταν κόντρα στα κλισέ ήταν με τραγούδια παρωδίες όπως το But I Was Cool, στο οποίο κοροϊδεύει την στερεοτυπική εικόνα του χίπστερ, ο οποίος δεν χάνει την ψυχραιμία και την μαγκιά του απέναντι σε οποιαδήποτε τραγωδία συναντήσει ή του τύχει του ίδιου.

Συνεχίζοντας, ο Saul αναγνωρίζει στον Brown ότι κατάφερε να συνειδητοποιήσει τις πόρτες που του άνοιγε η ατμόσφαιρα που επικρατούσε κατά την διάρκεια του κινήματος και έδειξε να το εκμεταλλεύεται με συχνές εμφανίσεις την τηλεόραση και έργα σαν το μιούζικαλ Kicks & Co. - ένα έργο το οποίο δεν έγινε επιτυχία, αλλά είχε ξεκάθαρες αναφορές στο κίνημα - καθώς και με την συμμετοχή του στην δημιουργία ενός από τους πιο σημαντικούς δίσκους της εποχής, το We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite. Ο Brown

εκπροσωπούσε την πιο αισιόδοξη όψη του κινήματος σε αυτό το έργο, καθώς προσπαθούσε να περάσει έναν αέρα επιτυχίας και θετικής βλέψης για το μέλλον - κάτι το οποίο όμως τον έφερνε σε κόντρα με τον Roach, σε σημείο που αναγκάστηκε να εγκαταλείψει το πρότζεκτ πριν την ολοκλήρωσή του.

Από την άλλη πλευρά, η Abbey Lincoln αποτελούσε περισσότερο ένα παράδειγμα - φεμινιστικής<sup>15</sup> - μαχητικότητας. Σύμφωνα με την Monson (2007), η συμμετοχή της στο Freedom Now Suite του Roach και του Brown ήταν καίρια, καθώς κατάφερε με την φωνή της να ερμηνεύσει με συναισθηματική φόρτιση και την απαραίτητη σοβαρότητα τα τραγούδια του δίσκου, βγάζοντας παράλληλα στην επιφάνεια την πολιτική χροιά που χαρακτήριζε το θέμα του.

Μαζί με τον προσωπικό της δίσκο του 1961, *Straight Ahead* - του οποίου όμως το κοινωνικό μήνυμα φυλετικής αγανάκτησης παραδέχεται η Monson ότι είναι στο χέρι του ακροατή να το αντιληφθεί, καθώς δεν προβάλλεται ξεκάθαρα από τους στίχους του, αλλά υπονοείται - η Lincoln κατάφερε με την φωνή της να “ενσαρκώσει τον ήχο της νέας<sup>16</sup> μαύρης γυναίκας, του νέου μαύρου ατόμου στην Αμερική: σθεναρά περήφανος, κατηγορηματικός, ειλικρινής και δημιουργικός” (Monson 2007: 258). Ο Saul (2003) αποδίδει στην Lincoln με την διασκευή του κομματιού *Afro Blue* μία ωρίμανση και μεταλλαγή από σύμβολο του σεξ σε αποφασιστική τραγουδοποιό και πρόδρομο του μαύρου πατριωτισμού.

Η Monson περιγράφει μάλιστα την συμμετοχή της Lincoln - και του τότε συζύγου της Max Roach - σε έναν δημόσιο διάλογο που είχε στήσει το περιοδικό *Down Beat* ανάμεσα σε αυτούς και ορισμένους λευκούς κριτικούς - ανάμεσα στους οποίους βρισκόταν και ο Ira Gitler που λίγο καιρό πριν είχε κριτικάρει αρνητικά τον νέο τότε δίσκο της Lincoln, *Straight Ahead*, κατηγορώντας την ότι εκμεταλλευόταν την ταυτότητά της ως Αφρο-Αμερικάνα για να τραβήξει προσοχή. Η Lincoln και ο Roach παρουσίασαν σε αυτόν τον διάλογο μία από τις σημαντικότερες εκφάνσεις - κατά την Monson - του κινήματος για τα πολιτικά δικαιώματα, την ανάγκη για ξέσπασμα και την εκδήλωση οργής από την πλευρά των Αφρο-Αμερικάνων.

---

<sup>15</sup> Ως γυναίκα άνηκε ήδη σε μία μειοψηφία - εντός μίας κοινωνικής μειονότητας όπως οι Αφρο-Αμερικάνοι, κάτι τουλάχιστον ειρωνικό - καθώς οι γυναίκες στην τζαζ αν και όχι κάτι σπάνιο - ειδικά όσον αφορά το τραγούδι - σίγουρα δεν είχαν ανάλογες ευκαιρίες να μπαίνουν στο προσκήνιο ή να λαμβάνουν αντίστοιχη αναγνώριση με τους άντρες συναδέλφους τους ως καλλιτεχνικές ιδιοφυίες που βοηθούσαν στην εξέλιξη της μουσικής (Monson 1995).

<sup>16</sup> Με την έννοια του καινούργιου.

Η οργή αυτή είναι που λειτούργησε σαν συνδετικός κρίκος ανάμεσα στην μουσική του John Coltrane και τους νεαρούς Αφρο-Αμερικάνους υποστηρικτές του κινήματος - ειδικά αυτούς που σχετίστηκαν με το black power κίνημα αργότερα, όπως θα φανεί με την περίπτωση της free jazz.

Για να το πάρω από την αρχή, ο Saul (2003) παρατηρεί στον Coltrane - λόγω του πειραματισμού του με μουσικά είδη που εμφανίζονταν στην Αφρική και την Ινδία και την δήλωση αυτού του πειραματισμού με τίτλους συνθέσεων όπως Africa, Dahomey Dance και India - μία αντιμετώπιση της μουσικής που συμφωνούσε με την πολιτιστική ροπή της εποχής για μία ενιαία μαύρη πολιτιστική συνείδηση και αλληλεγγύη που ένωνε τα κινήματα των Αφρο-Αμερικάνων με αυτά των μαύρων κοινοτήτων σε χώρες όπως η Βραζιλία και η Νότιος Αφρική μεταξύ άλλων. Η μουσική του Coltrane λοιπόν λειτουργούσε σαν πολιτιστικός διάλογος ανάμεσα σε αυτά τα έθνη ενώ ο ίδιος αποτέλεσε πρότυπο με βάση την καλλιτεχνική πορεία του.

Ο John Coltrane μεγάλωσε σε ένα περιβάλλο εργατικής τάξης και ξεπερνώντας την επιρροή του προτύπου του χίπστερ και την εξάρτησή του από τα ναρκωτικά διατήρησε την επαφή του με αυτήν μέσω των θρησκευτικών του αναζητήσεων και της ταπεινής προσωπικότητάς του - ο Saul μάλιστα τον παραλληλίζει με τον Malcom X λόγω της κοινής προέλευσης από την εργατική τάξη και της ενασχόλησής τους με την θρησκεία, φτάνοντας μάλιστα στο σημείο να συγκρίνει την αυτοβιογραφία του Malcom X και τον δίσκο A Love Supreme του 1964 του Coltrane, και καταλήγοντας ότι αποτελούσαν δύο έργα με κοινό στόχο, τον αγώνα για την ελευθερία των μαύρων παγκοσμίως και της κοινής κουλτούρας τους.

Ο δυναμισμός στην μουσική του Coltrane μαζί με μία πτυχή της όπου εμφανιζόταν ο ίδιος, αλλά και το έργο του ευάλωτο μέσα στην ειλικρίνειά του ήταν οι βασικοί λόγοι - κατά τον Saul - που ο ίδιος αντιμετωπίστηκε σαν είδωλο. Αυτή η ευάλωτη πλευρά της μουσικής του ήταν που συμβόλιζε την δυνατότητα των ανθρώπων να αποδεχτούν την κατάστασή τους και να αγωνιστούν για να την βελτιώσουν ακολουθώντας τον ενάρετο δρόμο του Θεού και της αγάπης<sup>17</sup>.

Η μουσική του Coltrane όμως θεωρήθηκε ότι εξέφραζε θυμό χωρίς αυτό να είναι

---

<sup>17</sup> Το απόγειο αυτής της κοσμοαντίληψης στο έργο του Coltrane εμφανίζεται σύμφωνα με τον Saul στον δίσκο A Love Supreme.

αντιπροσωπευτικό του δημιουργού της. Ο Gerard (1998) τονίζει πως ο ίδιος ο Coltrane διαφωνούσε με τον χαρακτηρισμό του ως ένας θυμωμένος άντρας που εκφράζει οργή μέσω της μουσικής του. Ερωτώμενος ο ίδιος για τις πολιτικές του πεποιθήσεις σπάνια έπαιρνε θέση και όταν γινόταν αυτό, τασσόταν υπέρ της φυλετικής ενοποίησης<sup>18</sup> - σε αντίθεση με τους πιο θερμούς υποστηρικτές του black power κινήματος που ήταν ταυτόχρονα θαυμαστές του.

Χαρακτηριστικό της μουσικής του ήταν - κατά τον Saul (2003) η συνύπαρξη της αναγνώρισης της ύπαρξης της βίας με την αναζήτηση της ειρήνης. Το αξιοπερίεργο όμως είναι ότι όσο ο ίδιος υποστήριζε ανοιχτά το δεύτερο κομμάτι της καλλιτεχνικής έκφρασής του, τόσο οι θαυμαστές του επικεντρωνόντουσαν στο πρώτο. Έτσι κατέληγε πολλές φορές να είναι απλώς ένας παρευρισκόμενος - εντός εισαγωγικών - σε ένα έργο όπου η καλλιτεχνική του έκφραση λάμβανε μίας προσοχής που είχε αντίθετο χαρακτήρα από αυτόν που ο ίδιος προσπαθούσε να της δώσει.

Ο Amiri Baraka<sup>19</sup> ήταν από τους πιο θερμούς υποστηρικτές του Coltrane και από τους πιο έντονους υποστηρικτές της θέσης ότι η τζαζ ανήκει στους Αφρο-Αμερικάνους - κατά τον Gerard (1998) ο Baraka έγραψε το πρώτο βιβλίο (*Blues People*), το οποίο ήταν ανοιχτά υπέρ αυτής της θέσης. Μέσα στην περίοδο 1957-1962 ήταν πρωτίστως γνωστός ως εκδότης και ποιητής στην Νέα Υόρκη και μετά την δολοφονία του Malcom X το 1965 μετακόμισε στην περιοχή του Harlem ακολουθώντας πλέον την ιδεολογία του τελευταίου περί μαύρου πατριωτισμού, η οποία αντιπροσώπευε μία λιγότερο διαλλακτική όψη του κινήματος και που γεννήθηκε στις αρχές της δεκαετίας του '60 (Brown 2004).

Ο Baraka ως κριτικός ενδιαφερόταν στις πτυχές της τζαζ που ήταν σε επαφή με της Αφρικάνικες ρίζες της και μπορούσε να συσχετιστεί θεματολογικά - ή μέσω μίας καλλιτεχνικής αισθητικής - με την δουλεία, την φυλετική ανισότητα και την πάλη του αγώνα για τα πολιτικά δικαιώματα<sup>20</sup> (Saul 2003). Ήταν ενάντια στην ένωση μεταξύ λευκών και μαύρων και κατέκρινε έντονα την Αφρο-Αμερικάνικη μεσαία τάξη επειδή θεωρούσε ότι υπέκυπτε στις συνήθειες και τις απαιτήσεις των λευκών, καταλήγοντας να είναι ξανά υποχείριοι. Με την ίδια λογική ερχόταν αντιμέτωπος με την αντίληψη λευκών κριτικών περι

---

<sup>18</sup> McMichael (1998)

<sup>19</sup> Πρώην LeRoi Jones.

<sup>20</sup> Αυτά ήταν και τα στοιχεία που απέδιδε στην μουσική του Coltrane (Monson 2007).



ισότητα της μουσικής, στοχεύοντας ο ίδιος μία αναγνώριση της ιδιοκτησίας της τζαζ από τους μαύρους και της κυριαρχίας τους επί των λευκών σε ότι αφορά αυτήν καθώς “για να κατανοήσει κανείς την σύγχρονη μαύρη μουσική έπρεπε κατά τον Baraka να την συσχετίσει με έναν μακρύ και πολύπλοκο μόχθο μεταξύ των κυρίαρχων δυνάμεων του Δυτικού μοντερνισμού και μίας μαύρης “αντιπαράδοσης” (countertradition) που συχνά χλευάστηκε και καταπιέστηκε” (Saul 2003: 230).

Για τον Brown (2004), τα γραπτά και οι δηλώσεις του Baraka - και εκτός των ορίων της μουσικής θεματικής - είχαν μία τέτοια πολιτική υπόσταση και σημασία που τοποθετεί την αυτοβιογραφία του δίπλα σε αντίστοιχες βιογραφίες σημαντικών προσωπικοτήτων της Αφρο-Αμερικάνικης ιστορίας όπως ο Frederick Douglass, ο W.E.B. Du Bois και ο Malcom X.

Τέλος, θα ασχοληθώ με τον Charles Mingus, μία ιδιαίζουσα περίπτωση της τζαζ σκηνης στα χρόνια του κινήματος - αλλά και καθ’ όλη την διάρκεια της ζωής του. Σύμφωνα με τον Saul (2003) ο Mingus ήταν το αρχέτυπο μιας πολύπλευρης επαναστατικής έκφρασης που διατηρούσε τις αρχές και τα πιστεύω που προωθούσε το κίνημα για τα πολιτικά δικαιώματα, χωρίς όμως να είναι ξεκάθαρα συμμετέχων αυτού.

Ενάντια σε στερεότυπα - φυλετικά και καλλιτεχνικά - η μουσική του Mingus ήταν άγρια και ωμή, παθιασμένη, αλλά ταυτόχρονα διατηρούσε μία δόση ειρωνείας και σαρκασμού - είτε προς την καταπίεση της κοινωνίας, είτε την καπιταλιστική εκμετάλλευση της μουσικής βιομηχανίας ή ακόμη και προς τον εαυτό του και την θέση του μέσα σε όλα αυτά.

Ως Αφρο-Αμερικάνος καλλιτέχνης - συνεχίζει ο Saul - κατέκρινε ανοιχτά σε πολλές περιπτώσεις τους μαύρους τζαζίστες που εξευτέλιζαν την εικόνα του Αφρο-Αμερικάνου μουσικού ενδίδοντας σε συνήθειες διασκεδαστών παλαιότερων χρόνων όπου μετέτρεπαν την μουσική εκτέλεση σε εμπορικό σόου που θύμιζε παράσταση ενός κλόουν<sup>21</sup>.

Χωρίς να θέλει να αφαιρέσει από τον μουσικό της τζαζ την ιδιότητα του επαγγελματία, ο Mingus κυνηγούσε μονίμως την καλλιτεχνική - αλλά και επαγγελματική - ανεξαρτησία του εντός του χώρου της και προωθούσε αυτή την αντίληψη και στα σχήματά του που είχαν την ιδιαίτερη για τότε ονομασία Jazz Workshops - αν και όπως τονίζει εδώ ο Saul, ο ίδιος ο Mingus σπάνια ήταν υπομονετικός και χαλαρός με τους μουσικούς εντός του workshop, αναλαμβάνοντας ξεκάθαρα την θέση του - πολλές φορές δυνάστη - αρχηγού.

---

<sup>21</sup> Μία ιδιαίτερη περίπτωση στην οποία ο Mingus διερευνά τις απαιτήσεις του κοινού και της βιομηχανίας από τον καλλιτέχνη είναι η σύνθεσή του με τίτλο The Clown του 1957.

Αν και απομακρύνθηκε από το προσκήνιο μετά τα μέσα της δεκαετίας του '60 - πριν επιστρέψει στα τελευταία χρόνια της ζωής του στις αρχές της δεκαετίας του '70 - μη μπορώντας ποτέ να συμφωνήσει ή να συμβαδίσει με τις πεποιθήσεις των black power κινημάτων που ξεπρόβαλαν εκείνη την εποχή, ο Mingus παρέμενε πάντα αυτός που παρότρυνε τους τζαζ μουσικούς να δημιουργήσουν δικούς τους συλλόγους με δικούς τους πόρους, ανεξάρτητα από κυβερνητικά και συνδικαλιστικά σωματεία - κάτι στο οποίο αποτέλεσε ο ίδιος πρότυπο με την συμμετοχή του σε κομβικούς συλλόγους όπως το JAG που ανέφερα πιο πάνω και το Jazz Composers Guild.

## V. Η ΘΕΣΗ ΤΩΝ ΛΕΥΚΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ

Ο ρόλος των λευκών μουσικών είναι ένα λεπτό ζήτημα στην ιστορία της τζαζ μουσικής. Ανάμεσα στους πολυάριθμους Αφρο-Αμερικάνους καλλιτέχνες εντός της τζαζ, έχουν αναγνωριστεί και αρκετοί λευκοί μουσικοί - όπως ο Chet Baker, ο Bill Evans και ο Stan Getz - όμως σπάνια θεωρήθηκαν πρωτοπόροι και - ακόμη και σήμερα - η αξία τους σε σύγκριση με τους μαύρους συναδέλφους τους αμφισβητείται.

Όπως ήδη έχει αναφερθεί, οι λευκοί είχαν έναν κομβικό ρόλο στην εξάπλωση της τζαζ τα πρώτα χρόνια της ύπαρξής της - με τις big band μουσικών όπως ο Benny Goodman και ο Glen Miller - ο οποίος όμως στηρίχτηκε στην εκμετάλλευση των - τότε τουλάχιστον - πιο έμπειρων και εξοικειωμένων με την μουσική Αφρο-Αμερικάνων τζαζιστών.

Η Monson (2007) και ο Hobsbawm (1959) γράφουν για τα πλεονεκτήματα των λευκών απέναντι στους μαύρους στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα - τουλάχιστον μέχρι και τα χρόνια του κινήματος - σε κοινωνικό αλλά και επαγγελματικό επίπεδο. Μέχρι τότε οι εναλλακτικές ενός Αφρο-Αμερικάνου στον χώρο της εργασίας ήταν περιορισμένες και “ο μόνος τρόπος να κερδίσει την ζωή του, αν επιθυμούσε να ξεφύγει από τη μοίρα του ανειδίκευτου εργάτη, η μόνη δυνατότητα να αποκτήσει μια θέση στην κοινωνία, ήταν να γίνει μουσικός (ένας αυτοδίδακτος μουσικός που παίζει τη δικιά του μουσική) ή να μπει στον κόσμο του θεάματος” (Hobsbawm 1959: 228). Αυτό άλλαξε σιγά σιγά όσο πλησίαζε το μέσο του 20ου αιώνα, όμως - όπως τονίζει και η Monson - ο λευκός μουσικός, τελειώνοντας την συναυλία του σε ένα τζαζ κλαμπ έχαιρε μερικών πολιτικών δικαιωμάτων και κοινωνικών προνομίων που για αυτόν ήταν μεν αυτονόητα, αλλά για έναν Αφρο-Αμερικάνο μουσικό όχι. Κατά την

γνώμη της η αδυναμία πολλών λευκών να συνειδητοποιήσουν αυτή την προνομιούχα θέση που είχαν, η οποία τους επέτρεπε να διασχίζουν ανενόχλητοι τα φυλετικά όρια και η οποία δεν τους μείωνε σε κανέναν βαθμό την δυνατότητα να εμφανιστούν στην τηλεόραση ή στο ραδιόφωνο, να κλείσουν δωμάτια σε ξενοδοχεία κατά την διάρκεια μιας περιοδείας, να ψηφίσουν - κάτι που ήταν από τα βασικά ζητούμενα του κινήματος για τα πολιτικά δικαιώματα - ή να βρουν δουλειά εν γένει, είναι που δημιούργησε ένα χάσμα ανάμεσα σε αυτούς και τους Αφρο-Αμερικάνους συναδέλφους τους, δημιουργώντας μία ένταση ανάμεσά τους<sup>22</sup>.

Ειδικά την περίοδο του κινήματος, η ένταση αυτή εκδηλώθηκε από την μεριά των μαύρων με μία κριτική απέναντι στην σχέση των λευκών με την τζαζ. Αντιμετωπίστηκαν συχνά ως κατώτεροι των Αφρο-Αμερικάνων λόγω του διαφορετικού περιβάλλοντος από το οποίο προέρχονταν, ως απλοί μιμητές των σπουδαίων Αφρο-Αμερικάνων μουσικών - κάτι που στήριζαν και οι δηλώσεις του Malcom X ότι οι λευκοί μπορούν μόνο να επαναλαμβάνουν αυτό που ακούνε, ενώ οι μαύροι επινοούν αυθόρμητα μονίμως - από τους οποίους έκλεψαν την μουσική τους και εκμεταλλεύτηκαν το ταλέντο τους με ρατσιστικές πρακτικές κατά τις προσλήψεις τους βγάζοντας πολύ περισσότερα λεφτά και παίρνοντας εύσημα για κάτι που δεν το άξιζαν (Gerard 1998).

Έχω ήδη αναπτύξει την βαθύτερη κοινωνική σημασία της τζαζ μουσικής για τους Αφρο-Αμερικάνους και την αντίληψη ότι η ερμηνεία - π.χ. του blues - σχετίζεται άμεσα με την ικανότητα του μουσικού να "το ζει"<sup>23</sup>. Οι λευκοί τζαζ μουσικοί προφανώς δεν ικανοποιούσαν αυτό το κριτήριο - κατά την άποψη των μαύρων ομολόγων τους - και βρισκόντουσαν απέναντι σε κριτικές όπως του Baraka που αποφαινόταν ότι οι λευκοί μουσικοί είχαν την δυνατότητα να γίνουν εντυπωσιακοί εντός του ιδιώματος, αλλά στερούνταν του σωστού ήχου και αισθήματος (Brown 2004).

Πολλοί λευκοί μουσικοί της τζαζ είχαν αντιρρήσεις σχετικά με τις πεποιθήσεις αυτές και - όπως ήταν φυσικό - προσπάθησαν να τις αντικρούσουν (Gerard 1998). Σύμφωνα με την Monson (2007) το βασικό τους επιχείρημα, με βάση το οποίο δικαιούνταν να συμμετέχουν

---

<sup>22</sup> Δεν πρέπει να παρεξηγεί βέβαια κανείς ότι το χρώμα του δέρματος των λευκών τους εξασφάλιζε αυτομάτως μία επιτυχημένη καριέρα στον κόσμο της τζαζ και ότι η μουσική τους ικανότητα δεν έπαιζε ρόλο, απλώς - σε αντίθεση με έναν Αφρο-Αμερικάνο μουσικό της εποχής - δεν υπήρχε περίπτωση να τους δημιουργήσει κάποιο πρόβλημα και να τους βάλει εμπόδια.

<sup>23</sup> Ο ίδιος ο Charlie Parker μάλιστα έλεγε ότι για να παίζεις blues πρέπει να ζεις το blues (Gerard 1998).

και αυτοί στον χώρο της τζαζ, ήταν πως η μουσική - εν γένει - είναι μια τέχνη, στην οποία δεν ταιριάζουν φυλετικές διακρίσεις και πολιτικές ιδεολογίες, συνεπώς η απεικόνιση τους ως μη αυθεντικοί και ανίκανοι να φτάσουν το καλλιτεχνικό επίπεδο των Αφρο-Αμερικάνων τζαζιστών αποτελούσε αδικία και έλλειψη σεβασμού προς αυτούς.

Ο Gerard (1998) γράφει πως για ορισμένους λευκούς μουσικούς μάλιστα, είδη όπως το blues, δεν ήταν εκφράσεις της Αφρο-Αμερικάνικης κουλτούρας αποκλειστικά, αλλά μουσικά ιδιώματα, τα οποία ο οποιοσδήποτε μπορούσε να αντιληφθεί και να χειριστεί αφότου τα διδαχτεί, με μοναδικό αξιόπιστο έλεγχο της ικανότητας του μουσικού να τα παίζει να αποτελεί η αποδοχή του από ομότιμους μουσικούς.

Άρχισε να δημιουργείται μία ανησυχία μεταξύ των λευκών μουσικών - και κριτικών - όπως στην περίπτωση του πιανίστα Bill Evans, ο οποίος δήλωνε ότι κατανοούσε του λόγους αυτής της επιμονής για την κυριαρχία της τζαζ από τους Αφρο-Αμερικάνους, όμως απόψεις όπως του Malcom X περί δημιουργικότητας - μια κατ' αυτόν πανανθρώπινη ικανότητα - ήταν επικίνδυνες και επιβλαβείς ακόμη και για τους ίδιους τους Αφρο-Αμερικάνους (Gerard 1998).

Δεν άργησε λοιπόν να κάνει την εμφάνισή της και η κατηγορία προς τους μαύρους τζαζιστές για “αντίστροφο ρατσισμό” (reverse racism)<sup>24</sup> από αρκετούς λευκούς ομότιμους τους που εξέφραζαν “πίκρα για το αυξανόμενο κύρος και την ιδιότητα της αυθεντίας που απέκτησαν οι Αφρο-Αμερικάνοι μουσικοί της τζαζ στο τέλος της δεκαετίας του '50 και στις αρχές του '60” (Monson 2007: 7).

Η Monson (2007) παρατηρεί ότι η τζαζ ήταν από τους πρώτους κοινωνικούς χώρους στην Αμερική, στους οποίους αναπτύχθηκε το φαινόμενο του “αντίστροφου ρατσισμού”, όμως σύμφωνα με τον Gerard (1998) οι λευκοί μουσικοί έπαιζαν συχνά εξίσου σημαντικό ρόλο στην εμφάνισή του, καθώς ακόμη και οι ίδιοι απέδιδαν στους Αφρο-Αμερικάνους μουσικούς μία ευχέρεια που οι ίδιοι δεν είχαν όσον αφορά την τζαζ. Πολλές φορές όντως προσπαθούσαν να τους μιμηθούν<sup>25</sup> και αποδέχονταν την τζαζ ως μία πλήρως Αφρο-

---

<sup>24</sup> Μία κατηγορία που είχε πρωτοεμφανιστεί σύμφωνα με τον Gerard (1998) ήδη από την δεκαετία του '40, κατά την οποία μεσουρανούσε το bebop, μέσω του όρου “Crow Jim” - το ανάποδο του όρου “Jim Crow” που συμβόλιζε τις ρατσιστικές νομοθεσίες και πρακτικές της Αμερικάνικης κυβερνήσεως και κοινωνίας εκείνη την εποχή (Monson 2007).

<sup>25</sup> Σε ορισμένες περιπτώσεις ο λευκός μουσικός ξεπερνούσε το επίπεδο της μουσικής μίμησης και πλέον προσπαθούσε να φερθεί σαν Αφρο-Αμερικάνος και στην υπόλοιπη ζωή του. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Mezz Mezzrow, ενός λευκού, Εβραίου μουσικού, ο οποίος από ένα σημείο και μετά δήλωνε Αφρο-Αμερικάνος και περιέγραφε στην αυτοβιογραφία του τον τρόπο με τον οποίο προσπαθούσε να έρθει σε επαφή με την τζαζ κουλτούρα με έναν τρόπο που μόνο οι Αφρο-Αμερικάνοι είχαν την δυνατότητα (Saul 2003).

Αμερικάνικη δημιουργία και έκφραση φτάνοντας μάλιστα στο σημείο να δηλώνουν ότι για να μπορεί να παίξει μια μπάντα σωστά χρειάζεται να έχει μαύρους μουσικούς.

Αυτή η διαμάχη όμως δεν ήταν το μόνο που χαρακτήριζε την θέση των λευκών στην τζαζ την εποχή του κινήματος. Η σχέση τους με τους Αφρο-Αμερικάνους τζαζίστες ήταν πιο πολύπλοκη καθώς - όπως τονίζει ο Gerard (1998) - παρ' όλη την κριτική τους, οι μαύροι μουσικοί της τζαζ επιδοκίμαζαν τους λευκούς που αναγνώριζαν την αξία των Αφρο-Αμερικάνων στην τζαζ και ποτέ δεν σταμάτησαν να προσλαμβάνουν λευκούς μουσικούς στις μπάντες τους. Όχι μόνο αυτό, αλλά ο Gerard παρατηρεί ότι ακόμη και οι πιο πολέμιοι της προσφοράς των λευκών στην τζαζ μουσική, σπανίως ήταν ενάντια στο να παίζουν λευκοί τζαζ. Τους ήταν απλώς αναγκαίο να αναγνωρίζεται η υπεροχή τους σε αυτήν.

Γνωστοί Αφρο-Αμερικάνοι τζαζίστες όπως ο Louis Armstrong, ο Duke Ellington, ο Miles Davis, ο Ornette Coleman - αλλά ακόμη και υπερασπιστές της black power ιδεολογίας όπως ο Archie Shepp - είχαν ανά περιόδους λευκούς μουσικούς ως μέλη των σχημάτων τους. Παρότι πολλοί μαύροι μουσικοί της τζαζ διατηρούσαν μία πρακτική κατά των λευκών, το γεγονός οι πρωτοπόροι της τζαζ - π.χ. οι πρωτεργάτες του bebop - συνεργάζονταν με αυτούς ήταν κάτι που και ο ίδιος ο Dizzy Gillespie αναγνώριζε ως “καινοτόμες προσπάθειες να σπάσουν τα φυλετικά εμπόδια” (Gerard 1998: 24).

Ταυτόχρονα, πολλοί λευκοί μουσικοί έκαναν προσπάθεια να σεβαστούν τους κανόνες και την αισθητική της τζαζ παράδοσης, δουλεύοντας με αναγνωρισμένους Αφρο-Αμερικάνους μουσικούς του χώρου και αποκτώντας εμπειρία κοντά τους πριν αποκτήσουν την δικιά τους φωνή. Μουσικοί όπως ο Bill Evans, ο Jim Hall, ο Zoe Zawinul και ο Charlie Haden “ξεχρέωσαν” κατά κάποιο τρόπο την οφειλή που είχαν απέναντι στην μαύρη κοινότητα της τζαζ σκηνής, ξεκινώντας την καριέρα τους υπό την καθοδήγηση Αφρο-Αμερικάνων τζαζίστων.

Όσον αφορά την περίοδο του κινήματος πιο συγκεκριμένα, όσοι δεν κοντραρίστηκαν με την Αφρο-Αμερικάνικη επιρροή στην τζαζ που συμβάδιζε με τις κοινωνικές εξελίξεις της εποχής, επηρεάστηκαν από την πολιτική χροιά που περιτριγύριζε πλέον την τζαζ σκηνή και ανέπτυξαν τη κοινωνική τους συνείδηση “αρχίζοντας να αποδέχονται περισσότερο από τις προηγούμενες γενιές τα Αφρο-Αμερικάνικα κοινωνικά και μουσικά στάνταρ ως ορόσημα, μέσα από τα οποία μπορούσαν να αξιολογούν τους εαυτούς τους αισθητικά, ηθικά και πολιτικά” (Monson 2007: 15).

Περιπτώσεις όπως η απόφαση του πιανίστα Dave Brubeck να ακυρώσει την περιοδεία του σε Αμερικάνικα πανεπιστήμια τον Φεβρουάριο του 1960 επειδή του ζητήθηκε να αντικαταστήσει τον μπασίστα του λόγω της Αφρο-Αμερικάνικης ταυτότητάς του δείχνουν την προσπάθεια λευκών μουσικών να στηρίζουν και αυτοί με όποια ευκαιρία έβρισκαν το μήνυμα του κινήματος για τα πολιτικά δικαιώματα (Monson 2007)<sup>26</sup>. Ακόμη και κατακριτέοι από την μαύρη κοινότητα, παλαιότεροι λευκοί μουσικοί, αρχηγοί big bands, όπως ο Benny Goodman έπαιζαν κατά κάποιον τρόπο τον ρόλο τους με το να συνεχίζουν να προσλαμβάνουν μαύρους μουσικούς καθ' όλη τους την καριέρα, προωθώντας έτσι την αξία της φυλετικής ισότητας και ενοποίησης (Gerard 1998).

Για να γίνει πιο κατανοητή η επιρροή που είχε ο χώρος της τζαζ σε λευκούς μουσικούς κατά την διάρκεια του κινήματος - αν και όχι αποκλειστικά τότε - τονίζω την αναφορά του McMichael (1998) σε μία συνέντευξη της λευκής μπασίστριας Bonnie Wtzel Carroll στο *Down Beat*, στην οποία περιγράφει πως η συμμετοχή σε μεικτά - από την άποψη της φυλετική εκπροσώπησης - τζαζ σχήματα την βοήθησε να διαμορφώσει μία αντιρατσιστική αντίληψη, χωρίς όμως παράλληλα να φτάσει να μισεί τον εαυτό της απλά και μόνο επειδή είναι λευκή - κάτι που την συμβούλεψε μάλιστα ένας Αφρο-Αμερικάνος συνάδελφός της να μην κάνει, λέγοντάς της ότι και αυτό εν τέλει ξεκινάει από μία βάση ρατσιστικής νοοτροπίας.

## VI. ΒΡΙΣΚΟΝΤΑΣ ΝΕΟΥΣ ΥΠΟΣΤΗΡΙΚΤΕΣ ΕΝΤΟΣ ΤΗΣ ΛΕΥΚΗΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑΣ

Οι λευκοί μουσικοί της τζαζ αποτελούν μία μόνο πτυχή της επαφής της λευκής κοινότητας με την τζαζ σκηνή. Οι λευκοί που δεν είχαν κάποια σχέση μαζί της πέρα από την ιδιότητά τους ως ακροατές - και αγοραστικό κοινό - όμως αποτελούν μία ακόμη και με αυτούς θα ήθελα να ασχοληθώ σε αυτό το σημείο.

Όπως είναι αναμενόμενο, η κριτική που ασκήθηκε στους λευκούς όσον αφορά την σχέση τους με την τζαζ μουσική ίσχυε και για το κοινό και όχι μόνο τους μουσικούς. Ο Malcom X κατέκρινε έντονα τους νεαρούς, λευκούς χίπστερ της εποχής, οι οποίοι σύχναζαν σε γειτονιές Αφρο-Αμερικάνων και αντέγραφαν το στυλ τους - στην συμπεριφορά και το παρουσιαστικό -

---

<sup>26</sup> Πιο πάνω ανέφερα την κριτική που άσκησε ο Norman Granz στον Brubeck, διότι θεωρούσε ότι η απαίτηση να είναι το κοινό δίχως φυλετικούς διαχωρισμούς ήταν σημαντικότερη, όμως όσο εύστοχη και να είναι αυτή η κριτική, θα ήταν αφελές να κρίνει κανείς ως ασήμαντη για την περίοδο εκείνη μία τέτοια κίνηση από έναν λευκό μουσικό με τέτοια δημοσιότητα και αναγνώριση από το mainstream, λευκό κοινό της τζαζ όπως ο Brubeck.

προσπαθώντας μάλιστα πολλές φορές να φερθούν σαν μαύροι περισσότερο και από τους ίδιους τους μαύρους (Saul 2003).

Για έναν λευκό νέο μέχρι τα μέσα του 20ου αιώνα όμως η επαφή με την τζαζ είχε ένα εντελώς διαφορετικό νόημα από ότι για έναν Αφρο-Αμερικάνο. Η τζαζ για έναν μαύρο Αμερικάνο συμβόλιζε ενότητα και περηφάνια για την κοινότητά του, ενώ για τους λευκούς ρήξη με αυτήν<sup>27</sup>. Η Monson (2007) παρατηρεί μάλιστα ότι η ύπαρξη της διαφυλετικότητας εντός του χώρου της τζαζ επιβεβαίωσε αυτή την ρήξη και την έκανε πιο έντονη. Οι Αφρο-Αμερικάνοι επιθυμούσαν μία αναγνώριση και ίσα δικαιώματα, αλλά - χωρίς αυτό να σημαίνει ότι απαρνιόντουσαν τα δικαιώματα και τα κοινωνικά προνόμιά τους - οι λευκοί προσπαθούσαν μέσω της τζαζ να ξεφύγουν από την επιρροή της Αμερικάνικης αστικής κοινωνίας της εποχής που προωθούσε τα πρότυπα της μέσης καπιταλιστικής και πατριωτικής πατριαρχικής οικογένειας - με νοικοκυρά μητέρα, παιδιά και σταθερή δουλειά. Μέσω της επαφής τους με τους Αφρο-Αμερικάνους, οι λευκοί λάτρεις της τζαζ, γινόντουσαν μέρος μιας πιο προοδευτικής και φιλελεύθερης<sup>28</sup> κοινότητας, με λιγότερο συντηρητικά κοινωνικά χαρακτηριστικά - κατά την γνώμη τους τουλάχιστον - εντός της οποίας στόχος ήταν η καλλιτεχνική έκφραση και όχι η οικονομική σταθερότητα και ευμάρεια.

Αν πάντως σήμερα είναι εμφανής η ειρωνεία μέσα στην προσπάθεια λευκών Αμερικάνων να ξεφύγουν από μία κοινωνία που τους παρείχε πολιτικά και κοινωνικά δικαιώματα<sup>29</sup>, μπαίνοντας μέσα σε μία κοινότητα που προσπαθούσε μέσω κοινωνικών αγώνων σαν το κίνημα για τα πολιτικά δικαιώματα να τα αποκτήσει, για τους ίδιους φαίνεται πως δεν ήταν - όχι πάντα τουλάχιστον.

Ο Saul (2003) αναφερόμενος στο διάσημο πλέον μυθιστόρημα του Jack Kerouac, *On the Road*<sup>30</sup>, θέτει έναν προβληματισμό, σύμφωνα με τον οποίο πολύ δύσκολα θα μπορούσαν οι πρωταγωνιστές του βιβλίου να κάνουν με την ίδια άνεση το ταξίδι από την μία άκρη της

---

<sup>27</sup> Παραδειγματικά αναφέρω ξανά την περίπτωση του σαξοφωνίστα Mezz Mezzrow, ο οποίος στην προσπάθειά του να σπάσει κάθε επαφή με την Εβραϊκή κουλτούρα, παντρεύτηκε μία Αφρο-Αμερικάνη γυναίκα, μετακόμισε στο Harlem της Νέας Υόρκης - μία κατ' εξοχήν γειτονιά Αφρο-Αμερικάνων - και υποστήριξε ότι μετά από χρόνια συνύπαρξη με Αφρο-Αμερικάνους είχε γίνει και ο ίδιος ένας.

<sup>28</sup> Προφανώς δεν εννοώ τον φιλελευθερισμό με την πολιτική έννοια του φιλελεύθερου καπιταλισμού.

<sup>29</sup> Και τα οποία δεν έχαναν ακόμη και αν το πετύχαιναν σε έναν τέτοιο βαθμό όπως ο Mezzrow.

<sup>30</sup> Μέσα στο οποίο εμφανίζεται ξεκάθαρα η σχέση και η επιρροή της τζαζ μουσικής σε έναν "επαναστατημένο" νεαρό λευκό.

Αμερικής ως την άλλη, έχοντας μάλιστα την δυνατότητα να φάνε, να μείνουν και να διασκεδάσουν όπου ήθελαν, αν ήταν Αφρο-Αμερικάνοι. Είναι μάλλον απίθανο ότι και ο ίδιος ο Kerouac είχε θέσει τον ίδιο προβληματισμό.

Η δυνατότητα των λευκών να ασκήσουν κοινωνική κριτική ή πίεση με τρόπο που δεν ήταν αποδεκτός - μέχρι τότε - σε Αφρο-Αμερικάνους φάνηκε και σε συμβάντα όπως την εξέγερση στις 2 Ιουλίου του 1960, κατά την διάρκεια του εβδομίου ετήσιου Jazz Festival στην κωμόπολη του Newport.

Ο Saul (2003) γράφει για αυτό το γεγονός, κατά το οποίο λευκοί φοιτητές με αφορμή ένα στοιχείο της κουλτούρας των μαύρων - την τζαζ μουσική - αντέδρασαν με ένα τρόπο που οι τελευταίοι δεν μπορούσαν. Η αιτία των ταραχών ήταν ο μεγάλος αριθμός ατόμων που είχαν έρθει για να δουν το φεστιβάλ και έμειναν χωρίς εισιτήριο - καθώς υπήρχε όριο προσέλευσης για το φεστιβάλ - με αποτέλεσμα να μείνουν εκτός συναυλιακού χώρου<sup>31</sup>. Στο όλο συμβάν δεν υπήρχαν πολιτικά κίνητρα, αλλά οι καταστροφές που προξενήθηκαν στην πόλη του Newport και οι συγκρούσεις των ταραχοποιών με την αστυνομία τράβηξαν την προσοχή των μαζικών μέσων ενημέρωσης και πολύς κόσμος ενημερώθηκε για τις φασαρίες που προκάλεσαν λευκοί φοιτητές - “νέοι, υγιείς λευκοί πολίτες” όπως τόνισαν τα μέσα - για χάρη της τζαζ μουσικής.

Παρ’ ότι η σύγκρουση των εξεγερμένων φοιτητών με τις αρχές στο Newport και οι καταστροφές που την συνόδεψαν θύμισαν - ή μάλλον κατά κάποιο τρόπο φάνηκε να προοικονομούν - τις κινητοποιήσεις που θα εμφανιζόντουσαν αργότερα με το κίνημα, ο Saul δεν αφήνει καμία αμφιβολία ως προς τη διαφορά του περιβάλλοντος από το οποίο προέρχονταν οι συμμετέχοντες στην πρώτη περίπτωση σε σχέση με αυτούς της δεύτερης. Στο Newport υπήρχαν μόνο τρία ξενοδοχεία και εναλλακτική διανυκτέρευσης προσφερόταν μόνο από ιδιωτικές κατοικίες που προσωρινά μετατρέπονταν σε καταλύματα κατά την διάρκεια του φεστιβάλ. Είναι προφανές - κατά τον Saul - ότι το μέρος του κοινού του φεστιβάλ που αποτελούταν από Αφρο-Αμερικάνους θα συναντούσε περισσότερα εμπόδια στο συγκεκριμένο ζήτημα από τους λευκούς φοιτητές κι ας ήταν εκεί για τον ίδιο λόγο. Ακόμη και ένα ντοκυμαντέρ με θέμα το φεστιβάλ του 1958 με τίτλο Jazz on a Summer Day

---

<sup>31</sup> Ο Saul κατηγορεί τους οργανωτές του φεστιβάλ και τον δήμο του Newport για έλλειψη προετοιμασίας απέναντι σε μια τέτοια περίπτωση καθώς και υπερβολική διαφήμιση του φεστιβάλ, διότι υπήρξε μία προσπάθεια να προσελκύσουν όσο περισσότερο κόσμο γινόταν χωρίς να έχει ληφθεί υπόψιν το αν ήταν εφικτό κάτι τέτοιο εφόσον ο κόσμος υπερέβαινε έναν διαχειρίσιμο αριθμό ατόμων.



δείχνει ότι η απόφαση του σκηνοθέτη Bert Stern να μην ασχοληθεί καθόλου με τους μουσικούς καθ' αυτούς ή γενικότερα την οποιαδήποτε σχέση της τζαζ με την Αφρο-Αμερικάνικη κουλτούρα “εκφράζει με λιτότητα πως ένα μεγάλο μέρος του κοινού της τζαζ, ακόμη και μετά τις προσπάθειες των μουσικών και κριτικών του bebop, αγνοούσαν την σκόπιμη πολιτική φόρτιση της μουσικής” (Saul 2003: 114).

Δεν πρέπει να ξεχνιέται ότι η τζαζ ήταν μία άγνωστη μουσική γλώσσα για έναν λευκό του πρώτου μισού του 20ου αιώνα - ειδικά για αυτούς της Βόρειας Αμερικής - και ακόμη και αν μπορούσε να έρθει σε επαφή μαζί της, σίγουρα δεν ήταν μέρος της παράδοσής του<sup>32</sup> όπως ίσχυε για τους Αφρο-Αμερικάνους (Hobsbawm 1959). Αυτό ίσως ήταν μία από τις αιτίες που η Αφρο-Αμερικάνικη κουλτούρα - καθώς και τα ίδια τα άτομα - ασκούσαν μία μυστικιστική σχεδόν γοητεία στους λευκούς στις αρχές του αιώνα σύμφωνα με τον Gerard (1998). Αυτή η “νεγροφιλία” (negrophilia) εστίαζε κατά την γνώμη του Gerard στην διαφορά μεταξύ των λευκών και τον μαύρων, αλλά με έναν επιφανειακό - και ρατσιστικό κατ' ουσίαν - τρόπο, με βάση τον οποίο αντιμετωπιζόντουσαν οι Αφρο-Αμερικάνοι ως μία εξωτική φυλή, με αξιοπερίεργες και θαυμαστές ιδιότητες και συνήθειες, αποτελώντας έτσι ένα στερεοτυπικό πρότυπο για λευκούς Αμερικάνους που ήθελαν να κοντραριστούν με την κοινωνία τους. Μία λογική και εύκολη παρατήρηση όμως είναι ότι εφόσον η συμπάθεια προς την κουλτούρα των Αφρο-Αμερικάνων - μέσα από ένα ενδιαφέρον για την τζαζ μουσική παραδείγματος χάριν και την μίμηση χαρακτηριστικών όπως του χίπστερ - στηριζόταν σε φυλετικά στερεότυπα και ρατσιστική νοοτροπία, τότε ήταν αρκετά κοντά και με την αντιπάθεια απέναντι σε αυτήν. Συνεπώς σίγουρα δεν βοήθουσε στην εξάλειψη της τελευταίας και ακόμη πιο σίγουρα δεν αποτελούσε πραγματική ένδειξη σεβασμού απέναντι σε αυτή την κουλτούρα.

Η Monson (2007) υποστηρίζει ότι τα πράγματα άρχισαν να αλλάζουν με την εμφάνιση του κινήματος. Αρχικά υποστηρίζει το δικαίωμα των λευκών προς τα μέσα του αιώνα να νιώθουν κάποια σύνδεση με την τζαζ μουσική εφόσον εκείνη την εποχή, μία μουσική Αφρο-Αμερικάνικης προέλευσης όπως η τζαζ εμφανιζόταν πολύ εύκολα μέσα στην καθημερινότητα του μέσου Αμερικάνου - λευκού ή μαύρου - συνεπώς ένας νέος που γεννήθηκε από την δεκαετία του '30 και μετά ήταν πλέον εξοικειωμένος με την ήχο της. Θα ήταν συνεπώς παράλογο να υποστηρίζει κανείς ότι οι λευκοί - αλλά και οποιασδήποτε άλλης φυλετικής ομάδας - λάτρεις της τζαζ δεν μπορούσαν να αναπτύξουν μία πραγματική σχέση με την

---

<sup>32</sup> Κάτι που μάλλον εξηγούσε τον λόγο που συνδέθηκε με την προσπάθεια διάσπασης τους από αυτήν.

μουσική μόνο και μόνο επειδή αυτή δεν θα ήταν ακριβώς ίδια με ενός Αφρο-Αμερικάνου ως προς το νόημα και την σημασία. Αυτό που για την Monson ήταν προβληματικό μέχρι τότε ήταν η άρνηση ή αδυναμία των λευκών να αναγνωρίσουν το τελευταίο κομμάτι της προηγούμενης πρότασης.

Η εμφάνιση του κινήματος για τα πολιτικά δικαιώματα βοήθησε λοιπόν όχι μονάχα τους Αφρο-Αμερικάνους να επαναδιαμορφώσουν τον τρόπο, με τον οποίο γινόταν αντιληπτή η ταυτότητά τους από ίδιους αλλά και από τον υπόλοιπο κόσμο, αλλά και τους πιο ανοιχτόμυαλους και ριζοσπαστικούς λευκούς. Σύμφωνα με την Monson μάλιστα, δεν ήταν τυχαία η εμφάνιση κινήματων - όπως το αντιπολεμικό, το φεμινιστικό και των ομοφυλοφίλων - λίγα χρόνια μετά από αυτό των πολιτικών δικαιωμάτων που ήταν επηρεασμένα από αυτό ως προς τον τρόπο λειτουργίας και εκδήλωσης των αιτημάτων τους για τα ανθρώπινα δικαιώματα.

Βλέποντας ορισμένες φριχτές εικόνες στα μέσα μαζικής ενημέρωσης την περίοδο του κινήματος και ειδικά στις αρχές της δεκαετίας του '60, πολλοί λευκοί έγιναν μάρτυρες μίας φριχτής βιαιοπραγίας και κακοποίησης διαδηλωτών του κινήματος από λευκούς ρατσιστές. Οι εικόνες αυτές και η βελτιωμένη οικονομική κατάσταση της εποχής - η οποία έδινε στο άτομο την ευκαιρία να προβληματιστεί για κοινωνικά ζητήματα όπως η φυλετική ισότητα καθώς δεν ανησυχούσε για την επιβίωσή του στον βαθμό που ίσχυε αυτό για τις προηγούμενες γενιές - δημιουργούσαν μία έντονη πολιτιστική επιρροή στην λευκή νεολαία, η οποία σε συνδυασμό με την μεγαλύτερη αποδοχή της Αφρο-Αμερικάνικης κουλτούρας λειτούργησαν ως βασικοί παράγοντες - κατά τον McMichael (1998) - να γίνουν αποδεκτά τα αιτήματα των διαδηλωτών από αυτήν και να απορριφθεί η βία ενάντια τους.

Καθώς η αντίληψη μίας ομογενούς, ανώτερης λευκής κοινότητας γινόταν όλο και πιο εμφανώς ο εχθρός, όχι μόνο των φυλετικών μειονοτήτων, αλλά και του - τότε - σύγχρονου και προοδευτικού κόσμου, ο McMichael τοποθετεί την δημοφιλή μουσική - και πιο συγκεκριμένα την τζαζ - στην πρώτη γραμμή της διαμάχης όπου λειτουργούσε ως ένας από τους συντελεστές που καθόριζαν αυτό τον νέο κόσμο, στον οποίο δεν άνηκαν πια οι συντηρητικές αντιλήψεις για τις φυλετικές σχέσεις. Όπως ήδη έχει αναφερθεί, με την βοήθεια της εξέλιξης της τεχνολογίας, η τζαζ σκηνή μπήκε στο προσκήνιο, οπότε περισσότεροι λευκοί μπορούσαν να έρθουν σε επαφή μαζί της, άρα ως περισσότερο εξοικειωμένοι με την Αφρο-Αμερικάνικη κουλτούρα, η κοινότητα των μαύρων ήταν κάτι

λιγότερο ξένο για αυτούς από ότι τα προηγούμενα χρόνια, οπότε ήταν πιο εύκολο να δουν τον αγώνα των ανθρώπων που σχετίζονταν με το κίνημα ως μια ξεκάθαρη προσπάθεια να αποκτήσουν απλώς τα ανθρώπινα δικαιώματα που δικαιούνταν.

Αυτό που χάθηκε κατά τον McMichael στις αρχές του '60 μετά τις εικόνες βίας απέναντι στους Αφρο-Αμερικάνους ήταν η αθωότητα των λευκών απέναντι στην ίδια τους την ταυτότητα, όμως το σίγουρο είναι πως “οι λευκοί ακροατές της τζαζ που εκτέθηκαν στις αναταραχές της δεκαετίας του '60 ανέπτυξαν μια εκτίμηση για το διαφορετικό μέσω της ακρόασης, μέσω μιας διανοητικής και συναισθηματικής γνώσης που αποκτήθηκε μέσα από την συμμετοχή τους στον χώρο της τζαζ και την φυλετική ανάμειξη που τον χαρακτήριζε” (McMichael 1998: 404).

## VII. ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΕΠΙΠΤΩΣΕΙΣ

Είναι μάλλον προφανές και αναμενόμενο ότι η υποστήριξη ενός κινήματος όπως αυτό των πολιτικών δικαιωμάτων - το οποίο αφορούσε το σύνολο της αμερικάνικης κοινωνίας και βρήκε απέναντί του πολυάριθμους ανταγωνιστές και ισχυρή αντίσταση - συνοδεύεται και από ορισμένες συνέπειες, τόσο σε επαγγελματικό όσο και κοινωνικό βαθμό.

Τα αιτήματα του κινήματος, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο αυτά διεκδικήθηκαν αποτελούσαν ένα καρφί στην πολιτική ορθότητα της αστικής αμερικάνικης κοινωνίας των μέσων του αιώνα με αποτέλεσμα οι καριέρες μουσικών της τζαζ όπως η Abbey Lincoln και ο Max Roach - δύο από τους πιο ένθερμους υποστηρικτές του κινήματος εντός του τζαζ χώρου με ενέργειες όπως ο δίσκος We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite, στον οποίο ήδη έχω αναφερθεί - να συναντήσουν αρκετά εμπόδια λόγω της ωμής ειλικρίνειάς τους γύρω από το ζήτημα.

Η Monson (2007) γράφει για την δυσκολία και των δύο να αποκτήσουν νέα συμβόλαια με δισκογραφικές εταιρίες προς το τέλος της δεκαετίας του '60 - όταν πλέον είχε αρχίσει να φθίνει η ένταση, η δημοσιότητα και η ενασχόληση με το κίνημα - εξαιτίας της κοινωνικής και καλλιτεχνικής στάσης τους μέσα στα χρόνια του κινήματος, η οποία κατά κάποιο τρόπο οδήγησε στον έμμεσο αποκλεισμό τους από την μουσική βιομηχανία, είτε μέσω των κριτικών της τζαζ, των ιδιοκτητών συναυλιακών χώρων ή και των ίδιων των δισκογραφικών.

Η κριτική του Ira Gitler για τον δίσκο της Lincoln, *Straight Ahead*, και η δημόσια συζήτηση που ακολούθησε και που ανέφερα παραπάνω είναι ένα παράδειγμα της κριτικής που συνάντησαν Αφρο-Αμερικάνοι καλλιτέχνες όπως η Lincoln εκείνη την περίοδο - η ανησυχία από την πλευρά της λευκής κοινότητας για αντίστροφο ρατσισμό μέσα στην τζαζ σκηνή και οι ανάγκες των Αφρο-Αμερικάνων για εκδήλωση οργής και αναζήτηση δικαιοσύνης έχουν επίσης αναλυθεί παραπάνω - οι οποίοι είδαν σε διάφορες περιπτώσεις την καλλιτεχνική τους έκφραση να χαρακτηρίζεται ως προπαγάνδα λόγω της σχέσης της με τα κοινωνικές εξελίξεις της εποχής (Monson 2007).

Πολλές φορές μάλιστα η κριτική έφτανε στα επίπεδα της λογοκρισίας όπως συνέβη και στην περίπτωση του κομματιού *Fables of Faubus* του Charles Mingus, για την οποία γράφει ο Saul (2003). Η σύνθεση αυτή του 1959 που αναφερόταν στον κυβερνήτη Orval Faubus και που πρωτοεμφανίστηκε στον δίσκο του Mingus της ίδιας χρονιάς, *Mingus Ah Um*, κανονικά συμπεριλάμβανε μια στιχομυθία ανάμεσα στον ίδιο τον Mingus και τον ντράμερ Dannie Richmond, η οποία αποτελούσε μία σαρκαστική - αλλά ξεκάθαρη - επίθεση στον Faubus. Με απόφαση της δισκογραφικής εταιρίας Columbia που είχε αναλάβει την ηχογράφιση και διανομή του δίσκου όμως, το κομμάτι κυκλοφόρησε χωρίς αυτή την στιχομυθία, με μοναδικό δείκτη του στόχου του - πλέον αποκλειστικά οργανικού - κομματιού να παραμένει ο τίτλος του.

Μία ακόμη πιο ενδιαφέρουσα μορφή κοινωνικής κριτικής όμως κατά την γνώμη μου ήταν αυτή που ασκήθηκε από τους υποστηρικτές του κινήματος προς τους μουσικούς που δεν συνέβαλλαν σε αυτό, είτε μέσω μίας απόστασης που διατήρησαν απέναντι στα κοινωνικοπολιτικά δρώμενα, είτε μέσω ενεργειών που θεωρήθηκαν ασύμβατες με την ιδεολογία του κινήματος.

Η Monson (2007) γράφει στο βιβλίο της πως οι καλλιτέχνες που σχετίζονταν με την Αφρο-Αμερικάνικη κοινότητα είχαν μία ευθύνη απέναντι σε αυτή, σύμφωνα με την οποία οι πράξεις και η καλλιτεχνική τους στάση όφειλε να συμπλέει με την συλλογικότητα που χαρακτήριζε την βασική δομή της - μία συλλογικότητα που ειδικά κατά την διάρκεια του κινήματος ήταν αναγκαία και επιθυμητή. Καλλιτέχνες όπως η Lincoln μάλιστα άσκησαν κριτική ακόμη και στην ιδέα της φυλετικής ενοποίησης - που υποστήριζαν μεταξύ άλλων και ο Martin Luther King, Jr. - αποφαινόμενοι ότι στην πραγματικότητα οδηγούσε στην ρήξη αυτής της συλλογικότητας και την ολική αφομοίωση των Αφρο-Αμερικάνων στην λευκή

κοινωνία, με απαραίτητη προϋπόθεση να εγκαταλειφθούν τα κοινωνικά χαρακτηριστικά που τους διαφοροποιούν.

Συνεπώς όταν αναγνωρισμένοι μουσικοί της τζαζ - που όπως ήδη έχει ξεκαθαριστεί αποτελεί μία δημιουργία της Αφρο-Αμερικάνικης κουλτούρας και αναγνωρίζεται σαν ένα κομμάτι αυτής - φαινόταν να εγκαταλείπουν τα χαρακτηριστικά που δίνουν στην μουσική αυτή τον χαρακτήρα της και την συνδέουν με την κουλτούρα αυτή, υιοθετώντας ένα στυλ που ταιριάζει περισσότερο στα ευρωπαϊκά πρότυπα μιας δυτικής, λευκής έκφρασης, τότε γίνονταν δέκτες σκληρής κριτικής από μέλη της κοινότητας όπως ο Baraka (Gerard 1998). Ακόμη και οι αντιλήψεις των μουσικών της εποχής του bebop τέθηκαν υπό αμφισβήτηση, με την εικόνα του απομονωμένου καλλιτέχνη που βάζει την μουσική του πάνω από όλα και προσπαθεί να αναδείξει τον εαυτό του ως μία καλλιτεχνική ιδιοφυΐα να αντιμετωπίζεται ως μία προσπάθεια αποδοχής από τους λευκούς<sup>33</sup>.

Ας ξεκαθαριστεί όμως ότι θύματα της κριτικής της μαύρης κοινότητας δεν ήταν μόνο επιφανείς λευκοί μουσικοί όπως ο πιανίστας Dave Brubeck - που σύμφωνα με τον Gerard (1998) άνηκε στους πιο περιφρονημένους από την Αφρο-Αμερικάνικη κοινότητα μουσικούς παρά την συμπαράσταση του στο κίνημα με ενέργειες όπως την ακύρωση της περιοδείας του τον Φεβρουάριο του 1960<sup>34</sup> - αλλά και καταξιωμένοι Αφρο-Αμερικάνοι πρωτεργάτες του χώρου όπως ο Miles Davis, ο οποίος θεωρήθηκε ότι από τα μέσα της δεκαετίας του '60 και μετά απέρριψε την κοινότητά του και άρχισε να προτιμάει την συνεργασία με λευκούς μουσικούς, παίζοντας μία μορφή τζαζ μουσικής που είχε μία αρκετά μικρότερη επαφή με την Αφρο-Αμερικάνικη κουλτούρα πλέον και βασιζόταν σε λευκά μουσικά πρότυπα (Gerard 1998). Ακόμη και ιδιώματα εντός της τζαζ σκηνης όπως η soul jazz έγιναν κατακριτέα ως φτηνά ακούσματα που απλοποιούσαν και μετάλλασσαν τον ήχο της τζαζ εις το όνομα της

---

<sup>33</sup> Ο Gerard (1998) παρατηρεί εύστοχα βέβαια ότι αυτή η κριτική μπορεί να είχε μία λογική στις αρχές του '60, όπου το κίνημα ήταν στην πιο έντονη φάση του και οι μαύροι Αμερικάνοι έβρισκαν πλέον όλο και περισσότερους τρόπους να διαμαρτυρηθούν, όμως στην δεκαετία του '40 - όπου ξεκίνησε και το bebop - ένας Αφρο-Αμερικάνος μουσικός της τζαζ δεν είχε άλλα πρότυπα από αυτό του εκκεντρικού καλλιτέχνη, μέσα από το οποίο παράλληλα εξέφραζε μία αντίδραση που είχε ανάλογη δυναμική εκείνη την εποχή για τον ίδιο με τις κινητοποιήσεις των διαμαρτυρούμενων του κινήματος αργότερα. Αυτό που αργότερα φάνηκε ξεπερασμένο και υποχώρηση από την μεριά των bebop μουσικών, ήταν για αυτούς επανάσταση όταν πρωτοεμφανίστηκε.

<sup>34</sup> Ο McMichael (1998) γράφει ότι ο Brubeck είχε καθ' όλη την διάρκεια της καριέρας του - αλλά ειδικά στα μέσα του αιώνα - την υποστήριξη της ρατσιστικά δομημένης μουσικής βιομηχανίας, λαμβάνοντας υπερπολλαπλάσια διαφήμιση και αναγνώριση στα μέσα μαζικής ενημέρωσης από ότι πολλοί Αφρο-Αμερικάνοι συνάδελφοί του.

εμπορικότητας και των αυξημένων οικονομικών απολαβών<sup>35</sup>.

Παράλληλα, μουσικοί για τους οποίους δεν υπήρχε καμία αμφιβολία ως προς τον τρόπο που έπαιζαν και την κουλτούρα και αντίληψη που αυτός εκπροσωπούσε, τέθηκαν υπό δριμύτατη κριτική λόγω των παραχωρήσεών τους απέναντι σε ρατσιστικές πρακτικές που άνηκαν στην προσδιορισμένη από λευκούς κοινωνική πραγματικότητα, στην οποία εναντιωνόταν το κίνημα.

Η Monson (2007) γράφει για τις περιπτώσεις του Nat King Cole και του Louis Armstrong - δύο μουσικούς με μακρά ιστορία στην τζαζ και αναμφισβήτητης σημασίας - που αμφότεροι δέχθηκαν να παίξουν συναυλίες σε χώρους με φυλετικά διαχωρισμένο κοινό προς τα τέλη της δεκαετίας του '50. Η υποχώρηση αυτή από μέρους τους δεν ήταν αποδεκτή από μία κοινότητα, η οποία είχε ξεκινήσει τον κοινωνικό αγώνα της ενάντια σε τέτοιες συνθήκες. Ειδικά η περίπτωση του King Cole εμφανίζει ενδιαφέρον διότι κατά την διάρκεια της συναυλίας του έξι λευκοί θεατές ανέβηκαν στην σκηνή περιγελώντας τους μουσικούς, αλλά η απάντηση της Αφρο-Αμερικάνικης κοινότητας ήταν η αποδοκιμασία του King Cole και η απόδοση ευθυνών στον ίδιο επειδή δέχτηκε να παίξει σε εκείνον τον συναυλιακό χώρο, καθώς ο φυλετικός διαχωρισμός είχε πλέον κηρυχθεί αντισυνταγματικός και παράνομος, συνεπώς η στάση του King Cole - αλλά και του Armstrong - στήριζε την παρανομία αυτή.

Αντίστοιχα, η άρνηση μουσικών - ειδικά Αφρο-Αμερικάνων - να συμμετέχουν σε αντιδραστικές κινήσεις εντός του χώρου της τζαζ αντιμετωπίστηκε ως έλλειψη φυλετικής περηφάνιας, όπως και στην περίπτωση του τρομπετίστα Nat Adderley. Μετά την εξέγερση του 1960 στο Newport Jazz Festival και ως απάντηση στις συντηρητικές και κατ' εξοχήν εμπορικές και αντικαλλιτεχνικές τακτικές των διοργανωτών του φεστιβάλ, ο Charles Mingus μαζί με μερικούς συναδέλφους του - όπως ο Max Roach - ίδρυσαν ένα ανεξάρτητο φεστιβάλ τζαζ μουσικής που θα στεγαζόταν και αυτό στο Newport με την ονομασία Newport Rebels. Όταν λοιπόν μουσικοί όπως ο Adderley αρνήθηκαν να συμμετάσχουν, ο Mingus τους κατηγορήσε για αυτή την έλλειψη περηφάνιας (Saul 2003).

Το ζήτημα όμως είναι πιο πολύπλοκο από ότι φαίνεται αρχικά και κατά την γνώμη μου αξίζει να τεθεί ένα ερώτημα. Κατά την Monson (2007) πολλοί τζαζίστες επέλεξαν έναν εύκολο και σχετικά απόμακρο τρόπο να δείξουν την υποστήριξή τους για το κίνημα - δεν

---

<sup>35</sup> Ο αλτίστας Julian "Cannonball" Adderley ήταν από τους βασικούς εκπροσώπους της soul jazz και κατηγορήθηκε έντονα για την ενασχόλησή του με αυτή, χαρακτηριζόμενος μάλιστα ως και ξεπουλημένος (Saul 2003).

είχαν όλοι την μαχητικότητα και την διάθεση για ρίσκο και αυτοθυσία του Roach ή της Lincoln - μέσα από τη συμμετοχή τους σε φιλανθρωπικές συναυλίες και παρά την πίεση που δέχθηκαν οι μουσικοί να επιλέξουν στρατόπεδο πολλές φορές “προτίμησαν να διατηρήσουν μία απόσταση ανάμεσα στην υπόστασή τους πάνω στο σανίδι και τις πολιτικές απόψεις και ενέργειές τους μακριά από αυτό” (Monson 2007: 222).

Είναι δύσκολο να αφαιρέσει κανείς το δικαίωμα από έναν μουσικό να διαχωρίζει την καλλιτεχνική του έκφραση με αυτήν της καθημερινής του ζωής. Ο Miles Davis ήταν πολύ επιλεκτικός ως προς τον τρόπο που θα έδειχνε την συμπαράστασή του και φρόντιζε να διατηρεί καθ’ όλη την διάρκεια της καριέρας του μία στάση απέναντι στην μουσική, η οποία καθορίστηκε πρωτίστως με βάση καλλιτεχνικά κριτήρια και όχι κοινωνικά.

Γράφοντας για τον πιανίστα Thelonious Monk, η Monson (2007) παρουσιάζει μία περίπτωση Αφρο-Αμερικάνου μουσικού της τζαζ, ο οποίος έκανε ξεκάθαρη την αποστροφή του για την πολιτική και ακόμη πιο συγκεκριμένα την πολιτικά προσδιορισμένη μουσική δημιουργία - κάτι που ποτέ δεν έκρυψε - αλλά παράλληλα δεν αρνήθηκε να συμμετάσχει σε συναυλίες φιλανθρωπικού σκοπού για να στηρίξει την προσπάθεια οργανώσεων όπως το CORE μεταξύ άλλων.

Ακόμη και ο τρόπος που ο Armstrong δικαιολόγησε την συμφωνία του να παίζει σε έναν συναυλιακό χώρο με φυλετικά διαχωρισμένο κοινό - αποφαινόμενος ότι η τρομπέτα του δεν καταλαβαίνει από χρώματα δέρματος και πως ο ίδιος θα δεχόταν να παίζει σε όποιον είναι πρόθυμος να ακούσει - δείχνει ότι για πολλούς τζαζίστες, η μουσική αυτή ως “αληθινή τέχνη ήταν ανώτερη της πολιτικής, συνεπώς οποιοδήποτε χυδαίοι πολιτικοί στόχοι την εξευτέλιζαν” (Monson 2007: 205) και ήταν λιγότερο σημαντικοί.

## VIII. Η “ΟΡΓΙΣΜΕΝΗ ΤΖΑΖ”

Η σύγχυση ανάμεσα στα τεχνικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά ενός μουσικού είδους και το κοινωνικοπολιτικό νόημα που του αποδόθηκε είναι ίσως ένας δρόμος, μέσα από τον οποίο μπορεί κανείς να διερευνήσει και διανοηθεί αυτό που ονομάστηκε free jazz - ή αλλιώς “New thing”, avant-garde jazz, freedom music, serious music, Great Black Music και experimentalism (Monson 2007).

Κανένα άλλο στυλ - αν και είναι αμφιλεγόμενο το κατά πόσο η free jazz αποτελεί έναν τρόπο έκφρασης ή μουσικό εργαλείο, παρά αυτόνομο στυλ καθ' αυτό - εντός του μουσικού είδους της τζαζ δεν απέκτησε τέτοια σημασία και σύνδεση με τις κοινωνικές εξελίξεις της εποχής του κινήματος, σε βαθμό μάλιστα που ίσως δόθηκε μεγαλύτερο βάρος στην συμβολική του χροιά από ότι στην καθαρά καλλιτεχνική του αξία.

Η free jazz αποτελούσε μία ρήξη με το μουσικό παρελθόν της τζαζ τόσο ως προς τα καθαρά μουσικά χαρακτηριστικά, αλλά και ως προς τον τρόπο που εμφανίστηκε. Η φρασεολογία ήταν επηρεασμένη από το ίδιο ύφος και η ρυθμική διαχείριση - αν και πιο περιπετειώδης και ελεύθερη - βασιζόταν σε παρόμοιους κανόνες και λογική, αλλά όσον αφορά την αρμονία και το τονικό περιβάλλον, αυτά εγκαταλείφθηκαν πλήρως. Αυτό δεν σημαίνει ότι οι μουσικοί της free jazz σκηνης δεν είχαν την ικανότητα να παίζουν κλασικά κομμάτια του τζαζ ρεπερτορίου βέβαια με τον παραδοσιακό τρόπο - καθώς μουσικοί όπως ο Coltrane είχαν ξεκινήσει εντός των ορίων του hard bop. Πολλοί όμως εκφραστές αυτού του νέου τρόπου παιξίματος δεν έπαιζαν ποτέ changes<sup>36</sup> και έτσι δεν απέκτησαν τον σεβασμό που αξίζει σε έναν καταξιωμένο μουσικό από τους ομότιμους τους, καθώς αμφισβητήθηκε η μουσική ικανότητά τους<sup>37</sup>. Παράλληλα μουσικοί όπως ο Ornette Coleman και ο Cecil Taylor έσπασαν την μακροχρόνια παράδοση εντός της τζαζ σκηνης, κατά την οποία οι νέοι μουσικοί που κάνουν την εμφάνισή τους στον χώρο περνούν ένα διάστημα κοντά σε έμπειρους και αναγνωρισμένους τζαζίστες ώστε να κερδίσουν κατά κάποιο τρόπο με την αξία τους μία θέση δίπλα σε αυτούς ως το νέο αίμα και μελλοντικοί πρωταγωνιστές της τζαζ έκφρασης (Gerard 1998).

Στους νεωτερισμούς αυτούς όμως αποδόθηκε ταυτόχρονα μία σύνδεση με τις κοινωνικές και πολιτισμικές αλλαγές της περιόδου καθώς υποστηρίχθηκε - από ένα μέρος του κοινού κυρίως, αλλά και τους ίδιους τους μουσικούς καμιά φορά - ότι υπήρχε μία “άμεση σχέση ανάμεσα στον ελεύθερο από αρμονικές διαδοχές (changes), τονικοποίηση, ηχοχρωματική ορθοδοξία και ρυθμική υποχρέωση του swing μουσικό μοντερνισμό και μία ριζοσπαστική και αποφασιστική πολιτική συνείδηση” (Monson 2007: 160). Κατά τον McMichael (1998)

---

<sup>36</sup> Με τον όρο αυτό στον χώρο της τζαζ εννοούμε την αρμονική διαδοχή εντός της φόρμας ενός κομματιού, πάνω στην οποία βασίζει το σόλο του - αλλά και την συνοδεία του εφόσον πρόκειται για μελωδικό όργανο συνοδείας όπως το πιάνο ή το κοντραμπάσο - ο μουσικός (Hobsbawm 1959).

<sup>37</sup> Η Monson (1995) γράφει στο κείμενό της για την κριτική του Davis στον τρομπετίστα Don Cherry, τον οποίο και θεωρούσε απλώς φασαριόζο και την μουσική του έκφραση δίχως πραγματικό περιεχόμενο, αλλά βασιζόμενη σε “ελεύθερους” ηχητικούς εντυπωσιασμούς.



δίσκοι όπως το Free Jazz του Coleman του 1960 εκπροσωπούσαν ένα μουσικό επαναπροσδιορισμό που αντανάκλασε για πολλούς τον αντίστοιχο του κινήματος σε κοινωνικό επίπεδο.

Στα μάτια της πλειοψηφίας των υποστηρικτών της avant-garde τζαζ σκηνής, η απόρριψη της τονικότητας και της συμβατικής αρμονίας και ο - πολλές φορές τσιριχτός, σχεδόν κραυγαλέος - ήχος των μουσικών αποτελούσαν μία οργισμένη<sup>38</sup> επανάσταση εντός των πλαισίων του κινήματος και ακόμη πιο συγκεκριμένα, του μαύρου πατριωτισμού (Monson 2007). Τα ουρλιαχτά του σαξοφώνου του Coltrane ήταν η έκφραση της αγανάκτησης και του θυμού, με τον οποίο ταυτίζονταν πολλοί Αφρο-Αμερικάνοι ακτιβιστές με την διάλυση της ενότητας του κινήματος που άρχισε να εμφανίζεται στις αρχές της δεκαετίας του '60. Η βία άρχισε να εμφανίζεται ως μια πιθανή εναλλακτική οδός, αφού η μέχρι τότε ειρηνική αντιμετώπιση που εξέφραζε το κίνημα φαινόταν να μην αρκεί και μία μουσική έκφραση όπως του Coltrane λειτούργησε εντός του καλλιτεχνικού κόσμου ως φορέας αυτής της ανάγκης για επιθετικότητα (Saul 2003).

Πολλοί νέοι Αφρο-Αμερικάνοι είχαν επηρεαστεί στις αρχές της δεκαετίας του '60 από την ιδέα της αυτονομίας της μαύρης κοινότητας που συνιστούσε ο Malcom X (Gerard 1998). Η θέληση για αυτοάμυνα και αυτοκυριαρχία που προωθούσε το κίνημα της Black Power - που γεννήθηκε μέσα από το κίνημα για τα πολιτικά δικαιώματα, αλλά αποτέλεσε μία αρκετά πιο ακραία έκφασή του, η οποία εν τέλει απομακρύνθηκε και ανεξαρτητοποιήθηκε από αυτό - εμφανίστηκε σύμφωνα με τον Saul (2003) στον χώρο της τζαζ μέσα από μία προσπάθεια να βρεθεί η πραγματική μαύρη μουσική που εκφράζει την Αφρο-Αμερικάνικη κουλτούρα στο έπακρό της. Μία πρόσφατα συνειδητοποιημένη και δομημένη, αλλά με βαθιές ιστορικές ρίζες μουσική παράδοση που είναι από και για την κοινότητα των μαύρων ήταν ο στόχος.

Η avant-garde σκηνή με την free jazz και τον πειραματισμό και την ελευθερία που την συνόδευε θεωρήθηκε ως “η αρχέτυπη μουσική μίας μαύρης Αμερικής” (Saul 2003: 312) και μορφές εντός του τζαζ χώρου που συνδέθηκαν με τον μαύρο πατριωτισμό όπως ο Baraka έβλεπαν μέσα σε αυτή μία πνευματική ανανέωση, η οποία όδευε συμβολικά προς την ελευθερία από την κοινωνική σκλαβιά (Brown 2004).

---

<sup>38</sup> Αξιοπεριεργό όμως είναι ότι - σύμφωνα με την Monson (2007) - πρωτεργάτες της free jazz όπως ο John Coltrane, ο Sun Ra και ο Albert Ayler δεν υποστήριζαν οι ίδιοι την οργισμένη και βίαιη αντιμετώπιση απέναντι στην ζωή - ακόμη και στην περίπτωση κοινωνικών αγώνων όπως του κινήματος - αλλά θεωρούσαν την μουσική τους δημιουργία μία πνευματική αναζήτηση με βασικό οδηγό την αγάπη και την ενότητα.

Έτσι, εμφανίστηκε μία νέα μορφή αντίδρασης στην τζαζ σκηνή<sup>39</sup>, η οποία επηρεασμένη από τον μαύρο πατριωτισμό, καλούσε σε ενοποίηση το Αφρο-Αμερικάνικο κοινό και μουσικούς, αφήνοντας τους λευκούς απέξω<sup>40</sup>. Η ρητορική αυτής της νέας νοοτροπίας ήταν σύμφωνα με την Monson (2007) απλή και ξεκάθαρη. Βασικό επιχείρημα των υποστηρικτών του μαύρου πατριωτισμού όπως ο Malcom X ήταν πως απαραίτητη προϋπόθεση της φυλετικής ενότητας μεταξύ λευκών και μαύρων, ήταν πρώτα η ενότητα εντός της Αφρο-Αμερικάνικης κοινότητας.

Η ειρωνεία όμως εδώ είναι ότι παρ' όλη την επιθυμία και την προσπάθεια μουσικών της avant-garde σκηνής όπως ο σαξοφωνίστας Archie Shepp και ο πιανίστας Cecil Taylor να είναι εκπρόσωποι της “αληθινής έκφρασης της μαύρης Αμερικής” (Saul 2003: 314), το κοινό τους αποτελούταν στην πλειοψηφία του από λευκούς ακροατές.

Η αύξηση του λευκού κοινού στα τζαζ κλαμπ των αρχών της δεκαετίας του '60 ίσχυε για τα περισσότερα στυλ εντός της τζαζ μουσικής σκηνής, αλλά ο McMichael (1998) παρατηρεί, ότι το μεγαλύτερο ενδιαφέρον το έδειχναν οι λευκοί για την free jazz. Η Αφρο-Αμερικάνικη κοινότητα δεν ασχολήθηκε αρκετά με την δουλειά των μουσικών της avant-garde τζαζ σκηνής και ο λόγος ίσως ήταν ότι αν και οι πρωτεργάτες της υποστήριζαν ότι στόχευαν σε μια καθαρά Αφρο-Αμερικάνικη καλλιτεχνική έκφραση, η free jazz κουβαλούσε ορισμένα στοιχεία που ταίριαζαν περισσότερο σε μία έντεχνη δυτική μουσική, από ότι στην μέχρι τότε παράδοση της τζαζ. Η αντιμετώπιση της μουσικής αυτής ως τέχνη, ως ένα συμβάν κατά την διάρκεια του οποίου ο θεατής οφείλει να ακούσει προσεκτικά, πιθανώς απομάκρυνε το Αφρο-Αμερικάνικο κοινό και μετέτρεψε την μουσική από μία διαδραστική διαδικασία μεταξύ κοινού και μουσικών<sup>41</sup> σε ένα πολύπλοκο θέαμα για διανοούμενους.

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να αναφερθώ στην επιχειρηματολογία του Gridley (2007) όσον αφορά τις παρεξηγήσεις σχετικά με την σχέση αίτιου και αιτιατού ανάμεσα στην free jazz και το κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι της εποχής του κινήματος. Ο Gridley δεν αρνείται

---

<sup>39</sup> Μία νέα εποχή αντίδρασης θα μπορούσε να πει κανείς, καθώς το bebop και το hard-bop συνοδεύτηκαν από δικά τους κριτήρια και πρότυπα αντίδρασης και γεννήθηκαν υπό διαφορετικές συνθήκες, αλλά τόσο το bebop, όσο το hard-bop, αλλά και η free jazz περιείχαν αντιδραστικά στοιχεία που εξέφραζαν την κοινωνική ένταση της εποχής τους.

<sup>40</sup> Ο Taylor είχε προτείνει μάλιστα ένα μπουκότάζ εκ μέρους της μαύρης κοινότητας απέναντι στους συναυλιακούς χώρους που άνηκαν σε λευκούς (Monson 2007).

<sup>41</sup> Η συμμετοχή του κοινού ήταν ανέκαθεν ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της τζαζ μουσικής έκφρασης και αναπόσπαστο κομμάτι των συναυλιών της (McMichael 1998).

την σχέση μεταξύ των δύο και τις περιπτώσεις μουσικών όπως ο Archie Shepp που επιδίωξαν να μεταφέρουν στη μουσική τους έκφραση την κοινωνική πάλη της περιόδου, αλλά τονίζει ότι όπως έκαναν το ίδιο και μουσικοί εκτός του free jazz χώρου - π.χ. ο Charles Mingus - αντίστοιχα υπήρξε ένας μεγάλος αριθμός καλλιτεχνών της free jazz που - παρά την προσπάθεια δημοσιογράφων και κριτικών όπως ο Baraka και ο Frank Kofsky να της δώσουν τέτοιο χρώμα - δεν σκόπευαν να εκφράσουν κάποια οργή μέσα από αυτή και δεν είχαν εξωμουσικά κριτήρια και πρότυπα για να φτάσουν στο μουσικό αποτέλεσμα της free jazz<sup>42</sup>.

Θεωρεί ότι η παρεξήγηση ξεκινάει στο σημείο που μέρος του κοινού θεωρεί ότι η free jazz ξεκίνησε με κίνητρο την κοινωνική διαμαρτυρία και την πολιτική ελευθερία των εκπροσώπων της και ότι η - θεωρητικά αγριεμένη - μορφή έκφρασης που την χαρακτήριζε αποτελούσε ένα εργαλείο των μουσικών να εκφράσουν τον θυμό τους. Έτσι προέκυψε μία διαλεκτική γύρω από την free jazz, στην οποία υπήρξε “μία σύγκυση ανάμεσα στην επίδραση του ήχου της free jazz και τον λόγο που αυτός είχε την μορφή που είχε, ένα μπέρδεμα των αντιλήψεων δημοσιογράφων και κριτικών με τις πραγματικές προθέσεις των μουσικών, μία έμφαση σε συγκεκριμένα έργα και καλλιτέχνες που πληρούσαν τις προϋποθέσεις ενός αντιδραστικού και οργισμένου ύφους και μιας αναζήτησης προγραμματικού περιεχομένου σε μία οργανική μουσική που δεν ήταν προγραμματική” (Gridley 2007: 139).

Ο Gridley στηρίζει αυτά τα συμπεράσματα στις αντιθέσεις ανάμεσα σε αυτή την διαλεκτική και την πραγματική ιστορία της ατονικότητας στην τζαζ<sup>43</sup> - που οδήγησε εν τέλει στην free αντίληψη - τις καλλιτεχνικές προθέσεις των δημιουργών της σκηνης<sup>44</sup> και την δυσκολία ξεκάθαρης νοηματοδότησης ενός μουσικού είδους που δεν περιλάμβανε στίχους. Εξάλλου στην περίπτωση μουσικών όπως ο Ayler και ο Coleman είναι δύσκολο να

---

<sup>42</sup> Η Monson (2007) αναφέρει την περίπτωση του σαξοφονίστα Jackie Mclean και του τρομπετίστα Lee Morgan, οι οποίοι - αν και εκτός της avant-garde σκηνης, καθώς δεν έφυγαν πέρα από τα όρια του hard bop - συνδέθηκαν με την ιδεολογία του μαύρου πατριωτισμού και υποστήριξαν το κόμμα των Black Panthers, σε αντιδιαστολή με αυτή του Sun Ra που στόχευε σε μια κοινωνική και καλλιτεχνική ισότητα και ισονομία, η οποία δεν ήταν σύμφωνη με την αντίληψη της avant-garde τζαζ ως μία εχθρική και αγανακτισμένη μουσική.

<sup>43</sup> Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '40, πειράματα όπως τα κομμάτια Intuition και Digression του σχήματος του πιανίστα Lennie Tristano εξερευνούσαν τις δυνατότητες μία μουσικής έκφρασης χωρίς συγκεκριμένη μορφολογική δομή και ξεκάθαρο αρμονικό περιβάλλον με δηλωμένη τονικότητα (Stearns 1958).

<sup>44</sup> Όπως σημειώνει ο Gridley, πρωτοπόροι της free jazz όπως ο Albert Ayler και ο John Coltrane είχαν ξεκαθαρίσει τα κίνητρά τους για αυτή την μουσική αναζήτηση. Στην περίπτωση του πρώτου βασική επιρροή ήταν οι εκκλησιαστικές λειτουργίες και στον δεύτερο η ανάγκη για συνεχή πειραματισμό. Και για τους δύο όμως στόχος ήταν η πνευματική μέθεξη μέσω μιας μουσικής έκφρασης.

υποστηρίζει κανείς ότι οδηγήθηκαν στο ελεύθερο, ατονικό παίξιμο της free jazz μέσα από μία κοινωνική ανάγκη εξέγερσης απέναντι στο κοινωνικό κατεστημένο, καθώς - όπως τονίζει ο Gridley - οι συγκεκριμένοι μουσικοί δεν έπαιζαν ποτέ μέσα στο παραδοσιακό ύφος και η μουσική τους καριέρα ξεκίνησε αρκετά πριν την άνοδο του μαύρου πατριωτισμού και την συσχέτιση της free jazz με αυτόν. Ίσως μία βασική λεπτομέρεια που διέφυγε από αυτούς που υποστήριξαν αυτή την συσχέτιση ήταν - κατά τον Gridley - πως οι μουσικοί που όντως σκόπευαν να εκφράσουν την δυσανασχέτησή τους μέσα από ένα free παίξιμο δεν ήταν αυτοί που την δημιούργησαν, αλλά ακολούθησαν το παράδειγμα μουσικών όπως ο Ayler, ο Coltrane και ο Coleman, ο οποίος οδηγήθηκαν εκεί για διαφορετικούς λόγους.

Θα ήταν πολύ δύσκολο - και ίσως ανούσιο αν όχι αυθαίρετο - να αναιρεθεί πλήρως η σημασία που δόθηκε στον ήχο και την αντιμετώπιση της free jazz όσον αφορά την κοινωνική πτυχή της, όμως είναι πράγματι προβληματικό να μην θέτονται ερωτήματα και προβληματισμοί γύρω από τους λόγους που συνέβη αυτό. Εν τέλει υπάρχει μία πρόκληση στο να δει κανείς την free jazz - και ίσως γενικότερα την τζαζ μέσα στα χρόνια του κινήματος - προφυλάσσοντας τον εαυτό του από “τον πειρασμό να διασυνδέσει με αυστηρότητα αισθητικές και πολιτικές πρακτικές” (Monson 2007: 160).

## IX. Ο ΑΠΟΗΧΟΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΣ

Είναι σχεδόν αδύνατο να γίνει μία πλήρης επισκόπηση της πορείας της τζαζ από τα χρόνια μετά το τέλος του κινήματος μέχρι σήμερα - ειδικά στα πλαίσια μίας πτυχιακής εργασίας όπως αυτή, της οποίας το βασικό θέμα δεν είναι αυτό - όμως έστω και από μία μικρής κλίμακας έρευνας μπορεί να ειπωθεί με βεβαιότητα ότι το σκηνικό άλλαξε σχεδόν παντελώς.

Μετά την αποτυχία της free jazz να κρατήσει το ενδιαφέρον της μαύρης κοινότητας, η δημοτικότητα της τζαζ σκηνής εν γένει μειώθηκε σε τεράστιο βαθμό. Ο θάνατος του Coltrane το 1967, η εξαφάνιση από το προσκήνιο μουσικών όπως ο Mingus και η εμφάνιση της fusion jazz<sup>45</sup>, στην οποία στράφηκαν κεντρικές μορφές της τζαζ σκηνής όπως ο Miles Davis ήταν μερικά από τα δείγματα ότι μία νέα εποχή έμπαινε για τον κόσμο της τζαζ (Saul 2003).

Παράλληλα ξημέρωνε μία νέα εποχή για την αμερικάνικη κοινωνία, καθώς μετά την

---

<sup>45</sup> Ένα κράμα ροκ, τζαζ και δημοφιλούς ηλεκτρονικής μουσικής εν γένει.

δολοφονία του Malcom X το 1965, οι ιδεολογίες γύρω από τις φυλετικές σχέσεις έπαιρναν μία νέα μορφή, με την διάθεση για πιο βίαιες αντιδράσεις να αυξάνεται. Η ένταση του πολέμου στο Βιετνάμ και η δολοφονία του Robert Kennedy και του Martin Luther King, Jr. το 1968 απομάκρυνε από την επικαιρότητα το ζήτημα των πολιτικών δικαιωμάτων και με την νέα, πιο συντηρητική κυβέρνηση του Richard Nixon, οι νίκες του κινήματος το '64 και το '65 με το θέσπισμα των νόμων για τα κοινωνικά δικαιώματα και το δικαίωμα ψήφου αντίστοιχα, αν και αδιαμφισβήτητες, άνηκαν πλέον στο παρελθόν. Η μάχη για την φυλετική ισότητα φαινόταν να είχε ακόμη δρόμο, αλλά ο πόλεμος είχε πλέον τελειώσει (McMichael 1998).

Ο Rosenthal (1992) γράφει πως η τζαζ έχασε όσο έδαφος είχε κερδίσει κατά την διάρκεια του κινήματος - τόσο απέναντι στο μαύρο, όσο και στο λευκό κοινό - λόγω της ραγδαίας αύξησης της δημοτικότητας της ροκ μουσικής και της εμφάνισης της Motown μουσικής σκηνής. Το ραδιόφωνο, οι δισκογραφικές εταιρίες και οι συναυλιακοί χώροι σταμάτησαν να ασχολούνται με την τζαζ και οι μουσικοί της τζαζ σκηνής δυσκολεύονταν να ανταπεξέλθουν.

Πολλοί από αυτούς τους συναυλιακούς χώρους έκλεισαν λόγω οικονομικών προβλημάτων ή φιλοξενούσαν μόνο συναυλίες ροκ ή fusion μουσικής και πολλοί επαγγελματίες του τζαζ χώρου στράφηκαν στην διδασκαλία, την τηλεόραση ή έφυγαν για Ευρώπη. Σύμφωνα με τον Saul (2003) η σκηνή του hard bop διασπάστηκε και μουσικοί όπως ο Benny Golson και ο Oliver Nelson ασχολήθηκαν με την σύνθεση μουσικής για ταινίες και τηλεόραση. Η Betty Carter πήρε χρόνο για να μεγαλώσει τα δύο παιδιά της. Ο Shepp και ο Taylor ανέλαβαν ακαδημαϊκές θέσεις και ορισμένοι ταλαιπωρήθηκαν από νευρικές κρίσεις.

Μέσα από δηλώσεις του σαξοφωνίστα Sonny Rollins, ο McMichael (1998) καταφέρνει να δώσει μία εικόνα της ψυχολογικής διάθεσης της εποχής μετά το κίνημα, η οποία χαρακτηρίστηκε από την μεταβολή “από μία αίσθηση αλλαγής μέσω μιας διαφυλετικής συνεργασίας και μη βίαιων ιδεολογικών πεποιθήσεων για δικαιοσύνη και ελευθερία, σε μία πιο ρεαλιστική ανάλυση του εξαιρετικά αργού ρυθμού της κοινωνικής αλλαγής” (McMichael 1998: 394). Τα συναισθήματα του Rollins μετατράπηκαν από μία αισιόδοξη αντιμετώπιση της κατάστασης και μια προσπάθεια συνεργασίας και συνεννόησης με τους λευκούς και ένωσης των δύο κόσμων σε μία καχυποψία και αίσθηση αδυναμίας απέναντι στις επικρατούσες συνθήκες, καθώς αυτές δεν θα άλλαζαν αν δεν το έπαιρνε απόφαση η καθεστηκυία τάξη, ότι και να έκανε ο ίδιος και όποιες και να ήταν οι προθέσεις του.

Η δουλειά που είχε γίνει εντός του τζαζ χώρου κατά την διάρκεια του κινήματος δεν αναιρέθηκε εξ' ολοκλήρου όμως. Πολλοί καλλιτέχνες της σκηνης δημιούργησαν νέες κολεκτίβες, μεταδίδοντας την παράδοση σε νεότερες γενιές και εξερευνώντας τους τρόπους, με τους οποίους μπορεί ο κόσμος της τζαζ να συνεισφέρει στον αγώνα της φυλετικής ενδυνάμωσης και ελευθερίας (Saul 2003). Κατά τον McMichael (1998) οι κοινωνικές κινητοποιήσεις της περιόδου 1960-1965 δεν κατάφεραν να ολοκληρώσουν τον αγώνα τους, αλλά η προσπάθεια που έγινε επηρέασε τον τρόπο με τον οποίο λειτούργησε αργότερα η αντίληψη γύρω από την δημοφιλή κουλτούρα και την γενικότερη καταναλωτική λειτουργία της αμερικάνικης κοινωνίας. Στοιχεία όπως η συνεργασία των λευκών με τους μαύρους μουσικούς στον χώρο της fusion jazz σε μεγαλύτερο βαθμό από ότι συνέβαινε τα προηγούμενα χρόνια<sup>46</sup> - αλλά και υπό διαφορετικές συνθήκες από ότι εμφανιζόταν μέχρι τότε - δείχνουν ότι υπήρχε ελπίδα.

Παρ' όλα αυτά, το ζήτημα της ιδιοκτησίας της τζαζ παρέμεινε άλυτο. Με κύρια δράση την δεκαετία του '80 - αλλά ήδη και από πιο πριν - βγήκε στην επιφάνεια μία διαλεκτική ορισμένων λευκών συγγραφέων - την οποία η Monson (2007) περιέγραψε με την ονομασία "white resentment narrative" - κατά την οποία η τζαζ δεν θα έπρεπε να θεωρείται μουσική των Αφρο-Αμερικάνων, καθώς πλέον είχε ξεφύγει από τα όριά της Αφρο-Αμερικάνικης κουλτούρας και αποτελούσε μία φυλετικά ουδέτερη καλλιτεχνική μουσική έκφραση.

Ο Gerard (1998) αναφέρει παραδειγματικά τους James Lincoln Collier και τον Gene Lees ως υπερασπιστές αυτής της νοοτροπίας και έντονους επικριτές της υποτιμητικής - σύμφωνα με τους ίδιους - αντιμετώπισης των λευκών και της συμβολής τους στην τζαζ από πολλούς τζαζίστες και κριτικούς. Αυτό που έκανε πολύπλοκη την κατάσταση ήταν πως "πέρα από την επιθυμία τους να διορθώσουν ανακρίβειες στην μέχρι τότε βιβλιογραφία για την τζαζ, φαινόταν να αμφισβητούν και το δεδομένο ότι οι Αφρο-Αμερικάνοι έχουν μία δικιά τους ξεχωριστή κουλτούρα, με διαφορές από αυτή των λευκών Αμερικάνων και να αγνοούν την κυριαρχία της κουλτούρας των μαύρων στην τζαζ" (Gerard 1998: xvii).

Από τους μουσικούς της εποχής, την μεγαλύτερη κριτική την δέχθηκε ο τρομπετίστας Wynton Marsalis. Ο Marsalis από ορισμένους θεωρήθηκε ο σωτήρας της τζαζ που την έφερε ξανά στο προσκήνιο την δεκαετία του '80 βγάζοντάς την από την αφάνεια<sup>47</sup>, αλλά από ακόμη

---

<sup>46</sup> Gerard (1998)

<sup>47</sup> McMichael (1998)

περισσότερους κατηγορήθηκε για συντηρητισμό και ιστορικολαγνεία. Οι αποφάσεις του ως καλλιτεχνικός διευθυντής του Jazz at Lincoln Center, με βάση τις οποίες το διδακτικό προσωπικό αποτελούταν από ελάχιστους λευκούς μουσικούς και η έμφασή του σε στυλ της τζαζ που - κατά την γνώμη του - εξέφραζαν περισσότερο την Αφρο-Αμερικάνικη κουλτούρα, αγνοώντας αυτά στα οποία είχαν συνεισφέρει περισσότερο οι λευκοί μουσικοί της τζαζ σκηνής - όπως η cool jazz - και την avant-garde σκηνή εν γένει<sup>48</sup>, οδήγησαν σύμφωνα με τον Gerard (1998) σε αυτή την έντονη κριτική.

Ως αρχηγός της Lincoln Center Jazz Orchestra, ο Marsalis ασχολήθηκε σοβαρά και έντονα με ζητήματα που αφορούσαν την θέση της Αφρο-Αμερικάνικης κουλτούρας μέσα στο σύνολο της αμερικάνικης κοινωνίας. Ο Brown (2004) συγκρίνει αυτό το στοιχείο της δράσης του Marsalis με το έργο του Baraka, θεωρώντας ότι οι δύο έχουν αρκετές ομοιότητες ως προς τον τρόπο που αντιμετωπίζουν την τζαζ μουσική πολιτιστικά. Θεωρεί ότι οι απόψεις του Baraka κατέστησαν εφικτή την μετέπειτα προσέγγιση του Marsalis - ακόμη και αν σε αντίθεση με τον Baraka, ο Marsalis αγνοούσε την avant-garde σκηνή και ο τρόπος που δομούσε τις εμφανίσεις της Jazz Orchestra του Lincoln Center, οι οποίες θύμιζαν παραστάσεις κλασικής μουσικής σε αίθουσα συναυλιών, δεν ταίριαζε με το σκεπτικό του Baraka. Και οι δύο όμως έβλεπαν την τζαζ ως κάτι παραπάνω από απλή διασκέδαση, ήταν ωμοί όσον αφορά την θέση και την σημασία των λευκών μουσικών στον τζαζ χώρο και αντιστεκότουσαν - ο καθένας με τον δικό του τρόπο - στην επιρροή της Ευρωπαϊκής δυτικής κουλτούρας πάνω στην Αμερικάνικη<sup>49</sup>.

Ο Marsalis δεν ήταν ο μόνος όμως που βοήθησε την τζαζ σκηνή να ανακάμψει κατά την διάρκεια της δεκαετίας του '80. Ο Rosenthal (1992) γράφει για πολυάριθμες επανεκδόσεις δίσκων από όλες τις εποχές της τζαζ. Νέες, ανεξάρτητες δισκογραφικές εταιρίες ξανάρχισαν να ιδρύονται και μεγαλύτερες δισκογραφικές όπως η Capitol και η RCA στήριζαν αυτή την ανάκαμψη. Ταυτόχρονα θεματικές με επίκεντρο την τζαζ άρχισαν να εμφανίζονται σε μαθήματα πανεπιστημίων και ταινίες του Hollywood βασίστηκαν στον κόσμο της τζαζ - με

---

<sup>48</sup> Η Monson (2007) σημειώνει μάλιστα ότι ο Marsalis απέρριπτε το έργο μουσικών της free jazz σκηνής όπως ο Cecil Taylor και ο Ornette Coleman με την πρόφαση ότι στην πραγματικότητα ήταν μιμητές μίας λευκής προσέγγισης απέναντι στην τζαζ.

<sup>49</sup> Αν και ο Brown αναφέρει την άποψη του λευκού πιανίστα Brad Mehldau για τον Marsalis, σύμφωνα με την οποία ο Mehldau αναγνωρίζει σε πολλές πρακτικές του Marsalis ακριβώς την ίδια Ευρωπαϊκή αντίληψη απέναντι στην τέχνη, την οποία ταυτόχρονα κατακρίνει ο τελευταίος ως ξένη για την Αφρο-Αμερικάνικη κουλτούρα που γέννησε την τζαζ μουσική.

χαρακτηριστικά παραδείγματα το Bird του Clint Eastwood που ασχολείται με την ζωή του Charlie Parker και το Round Midnight, στο οποίο πρωταγωνιστεί ο σαξοφωνίστας Dexter Gordon. Παράλληλα, πολλοί νέοι μουσικοί ακολούθησαν το παράδειγμα του Marsalis, με ένα κύμα νεο-συντηρητισμού να χαρακτηρίζει την μουσική δημιουργία εντός του τζαζ χώρου της εποχής (Gerard 1998).

Πλησιάζοντας στην σημερινή εποχή, ο Brown (2004) πιστεύει ότι ο πόλεμος για την κυριαρχία της τζαζ έχει ακόμη πολύ δρόμο. Σε ανάλογο κλίμα ο Rosenthal (1992) περιγράφει το ενδιαφέρον για την τζαζ ως ένα πολιτιστικό ταξίδι νοσταλγίας, μέσα στο οποίο οι νέοι μουσικοί καταλήγουν απλώς να ανακυκλώνουν τον τρόπο παιξίματος των θρύλων του παρελθόντος χάνοντας κάθε τάση για καινοτομία. Επιπροσθέτως, η νεολαία της Αφρο-Αμερικάνικης κοινότητας ρίχνει όλη την προσοχή της στην ραπ μουσική, χωρίς να έχει κάποια ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την τζαζ σκηνή.

Τα πράγματα δεν είναι όμως τόσο απλά. Η τζαζ μπορεί να μην βρίσκεται πλέον στην πρώτη γραμμή των κοινωνικοπολιτικών εξελίξεων ως ένας από τους βασικούς εκφραστές των συναισθημάτων γύρω από τα γεγονότα. Αυτό όμως δεν αναιρεί την - ακόμη και σήμερα - συνεχή προσφορά της σκηνής στην αναγνώριση της ιδιαιτερότητας και αυτοδυναμίας της Αφρο-Αμερικάνικης κουλτούρας και στην επαφή μεταξύ της λευκής και της μαύρης κοινότητας.

Όλο και περισσότεροι επιστήμονες που ασχολούνται με την ιστορία της τζαζ - όπως η Anderson (2004) - αναγνωρίζουν την συνεισφορά της Αφρο-Αμερικάνικης κουλτούρας στην διαμόρφωσή της. Ένας μεγάλος αριθμός νέων λευκών παγκοσμίως, υιοθετεί την νοοτροπία της δυνατότητας κοινωνικής κριτικής μέσα από μορφές Αφρο-Αμερικάνικης μουσικής έκφρασης, όπως αυτή συνδέθηκε με το φαινόμενο του χίπστερ την εποχή του bebop (Monson 1995). Ακόμη και ο Brown (2004) αναγνωρίζει ότι από τις αρχές της δεκαετίας του 2000, ο Marsalis έχει γίνει πιο δεκτικός στην συνεργασία με περισσότερους λευκούς μουσικούς στο Lincoln Center, αλλά και στην δημιουργία προγραμμάτων που συμπεριλαμβάνουν λευκούς μουσικούς από την ιστορία της τζαζ όπως ο Benny Goodman.

Την πιο ξεκάθαρη συμβολή της εποχής κατά την οποία η τζαζ είχε άμεση σχέση με το κίνημα για το πολιτικά δικαιώματα όμως την αναλύει ο Hollerbach (2004) στο κείμενό του.



Μέσα από την περίπτωση του LC<sup>50</sup>, ο Hollerbach δείχνει την επιρροή που μπορεί να έχει η ιστορική υπόσταση ενός μουσικού είδους σαν την τζαζ και η σύνδεσή της με ένα κίνημα σαν αυτό για τα πολιτικά δικαιώματα σε έναν μουσικό της σύγχρονης περιόδου, ο οποίος ως λευκός που επέλεξε ως μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης την μουσική γλώσσα του bebop - ένα μουσικό είδος που πρωτοεμφανίστηκε μάλιστα αρκετά χρόνια πριν καν γεννηθεί ο LC - έχει μία διαφορετική σχέση και προσέγγιση απέναντι σε αυτό από ότι οι μουσικοί του τζαζ χώρου της δεκαετίας του '40.

Ο LC είναι αντιμέτωπος με το γεγονός ότι οφείλει να λάβει υπόψιν το παρελθόν ενός μουσικού στυλ, στο οποίο επιλέγει να εισχωρήσει με δικιά του θέληση, χωρίς να αγνοεί όμως τις κοινωνικές συνθήκες υπό τις οποίες αυτό δημιουργήθηκε και άνθησε. Καθώς - όπως ομολογείται και ο ίδιος - μεγάλωσε μέσα στις συνθήκες δράσης του κινήματος και έζησε σε μία εποχή μετά από αυτό - έχοντας όμως παράλληλα επίγνωση της ύπαρξής του και της προσφοράς του στην αμερικάνικη κοινωνική πραγματικότητα - είναι πρακτικά αδύνατον να μην σέβεται την μακρόχρονη παράδοση της τζαζ, η οποία προηγήθηκε, αλλά ταυτόχρονα δεν μπορεί να μην ακολουθήσει την ανάγκη του να εκφραστεί μέσω αυτού του χώρου και να βρει μέσα σε αυτόν την δικιά του φωνή.

Εν τέλει, γίνεται φανερό πως θα ήταν ανακριβές να υποστηρίξει κανείς ότι ο αγώνας για την φυλετική ισότητα - στην Αμερική, αλλά και παγκοσμίως - έχει τελειώσει, αλλά ταυτόχρονα θα ήταν εξίσου υπερβολική η άποψη ότι τίποτα δεν έχει αλλάξει στον χώρο της τζαζ με την εμφάνιση του κινήματος για τα πολιτικά δικαιώματα.

---

<sup>50</sup> Για προφανείς λόγους επιστημονικότητας, ο Hollerbach δεν χρησιμοποιεί το πραγματικό όνομα του.

## 4. Συμπεράσματα

Όπως έγινε φανερό στο κύριο μέρος της εργασίας μου, η περίοδος του κινήματος για τα πολιτικά δικαιώματα ήταν εξαιρετικά σημαντική τόσο για την αμερικάνικη κοινωνία εν γένει, όσο και για τον χώρο της τζαζ.

Η καλλιτεχνική δημιουργία εντός της τζαζ σκηνης συνδέθηκε άμεσα - ή έμμεσα - με τις κοινωνικές εξελίξεις της εποχής, είτε για να τις σχολιάσει και να πάρει μία θέση, είτε ως αντικείμενο κριτικής. Θα ήταν τουλάχιστον ελλιπής η οποιαδήποτε αναφορά - εντός ενός πολιτιστικού πλαισίου τουλάχιστον, αλλά ίσως ακόμη και ενός καθαρά μουσικολογικού - σε αυτή την περίοδο της ιστορίας της τζαζ μουσικής χωρίς να ληφθεί υπόψιν η κόντρα και οι εντάσεις - αλλά και οι προσπάθειες συνεργασίας - ανάμεσα στα στρατόπεδα της λευκής και της μαύρης κοινότητας γύρω από την σημασία της και το δικαίωμα συμμετοχής σε αυτήν - είτε αναφερόμαστε στους μουσικούς, είτε σε κοινό και κριτικούς-δημοσιογράφους.

Η δυναμική που χαρακτήρισε την συνύπαρξη των δύο αυτών κόσμων, οδήγησε κατ' ανάγκην σε μια προσπάθεια, αν όχι να λυθεί το ζήτημα, τότε να ξεκινήσει έστω μία συζήτηση γύρω από αυτό. Η κάθε πλευρά εμφάνισε τα επιχειρήματα και τις ενστάσεις της, τραβώντας την ίδια στιγμή τα όρια που θεωρήθηκαν απαραίτητα να τεθούν.

Λόγοι και αιτίες υπήρχαν τόσο από τους Αφρο-Αμερικάνους, όσο και από τη μεριά των λευκών, για να στηθεί μία επιχειρηματολογία που νοηματοδοτούσε την θέση και των δύο στην τζαζ σκηνή - έτσι κι αλλιώς πάντα ισχύει αυτό ως ένα βαθμό σε μια κατάσταση αντιδικίας.

Από την στιγμή που η Αφρο-Αμερικάνικη κοινότητα αντιλαμβανόταν την τζαζ μουσική ως μία έκφραση της παράδοσής της και της κουλτούρας της, ήταν φυσικό και αναμενόμενο ότι δεν θα υπήρχε συμφωνία με την αρχική αποδοχή της - ή μάλλον την έλλειψη αυτής - από την λευκή κοινότητα<sup>51</sup>. Επιπροσθέτως, η θέση και η αντιμετώπιση των Αφρο-Αμερικάνων μέσα στην Αμερικάνικη κοινωνία εν γένει - ειδικά μέχρι τα μέσα του 20ου αιώνα, όπου ξεκίνησε και το κίνημα - ενέτεινε σε ένα μεγάλο βαθμό την ανάγκη τους να αναγνωριστεί η οποιαδήποτε συμβολή τους σε αυτήν, πόσο μάλλον όταν πρόκειται για ένα πολιτιστικό

---

<sup>51</sup> Όπως είδαμε εξ' άλλου, η τζαζ στα πρώτα χρόνια της ιστορίας της πέρασε από μία άτεχνη μουσική των αγρίων σε μία καλλιτεχνική έκφραση που όταν παραγόταν από λευκούς ήταν αξιόλογη και όταν αποτελούσε δημιουργία των Αφρο-Αμερικάνων παρέμενε απολίτιστη και κατακριτέα.

φαινόμενο, το οποίο ξεκίνησε μέσα από την Αφρο-Αμερικάνικη κοινότητα και που το θεωρούσε δικό της.

Οι λευκοί που είχαν αποφασίσει να εκφραστούν μουσικά και καλλιτεχνικά μέσα από το είδος και τον χώρο της τζαζ αρνήθηκαν να δεχτούν ότι δεν είχαν και αυτοί κάποια θέση και αξία εντός της ιστορίας της, πόσο μάλλον αν προέρχονταν από χαμηλές κοινωνικές τάξεις, ή αν άνηκαν στις νεότερες γενιές, οπότε και αναγνώριζαν την συμβολή των Αφρο-Αμερικάνων. Ακόμη και να μην ίσχυε αυτό όμως, είναι ομολογουμένως αρκετά δύσκολο για οποιονδήποτε άνθρωπο που έχει επιλέξει - ή αποκτήσει ακούσια - μία ταυτότητα, να την απαρνηθεί - εφόσον δεν το επιθυμεί βέβαια - όσο λογικά και δίκαια είναι τα επιχειρήματα της πλευράς που του το ζητάει με τον ένα ή τον άλλο τρόπο.

Εν τέλει, λίγη σημασία έχει το κατά πόσο η τζαζ κοινότητα στο σύνολό της εμφάνισε όπως υποστηρίζει η Monson (2007) τέτοιες κοινωνικές διαστρωματώσεις που την διαχώρισαν - ξεκινώντας από την εποχή του bebop και συνεχίζοντας στα χρόνια του κινήματος, χωρίς πραγματικά να έχει σταματήσει ακόμη και σήμερα - μη αντανakλώντας έτσι τον πλουραρισμό και την δημοκρατικότητα που χαρακτήρισε την ίδια την μουσική έκφραση και επικοινωνία του τζαζ είδους στο σύνολό του. Πιο σημαντική είναι η αναγνώριση και η παρατήρηση των συγκρούσεων γύρω από την τζαζ και οι τρόποι με τους οποίους επέδρασαν στον σχηματισμό της ιστορίας της και των χαρακτηριστικών της.

Ο Stearns (1958) θέτει έναν εύλογο προβληματισμό, αναρωτώμενος αν η δημιουργία της τζαζ σχετίζεται άμεσα με την άρνηση των Αφρο-Αμερικάνων να αφομοιωθούν πλήρως από την αμερικάνικη κοινωνία. Στόχος μίας ανθρωπολογικής μελέτης όπως αυτής - έστω και σε επίπεδο πτυχιακής εργασίας - δεν είναι η αποτίμηση των γεγονότων της ιστορίας της τζαζ μουσικής, αλλά η διερεύνηση των τρόπων, με τους οποίους προσπάθησαν οι άνθρωποι που σχετίστηκαν με αυτή να προσδιορίσουν - όπως γράφει και ο Saul (2003) - την σχέση τους με αυτή και την θέση τους εντός της. Αυτός ήταν και ο λόγος, για τον οποίο εστίασα στην εποχή του κινήματος καθώς οι κινητοποιήσεις - εντός και εκτός της τζαζ - βρίσκονταν σε μία κορύφωση και η τζαζ μουσική σκηνή βρέθηκε στο επίκεντρο από πολλές απόψεις<sup>52</sup>. Η συμβολή της κάθε πλευράς έχει σημασία για να γίνει κατανοητή η πορεία και όχι για να γίνει σύγκριση μεταξύ τους.

---

<sup>52</sup> Δεν υποστηρίζω ότι μόνο η τζαζ είχε αυτή την θέση, απλώς επέλεξα να ασχοληθώ αποκλειστικά με την περίπτωση της. Θα ήταν ενδιαφέρουσα όμως μία μελέτη με τις ομοιότητες και τις διαφορές ανάμεσα στην τζαζ και άλλα μουσικά είδη για την ίδια περίοδο και την σχέση τους με το κίνημα.

Εξ' άλλου κανένα πολιτιστικό φαινόμενο δεν πρέπει να γίνεται αντιληπτό ως μια κατάσταση με διακριτά επίπεδα, αλλά πρέπει να παρατηρείται μέσα από ένα πρίσμα πολλαπλών επιρροών και εκφάνσεων. Ο Gerard (1998) παρομοιάζει πετυχημένα την προσπάθεια να αποδοθούν στην τζαζ χαρακτηριστικά που ανήκουν αποκλειστικά στην Αφρο-Αμερικάνικη ή στην Ευρωπαϊκή δυτική κουλτούρα με το παιχνίδι για βρέφη με τα σχήματα όπου οι κύβοι ταιριάζουν μόνο στα κενά με τετράγωνο σχήμα και οι σφαίρες σε αυτά με στρογγυλό σχήμα και ούτω καθ' εξής.

Δεν πρέπει να παρεξηγεί κανείς βέβαια την σχέση ενός μουσικού είδους με ένα κοινωνικό κίνημα - ή μάλλον την πορεία του κατά την διάρκεια ενός κινήματος - με την δυνατότητα της μουσικής να αλλάξει από μόνη της την κοινωνία. Όπως τονίζει και η Monson (2007) η αίσθηση της ενότητας που προκαλεί η μουσική και η ικανότητά της να συγκεντρώσει κόσμο και να βοηθήσει στο να προσδιοριστεί η ταυτότητά τους, δεν αρκούν για να αλλάξουν ριζικά τις βαθιές κοινωνικές δομές.

Η τζαζ συνδέθηκε με την διαμαρτυρία και την αντίδραση απέναντι στην κοινωνική και φυλετική καταπίεση των Αφρο-Αμερικάνων από την αρχή της ιστορίας της, όμως δεν πρέπει να παραλείπεται ότι αποτελεί ένα μουσικό είδος, μία καλλιτεχνική έκφραση και πτυχή της ανθρώπινης κουλτούρας. Θα ήταν τουλάχιστον αφελές να τεθεί ως απαραίτητη προϋπόθεση της τζαζ έκφρασης η κοινωνική αντίσταση. Ο Stearns (1958) αμφισβητεί ότι η τζαζ μουσική δημιουργία θα σταματήσει να υπάρχει αφότου τελειώσει η ανάγκη για διαμαρτυρία. Πολλοί - εντός του επιστημονικού αλλά και του καλλιτεχνικού χώρου - υποστηρίζουν ότι ιστορικές καλλιτεχνικές μορφές όπως η τζαζ περνούν μία κρίση ταυτότητας στη σύγχρονη εποχή, αλλά θα ήταν μάλλον αυθαίρετο να δικαιολογηθεί αυτό μέσα από μία έλλειψη συσχέτισης με κοινωνικές κινητοποιήσεις.

Εντούτοις, ένα εύλογο ερώτημα θα ήταν αν υπάρχει ακόμη η δυνατότητα σε είδη όπως η τζαζ να αποκτήσουν την ίδια σημασία απέναντι στους κοινωνικούς μόχθους - μαύρων αλλά και λευκών - της σύγχρονης εποχής και να συσχετιστούν με τις κινητοποιήσεις των διαδηλωτών και των ιδεολογιών. Ακόμη περισσότερο, θα μπορούσε να γίνει αυτό και εκτός του αμερικάνικου χώρου; Υπάρχει άραγε η δυνατότητα σε ένα "παλιό" είδος όπως η τζαζ να παίζει κάποιο ρόλο στα "νέα" νέα κοινωνικά κινήματα της εποχής μας;

Το μόνο σίγουρο είναι ότι - όπως είδαμε και στην περίπτωση μουσικών σαν τον Thelonious Monk κατά την διάρκεια του κινήματος για τα πολιτικά δικαιώματα - δεν είναι

υποχρεωτικό για τους καλλιτέχνες ενός μουσικού είδους όπως η τζαζ να συμφωνούν απολύτως με τις ιδεολογίες που σχετίζονται με ένα κίνημα ή ακόμη και να ενδιαφέρονται έντονα για τις πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις της εποχής τους, έτσι ώστε να πάρουν μέρος με κάποιον τρόπο και να δείξουν μέσα από την στάση και τους χειρισμούς τους τα χαρακτηριστικά και τις κοινωνικές αλλαγές της εποχής τους, ακόμη και στην περίπτωση που σχεδόν απουσιάζουν από τα γεγονότα.

## 5. Επίλογος

Τελειώνοντας αυτή την εργασία, κάνω μία ανασκόπηση της όλης διαδικασίας στο κεφάλι μου - επιλογή του θέματος, των πηγών, ανάγνωσή τους και έρευνα γύρω από τα ερωτήματα που έθεσα και εν τέλος, γραφή του κειμένου - σκεφτόμενος όχι μόνο τις δυσκολίες που αντιμετώπισα ώστε να καταφέρω να στήσω με σαφήνεια την προβληματική μου γύρω από το ζήτημα, αλλά και τις γνώσεις που αποκόμισα κατά την διάρκεια της εκπόνησης της εργασίας, όπως και τα νέα ερωτήματα που προέκυψαν.

Όπως ήδη έχω ξεκαθαρίσει, σε καμία περίπτωση δεν θεωρώ τετελεσμένη την έρευνα γύρω από την σχέση τζαζ και κινήματος για τα πολιτικά δικαιώματα - και εν γένει της θέσης της τζαζ στον κοινωνικό αγώνα των Αφρο-Αμερικάνων για φυλετική ισότητα και πολιτική δικαιοσύνη - και πιθανότατα ένα τέτοιο θέμα θα ήταν άξιο διδακτορικής έρευνας, αλλά παράλληλα δεν μπορώ να πω ότι δεν είμαι ικανοποιημένος από την προσπάθειά μου, λαμβάνοντας υπόψιν τις απαιτήσεις και το πλαίσιο μιας πτυχιακής εργασίας.

Σε διάφορα σημεία, κατά την διάρκεια της γραφής και της συλλογής πληροφοριών έπρεπε να υπενθυμίζω στον εαυτό μου το μέγεθος που θα είχε το κείμενό αυτό, συνεπώς ένα μέρος του υλικού που μάζεψα - ή θα μπορούσα να έχω μαζέψει - αναγκαστικά έμεινε απέξω.

Αντιστοίχως, πέρα από τα ερωτήματα με τα οποία ασχολήθηκα, υπάρχει σαφής χώρος για περαιτέρω προβληματισμούς όπως μία μεγαλύτερα εμβάθυνση στις περιπτώσεις όπου λευκοί και μαύροι συνεργάστηκαν αρμονικά, ή τους τρόπους με τους οποίους παράγοντες του κινήματος απέρριψαν ή ζήτησαν ευθέως την συμπαράσταση της τζαζ μουσικής σκηνής. Μία πιο πλήρης και μεγαλύτερου μεγέθους έρευνα - η οποία θα συμπεριλάμβανε πιθανώς και κάποιας μορφής επιτόπια έρευνα σε ιστορικούς συναυλιακούς χώρους, με συνεντεύξεις από εν ζωή μουσικούς που έδρασαν εκείνη την περίοδο, ή από απογόνους, φίλους και συγγενείς τους - θα μπορούσε ίσως να δώσει απαντήσεις σε τέτοια ερωτήματα και να φωτίσει από ακόμη περισσότερες πλευρές την σχέση μεταξύ κινήματος και τζαζ.

Είναι γεγονός εξ' άλλου ότι η πιο πρόσφατη πηγή που βρήκα γύρω από το θέμα είναι ήδη 10 χρόνων. Αυτό δεν έκανε αδύνατη την εκπόνηση της εργασίας, καθώς έτσι κι αλλιώς το θέμα είναι ιστορικό και η περίοδος με την οποία ασχολούμαι είναι μισό αιώνα πίσω, αλλά υπάρχει - τουλάχιστον - ένα φάσμα μίας δεκαετίας, στο οποίο πιθανότητα θα έχουν βγει στην

επιφάνεια νέα δεδομένα ή έστω νέες πτυχές μέσα από τις οποίες θα μπορούσε κανείς να αντιμετωπίσει το ζήτημα.

Εν τέλει η σχέση μου με την τζαζ σκηνή ως σπουδαστής τζαζ πιάνου και ακροατής που ενδιαφέρεται για όλο το φάσμα της ιστορίας της, νιώθω πως έχει γίνει λίγο πιο πλήρης και παρ' ότι επέλεξα αυτό το θέμα από περιέργεια και εν γνώση της οικειότητάς μου με το αντικείμενο - το ένα κομμάτι του τουλάχιστον - δεν μπορώ σε καμία περίπτωση να αρνηθώ τα κέρδη αυτής της προσπάθειας πάνω στις γνώσεις μου γύρω από την κοινωνική και ιστορική σημασία της τζαζ, αλλά και τις σχέσεις μεταξύ ενός μουσικού είδους και ενός κοινωνικού κινήματος.

## 6. Βιβλιογραφία

- 1) Παπαπαύλου, Μαρία. 2015. *Η Εμπειρία της Πλατείας Συντάγματος: Μουσική, Συναισθήματα και Νέα Κοινωνικά Κινήματα*. Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Συναδέλφων.
- 2) Monson, Ingrid. 2007. *Freedom Sounds: Civil Rights Call Out to Jazz and Africa*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press.
- 3) Saul, Scott. 2003. *Freedom Is, Freedom Ain't: Jazz and the Making of the Sixties*. Cambridge: Harvard University Press.
- 4) Gerard, Charley. 1998. *Jazz in Black & White: Race, Culture and Identity in the Jazz Community*. Λονδίνο: Praeger Publishers.
- 5) Hobsbawm, Eric. 1959. *The Jazz Scene*. Λονδίνο: Faber & Faber.
- 6) Stearns, Marshall. 1958. *The Story of Jazz*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press.
- 7) Rosenthal, David H.. 1992. *Hard Bop: Jazz & Black Music 1955 - 1965*. Νέα Υόρκη. Oxford University Press.
- 8) Anderson, Maureen. 2004. "The White Reception of Jazz in America", *African American Review* 38 (1): 135-145.
- 9) McMichael, Robert K.. 1998. " "We Instist-Freedom Now": Black Moral Authority, Jazz, and the Changeable Shape of Whiteness", *American Music* 16 (4): 375-416.
- 10) Monson, Ingrid. 1995. "The Problem with White Hipness: Race, Gender, and Cultural Conceptions in Jazz Historical Discourse", *Journal of the American Musicological Society* 48 (3): 396-422.



- 11) Brown, Lee B.. 2004. "Marsalis and Baraka: an Essay in Comparative Cultural Discourse", *Popular Music* 23 (3): 241-255.
- 12) Hollerbach, Peter. 2004. "(Re)voicing Tradition: Improvising Aesthetics and Identity on Local Jazz Scenes", *Popular Music* 23 (2): 155-171.
- 13) Gridley, Mark. 2007. "Misconceptions in Linking Free Jazz with the Civil Rights Movement", *College Music Symposium* 47: 139-155.