

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Ένωση αιγύπτιων εικαστικών καλλιτεχνών, συγγραφέων και πολιτικών που ιδρύθηκε στο Κάιρο το 1939 και διαλύθηκε γύρω στο 1948.

ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΤΟΥ ΑΝΤΡΕ ΜΠΡΕΤΟΝ και του Τρότσι στο Μεξικό, το 1938, επρόκειτο να γεννηθεί ανάμεσα σε άλλα σχέδια εκείνου της FIARI (Διεθνής Ομοσπονδία Ανεξάρτητης Επαισιόδοξης Τέχνης), ως αντίδραση στο κύμα της λογοκρισίας στη ναζιστική Γερμανία και στη φασιστική Ιταλία. Τον Φεβρουάριο του 1939, στο δεύτερο και τελευταίο φύλλο του *Clé*, του δελτίου αυτής της πρόσκαιρης οργάνωσης, το οποίο εξέδιδε ο Μορίς Ναντό, μπορούσαμε να διαβάσουμε στα «ψιλά» την ακόλουθη είδηση: «Την Παρασκευή 19 Ιανουαρίου 1939 ιδρύθηκε στο Κάιρο μια ομάδα με το όνομα *Τέχνη και Ελευθερία*, έχοντας ως αντικείμενο: α) Την έκφραση των πολιτιστικών και καλλιτεχνικών ελευθεριών, β) την ανάδειξη έργων, ανθρώπων και αξιών των οποίων η κατανόηση είναι απαραίτητη για να καταλάβουμε την εποχή μας και γ) τη διατήρηση των στενής επαφής ανάμεσα στη νεολαία της Αιγύπτου και στην παγκόσμια λογοτεχνική, καλλιτεχνική και κοινωνική επικαιρότητα...»

Αυτές οι γραμμές μαρξιστικής υπακοής πέρασαν μάλλον απαρατήρητες στο Παρίσι, που είχε δει αρκετές παρόμοιες, με τη διαφορά ότι οι συγκεκριμένες απευθύνονταν κυρίως στην Αίγυπτο, η οποία βρισκόταν υπό βρετανική κηδεμονία, και είχαν σκοπό να ταραξουν το συντηρητισμό της αποικιακής διοικητικής δομής και να αγγίζουν ένα κομμάτι του πληθυσμού που είχε στραφεί προς τις ακαδημίες κάθε είδους. Πράγματι, μολοντί τόσο στην Αλεξάνδρεια όσο και στο Κάιρο ζούσε μια κοσμοπολίτικη ελίτ, μάλλον φωτισμένη και τολμηρή, η σπουδάζουσα νεολαία που προερχόταν από τον αναλφάβητο και πενιαλό λαό της υπαίθρου ήταν η εύκολη λεία μιας παράδοσης, ενός ανασταλτικού εθνικισμού και μιας ανασταλτικής, σε πολλά θέματα, θρησκείας.

Στηριγμένη στην πρωτοβουλία ενός γαλλόφωνου σουρεαλιστή ποιητή από καλή οικογένεια, του Ζορζ Χενάν, η ομάδα Τέχνη και Ελευθερία επρόκειτο να ενορκώσει με αυτό τον τρόπο, για δέκα χρόνια, τη μοναδική πραγματική προσπάθεια, στην Αίγυπτο, που προσώθηκε με απόλυτη ελευθερία ύφους ένοιους της δυτικής αβανγκάρντ, που ήταν επιληψίες στα μάτια του Ισλάμ, διεκδικώντας ταυτόχρονα μια κουλτούρα με εθνικό χρώμα. Μέσω των πολυγραφημένων προκηρύξεων, των διαλέξεων, των περιοδικών που τυπώνονταν στα γαλλικά και στα αραβικά, (ο *Don Kichώτης* υπό τη διεύθυνση του Ξακουστού *Ανρί Κιριέλ*, το *Al Tattawor*, το *Al Majallah al Gadida*, το *Μερίδιο της άμμου*) όπως και της οργάνωσης πέντε εκθέσεων της «ανεξάρτητης τέχνης στην Αίγυπτο», οι οποίες ήταν ανοιχτές και σε καλλιτέχνες ταπεινής καταγωγής (όπως ήταν ο Χενάν και κυρίως οι ζωγράφοι Ραμπίς Γιουνάν, Φουάντ Κάμελ και Κάμελ Ελ Τελμισανύ), αποκαλύφθηκαν όπως-όπως στο αιγυπτιακό κοινό τα ευεργετήματα της σεξουαλικής παιδείας, η ανάγκη της χειραφέτησης των γυναικών στην κοινωνία, οι θεωρίες του Φρόυντ, μια μετάφραση στα αραβικά της *Διεθνούς*, ο αυτοματισμός στην ποίηση και η ζωγραφική και μια ορθολογιστική κριτική της μουσουλμανικής θρησκείας.

Η σκληρότητα του πολέμου, οι γλωσσικοί διαχωρισμοί που διακινδυνεύουν συχνά το πέρασμα από τα γαλλικά στα αραβικά, η λογοκρισία, ύστερα ο πίσωτικός εκφοβισμός των αρχών και τέλος η αυτοεξορία των κυριότερων εκπροσώπων της ομάδας «Τέχνη και Ελευθερία» στην Ευρώπη, εξηγούν την τελική διάλυση αυτού του κινήματος, του οποίου το σημαντικότερο πλεονέκτημα ήταν ότι αποδέχτηκε δίχως επιφύλαξη ότι οι αρετές της τέχνης είναι παγκόσμιες και δίχως όρια.

Nicolas Fargues

→ *Αβανγκάρντ, Μπρετόν, Σουρεαλισμός, Φρόυντ*

ΤΖΑΖ/ΦΡΙ ΤΖΑΖ (Jazz/Free Jazz)

Μουσική αφροαμερικανικής προέλευσης που βασίζεται στο σουίνγκ και στον αυτοσχεδιασμό του σολίστα. Η φρι τζαζ καθιερώνει τον συλλογικό αυτοσχεδιασμό.

ΕΙΝΑΙ ΔΥΣΚΟΛΟ ΝΑ ΔΩΣΟΥΜΕ ΣΤΗΝ ΤΖΑΖ μια συγκεκριμένη και οριστική ημερομηνία γέννησης, αλλά από το ξεκίνημά της αυτή η αυτοσχεδιαστική μουσική, που προέρχεται από ένα πατρογονικό μπλουζ και από μια Αφρική-φάντασμα, βρίσκει μια εναλλακτική ταυτότητα μέσα στην ουσιαστική της νεγροσύνη. Κάποιες φορές η τζαζ αποτελεί το σπέρμα μιας ριζικής επανάστασης, άλλοτε πάλι την εκμεταλλεύονται οι δυνατοί της λευκής σόου μπίζνες. Η τζαζ αμφιταλαντεύεται διαρκώς ανάμεσα σε δύο άκρα που συχνά συνυπάρχουν καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας της. Κατεχοχόν μουσική των Μαύρων, η τζαζ πηγάζει από το μπλουζ που και αυτό με τη σειρά του προέρχεται από τα γεμάτα πόνο τραγούδια των σκλάβων που ήρθαν από την Αφρική. Ακόμα και αν δεν είναι επαναστατικό, ούτε καν ένα κάλεσμα στην επανάσταση ή τη διαμαρτυρία, το μπλουζ είναι μια μουσική διεκδίκησης, με την έννοια του ότι δίνει μια λυρική αντίληψη στον πόνο και στην κοινωνική κατάσταση των Μαύρων. Αντίθετα με τον θρησκευτικό λόγο που είναι καρτερικός και παρηγορητικός, το μπλουζ είναι η ακριβής μαρτυρία, χωρίς φτιασίδια, της κατάστασης καταπίεσης μέσα στην οποία ζει όλη η μαύρη κοινότητα στο σταυροδρόμι του 19ου και του 20ού αιώνα, παρά την κατάρνηση της δουλείας. Εκτός από τις επίμονες αναφορές στην εργασία, στον χρήμα και στα διαδοχικά λιντοαρίσματα, το μπλουζ έχει και μια σεξουαλική διάσταση, απελευθερωτική και πολύ άμεση, στον αντίποδα του πουριτανισμού της λευκής Αμερικής. Από όλους αυτούς τους ισχυρούς παλμούς, η τζαζ κληρονομεί και δημιουργεί μια σύνθεση της οποίας το κύριο συστατικό είναι πάνω από όλα ο αυτοσχεδιασμός, μια πραγματική ανατροπή των αξιών σε σχέση με την κυρίαρχη γραφή της δυτικής παράδοσης και ακόμα περισσότερο της ευρωπαϊκής, κυρίως μετά τον 18ο αιώνα.

Αναμφισβήτητα, η τζαζ γεννήθηκε στις Πολιτείες του αμερικανικού Νότου και παρά συγκεκριμένα στο δέλτα του Μισισσιππί, αλλά ουσιαστικά αναπτύχθηκε στη Νέα Ορλεάνη γύρω στο 1910. Αν και ορισμένοι ιστορικοί εξομολογούν αυτή την κρίσιμη φάση με την πρώτη φάση του «εκδυτικισμού» των μαύρων μουσικών, μπορούμε παρόλα αυτά να επιβεβαιώσουμε πως η Νέα Ορλεάνη, λόγω του εξαιρετικά μεικτού της χαρακτήρα, της παράδοσης που είχε στις ορχήστρες, της έντονης παράνομης νυχτερινής ζωής της που εντοπίζεται στη γειτονιά του Στόριβιλ, ήταν μια πολύ προορισμένη για την τζαζ. Από αυτή την εποχή, η τζαζ, μουσική του οίκου ανοχής, τόπου κατάρνησης των κοινωνικών και φυλετικών φραγμών, κράτησε το χαρακτήρα μιας δαιμονικής μουσικής που συνδέεται με τις καταχρήσεις της πδωνής και της ικανοποίησης των ενστικτών. Όταν οι Ηνωμένες Πολιτείες μπαίνουν στον πόλεμο, η γειτονιά του Στόριβιλ κλείνει και η πλειονότητα των μουσικών της καταφεύγουν στη Νέα Υόρκη και κυρίως στο Σικάγο, την πόλη όπου η τζαζ θα περάσει στην ενηλικίωση. Ο Κινγκ Όλιβερ είναι ο πρώτος μεγάλος μουσικός αυτής της μυθικής περιόδου, μαζί με τον πιανίστα Τζέι Ρολ Μόρτον. Στο Σικάγο, η τζαζ συνδέεται άμεσα με την ποταπαγόρευση, ως μουσική που παίζεται στα μπαρ όπου σερβίρεται αλκοόλ, τα οποία ελέγχουν οι γκάνγκστερ που γίνονται καμιά φορά μαϊκνές παρά τη θέλησή τους. Η τζαζ μεταμορφώνεται σιγά-σιγά σε χορευτική μουσική και τείνει να γίνει ένα προϊόν ευρείας κατανάλωσης.

Από αυτή την πολύ πλούσια περίοδο, τη «θουρβώδη» δεκαετία του '20 (τα διάσημα *roaring twenties*), αναδύονται δύο μεγάλες μορφές της ιστορίας της τζαζ, ο Λούις Άρμστρονγκ και ο Ντιουκ Έλινγκτον, που αντιπροσωπεύουν δύο ανταγωνιστικούς τρόπους αντιμετώπισης των μαύρων μουσικών. Στη μουσική του μέθοδο, ο Άρμστρονγκ, μέγας τρομπιτίστας και βιρτουόζος τραγουδιστής της τεχνικής *scat*, ακολουθεί μάλλον μια πολιτική αφομοίωσης,



Η ορχήστρα του Τζο «Κινγκ» Όλιβερ σε ένα δρόμο του Σαν Φρανσίσκο το 1921. Στο κέντρο η Λιλ Χάρντιν.

δηλαδή προσφέρει στο λευκό κοινό μια καθουσατική εικόνα του καλού παιδιού, ακόμα και του κωμικού, του καλού επιτυχημένου Μαύρου. Αντίθετα, ο Έλινγκτον, ιδιοφυής πιανίστας, διασκευαστής μουσικών κομματιών, διευθυντής ορχήστρας, έχει στιγματιστεί, υπό την επιρροή του θεωρητικού Μάρκου Γκάρβεϊ, από μια τάση που θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε αυτονομιστική, με την έννοια του ότι θέλει πάνω από όλα να σφυρηλατήσει μια μουσική αυστηρά μαύρη. Η τεχνική «τζανγκλ», που τελειοποίησε ο Έλινγκτον, με τις κραυγές της, με τις περίεργες ακουστικές της, τους άγριους θορύβους της, τις συνεχείς αναφορές της σε μια μυθική Αφρική, τους συχνούς υπαινιγμούς της για το Χάρλεμ, είναι η πεμπτουσία αυτή της νέγρικης διεκδίκησης. Παραδόξως, ο Ντιουκ είναι επίσης αυτός που θα δώσει στην τζαζ μια σαφή φιλοδοξία που σίγουρα δεν την είχε έως τότε, απόδειξη του ότι σύνθεση, διασκευή και αυτοσχεδιασμός δεν αλληλοσυγκρούονται απαραίτητα. Παράλληλα με αυτό τον εκκολλητόμενο σύγχρονο χαρακτήρα που έχει τις ρίζες του στις πρωτόγονες μορφές της μαύρης ταυτότητας, η τζαζ γίνεται στη δεκαετία του '30 μια χορευτική μουσική στην οποία κυριαρχεί η αποτελούμενη από μιγάδες ορχήστρα του Μπένι Γκούντμαν, ενώ μια πιο δημοφιλή της εκδοχή θα μας δώσει ο Γκλεν Μίλερ. Είναι η εποχή του σουίνγκ, μια περίοδος κατά την οποία η οικονομική ύφεση και η πολιτική του Ρούζβελτ θα δώσουν στην τζαζ κυρίως το ρόλο της διασκέδασης. Σχεδόν μόνο του, το Κάνσας, η πόλη στην οποία αναδεικνύονται οι Κάουντ Μπέιζι και Λέστερ Γιανγκ, συνεχίζει να διατηρεί τη φλόγα μιας μαύρης μουσικής προερχόμενης από το μπλουζ. Δεν πρέπει να ξεχάσουμε να αναφέρουμε τη μεγάλη

Μπίλι Χολιντέι, κληρονόμο της Μπέσι Σμιθ και όλης της ιστορίας των μπλουζ, της οποίας η φωνή, τα θέματα και το πεπρωμένο ενοσρκώνουν με ένταση την τραγική ταυτότητα της τζαζ και το σπέρμα της ριζοσπαστικότητας που κουβαλά στους κόλπους της.

Στο τέλος του Β' Παγκόσμιου Πολέμου, τη στιγμή που ο Έλινγκτον έχει αγγίξει, στις αρχές της δεκαετίας του '40, απροσπέλαστες κορυφές και που οι Μαύροι μοιάζουν να απορροφούνται συγχρόνως από την εθνική ταυτότητα, την καταστολή, τη βιομηχανία του θεάματος, την αποθάρρυνση (ακόμα και αν οι εξεγέρσεις είναι βίαιες), το μπι-μποπ (be-bop) εμφανίζεται ως μια επανάσταση ρητή και ιδεολογική. Συνδεδεμένο με μια βίαιη αντίδραση κατά του σουίνγκ και των εκμεταλλευσίμων ευκολιών του, κατά της μουσικής-θέαμα που έγινε για τους Λευκούς, το μπι-μποπ προτείνει μια μουσική αβανγκάρντ, πιο αυτόνομη, πιο τραχιά, καθώς επίσης και μια καινούργια εικόνα του μαύρου μουσικού, ο οποίος είναι πλέον καλλιτέχνης, πιο συνειδητοποιημένος, και αρνείται το ρόλο του διασκεδαστή στον οποίο θα ήθελαν να τον περιορίσουν είναι πιο δραματικός και πιο σοφός συγχρόνως, χωρίς ωστόσο να ξεχνά να στηρίζεται στις βαθιές δυνάμεις του μπλουζ. Ο Τσάρλι Πάρκερ και το alter ego του στο πιάνο, ο Μπαντ Πάουελ, καθώς και ο Τελόνιους Μονκ, είναι οι κεντρικές προσωπικότητες του μπι-μποπ, προσωπικότητες ιδιοφυείς και ρομαντικές, των οποίων τον ίδιο το ρομαντισμό (ναρκωτικά, αλκοόλ, κατάπτωση, τρέλα) θα εκμεταλλευτεί υποχρεωτικά η άρχουσα τάξη. Το μπι-μποπ είναι μια πολύπλοκη μουσική, όχι χωρίς κάποια τρέλα, βασισμένη σε περίπλοκες ρυθμικές δομές, στο εσωτερικό της οποίας ο αυτοσχεδιασμός, ελαχιστοποιημένος πια, πλαισιωμένος στις ορχήστρες χορού, ξαναγίνεται ό,τι πιο σημαντικό και πολλές φορές καταστροφικό. Είναι επίσης μια μουσική κρίσης, ευφορική και την ίδια στιγμή τραγική, επείγουσα και απελπισμένη, πυρετώδης και ισχυρή, σύγχρονη των μυθιστορημάτων του Ρίτσαρντ Ράιτ και του

Ραλφ Έλισον (δύο μεγάλοι μαύροι συγγραφείς) και των πρώτων κινημάτων των μαύρων μουσουλμάνων, όπως αυτό του Ελάιζα Μουκάρμαντ και του Μάλκολμ Χ.

Αυτή την αστραπιαία εισβολή του μπι-μποπ, μιας εκπαιδευτικής και οργανωτικής μουσικής, η κουλ τζαζ ή τζαζ της Δυτικής Ακτής θα την αντικαταστήσει με μια αισθητική του μέτρου, της εσωστρέφειας. Το κίνημα αυτό ξεκινά στα τέλη της δεκαετίας του '40 με το *Birth of the Cool*, έναν διάσημο δίσκο του Μάιλς Ντέιβις, πρώην τρομππετίστα του Τσάρλι Πάρκερ. Αν και ο Μάιλς είναι Μαύρος, οι κύριοι πρωταγωνιστές αυτής της περιπέτειας είναι Λευκοί, όπως ο Τζέρι Μάλικαν, ο Λι Κόνιτς, ο Τζιλ Έβανς, ο Τζον Λιούις... Η τονικότητα του ήχου είναι ζεστή, οι διασκευές πολύ επιτηδευμένες, η ατμόσφαιρα ήρεμη, σχεδόν ονειρική. Η κουλ τζαζ, που ακούγεται κυρίως σε μια δυτική ακτή με ηδονιστική ατμόσφαιρα, τη στιγμή που τα ιστορικά κλαμπ του μπι-μποπ βρίσκονται κυρίως στην αστική ατμόσφαιρα της 52ης οδού της Νέας Υόρκης, μπορεί να ερμηνευτεί ως μια ανάκτηση της ακατέργαστης ενέργειας του μπι-μποπ, ένας τρόπος να το εξημερώσει με σκοπό τη ριζική κυριαρχία. Αν και το μπι-μποπ, μουσική-πανικού, ριζικά αντι-αστική, νέγρικη από τις ρίζες της, τελικά αναγνωρίστηκε και καταναλώθηκε κυρίως από τη μικροαστική τάξη και τους διανοούμενους, ειδικά στην Ευρώπη όπου το είδος κουλ έκανε πολλά για την αναγνώριση της, η τζαζ δεν είναι πλέον η έκφραση, έστω φανταστική, ενός λαού, μιας ομάδας, αλλά γίνεται κυρίως μια μορφή, μια τέχνη που θα αποτυπωθεί στην ιστορία δίπλα στις ωραιότερες σελίδες της δυτικής μουσικής.

Χωρίς αμφιβολία, το «ρυθμ εν μπλουζ», το οποίο σηματοώνει επιτυχία ήδη από το πρώτο μισό της δεκαετίας του '50, χρωσάει πολλά στο μπι-μποπ και στην κουλ τζαζ, έστω και αν έρχεται σε αντίθεση με αυτά τα είδη. Μακριά από την εξευγενισμένη τελειότητα της κυρίαρχης αισθητικής της Δυτικής Ακτής, το ρυθμ εν μπλουζ επανεισάγει το πρόσωπο της φωνής, τον βρώμικο ήχο, τη ρυθμική ενέργεια... Οι φωνές είναι βραχνές, οι σαξοφωνιστές ουρλιάζουν, η μουσική είναι «φάνκι» (funky), δηλαδή βρώμικη. Πάνω σε αυτό το σύνολο των αναγεννημένων αξιών θα δημιουργηθεί το «χαρντ-μποπ» (hard-bop) ή αλλιώς η φάνκι τζαζ, πραγματική απάντηση των μαύρων μουσικών στη λευκή κυριαρχία της κουλ τζαζ. Η φάνκι τζαζ είναι κακο-

Η φρι τζαζ είναι πάνω από όλα μια πράξη επανάκτησης της τζαζ από τη μαύρη κοινότητα, ένας οριστικός τρόπος για να απεγκλωβιστεί από το φορμαλιστικό και επιτηδευμένο περιβάλλον στο οποίο κινδύνευε να παγιδευτεί.

ναθρεμμένη, με τα πόδια της στη γη, στη λάσπη, τη διαπνέει ένα πρωτόγονο θρησκευτικό αίσθημα, βρίσκεται κοντά στα νέγρικα θρησκευτικά τραγούδια, την «εκκλησιαστική» μουσική, τη σόουλ, ενώ ταυτόχρονα είναι μια μουσική διαμαρτυρίας. Στα μέσα της δεκαετίας του '50 ο τρομππετίστας Κλίφορντ και ο ντράμπερ Μαξ Ρόουτς, μια ιστορική μορφή του μπι-μποπ, από τη μία, ο Άρτ Μπλέικ και οι Jazz Messengers από την άλλη, θέτουν τις βάσεις γι' αυτή την αναζωογονημένη τζαζ, ξανασημειώνοντας με τις πιο μαύρες ρίζες της. Οι Σόνι Ρόλινς, Τζάκι Μακλέιν, Κάνονμπολ Άντερλι, Μπένι Γκόλσον είναι μερικοί από τους πιο σημαντικούς υποβλητές του χαρντ-μποπ, ενώ, ο μεγάλος τραγουδιστής αυτής της περιόδου, ο Ρέι Τσαρλς, βρίσκεται πιο κοντά στη σόουλ και το ρυθμ εν μπλουζ, συνεχίζοντας την παράδοση της Μπέσι Σμιθ και της Μπίλι Χολιντέι, με έναν κάποιο θεατρικό επιπλέον. Στο περιθώριο ή παράλληλα με το χαρντ-μποπ υψώ τη στενή έννοια αλλά σε απόλυτη αντίθεση με αυτό, ένας μουσικός επιβάλλεται, αυτός και μόνο, ως ο προφήτης μιας μαύρης και ριζοσπαστικής τζαζ, ένας θυμωμένος άνθρωπος του οποίου η βαθιά «ακάθαρτη» μουσική θα εγερθεί από μια απίστευτη δύναμη άρνησης: πρόκειται για τον κοντραμπασίστα Τσαρλς Μίνγκους. Μέσω του μουσικού του εργασιολογίου «μεταβλητής γεωμετρίας», το οποίο ήταν ένα πραγματικό εργασιολογικό πειραματισμού, ο Μίνγκους, κυρίαρχος του παιχνιδιού και δημαγωγός, ένας άνθρωπος που ανάβει φωτιές, που έχει περάσει από όλες τις αντιφάσεις της τζαζ, από την πιο πολύπλοκη γραφή έως τα γυρλιόματα-βροντές του ανα-

θεωρημένου μπλουζ, θα επαναπροσδιορίσει το περίγραμμα της τζαζ και θα χαράξει καινούργιους δρόμους τους οποίους σύντομα θα ακολουθήσουν και άλλοι. Όσο ο Μίνγκους ποιογραφεί οσεδόν με μανία, μέχρι να κάνει ένα σεμινάριο σε μια ψυχιατρική κλινική το 1958, η μουσική του γίνεται όλο και πιο μαχητική. Για τον κοντραμπασίστα-συνθέτη, η τζαζ είναι ένα πλέγμα εντάσεων που παραδοσιακά το απωθεί η αμερικανική κοινωνία, όμως ο ίδιος το μετατρέπει σε ένα εκκεντρικό και ιδιοφυές υλικό φτιαγμένο από τα ίδια του τα όνειρα, ενσωματώνοντας τις αναπνοές, τις αγριοφωνάρες, τους θρήνους, τις κραυγές και άλλα γυρλιόματα του μαύρου λαού. Όμως, ακόμα πιο ξεκάθαρα, η μουσική του γίνεται ρητά πολιτική, κυρίως με ένα μυθικό κομμάτι, το *Fables of Faubus*, το οποίο είναι γκροτέσκο, σαρκαστικό, σπασμοδικό. Έχει ερμηνευτεί σε άπειρες διασκευές, και αντλεί άμεσα την έμπνευσή του από ένα επεισόδιο του αγώνα για τα εκλογικά δικαιώματα, κατά το οποίο ο κυβερνήτης του Άρκανσο, Όρβαλ Φόμπους, ήρθε σε αντιπαράθεση με τη σχολική αφομοίωση των νεαρών Μαύρων του Λιτ Ροκ. Θα συνδέσουμε εύκολα αυτή τη μάχη μουσική με τη συνέχεια που ο Μαξ Ρόουτς συνθέτει, την ίδια εποχή, το *Freedom now Suite*, με τη γυναίκα του, την τραγουδίστρια Άμπι Λίνκολν, σε σόλο ερμηνεία, μια πραγματική καντάτα της μαύρης ταυτότητας, βαθιά λυρική έκφραση των αφρικανικών ριζών και συγχρόνως ένα όργανο μάχης κατά της ρατσιστικής και πουριτανικής λευκής Αμερικής. Δεν είναι τυχαίο ότι, το 1960, οι δύο άνδρες, ο Μίνγκους και ο Ρόουτς, είναι αυτοί που θα στίψουν το αντιφρεστίβαλ του Νιούπορτ, που ονομάζεται (χωρίς διάθεση ειρωνείας) «οι Επαναστάτες του Νιούπορτ». Σκοπός του είναι να προτείνει έναν τουλμυρό αντι-προγραμματισμό, όπου συναντάμε φύρδην μίγδην το κουαρτέτο του Ορνέτ Κόλμαν, τα συγκροτήματα του Ρόουτς και του Μίνγκους, αλλά και μουσικούς της παλιάς γενιάς, όπως οι Κόλμαν Χόκινς και Ρόι Έλντριτζ, απέναντι σε ένα επίσημο φεστιβάλ, το οποίο έχει γίνει πολύ θεσμικό. Είναι ένας ακόμα πιο άμεσος τρόπος να αποσυνδέσουν την τζαζ από μια καθουσαστική και καταναλωσιμη εικόνα και να επιβεβαιώσουν ξανά πως είναι πάνω από όλα μια επαναστατική μουσική, που εξακολουθεί να μάχεται όλα τα αντιδραστικά στερεότυπα και όλες τις ρατσιστικές μορφές καταπίεσης, μια μουσική που συνδέεται άμεσα με την αυξανόμενη πολιτικοποίηση των μαύρων κινημάτων.

Όλα είναι έτοιμα για την επανάσταση της φρι τζαζ (free jazz). Το 1960, ο Ορνέτ Κόλμαν ηχογραφεί, με ένα διπλό κουαρτέτο, ένα κομμάτι βασισμένο εξ ολοκλήρου πάνω σε αυτοσχεδιασμό, το οποίο λέγεται *Free Jazz*. Αυτή η μουσική, κυριολεκτικά ανήκουστη, δεν έρχεται από το πουθενά αλλά ανοίγει ένα δρόμο ακόμα ανεξερεύνητο για την τζαζ. Το *New Thing* (Καινούργιο Πράγμα), μια άλλη ονομασία για τη φρι τζαζ, σίγουρα δεν είναι όπως τα άλλα κινήματα της ιστορίας της τζαζ, δεν είναι μια τεχνική ανάμεσα σε άλλες, αλλά είναι μια δύναμη που φιλοδοξεί να ξεπεράσει ό,τι ήταν η αφροαμερικανική μουσική μέχρι τότε. Περισσότερο από κάθε άλλη τεχνοτροπία, η φρι τζαζ είναι πάνω από όλα μια πράξη επανάκτησης της τζαζ από τη μαύρη κοινότητα, ένας οριστικός τρόπος για να απεγκλωβιστεί από το φορμαλιστικό και επιτηδευμένο περιβάλλον στο οποίο κινδύνευε να παγιδευτεί.

Από μια αισθητική άποψη, η «ελεύθερη» τζαζ είναι η λογική συνέχεια του μπι-μποπ, που είχε προσφέρει εντελώς καινούργιες ρυθμικές και αρμονικές δυνατότητες και που, κυρίως, είχε ξαναδώσει την πρώτη θέση στον αυτοσχεδιασμό. Η φρι τζαζ, όπως υποδεικνύει άλλωστε και το όνομά της, θα οδηγήσει έως τα άκρα τη λογική που ξεκίνησε το μπι-μποπ, καθιστώντας τον αυτοσχεδιασμό (ο οποίος είναι αποκομμένος ακόμα και από το σούινγκ, το θέμα ή τον αρμονικό ειρμό) το μοναδικό ρίσκο που πρέπει να πάρει εδώ και τώρα η τζαζ. Μουσική του ρίσκου, του κινδύνου, αλλά επίσης και της χαράς, της έκρηξης, της ανάβλυσης, του θορύβου και του πάθους. Μουσική πρωτόγονη αλλά συγχρόνως και πολύ-

πλοκν που αρνείται την ασυνέχεια ανάμεσα στη λαϊκή και τη λόγια παράδοση, ικανή να αναφέρεται εξίσου στους ύμνους της Νέας Ορλεάνης, στα πατρογονικά τραγούδια, στην Αφρική, στις ρίζες του μπλουζ, όπως και να φλερτάρει με τη σύγχρονη δυτική μουσική χωρίς ωστόσο να εξομοιώνεται με αυτήν. Αν ο Ορνέτ Κόλμαν, ο τρομπιτίστας Ντον Τσέρι, ο πιανίστας Σέσιλ Τέιλορ είναι οι ιδρυτές του κινήματος της φρι τζαζ, ο Έρικ Ντόλφει, με το φλάουτο, με το μπάσο κλαρινέτο όπως και με το άλλο σαξόφωνο, είναι ο πορθμέας, για να χρησιμοποιήσουμε το ωραίο παρωσούκλι που του έδωσε μετά το θάνατό του ο Ζαν-Λουί Κομολί (στο βιβλίο *Free Jazz/Black Power* των Φιλίπ Καρλς και Ζαν-Λουί Κομολί). Και ο πορθμέας είναι αυτός που αποτελεί με ιδανικό τρόπο το σύνδεσμο ανάμεσα στο παρελθόν, έστω και κοντινό όπως το μπμποπ, και το παρόν, του οποίου είναι ένας από τους πιο καυστικούς φορείς, μαζί με τον Ορνέτ Κόλμαν, τον Μαξ Ρόουτς και τον Τζον Κολτρέιν. Ο Κολτρέιν είναι μια άλλη ιδιαίτερη περίπτωση αυτής της ιστορίας, αδελφός εξ αίματος της φρι τζαζ, στην οποία όμως θα υποκύψει αρκετά καθυστερημένα, γύρω στο 1965. Όσο για τον Άλμπερτ Άιλερ, αυτός είναι ο αθώος και κυριευμένος από αυτή την αναρχική μουσική προφήτης, ο οποίος επινοεί καινούργια μονοπάτια εντελώς απροσδόκητα και απροσπέλαστα για τη μουσική «διάνοση», και δεν διοτάζει να συνταιριάζει τα πιο αρχαϊκά τροπάρια με την πιο ακραία ηχητική τόλμη.

Πολιτικά, είναι εύκολο να κατανοήσουμε τους δεσμούς που πλέκονται καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '60 με τα πιο ριζοσπαστικά μαύρα κινήματα, τους Μαύρους Μουσουλμάνους του Μάλκολμ Χ ή τους Μαύρους Πάνθηρες του Έλντριτζ Κλίβερ, χωρίς να ξεχνάμε τις εργασίες του κριτικού, δραματουργού και ποιητή Λίροϊ Τζόουνς, που θα μετονομαστεί σε Αμίρα Μπαράκα. Ίδιες αναφορές στις αφρικανικές ρίζες, ίδια αμφισβήτηση της εκμετάλλευσης του Μαύρου από τον λευκό καπιταλιστή, ίδια απο-διαμόρφωση της μαύρης κοινότητας που παραδίδεται στα ίδια της τα χέρια. Από όλους τους μουσικούς αυτής της γενιάς της φρι τζαζ, ο Άρτσι Σεπ είναι αυτός που θα ωθήσει αυτή τη διάρθρωση της μουσικής και της πολιτικής έως τη λήψη των πιο ακραίων τριτοκοσμικών θέσεων. Αλλά από τα τέλη της δεκαετίας του '50 και του κινήματος υπέρ των πολιτικών δικαιωμάτων έως τη διακήρυξη της Μαύρης Δύναμης (Black Power) και το Παναφρικανικό Φεστιβάλ του Αλγερίου το 1969, χωρίς να παραλείψουμε τις μεγάλες εξεγέρσεις των γκέτο του Γουάτς και του Χάρλεμ το 1964-1965, η φρι τζαζ έχει ραντεβού με την ιστορία που εκτυλίσσεται στο παρόν και σε κάθε χώρο. Σε ένα άλλο επίπεδο, οι μουσικοί της φρι τζαζ πρέπει επίσης να αντισταθούν και στην οικονομική καταπίεση που τους στέκεται εμπόδιο. Πράγματι, η φρι τζαζ δεν εκτιμάται καθόλου από τις μεγάλες δισκογραφικές εταιρείες, με την αξιοσημείωτη εξαίρεση της Impulse που ηχογραφεί τους Κολτρέιν, Σεπ, Άιλερ, Φαρόα Σάντερς... Ο Σαν Ρα πρέπει να ιδρύσει τη δική του δισκογραφική εταιρεία και καινούργιες εταιρείες, όπως η ESP (η οποία θα βγάλει κυρίως τους πιο σημαντικούς δίσκους του Άλμπερτ Άιλερ), ενώ στη Γαλλία οι Byg et Futura ηχογραφούν και κυκλοφορούν το New Thing. Οι ίδιοι οι μουσικοί οργανώνονται, ώστε να διατηρήσουν την ανεξαρτησία τους και να επιβεβαιώσουν την αποφασιστικότητά τους απέναντι στις κυρίαρχες δομές του καπιταλισμού, τόσο στον τομέα της οργάνωσης συναυλιών, των εμφανίσεων σε κλαμπ, όσο και σε αυτόν του ραδιοφώνου και των ηχογραφήσεων σε στούντιο. Στη Νέα Υόρκη, το 1964, οι Μπιλ Ντιζον, Άρτσι Σεπ και Σέσιλ Τέιλορ δημιουργούν την Jazz Composer's Guild (Ένωση Συνθετών της Τζαζ) που θα αντικατασταθεί λίγο αργότερα από την Jazz Composer's Orchestra Association που τη διευθύνει ο Μάικλ Μάντλερ και η οποία θα δώσει ζωή στο μεγάλο συλλογικό έργο της Κάρλα Μπλέι Escalator over the Hill. Την ίδια εποχή, στο Σικάγο, ο πιανίστας Μιούχαλ Ρίτσαρντ Έιμπραμς και μερικά μελλοντικά μέλη του Art Ensemble του Σικάγου, όπως ο Τζόζεφ Τζάρμαν, ιδρύουν την AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians - Ένωση για την Προώθηση Δημιουργικών Μουσικών). Λίγο αργότερα, στη δεκαετία του '70, το κίνημα των νεοορκεζικών λοφτ, υπό την αποφασιστική ώθηση του σαξοφωνίστα Σαμ Ρίβερς, ανακατασκευάζει μια καινούργια κοινότητα μουσικών της

Μουσική πρωτόγονη αλλά συγχρόνως και πολύπλοκη που αρνείται την ασυνέχεια ανάμεσα στη λαϊκή και τη λόγια παράδοση, ικανή να αναφέρεται εξίσου στους ύμνους της Νέας Ορλεάνης, στα πατρογονικά τραγούδια, στην Αφρική, στις ρίζες του μπλουζ, όπως και να φλερτάρει με τη σύγχρονη δυτική μουσική χωρίς ωστόσο να εξομοιώνεται με αυτήν.

φρι τζαζ, μια δεύτερη γενιά κατά κάποιο τρόπο, η οποία ονομάζεται επίσης η γενιά του λοφτ. Από εκεί προέρχεται χωρίς αμφιβολία και η προτίμηση μιας μερίδας μουσικών για αναμαλλιασμένες και παρδαλές ομάδες, όπως η Sun Ra Arkestra, το New York Art Quartet ή και το Art Ensemble του Σικάγου.

Στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπως και στην Ευρώπη, όπου το κίνημα θα εξαπλωθεί από το δεύτερο μισό της δεκαετίας του '60, εφόσον θα βρεθούν στη Γαλλία ή στην Ιταλία πολύ σημαντικοί μουσικοί, όπως ο Ντον Τσέρι, ο Άντονι Μπράξτον, ο Γκάτο Μπαρμπέρι, ο Στιβ Λέι και τα μέλη του Art Ensemble του Σικάγου, η φρι τζαζ δεν θα έχει παρόλα αυτά την εδραίωση που επιθυμεί στις μαύρες κοινότητες. Το ρυθμ εν μπλουζ, η σόουλ και αργότερα η ραπ θα είναι, από τη δεκαετία του '60, οι πραγματικά δημοφιλείς μαύρες μουσικές. Ο Τζέιμς Μπράουν θα βρει πολύ μεγαλύτερη και πιο ισχυρή ανταπόκριση από ό,τι οι μεγάλοι μουσικοί της φρι τζαζ, ακόμα και ο Κολτρέιν. Στο σύνολό της, η φρι τζαζ θα περιοριστεί σε μια δραστήρια και αποφασισμένη μειονότητα, ακόμα και αν η μυθολογική της επιρροή είναι σήμερα τεράστια πάνω σε αρκετούς μουσικούς, Μαύρους και μπ. Ασφαλώς, αυτό είναι που κατάλαβε ο Μάιλς Ντέιβις, ο μοναδικός τζαζίστας που μπορεί να ανταγωνιστεί σε δημοτικότητα τους αστέρες της σόουλ. Αρνούμενος να ασπαστεί τα βασικά αναρχικά αξιώματα της φρι τζαζ, παρά τις πολιτικές του πεποιθήσεις που συναντώνται συχνά με τα σημαντικότερα κίνητρα της Μαύρης Δύναμης, στο όνομα μιας πιο αρχιτεκτονικής σύλληψης της μουσικής, ο Μάιλς Ντέιβις προτίμωσε, τη στιγμή κατά την οποία η επιρροή της τζαζ αρχίζει να παρακμάζει, στις αρχές της δεκαετίας του '70, τόσο στον οικονομικό όπως και στον ιδεολογικό τομέα, να στραφεί στη ροκ και στη σόουλ. Αναζωογονεί το μουσικό αυτοσχεδιασμό, επινοώντας, με τη βοήθεια του ηλεκτρισμού, και μάλιστα του ηλεκτρονικού, ένα είδος τζαζ-ροκ που συναντά, άλλωστε, με άλλα μέσα, την ελευθερία της φρι τζαζ.

Αν, κατά κάποιο τρόπο, η ουτοπία της φρι τζαζ απέτυχε να μεταμορφώσει ριζικά την ίδια την τζαζ και την αμερικάνικη κοινωνία, είναι εντούτοις εξαιρετικά σημαντική, κυρίως χάρη στα σταθερά ίχνη που αφήνει στην ευρωπαϊκή μουσική του αυτοσχεδιασμού, στη Μεγάλη Βρετανία, στην Ολλανδία, στη Γερμανία, στην Ιταλία και στη Γαλλία. Ας μην ξεχνάμε, εξάλλου, τη βαθιά επιρροή που ασκεί σε κάποιες μορφές της ροκ, της ηλεκτρονικής μουσικής αλλά και της μαύρης μουσικής γενικότερα, στον αυστηρώς μουσικό τομέα, αλλά επίσης και στον τρόπο κοινωνικής και πνευματικής συμπεριφοράς του μουσικού. Σε κάθε περίπτωση, η φρι τζαζ σηματοδοτεί, κατά κάποιο τρόπο, το τέλος της ιστορίας της τζαζ, καθώς είναι η τελευταία περίοδος του κινήματος και της προόδου, πριν από τη διάσπαση και την ύφεση που θα ακολουθήσουν από τα τέλη της δεκαετίας του '70.

Thierry Jousse

→ Γκέτο, Κόλμαν, Κολτρέιν, Μαύρη αμφισβήτηση, Μαύρη μουσική, Νεγροσύνη, Πριμιτιβισμός, Τριτοκοσμικά κινήματα, Techno