

PRZEMYSŁAW PLUCIŃSKI

*Freedom now!* Radykalny jazz i ruchy społeczne

Muzyka, co oczywiste, nie jest zjawiskiem wyłącznie estetycznym. Osadzona jest w sieci relacji społecznych, jednakowoż jej społeczne uwikłanie nie jest jednoznaczne, szczególnie od drugiej połowy dwudziestego wieku. Z jednej strony stanowi ona współcześnie jeden z głównych elementów kapitalizmu kulturowego, jest zatem częścią systemu dominacji. Z drugiej jednak, muzyka prowokuje i współtworzy lub ewentualnie wzmacnia i koegzystuje z licznymi (kontr)dyskursami i projektami społecznymi o anty-hegemonicznym charakterze. Z tak nakreślonej perspektywy rozpatruję wzajemne relacje między rewolucyjnym formalnie i społecznie jazzem a ruchami społecznymi, zarówno ruchami konstytuującymi *civil rights movement*, przede wszystkim jednak radykalnymi, odwołującymi się do idei *black power*. Interesowały mnie szczególnie kwestie samoorganizacji i praktyk społecznych oraz alternatywy wypracowywane przez radykalizujące środowiska jazzowe w rozmaitych przestrzeniach, na przykład gospodarczej, ale i symbolicznej.

**Słowa kluczowe:** (free) jazz, społeczny kontekst muzyki, radykalizm, ruchy społeczne, *black power*

*The new music is at least partly about how old music gets remembered*

Kevin Whitehead

## 1. Wprowadzenie<sup>1</sup>

Socjologiczno-filozoficzny namysł nad muzyką, mimo swoich długich tradycji, wyrastając z refleksji Georga Simmla, Maxa Webera czy Theodora W. Adorna, długo „uwięziony” był w ramach elitarystycznej perspektywy wypracowanej przez tego ostatniego (Adorno 1974). Owego elitaryzmu nie przekraczały też najczęściej próby ufundowania perspektywy „post-adornowskiej” (DeNora 2003). Pewnym istotnym punktem odniesienia jest też oczywiście tradycja Noberta Eliasa i jego próba „socjologii geniuszu”, zawarta w błyskotliwej rozprawce o Mozarcie jako artyście przekraczającym konwenanse swojej epoki.

W niniejszym artykule interesuje mnie perspektywa raczej „strukturalistyczna”, kolektywnego oraz wspólnototwórczego „wytwarzania” i odbioru muzyki. Muzyka nie jest bowiem polem eksperymentów wyłącznie formalnych, nie jest produktem jednostkowego geniuszu, ale jest uwspólnioną przestrzenią performatywną – polem, w ramach którego zachodzą bliskie relacje między „ruchem muzycznym” a szerszą strukturą społeczną<sup>2</sup> i antyhegemonicznymi siłami społecznymi działającymi w jej obrębie. Wypowiedzi muzyczne w tak określonym kontekście nie mają zatem statusu wyłącznie estetycznego, ale – najczęściej zgodnie z zamysłem samych twórców – zyskują status deklaracji politycznych. Taki charakter miał radykalny jazz lat sześćdziesiątych, który – mimo że był przecież muzyką w dominującej mierze instrumentalną, pozbawioną perswazyjnego potencjału tekstu piosenki rockowej czy protest-songu – stał się bardzo istotnym elementem (współ)wytwarzania i wzmacniania, nierzadko radykalnych, tożsamości politycznych. Kluczowe jest zatem to,

---

1 Obecny swój kształt artykuł zawdzięcza nie tylko autorowi, ale również kilku krytycznym czytelnikom maszynopisu. Serdecznie dziękuję redakcji *Praktyki Teoretycznej* za wstępne uwagi. Szczególne podziękowania należą się jednak dwójce anonimowych recenzentów/recenzentek, za bardzo wnikliwą i krytyczną lekturę pierwotnej wersji artykułu oraz liczne sugestie. Za ostateczny kształt przedstawionego tekstu ponoszę oczywiście wyłączną odpowiedzialność jako autor.

2 Istotne w najszerszym, porównawczym sensie byłyby tu prace Alana Lomaxa – antropologa i muzykologa, podejmującego między innymi kwestię kluczowych różnic między muzyką europejską a tradycjami pozaeuropejskimi; zob. Lomax 1959, 1962.

w jaki sposób „impulsy muzyczne” mogą generować poczucie więzi między odbiorcami i wytwarzać solidarność grupową, wzmacniać poczucie „my”.

Podając problem free jazzu, przywołam przy tym relatywnie szeroko tło społeczno-polityczne, szczególnie wątek ruchów emancypacyjnych: zarówno klasycznego ruchu praw obywatelskich (*civil right movement(s)* – dalej: CRM), jak i ruchów radykalnych *black power (black power movement(s)* – dalej: BPM), poszukując między nimi bezpośrednich związków. Muzykę jazzową, przede wszystkim północnoamerykańską, sprzed półwiecza traktuję zatem nie tylko jako element systemów kultury popularnej i kapitalizmu kulturowego, ale przede wszystkim nośnik rewolucyjnych przekazów i pole określonych praktyk społecznych. Jako potęgę wytwarzającą wspólnotę emocjonalną, ale i mobilizującą oraz organizującą społeczną energię. Wspólnym mianownikiem jest tu oczywiście doświadczenie rasowe i narastające napięcia, które w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku ukonstytuowały „nową falę” coraz bardziej radykalnych ruchów antyrasistowskich, czemu towarzyszyła radykalizacja języka jazzu.

Radykalizacja w polu ruchów społecznych przyjęła swoistą postać. Ruchy emancypacyjne, szczególnie ruchy odwołujące się do idei *black power*, dokonywały esencjalizacji rasy i „czarnej kultury”. Poszukiwano rozmaitych ich źródeł, spośród których bardzo istotnym motywem był symboliczny „powrót do Afryki”<sup>3</sup> jako ziemi przodków. Co więcej, w ramy ideologicznego kompleksu, ostatecznie uformowanego pod postacią *black power*, włączano też inspiracje – dość pobieżnie odczytywanym i wykorzystywanym przede wszystkim retorycznie – socjalizmem. Nie stanowił on oczywiście motywu dominującego, był jednak na tyle obecny, że warto go przywołać, przede wszystkim jako motyw tęsknoty za wspólnotowością: zarówno tą – jak powiedziałby zapewne Benedict Anderson, gdyby zajmował się problemami rasowymi – symboliczną, jak i tą osadzoną w praktykach społecznych lokalnych społeczności. Gdyby poszukiwać źródeł tej fascynacji, wskazać zapewne należałoby na szeroko rozpowszechnione w latach sześćdziesiątych nadzieje, jakie rozmaite i szerokie siły społeczne (zarówno te kojarzone z kontrkulturą, jak i ruchami antyrasistowskimi) wiązały z socjalizmem, jako antykapitalistyczną alternatywą (Marcuse 2011, 268–269). O ile w sensie ideologicznym przywoływany „socjalizm” BPM może wydawać się powierzchowny, o tyle jednak koegzystował z silną świadomością ekonomicznej deprywacji czarnych obywateli i częściowo patronował

3 Jednym z punktów odniesienia w konstrukcji rasowej dumy stawał się garveyizm.

wspólnotowym praktykom jej przekraczania. Wszystko to nie obywało się bez konsekwencji dla muzyki jazzowej, również reorganizującej swoje pole, kierującej się ku bardziej płaskim i egalitarnym strukturom.

Podsumowując – interesuje nas więc to, w jaki sposób ideologie i praktyki społeczne ruchów emancypacyjnych oddziaływały na świadomość polityczną muzyków jazzowych oraz ich praktyki: muzyczne (free jazz jako rewolucja estetyczna czy też formalna) oraz społeczne (usytuowanie jazzu we wspólnotach). Nie były to oczywiście relacje jednostronne – z drugiej strony przecież ruchy społeczne traktowały „nowy jazz” jako kod komunikacyjny i medium spójności, zaś muzyków jako najlepszych rzeczników. Muzyki używano jako siły mobilizującej czy też organizującej strategii, a nawet spoiwa emocjonalnego (Freeland 2009). Free jazz, przekraczając formalizm podziału na estetykę i politykę, sprawił, że doświadczenie muzyczne i świadomość polityczna nie mogą być rozpatrywane osobno. „Czarna muzyka”, zaprzeczyła zatem funkcjonalnemu podziałowi na sztukę i życie. Zdaniem LeRoia Jonesa zawiera ona bowiem w sobie immanentnie świadomość rasowo uciśnionych oraz wyraża ich emancypacyjne nadzieje. Free jazz w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego stulecia stał się ich sublimacją.

Aby pokazać tożsamość tego, co społeczne i muzyczne stopionych w idiomie radykalnego jazzu, podejmę następujące kroki. Odniesieniem teoretycznym uczynię teorię uznania (Fraser 2005; Fraser i Honneth 2005), przywołując też argument dotyczący rasowego konstruktywizmu i tezę o defensywnym charakterze esencjalizmów. Dalej krótko scharakteryzuję lata sześćdziesiąte dwudziestego wieku jako rewolucyjne, przede wszystkim od strony estetyczno-formalnej, ale i społecznej. W konsekwencji konieczna stanie się rekonstrukcja motywów rasistowskich zakorzenionych w amerykańskiej tradycji muzycznej, którym free jazz zaprzeczył. Następnie krótko odniosę się do bogatego dziedzictwa CRM i BPM. Doprowadzi mnie to ostatecznie do rozważań dotyczących określonych strategii emancypacyjnych w polu muzyki, korespondujących z doświadczeniami ruchów antyrasistowskich.

2. W poszukiwaniu tła teoretycznego – walki o uznanie rasowej różnicy i esencjalizacja rasy

Mimo że ruch praw obywatelskich zwykło się analizować za pomocą „teorii (czy też modelu) procesu politycznego” (McAdam 1990, 1999), zatem poprzez pryzmat otwierającej się dla skutecznych działań struktury szans oraz warunków mobilizacji, w niniejszym artykule przyjmuję nieco

Free jazz, przekraczając formalizm podziału na estetykę i politykę, sprawił, że doświadczenie muzyczne i świadomość polityczna nie mogą być rozpatrywane osobno. „Czarna muzyka”, zaprzeczyła zatem funkcjonalnemu podziałowi na sztukę i życie.

inny punkt odniesienia, tak zwaną teorię uznania, szczególnie w wersji reprezentowanej przez Nancy Fraser (Fraser 2005a; Fraser i Honneth 2005b). Jest ona dość dobrze rozpowszechniona, także na gruncie polskiej humanistyki.

Po pierwsze, znosi ona „antagonizm” między sprawiedliwością materialną a uznaniem kulturowo definiowanej różnicy. Po drugie, definiuje procesy wykluczenia dość szeroko i nie wyłącznie formalnie. Z tej perspektywy więc wykluczenie „kulturowe” płynące z różnicy rasowej dotyczy przede wszystkim fałszywych, krzywdzących wzorów reprezentacji, interpretacji i komunikacji. Prowadzi ono do dominacji kulturowej, lekceważenia lub skazania na nieobecność, nierzadko do otwartej pogardy, nienawiści i przemocy. Nakłada się nań wykluczenie ekonomiczne (przypisanie czarnej rasie określonych, na przykład związanych z dostarczaniem rozrywki czy też nisko cenionych ekonomicznie prac; zamykanie kanałów awansu społecznego poprzez pracę) oraz polityczne (niemożność reprezentowania samych siebie, zatem skazanie na bycie przedmiotem, a nie podmiotem, w relacjach władzy). W konsekwencji zatem, po trzecie, perspektywa uznaniowa otwarcie definiuje walki o sprawiedliwość w trzech przestrzeniach: kultury – o sprawiedliwe praktyki interpretacji i przedstawień kulturowych, ekonomicznej – o równościowy dostęp do zasobów i ułatwień ekonomicznych oraz politycznej – o pełnoprawną obecność/reprezentację. W tych też przestrzeniach realizowały się walki ruchów emancypacyjnych i muzyków jazzowych.

Dalej, zakładam przy tym, że rasa – tak jak pojmują ją nauki społeczne – jest konstruktem społecznym nadbudowanym na biologicznej różnicy. Przede wszystkim w tym rozumieniu, że uruchamiając mechanizmy wytwarzania społecznej tożsamości, prowadzi do konstruowania „różnicy” w ramach społecznych stosunków dominacji-podporządkowania. W tym zatem kontekście, nawet jeśli pojęcie rasy nie jest esencjalistyczne, zaś „biel” i „czern” są przybliżeniami czy też społecznym konstruktem (uwikłanym w realne, historycznie ukształtowane oraz oparte na rasowej dominacji czy nienawiści stosunki społeczne), samo konstruowanie „czarnej tożsamości” może przyjmować postać „esencjalistycznej samoobrony”. Jeśli bowiem kultura dominująca jest „biała” i opresyjna zarazem, esencjalizowana „czern” jako bazowy składnik tożsamości staje się elementem strategii oporu. Radykalny proces esencjalizowania rasy jako strategii antyhegemonicznej może mieć zatem defensywne źródła. Umiejętnie pokazała to, rekonstruuując też ambiwalencję owej esencjalizacji, Anne Marie Smith, posługując się przykładem ideologii i tożsamości *rastafari* (Smith 1994, 171–204). Analogiczny proces miał miejsce w przypadku radykalnych ruchów emancypacyjnych

(na przykład pod postacią afrocentryzmu, ale i idei „czarnej supremacji”) oraz radykalnego jazzu.

Oczywiście, trudno esencjalizować jazz jako muzykę istotowo „czarną” (Jones 1999), mimo obiegowych wyobrażeń na ten temat (Appiah 2000). Tak charakteryzował to przywołany Kwame Anthony Appiah:

Podkreślałem, że Afroamerykanie nie mają jednej kultury, w sensie wspólnego języka, wartości, praktyki znaczeń. Ale wielu ludzi, którzy myślą o rasach jako grupach zdefiniowanych przez wspólnotę podzielanej kultury, wyobrażają sobie to w inny sposób. Pojmują czarnych jako dzielących czarną z definicji kulturę: w tym sensie właśnie jazz czy hip-hop do niej należą, bez względu na fakt, czy konkretna (czarna) osoba je lubi, czy ma o nich jakiegokolwiek pojęcie – są one bowiem kulturowo zdefiniowane jako czarne. Jazz miałby zatem silniej należeć do czarnej osoby, nawet jeśli ona nic o nim nie wie, niż do białego jazzmana (Appiah 2000, 611–612).

Jako postać wypowiedzi muzycznej jazz nie jest genetycznie jednoznaczny, jego korzenie są bowiem wielokulturowe. Tak charakteryzował pożywkę, na której w Nowym Orleanie jazz powstawał, J.E. Berendt:

Wszyscy ci dobrowolni i niedobrowolni przybysze kochali przede wszystkim rodzimą muzykę, kochali to, co chcieli zachować przy życiu jako echa ich ojczyzny. Śpiewano więc angielskie pieśni ludowe, tańczono hiszpańskie tańce, grano francuską muzykę ludową i baletową, maszerowano w takt marszowej muzyki orkiestr dętych, dla których obowiązujący był wówczas na całym świecie wzór pruski lub francuski, z kościołów było słychać hymny i chorały purytanów i katolików, baptystów i metodystów – a wszystkie te dźwięki mieszały się z *shouts* – śpiewanymi zawołaniami Murzynów, z ich tańcami i rytmem (Berendt 1979, 17).

Nieco dalej Berendt podkreślał jeszcze mocniej, że:

Jazz powstał z zetknięcia się „czarnego” z „białym”; dlatego powstał tam, gdzie to zetknięcie miało przebieg najintensywniejszy: na południu Stanów Zjednoczonych (Berendt 1979, 23).

Oczywiście, jazz miał taką właśnie genezę. W trakcie jego rozwoju okazało się jednak, że jego biali i czarni użytkownicy poczęli go rychło odmiennie interpretować i rozmaicie używać. Dla białych szybko stał się rozrywką (i do tej roli sprowadzili czarnych muzyków), zaś to czarni, przede wszystkim z uwagi na określone społeczno-historyczne uwarunkowania – szczególnie w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku – przekształcili

jazz w narzędzie samoobrony, wytwarzając esencjalistyczną konstrukcję „czarnej muzyki”. Nie możemy jednak, jak czyni to przywoływany tu Berendt, trywializować i „terapeutyzować” free-jazzowego zwrotu, marginalizując jego społeczny kontekst. Berendt pisał:

muzycy free jazzu znajdują namiastkę bezpieczeństwa w przesadnie manifestowanej nienawiści do białego świata i ścisłej łączności z tymi, którzy dzielą tę nienawiść – reakcja psychologiczna, znana każdemu psychoanalitykowi (Berendt 1979, 38).

Stopienie się jazzu z czarną tożsamością można bowiem traktować jako konstrukcjonistyczną i defensywną esencjalizację<sup>4</sup>. By nie trywializować, badać je jednak należy jako określony fakt społeczny, choćby poprzez pryzmat funkcji, jakie realizowały.

### 3. Free jazz – od rewolucji formalnej... do rewolucji społecznej

Z momentem emancypacyjnym w muzyce popularnej należy kojarzyć nie tylko free jazz<sup>5</sup>. O ile jazz był głównym nośnikiem idei emancypacyjnych w latach sześćdziesiątych, towarzyszył mu jednocześnie podobny nurt w muzyce soul i funk<sup>6</sup>. Upraszczając, te ostatnie wyrażały, przede wszystkim z uwagi na ich większy komercyjny potencjał, podobne żądania w przystępniejszej formule piosenki, stały się wyraźniejsze w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, stopniowo przechwytyjąc

4 Esencjalizacja ta jest w pewnej mierze „esencjalizacją strategiczną” w sensie, jaki nadała temu pojęciu Gayatri Chakravorty Spivak. Esencjalistyczne uproszczenie tego, co w tożsamościach społecznych hybrydowe, skomplikowane, służyć ma bowiem i ostatecznie służy określonym, strategicznym celom: wzmacnia spójność i tożsamość grupową, stawką zaś jest skuteczność działania i osiągnięcie celów.

5 Znow abstrahować tu muszę od szerszego kontekstu muzyki: w pierwszym rzędzie muzyki folk i bluesa, później zaś rocka czy rozmaitych postaci muzyki elektronicznej, które pociągały za sobą w dwudziestym wieku praktyki kontrkulturowe i emancypacyjne (Doggett 2008; Marcus 2010; Rabaka 2012; Rapp 2013; Roy 2010; Savage 2013; Whiteley 1992).

6 Wspomnieć tu można klasyczne soulowe protest-songi: natchniony chrześcijańsko Curtis Mayfield śpiewający w roku 1967 szeroko komentowane frazy *We're a Winner* (wśród białej i konserwatywnej publiczności utwór ten wywołał niemal strach, wręcz panikę moralną) czy nieco później *This Is My Country*; James Brown wykrzykujący w roku 1968 *Say It Loud, I'm Black and I'm Proud*, czy wreszcie w przejmujący sposób pytający Syl Johnson *Is It Because I'm Black?* Warto też przypomnieć spopularyzowane przez Billie Holiday i Ninę Simone tradycyjne pieśni: *Strange Fruit* oraz *Black is the Color of My True Love's Hair*.

emancypacyjne energie jazzu lub przynajmniej osłabiając jego dominację. W połowie lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku potencjał ten przechwyciła z kolei muzyka hip-hopowa<sup>7</sup>.

Sam free jazz jest – z uwagi na daleko posuniętą otwartość swojej formuły – trudny, ale i możliwy do względnie precyzyjnego zdefiniowania. Z perspektywy formalno-estetycznej charakteryzuje się swobodą harmoniczną, intensywnością wyrazu, polirytmicznością, rozszerzeniem palety dźwięków muzycznych na to, co z pola muzyki było przez – najczęściej „białą” – tradycję akademicką długo wypierane, czyli szmery, zgrzyty i im podobne dźwięki niechciane<sup>8</sup>.

Język free jazzu jest zatem polisemiczny, trudno przy tym zdefiniować go wyłącznie za pomocą kryteriów formalno-estetycznych, nie wzięwszy pod uwagę bardzo istotnego komponentu, jakim jest praktyka wykonawcza. W ramach tej ostatniej jego główną techniką jest improwizacja<sup>9</sup>. Co jednak istotne, najczęściej jest to improwizacja kolektywna. Przynajmniej docelowo, co stanowi pewien punkt dojścia free jazzu. Oznacza to, że nie każdy muzyk i w nie każdym składzie oddawał się kolektywnej improwizacji; niemniej stanowiła ona istotny punkt odniesienia. Przede wszystkim dystansowała nastawienia *free* od tradycyjnych improwizacji w ramach bebopu i hardbopu<sup>10</sup>. Na ideę „kolektywnej

---

7 Należy też oczywiście pamiętać o momencie pre-hip-hopowym i twórczości artystów takich jak Gil Scott-Heron, The Last Poets, Watts Prophets. W samych latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych kluczowi wykonawcy tak zwanego *socially conscious hip-hop* to Afrika Bambaata, hołubiący Malcolma X Brand Nubian i Public Enemy, inteligency Digable Planets czy zdecydowanie już później odwołujący się do działalności „Czarnych Panter” Dead Prez (Bauch 2011; Kowalewski 1994; Rabaka 2013).

8 Zob. Berendt 1979, 38–39. Dodatkowo, w ramach free jazzu jako swobodnej ekspresji istotne jest inkorporowanie „zewnętrznych” tradycji muzycznych, na przykład muzyki etnicznej, szczególnie afrykańskiej, ale i tradycji akademickiej, muzyki dwudziestowiecznej i współczesnej, na przecięciu z polami, w których jazz często funkcjonuje. Stąd też free jazz ewoluował i współwytwarzał nowe pola muzyczne, których jest elementem, takie jak muzyka kreatywna (*creative music*), tak zwany „trzeci nurt” (*third wave*) czy wreszcie pole muzyki improwizowanej. Niektóre z nich są niekiedy używane wobec free jazzu synonimicznie, choć nie jest to utarta praktyka – dotyczy zresztą zawsze konkretnej wypowiedzi muzycznej.

9 Nie wklajając się już w próby definicji istoty improwizacji, przywołam słowa, jakimi opisał doświadczenie muzyki na jednej ze swoich płyt (*The 8th of July*, Birth, 1969) Gunter Hampel, definiując je przede wszystkim jako ponadwzajemne porozumienie: „When we met we needed no introduction – Without question we recognized each other – We needed no talkings, not even to think – We moved – We move”.

10 Miały one charakter „zachowawczy” o tyle, że podtrzymywały tradycyjny podział na „sekcję” i „solistę”, czy też rzadziej – „improwizatora”. Bebop i hardbop



improwizacji” nacisk kładł jeden z prekursorów gatunku, Charles Mingus<sup>11</sup>.

Tak samo trudno wskazać jedną płytę, która definiowałaby free jazz. Najczęściej mówi się o albumach i artystach takich jak: John Coltrane (*Love Supreme*, 1964; *Ascension*, 1965), Ornette Coleman (*The Shape of Jazz To Come*, 1959; *Free Jazz. A Collective Improvisation*, 1960), Cecil Taylor (*Looking Ahead*, 1958), Archie Shepp (*Fire Music*, 1965) oraz licznych wydawnictwach Sun Ra, Alberta Aylera czy Pharoah Sandersa. W obiegu funkcjonuje zresztą dość znane powiedzenie, które miało paść z ust Alberta Aylera i definiować tym samym „świętą Trójkę” free jazzu: „Trane was the Father, Pharoah was the Son, I am the Holy Ghost”.

Rewolucja w jazzie, początkowo nienazwana, zrodziła oczywiście potrzebę nowych pojęć. Choć współcześnie, również w tym artykule, posługujemy się umownym pojęciem free jazz, miał on w czasach swoich narodzin mnóstwo konkurencyjnych synonimów. Większość z nich podkreślała nowość zjawiska: długo posługiwano się zatem prostym terminem *new thing*. Wpływowa wówczas wytwórnia płytowa, Prestige Records, powołała do życia linię nagrań sygnowanych etykietą *New Jazz*<sup>12</sup>; z kolei w wytwórni Impulse! edytowano ważną linię edycyjną *The New Wave!*; jeszcze inni określali nową muzykę – tytuł taki nosił jeden z kluczowych albumów Archiego Sheppa – mianem *fire music*, po to przede wszystkim, by podkreślić jej spontaniczność, odwołując się jednocześnie do afrykańskiego „rytuału ognia”. Wreszcie, odnajdziemy w obiegu żywą do dziś etykietę *great black music*, najsilniej kojarzącą się chyba z próbami jej esencjalizacji, całkiem zresztą w duchu tradycji LeRoia Jonesa, traktującego jazz jako jedyną „autentyczną” i „rdzenną” muzykę amerykańską.

Idee emancypacyjne, które bardzo szybko stały się kluczowe w polu free jazzu, stanowiły w pewnym sensie „dramatyzację” poważnych problemów rasowych. Radykalny jazz był zatem istotnym elementem oczywistej rewolucji społecznej, w ramach której zakwestionowano kilkusetletnią historię rasistowskiej kultury. Oczywiście nie działało się to w oderwaniu

Idee emancypacyjne, które bardzo szybko stały się kluczowe w polu free jazzu, stanowiły w pewnym sensie „dramatyzację” poważnych problemów rasowych. Radykalny jazz był zatem istotnym elementem oczywistej rewolucji społecznej, w ramach której zakwestionowano kilkusetletnią historię rasistowskiej kultury.

oczywiście były pożywką, bez której nie moglibyśmy mówić o rozwoju jazzu w kierunku free, choćby w tym, jak wyraźnie chciały zaprzeczyć „rozrywkowej” postaci tej muzyki, jaką był kierunek *cool* (Rosenthal 1992).

11 Mingus zresztą – paradoksalnie – dość szybko zaczął kontestować formę, jaką free jazz ostatecznie przyjął, pozostając wiernym swojej własnej wersji jazzu, niebędącej tożsamą ani z bebopem czy hardbopem, ani z praktyką *free*.

12 Odwołanie do pojęcia „nowego jazzu” znajdziemy też w tytule debiutanckiej płyty Anthony’ego Braxtona, *3 Compositions of New Jazz* (Delmark 1968).

od praktyk ruchów społecznych (Isoardi 2006; Lewis 2009; Wilmer 1987). W dalszej części artykułu odniosę się do zasygnalizowanych tu wątków. Po pierwsze: zrekonstruuje najwyraźniejsze elementy rasistowskiej struktury obecne w polu muzyki i reprezentacji kulturowych, następnie zaś przedstawię zarys problematyki związanej z ruchami społecznymi oraz przejdę do ich związków z jazzowym radykalizmem.

#### 4. Muzyka jazzowa w USA a dziedzictwo rasizmu

Free jazz, jako sukcesor tradycji bebopu i hardbopu, bodaj jako pierwszy kierunek artystyczny otwarcie skonfrontował się z amerykańską, dominującą strukturą rasistowską i jej dziedzictwem (zob. McNeese 2008, 17–27). Nim jednak przejdziemy do owej konfrontacji, zrekonstruujmy jej społeczno-historyczne elementy zakorzenione w tradycji muzycznej.

##### 4.1. Minstrel shows

Najżywszym, jaskrawym i w zasadzie oczywistym ucieleśnieniem rasizmu były tzw. *minstrel shows*, czyli widowiska rozrywkowe wywodzące się jeszcze z osiemnastego wieku, swoją dojrzałą formę zyskujące jednak w stuleciu dziewiętnastym (Werner 2002, 85–86), kiedy to zresztą przyjęła się nazwa, pewną popularność utrzymujące jeszcze w wieku dwudziestym, na które składały się piosenki, scenki rodzajowe i parodystyczne przedstawiające i reprodukujące określony, w zasadzie negatywny, stereotyp Afroamerykanina<sup>13</sup>. Od czasów narodzin ruchu abolicjoni-

---

13 Główne stereotypizacje, jakie wytworzyły *minstrel shows* to: prostaczek z plantacji Jim Crow, niefrasobliwy i nieudolnie naśladowujący białych były niewolnik Zip Coon, bezgranicznie oddana białym panom mamka Mammy, czy też Jezebel – archetypicznie naturalna i rozseksualizowana ładacznicą (*wench*), stanowiąca zaprzeczenie po wiktoriańsku powściągliwej damy. Warto szerzej przywołać stereotyp Jima Crowa, upowszechniony w 1828 roku przez Thomasa „Daddy’ego” Rice’a, autora piosenki *Jump Jim Crow*. Rice rzekomo miał podpatrzeć czarnego – prawdopodobnie niepełnosprawnego – stajennego i zanotować jego piosenkę oraz sposób poruszania się, dodając do *minstrel show*, prócz korkowania twarzy i wypuklania czerwieni i wydatności ust kulawy chód oraz zniszczone odzienie (tu: niebieski frak). Jim Crow stał się od tego czasu pojęciowym synonimem Afroamerykanina. Taką nazwę nosiły też zresztą stanowe prawa segregacyjne – *Jim Crow Laws* (zob. Bauch 2011; Bean, Hatch i McNamara 1995; Meer 2005).

Należy wreszcie wspomnieć w jaki sposób rasistowska struktura doprowadziła do uwewnętrznienia rasowej opresji. W połowie dziewiętnastego wieku pojawili się bowiem czarni minstrele. Najbardziej znani z nich to działający w latach czterdziestych William Lane, wykonujący przede wszystkim partie taneczne

stycznego *minstrel shows* zmodyfikowały nieco narrację, nierzadko przedstawiając niewolników jako dobrowolnie uwewnętrzniających system opresji: beztroskich, rozradowanych i chętnych służyć swoim panom pracą, pieśnią i tańcem.

Właściwy *minstrel shows* sposób reprezentacji estetycznej polegał na tym, że aktorami byli biali poczerniający twarze korkiem oraz nienaturalnie zdobiący usta, tak by przypominały one fizjonomię czarnych (*blackface performers*). *Minstrel shows* uprawomocniły strukturę, w której ramach nawet w przedstawieniu o rozrywkowym charakterze czarni nie mogli reprezentować samych siebie, byli zaś wyłącznie negatywnie przedstawiani<sup>14</sup>.

*Minstrel shows*, jakkolwiek mogą zdawać się nam – pomimo oczywistej szkodliwości – artystycznie trywialne, jako element rasistowskiej kultury odcisnęły trwałe i głębokie piętno, również na czarnoskórych artystach. Doprowadzały bowiem do uwewnętrznienia określonych relacji dominacji (Pieterse 1995). Z drugiej strony, co rodzi pewną ambiwalencję, to właśnie od *minstrel shows* możemy wyprowadzić genezę „czarnej muzyki”, która po latach przeobrażeń – między innymi poprzez tak zwane pieśni pracy (*worksongs*), marsze i *ragtime* – konstituowała jazz. W ramach tej samej tradycji narodziły się przecież synkopowanie czy scatowanie, prowadząc nas z czasem poprzez jazz tradycyjny i nowo-orleański (Schmidt 2009, 60–149) do modern jazzu, w tym bebopu i hardbopu, którym kreatywnie zaprzeczył dopiero free jazz.

## 4.2. Bebop i hardbop

Już po ukonstytuowaniu się nowoczesnego jazzu, w okresie panowania bebopu, czyli w latach czterdziestych ubiegłego stulecia, najwybitniejsi artyści tamtego okresu przyjmowali, że jazz, identycznie jak *minstrel*, służy przede wszystkim dostarczaniu rozrywki (na przykład, jak to referował w swojej biografii Miles Davis, białym snobom)<sup>15</sup>, nie jest zaś twórczością

---

oraz James A. Bland, który w latach osiemdziesiątych dziewiętnastego wieku wemigrował do Anglii i prezentował tam swoje przedstawienia przez około dwie dekady.

14 *Minstrel shows* wytworzyły mnóstwo stereotypów czarnych postaci, które następnie zostały zreprodukowane przez kulturę dominującą, przede wszystkim literaturę i film. Dla porządku należy wspomnieć tu choćby klasyczny rasistowski niemy obraz z 1915 roku, *Narodziny narodu*, w reżyserii Davida W. Griffitha na podstawie powieści Thomasa F. Dixona.

15 Dobrze oddaje to ten właśnie cytat z Milesa Davisa: „Trzeba zapamiętać jedno z tej historii: nieważne jak świetnie brzmiała muzyka na Pięćdziesiątej Drugiej, tylko u Mintona była czadowa i nowatorska. Numer polegał na tym, że całe nowatorstwo trzeba było poskromić, żeby białaski mogły skumać całą

autonomiczną, o charakterze artystycznym; tym bardziej nie miałyby mieć żadnych konotacji politycznych, emancypacyjnych. Najlepiej chyba wyraził to Davis w swoich wspomnieniach z tamtego okresu:

Wprawdzie uwielbiałem Dizzy'ego (Gillespie – PP) i Louisa „Satchmo” Armstronga, ale nie znosiłem tych ich uśmiechów i żarcików pod adresem publiki. Wiadomo, po co to robili – dla pieniędzy, poza tym uważali, że działają w sferze nie tyle muzyki, ile rozrywki. Mieli rodziny do wykarmienia. Do tego jeszcze uwielbiali zgrywę – tacy po prostu byli. I proszę bardzo – nie mam nic do Dizzy'ego i Satchma, skoro sami tak chcieli. Ale mnie się to nie podobało, nie chciałem być taki. Mam inne korzenie społeczne niż oni, pochodzę ze środkowego Zachodu, a oni z Południa. Dlatego mamy różne spojrzenie na białych. Na dodatek byłem od nich młodszy i już nie musiałem przechodzić przez całe to gównno, żeby zaistnieć w przemyśle muzycznym. Oni wcześniej przetrarli mnóstwo szlaków dla takich jak ja, więc mnie wystarczyło już tylko granie na trąbce – bo tylko na tym mi zależało. Nie uważałem siebie za człowieka rozrywki jak oni. Nie zamierzałem się wdzięczyć po to, żeby jakiś biały skurwysyn-rasista napisał na mój temat kilka ciepłych słów (Davis i Troupe 2014, 50).

W momencie ukonstytuowania się free jazzu długo odmawiano muzykom jazzowym statusu „kompozytorów”, przykładając do ich twórczości akademickie (*ergo*, wówczas ciągle „białe”) kryteria tego, czym jest muzyka „poważna” czy też „koncertowa”. Na problemy takowe napotykał już u progu swojej kariery choćby Anthony Braxton. Związek muzyków klasyfikował go jako „muzyka rozrywkowego”. Już z kolei Leonardowi Bernsteinowi, przeszczepiającemu jazz do tradycji musicalowej, *ergo* – rozrywkowej, nie odmawiano miana „muzyka poważnego” i statusu „kompozytora”, co wskazuje na wyraźnie rasowy kontekst dychotomii wysokie/niskie, poważne/rozrywkowe (Wilmer 1987, 11)<sup>16</sup>.

Kultura, której częścią był jazz pierwszej połowy dwudziestego stulecia, wytwarzała *quasi*-schizofreniczną dwuznaczność: najwybitniejsi muzycy czasów jazzu tradycyjnego i bebopu, tacy jak Charlie Parker, Louis Armstrong czy Billie Holiday, byli muzykami uznanymi i uwielbianymi przez postępowych białych, jednocześnie zaś społecznie pogar-

dzanymi pariasami. Kultura, której częścią był jazz pierwszej połowy dwudziestego stulecia, wytwarzała *quasi*-schizofreniczną dwuznaczność: najwybitniejsi muzycy czasów jazzu tradycyjnego i bebopu, tacy jak Charlie Parker, Louis Armstrong czy Billie Holiday, byli muzykami uznanymi i uwielbianymi przez postępowych białych, jednocześnie zaś społecznie pogar-

sprawę, bo inaczej nie dałyby rady. Żeby było jasne – zdarzali się biali, którym nie brakowało ikry i potrafili nastawić sobie uszy do nowej muzyki, ale było ich niewiele i ginęli w tłumie” (Davis i Troupe 2014, 50).

16 Jest to oczywiście jeden z elementów szerszego kontekstu kulturowych reprezentacji: panteon amerykańskich „bohaterów narodowych” uwzględnia czarnoskórych w rolach ewidentnie powiązanych z przemysłem rozrywkowym. Prócz muzyków są nimi aktorzy czy sportowcy; zob. Tudor 1997.

Kultura, której częścią był jazz pierwszej połowy dwudziestego stulecia, wytwarzała *quasi*-schizofreniczną dwuznaczność: najwybitniejsi muzycy czasów jazzu tradycyjnego i bebopu, tacy jak Charlie Parker, Louis Armstrong czy Billie Holiday, byli muzykami uznanymi i uwielbianymi przez postępowych białych, jednocześnie zaś społecznie pogar-

pogardzanymi pariasami. Nie tylko nie posiadali stałych dochodów, ale mieszkali w „złych dzielnicach”, nierzadko – przynajmniej u początków kariery – wchodzili w kontakt z półświatkiem, szczególnie z drobnymi przestępcami i dilerami narkotyków. Można niekiedy napotkać tezę, że to napięcie między aspektowym uznaniem a uniwersalną pogardą prowadziło do uruchamiania strategii uciezkowych i zachowań autodestrukcyjnych<sup>17</sup>, szczególnie uzależnienia od heroiny i alkoholu, niekiedy też konfliktów z prawem, wreszcie – depresji. Skutkowało to niekiedy emigracją. Szczególnym powodzeniem pośród czarnych jazzmanów cieszył się w latach sześćdziesiątych liberalny Paryż<sup>18</sup>, tak jak wcześniej, jeszcze w latach czterdziestych stał się azylem dla czarnych, rozczarowanych „amerykańskim marzeniem” pisarzy, takich jak Richard Wright czy James Baldwin.

Bebop oraz hardbop są interesujące z jeszcze jednego punktu widzenia. Struktura podziału pracy między „solistą” (niekiedy już, jak Charlie Parker, improwizującym) a „sidemanami” oraz kryteria sukcesu były w jego ramach w zasadzie indywidualistyczne. Muzyka wpisana była zatem w ramy liberalnego konceptu sukcesu: liczyły się przede wszystkim indywidualne umiejętności oraz praca na własne nazwisko. Co więcej – muzycy „dogrywający” liderowi, mimo że warsztatowo doskonali, usuwani byli w cień. Podział pracy miał tu zatem charakter hierarchiczny, zaś muzycy bebopowi uwewnętrzniali tę hierarchię jako naturalną i bezdyskusyjną. Podkreśla to przywoływany Miles Davis, traktując to zresztą jako pochodną liberalnego, acz postępowego wychowania<sup>19</sup>.

17 Trudno było wspomniane zachowania sprowadzić wyłącznie do kwestii problemów metafizycznych i problemów z utratą sensu, jak chciałby na przykład Joachim Ernst Berendt (1979, 37). Wspomniane strategie uciezkowe należałoby jednak osadzić w kontekście opresyjnej struktury społecznej. Otwarcie tematyzował to Miles Davis (2014, 125–127); zob. również Blackburn 2007; Teachout 2013.

18 Do niego wyjechał na początku lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku Miles Davis, dekadę później emigrowali do niego na kilka lat muzycy jednego z najważniejszych free-jazzowych kolektywów – The Art Ensemble of Chicago oraz inni liczni muzycy, niekiedy osiedlający się we Francji na stałe.

19 Davis przywołuje przy tym wspomnienia ze słynnego klubu „U Mintona” (*Minton's Jazz Club*) w nowojorskim Harlemie, w którym muzycy próbujący swoich sił, nieposiadający przy tym odpowiednich umiejętności byli najzwyczajniej wyrzucani kopniakami ze sceny. Jedynym sposobem na uzyskanie szacunku był wykonawczy kunszt i muzyczna wyobraźnia. Co ciekawe, dotyczyło to wówczas niewielkiego kręgu muzyków. Co istotne, opanowanie idiomu jazzu pozwalało przekraczać podziały rasowe: również biali jazzmani mogli zyskać w ten sposób uznanie czarnych wykonawców i słuchaczy – jak relacjonuje to Miles Davis, w ten i tylko ten sposób (Davis i Troupe 2014, 49–50).

### 4.3. The New Thing!

Lata pięćdziesiąte dwudziestego wieku to czas gwałtownej zmiany, kontekstu zarówno politycznego, jak i estetyczno-formalnego. To moment, w którym polityka i muzyka uległy stopieniu, przede wszystkim poprzez dwa mechanizmy. Po pierwsze, doszło do jakościowej zmiany w środowisku samych muzyków, szczególnie w ramach eksperymentów co do reguł współpracy na scenie i poza nią. Po drugie, redefinicji uległy relacje z odbiorcami.

W obrębie free jazzu doszło do zakwestionowania wcześniejszych hierarchii, prób spłaszczania struktury i możliwie horyzontalnego organizowania muzyki. Podejrzliwie zaczęto traktować indywidualistyczny kult gwiazdy (co nie znaczy, że pewni muzycy nie cieszyli się większą estymą, nawet kultem, zmieniły się jednak kryteria tej estymy), właściwy jeszcze erze bebopu i hardbopu. Coraz istotniejsze stawało się podkreślanie wspólnotowości i równoprawności wypowiedzi wszystkich muzyków, stopienie się w przywoływanej już jako kluczowa „kolektywnej improwizacji”.

Równie ważne stało się też to, w jaki sposób jazz zaczął wchodzić w interakcje z odbiorcami, ale i to, co stało się przedmiotem owej interakcji za pomocą „kanału komunikacyjnego”, jakim jest wypowiedź muzyczna. Nastąpiła wyraźna polityzacja treści. Wyzwolenie z rasowego ucisku, czarne wartości, poszukiwanie korzeni, czarna tożsamość i wspólnota – oto główne przedmioty narracji nowego jazzu, odnajdujące swój wyraz w tytułach utworów, politycznych motywach podejmowanych na okładkach czy wkładkach do płyt (tzw. *sleeve-* lub *liner notes*).

Tworzenie i odbiór muzyki zyskiwały coraz bardziej kolektywny charakter. Muzyka, zamiast towaru w systemie produkcji-konsumpcji, stać się miała raczej „medium komunikacji”, swoistym metajęzykiem, systemem kodów symbolicznych wytwarzających i podtrzymujących tożsamość wspólnoty twórców i odbiorców oraz wzmacniała sensy i prawomocność walki o własną, „autentyczną” kulturę, wyzwoloną z dominacyjnego kontekstu.

### 5. Od ruchów społecznych...

Lata sześćdziesiąte dwudziestego wieku to moment, w którym procesowi przebudzenia tożsamościowego towarzyszyła wyraźna polityzacja, znajdująca swój wyraz w intensyfikacji działalności dotychczasowych oraz erupcji nowych, licznych, mniej i bardziej zinstytucjonalizowanych, mniej czy bardziej radykalnych ruchów społecznych, stanowiących kontynuację

dłuższej historii dążeń do zniesienia segregacji rasowej<sup>20</sup>. Choć omówienie złożoności pola ruchów emancypacyjnych wykracza zdecydowanie poza ramy prezentowanego artykułu, zaznaczyć można jednak krótko kilka kwestii. Warto podkreślić wyraźne różnice między klasycznymi CRM a ruchami radykalnymi o rewolucyjnym charakterze, jakimi jak *Nation of Islam* (NOI) czy BPM.

Większość ruchów, które określamy mianem CRM, szczególnie tych najbardziej wpływowych (np. *Congress of Racial Equality* – CORE; wpływowa i działająca do dziś *National Association for the Advancement of Colored People* – NAACP czy chrześcijańska *The Southern Christian Leadership Conference* Martina Luthera Kinga – SCLC), mimo wewnętrznego zróżnicowania, miała uwspólniony – legalistyczny, pokojowy, integracjonistyczny – charakter. Do podstawowych strategii walki politycznej, oprócz bojkotów, należały przejmowanie segregujących przestrzeni publicznych czy półpublicznych i sittingi (*sit-ins*)<sup>21</sup>, tak zwane podróże wolności (*freedom rides*)<sup>22</sup> czy słynne i liczne masowe marsze (spośród których najsłynniejszy to marsz na Waszyngton z 1963 roku, określane niekiedy jako „marsz miliona”).

20 Oczywiście należałoby się tu odwołać się do filozoficznych podstaw abolicjonizmu oraz dziewiętnastowiecznych jeszcze korzeni pierwszej fazy rozwoju CRM. Datuje się ona na 1896 rok i sprawę *Plessy versus Ferguson*, której przedmiotem było korzystanie z budynków i przestrzeni użyteczności publicznej. Zakończono ją wykładnią *different but equal*, obowiązującą do roku 1954, do sprawy *Brown versus Board of Education*.

21 Tradycje sittingów sięgały jeszcze lat czterdziestych dwudziestego wieku, jednak dopiero na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych uległy zdecydowanej intensyfikacji, stając się jedną z głównych strategii. Czarni obywatele zajmowali najczęściej przestrzenie przeznaczone dla białych w barach, stołówkach czy kawiarniach, wymagali też obsługi w sklepach w częściach przeznaczonych dla białych. Najsłynniejsze sittingi i okupacje przestrzeni miały miejsce w Durham (1957) i Greensboro (1960) w Północnej Karolinie, w Wichita (1958) w stanie Kansas czy w Nashville (1960). Miały one charakter bierny i pokojowy. W sittingach niekiedy uczestniczyli biali desegregacjoniści.

22 *Freedom rides* polegały na organizowaniu międzystanowych podróży auto-karowych i łamaniu zasady segregacyjnej, zatem zajmowaniu miejsc przeznaczonych dla białych oraz wspólnego korzystania z terminali autobusowych czy urządzeń sanitarnych. Celem podróży często były stany południowe. *Freedom rides* napotykały nierzadko na przemocowo reakcje, szczególnie w Alabamie. Najpierw w Birmingham wstrzymano na kwadrans interwencję policji, pozwalając w tym czasie na brutalny atak na podróżujących ze strony Ku Klux Klanu. Później w Montgomery doszło do ogólnomiejskich zamieszek, po których kilkadziesiąt osób wymagało hospitalizacji. Istotną strategią stała się też próba mobilizacji czarnego elektoratu i tworzenie organizacji zachęcających do głosowania

Od lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku<sup>23</sup>, przede wszystkim jednak już w latach sześćdziesiątych do głosu dochodzą tendencje radykalne. Ich źródeł poszukiwać możemy zarówno na „zewnątrz”, jak i „wewnątrz”. Częściowej i stopniowej radykalizacji ulegają organizacje działające w polu CRM już długo, jak choćby NAACP<sup>24</sup>, ale i relatywnie krótko aktywne, takie jak *Student Nonviolent Coordinating Committee* (SNCC); ten ostatni ruch szczególnie od momentu, w którym przywództwo przejął Stokely Carmichael.

Coraz silniejsze stają się do tej pory marginalne organizacje jak *Nation of Islam* (NOI; zob. Kowalewski 2013). Kształtują się obok nich wszystkich organizacje i ruchy związane z ideologią *black power*, takie jak *Black Panthers Party* czy (BPP) *United Slaves Organization* (US Organization), które prócz radykalnej retoryki coraz częściej odwołują się do przemocy, najpierw – choćby retorycznie – defensywnej i przewencyjnej, z czasem zorientowanej coraz bardziej ofensywnie.

Tendencja ta – pojawienie się na zupełnie nowych, coraz bardziej wpływowych i radykalnych aktorów – dla wielu oznacza zmierzch CRM jako legalistycznego, pokojowego, integracjonistycznego, nierzadko wielorasowego ruchu społecznego.

### 5.1. Black Power i Black Panthers Party – pomiędzy przemocą a ruchem *grassroots*

Ideologia *black power* stanowiła synonim pracy nad rasowym samookreśleniem i rasowej dumy, realizowanych w ramach wytwarzanych oddolnie instytucji kulturowych i politycznych mających urzeczywistniać i zabezpieczać wspólnotowe interesy czarnej rasy. Ideologię *black power*, mimo jej ofensywnej retoryki i *praxis*, możemy też traktować jako częściowo defensywną odpowiedź na niezaspokojone roszczenie uznania rasowej różnicy.

Jakkolwiek samo pojęcie pochodzi bezpośrednio od tytułu książki Richarda Wrighta, w sensie *stricte* politycznym zostało użyte po raz pierwszy w roku 1966 – najpierw 29 maja przez członka Kongresu, Adama Claytona Powella w jego przemowie na Uniwersytecie Howarda, zaś w sensie *stricte* już politycznym przez działacza SNCC, Stokely’ego

23 Jak się wskazuje, cezurą narodzin II fali CRM były dwa precedensy: pierwszy to sprawa Brown *versus* Board of Education (1954), druga to słynny bojkot zapoczątkowany przez Rosę Parks w Montgomery (1955-1956), które pociągnęły za sobą dalsze akcje antysegregacyjne (Estes 2005, 63; McNeese 2008, 7-16).

24 Z NAACP pochodził między innymi zamordowany aktywista Medgar Evers, który rychło stał się ikoną tak polityczną, jak i pop-kulturową.



Carmichaela 16 czerwca 1966 roku podczas jednego z politycznych wieców towarzyszących *March against Fear*. Sens, jaki nadał wezwaniu *black power*, jakkolwiek metaforyczny, stał się symboliczną polityzacją terminu, przekształcając go w żądanie.

Czarne Pantery, jako kluczowe ugrupowanie BPM, szybko stały się symbolem radykalizmu, co znajduje wyraz w rozlicznych opracowaniach im poświęconych (Bloom, Martin Jr 2013; Johnson 2007; zob. również Seale 1991). Problemem mnie interesującym są funkcjonujące w ramach ideologii BPP rozmaitej proveniencji wątki krytyki systemu: przede wszystkim osadzone makrostrukturalnie i antyimperialistyczne, ale też takie, które „pracowały” na poziomie mikrostruktur, przekładając się na narracje wspólnotowe, których głównym zapleczem były lokalne społeczności. Obecne też były odwołania do ideologii socjalistycznej. Mówiąc o „socjalizmie” BPP należy oczywiście być ostrożnym – odwołania te miały charakter najczęściej powierzchowny i werbalny. Oparte były raczej na wyraźnie eksplikowanej, ale jednocześnie „publicystycznej”, krytyce „białego kapitalizmu”, niż na pogłębionej analizie i pracy doktrynalnej<sup>25</sup>. Stanowiły zatem raczej użyteczną metaforę, która pozwalała dystansować się od kultury dominującej. Z drugiej jednak strony odniesienia te były po prostu faktem, częściowo wpisującym się w kontekst zimnowojenny i antyimperialistyczny (i chyba tak właśnie, w kontekście zimnowojennej binarności, należy odczytywać ówczesny powab socjalizmu i retoryczne doń odwołania), w ramach którego czarni radykałowie z żywym zainteresowaniem i głęboką nadzieją śledzili procesy dekolonizacji.

Poza owym makrostrukturalnym uwikłaniem wspomniany „duch socjalizmu” możemy odczytywać jako synonim poszukiwań solidarności; dawał zaplecze do socjalnej pracy u podstaw w lokalnych wspólnotach, będąc ostatecznie bliższym praktyce komunitariańskiej, pracy pośród i na rzecz czarnych społeczności. Jako swoista postać „pracy organicznej”, stawał się punktem odniesienia i magnesem przyciągającym muzyków jazzowych, jak i fascynatów jazzu oraz czarnych intelektualistów i intelektualistki, szczególnie tych wpisujących nowy jazz w radykalne ramy interpretacyjne (Jones 1999; Davis 1999).

Podstawowe idee społeczne, w tym te odnoszące się do socjalizmu, tak jak odczytywały go Pantery, zostały wyeksplikowane rok po założeniu organizacji, 15 maja 1967 roku w partyjnym organie wydawniczym *Black Panther*, pod postacią dwóch proklamacji: *What We Want Now!* –

25 W przywołanej pracy Seale’a pojęcie „socjalizm” zostało przywołane dokładnie sześć razy (zob. Seale 1991). Zawsze w żarliwym kontekście, jednakowoż bez pogłębionej refleksji nad jego teoretycznym i empirycznym sensem.

definiującej żądania polityczne w duchu „radykalnego reformizmu” oraz *What We Believe* – podejmującego się kodyfikacji „czarnych wartości”.

*What We Want Now!* jest powszechnie znane jako „Program dziesięciu punktów”. Znajdziemy w nim następujące żądania, spośród których większość ma wyraźnie socjalny charakter: prawa do samookreślenia, godnej pracy, końca wyzysku, godnych warunków mieszkaniowych, dostępu do edukacji, zakończenia powołań do wojska, zwolnienie uwięzionych czarnych, prawa do bycia sądzonym przez czarnych oraz żądanie szeroko pojmowanych praw socjalnych: ziemi, sprawiedliwości i pokoju oraz przywoływanych już prawa do mieszkania, jedzenia czy ubrania. Prawa socjalne zostały zatem wpisane w szerszy kontekst praw obywatelskich.

BPP wbrew stereotypowym przekonaniom, nie była organizacją *stricte* przemocową<sup>26</sup>, choć do przemocy się odwoływała, zaś jednym z głównych pól aktywności była praca na poziomie lokalnych wspólnot<sup>27</sup>. W sensie ekonomicznym walka BPP skupiała się na sprawiedliwej redystrybucji oraz oddolnej samopomocy, kulturowo przede wszystkim na aprecjacji czarnej kultury i rasowej dumy, politycznie zaś na wspólnotowej samoorganizacji i walce o reprezentację polityczną, o reprezentowanie autentycznego wspólnotowego „my”, w odróżnieniu od pasywnej zgody na opaczne reprezentacje.

Głębokiemu zaangażowaniu socjalnemu działacze dawali wyraz chociażby poprzez program *Free Breakfast For Children* (Cannon 1970, 33–34). Zaangażowani w tę akcję działacze codziennie od wczesnych godzin porannych przygotowywali posiłki (najczęściej proste, na przykład kanapki) dla głodujących dzieci, dystrybuując je pośród wszystkich potrzebujących (Cannon 1970, 33). Kluczowe pośród Panter było przekonanie, że działalność ta nie powinna być biurokratyzowana, potrzebujący zatem nie musieli „certyfikować” swojego ubóstwa, czego wymagały – dla przykładu – programy rządowe, paternalizując i stygmatyzując, głównie czarnych, potrzebujących.

---

26 Eskalacja przemocy, do której dochodziło, częściowo oczywiście z powodu prowokacji służb specjalnych, była też w pewnej mierze funkcją radykalnej otwartości i *stricte* ludowego charakteru BPP. Nie prowadziły one bowiem ścisłej kontroli rekrutacyjnej, co sprawiło, że w szeregi organizacji wcielani byli nie tylko radykalowie, ale też inspiratorzy.

27 W samym ruchu istniało wiele odmiennych nurtów i rozbieżności co do tego, jaką drogą Pantery powinny podążać. Z jednej strony bowiem na ruchu ciążyło odium „zagrożenia narodowego” i akcja FBI pod kryptonimem „COINTELPRO”, z drugiej bardzo wpływowe były siły chcące przekształcać Pantery w „organizację *grassroots*”.

Powszechne były też programy lokalnej pomocy zdrowotnej dla nieposiadających ubezpieczenia, uprawnień socjalnych i środków na pokrycie wysokich kosztów pomocy medycznej czarnych oraz zbiórki odzieży. Oczywistym jest, że działanie te nie miały charakteru filantropijnego, raczej *stricte* „samopomocowy”. Redystrybucyjny wektor skierowany był wyraźnie horyzontalnie, przebiegał między ludźmi o porównywalnych statusach. Pantery żądały wreszcie zwolnienia ze służby wojskowej, uważając, że to Afroamerykanie są używani do zabijania i walki z innymi narodami na świecie, które tak jak czarni są prześladowane przez biały rasistowski rząd USA<sup>28</sup>, dzieląc tym samym pole krytyki społecznej z szerszym frontem kontrkultury, również tej białej, antyrasistowskiej.

Nie bez znaczenia pośród wartości realizowanych przez „Pantery” był też „moment feministyczny”. Aktywiści określali się otwarcie mianem braci, rychło też siostr. Zaraz na początku lat siedemdziesiątych kobiety zaczęły zyskiwać coraz większe znaczenie w ruchu<sup>29</sup>, zaś ich odsetek wahał się wówczas od 40 do 70%, w zależności od miejsca aktywności. Z drugiej jednak strony, mimo coraz szerszego udziału kobiet, ich statusy wewnątrz ruchu najczęściej nie były wysokie, pełniły one najczęściej funkcje usługowe wobec przewodzących ruchowi mężczyzn. Podejmowane przez nie pracy miały charakter przede wszystkim manualny i techniczny: były aktywne podczas akcji żywnościowych, zbiórek odzieży, czyściły broń. Ikoną tej ambiwalencji jest Elaine Brown, jedna z najbardziej znanych działaczek Panter, która po latach, szczególnie w swoich wspomnieniach (Brown 1994), dokonała gorzkiego rozliczenia z realnym patriachatem oraz epizodami seksistowskiej przemocy (szło przede wszystkim o pobicie Reginy Davis) w ruchu<sup>30</sup>, wywołując tym

28 Zob. szósta teza dziesięciopunktowego programu *Black Panthers Party* (Cannon 1970, 13). Prowadzona w duchu antyimperialnym agitacja antywojenna BPP trafiała na podatny grunt. Jednym z konsekwentnych *objectorów* odmawiających służby wojskowej był Steve Reid – jeden z najwybitniejszych perkusistów awangardowego jazzu, skazany w 1969 roku na cztery lata więzienia, zwolniony po dwóch latach odbywania kary.

29 BPP zatem oprócz idei braterstwa zaczęły odwoływać się też do idei siostrzeństwa (funkcjonują tu dwa pojęcia: *womanism* oraz klasyczne *sisterhood*). Feministyczny moment w ruchu Panter został dość szybko aprecjowany. Już w roku 1970 zacięnięta pięść w estetyce pięści Czarnych Panter została uwieczniona na okładce wpływowej antologii radykalnego feminizmu, *Sisterhood is Powerful*, pod redakcją Robin Morgan (1970).

30 Patriarchalne motywy silne były również w obrębie NOI. Ich symbolem po latach stał się już po latach tak zwany Marsz Miliona Mężczyzn, zorganizowany przez Louisa Farrakhana w 1995 roku, w zgodzie z „postulatem odbudowy władzy patriarchalnej w czarnych rodzinach jako warunku odrodzenia czarnej społeczności” (Kowalewski 2013, 116).

samym szeroką dyskusję w obrębie byłych aktywistów oraz „czarnego feminizmu”, w którą włączyła się choćby inna prominentna działaczka, Kathleen Cleaver (Ortiz 1993; Hilliard i Cole 1993; Lumsden 2009). Ta ostatnia miała nawet powiedzieć: „Elaine przedstawia bardzo negatywny obraz Partii Czarnych Panter; organizacja, o której pisze, nie jest organizacją, do której należałam” (cyt. za Ortiz 1993, 176).

## 6. ...do rewolucji poprzez muzykę

Ideologia *black power* i jej egalitarystyczny powab stały się bardzo istotnymi punktami odniesienia w kręgach rewolucyjnego jazzu. Odwoływali się do nich liczni muzycy. Z kolei działacze polityczni bardzo często aprecjowali jazz jako istotową emanację „autentycznej czarnej kultury”, traktując go przy tym jako naczelną platformę kulturową transmisji treści politycznych. Tak ducha czasów przywoływał Gregory Freeland:

Wielu młodych aktywistów, którzy rozpoczęli walkę w ramach BPM było szczególnie zafascynowanych jazzem. Z drugiej strony młodzi muzycy jazzowi coraz częściej inspirowali się pozytywnymi przekazami ze strony społeczności czarnych aktywistów i czarnej świadomości. Jazz i muzycy jazzowi tego czasu nie mieli już tych samych, rynkowo zorientowanych motywacji co artyści r'n'b i popu (Freeland 2009, 278).

Oczywiście, owa obopólna fascynacja – jak zdaje się sugerować Freeland – nie dotyczyła wyłącznie skrzydła radykalnego, zaś wzajemne przenikanie się ruchu społecznego i muzyki miało hybrydowy charakter. Pole muzyki i przestrzeń polityczną wypełniali bowiem ci sami czarni obywatele, dla których tożsamość polityczna zlepiona była z tożsamością rasową i określoną optyką estetyczną w jedną, spójną całość.

Nie wszystkie praktyki i elementy ideologii BPM w równym stopniu konweniowały z free-jazzową rewolucją. Twórcy zaangażowani w *the new thing* najczęściej nie akceptowali otwartej przemocy: dystansując się względem niej otwarcie (jak Horace Tapscott, co podkreślała sama Elaine Brown; zob. Isoardi 2006, 98), niekiedy jednak przemoc tolerując (jak Joe McPhee), swój własny radykalizm ograniczając z kolei do radykalnej retoryki i eksperymentów formalnych: włączenia do języka jazzu nieobecnych w nim do tej pory środków wyrazu czy reorganizacji pola produkcji muzyki w kierunku jego egalitaryzacji, co znosiło – w ich mniemaniu – linie podziału między polem muzyki a politycznym zaangażowaniem. Tym samym jazz stawał się polem odzwierciedlającym

napięcia rasowe: muzyka reprodukowała, wytwarzała i dystrybuowała kody symboliczne, tematy oraz otwarte żądania polityczne. Co więcej, w polu muzyki nie tylko zakwestionowano indywidualistyczny, liberalny model jej wytwarzania i dystrybucji, ale i otwarto pole wspólnotowej i wspólnototwórczej produkcji i recepcji muzyki.

Free-jazzowa rewolucja przyjęła postać walk: o reprezentację, konstytuując pole socjologicznie i niepartyjnie pojmowanej „polityki” o charakterze stowarzyszeniowym, walk wokół sposobów konstruowania i wzmacniania czarnej tożsamości oraz potyczek ekonomicznych – poszukiwań alternatywnych wobec „białego kapitalizmu” sposobów produkcji i dystrybucji muzyki. Oczywiście, przestrzenie te nakładały się na siebie, pozostając względem siebie współzależnymi. W pewnym też sensie strategię oporu realizowane przez muzyków jazzowym były refleksem sposobów działania wypracowanych wcześniej przez ruchy emancypacyjne, w tym przypadku przede wszystkim CRM. Towarzyszyła im jednak też określona fascynacja retoryką i praktykami o radykalnym charakterze. Choćby z tego względu, że duża część muzyków jazzowych poprzez muzykę realizowała model „społecznego samowydźwignięcia”, najczęściej nie pochodząc z często integracjonistycznie a nawet asymilacyjnie zorientowanej klasy średniej, choć przeczyłby temu choćby dom rodzinny Milesa Davisa.

Co bardzo ważne, fascynacje muzyków jazzowych działalnością ruchów politycznych i odwołania do nich, szczególnie do rozmaitych: ugodowych i radykalizujących ideologii czy też szeroko rozpowszechnione hagiografie w bardzo wyraźny sposób pokazywały, że trudno tu mówić o jakiegokolwiek ideologicznej ortodoksji. Figury emancypacji – takie jak Martin Luther King, Medgar Evers czy Malcolm X, politycznie bardzo od siebie odległe – wykorzystywane przez muzyków jazzowych jako symbole, stawały w jednym szeregu. Bliższe muzykom jazzowym były wprawdzie ruchy radykalne, ale z tego to raczej powodu, że były aktywniejsze w ośrodkach wielkomijskich, w bezpośrednim otoczeniu muzyków<sup>31</sup>. Można tym samym, jak sądzę bez nadużycia, powiedzieć, że poprzez muzykę poszukiwano względnie uniwersalnego – łączącego w jedno rozmaite, politycznie odległe, postaci – języka emancypacji<sup>32</sup>.

31 Ów wielkomijski kontekst był zresztą w przypadku ruchów radykalnych kluczowy. Za tę uwagę w szczególności dziękuję jednemu z recenzentów.

32 Dokładnie taki charakter ma płyta *Ten Freedom Summers* (Cuneiform, 2012), nagrana ledwie kilka lat temu, stworzona jednak przez bezpośredniego uczestnika jazzowej i społecznej rewolucji lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – Wadadę Leo Smitha – i stanowiąca hołd dla znanych z imienia i bezimiennych bojowników, bohaterów i ofiar ruchu emancypacyjnego. Autor pracował nad przywołanym albumem kilkanaście lat, łącząc doświadczenia free jazzu z *third wave* i „europejską” muzyką komponowaną. Album,

## 6.1. Walki o reprezentację

Polityczny sens jazzowej rewolucji oznaczał zmagania o prawo do reprezentacji siebie, nie zaś wyłącznie do „bycia reprezentowanym”. Istotną funkcję spełniały w tym względzie, zresztą na wzór działających wcześniej ugrupowań tworzących CRM czy BPM, stowarzyszenia muzyków. Równie istotne były performatywne, niekiedy lekko skarnawalizowane, protesty mające zwrócić uwagę na brak reprezentacji kulturowych. Określonym produktem tych walk stawała się solidarność.

### 6.1.1. Stowarzyszenia jazzowe

Najsłynniejszym i działającym do dziś jest chicagowskie stowarzyszenie AACM, czyli *Association for Advancement of Creative Musicians*. Cele, jakie sobie założyło stowarzyszenie, miały charakter przede wszystkim artystyczny (wspieranie młodych, poszukujących nowych form wyrazu, muzyków, edukacja muzyczna, praca nad relacją między kompozycją a improwizacją), ale również, choć w mniejszym stopniu, społeczno-integracyjny (samoorganizację, wspieranie kolektywnej pracy czy edukację społeczną). Muzycy związani z AACM z jednej strony byli świadomi politycznie i rasowo, skupiali się jednak w pierwszym rządzie na kwestiach artystycznych. Mimo to w stowarzyszeniu funkcjonowały określone, niepisane zasady. Jedną z nich był niemal całkowicie homogeniczny skład rasowy. Do środowiska AACM w jego formacyjnym okresie należał tylko jeden biały muzyk – Emanuel Cranshaw (Lewis 2009, 197–198), zaś jego istotni członkowie, między innymi Roscoe Mitchell, uznawali „uczestnictwo jednego tylko białego członka za zaletę” (Lewis 2009, 197). Członkowie AACM, tak jak zresztą aktywistycznie zorientowani muzycy z innych stowarzyszeń, grywali benefity na rzecz organizacji politycznych, szczególnie BPP.

Nieco inaczej było na zachodnim wybrzeżu – tam polityzacja sceny była bardziej otwarta. Scenę kalifornijską animowało przede wszystkim zawiązane w Los Angeles stowarzyszenie UGMA, czyli Union of God’s Musicians and Artists Ascension, początkowo działające jako Underground Musicians Union. Początkowo funkcjonowało w całości niezależnie, od roku 1965 ewoluując w stronę „instytucji kultury” i otrzymując niewielkie wsparcie rządowe. Główną postacią sceny z Los

---

czteropłytowa, niemal pięciogodzinna opowieść, jest swoistą sublimacją, *magnum opus* doświadczeń i aspiracji kompozytorskich Smitha, których kanwą są jednak historia i praktyka społeczna – rasowej emancypacji od Dreda Scotta przez Rosę Parks aż po Malcolma X.

Angeles i stowarzyszenia był Horace Tapscott, muzyk, który porzucając karierę pod skrzydłami Lionela Hamptona, postanowił poświęcić się *the new thing*, założyciel i główny kompozytor jednego z pierwszych free-afro-jazzowych big-bandów The Pan Afrikan Peoples Arkestra.

To UGMA posiadało najżywsze bezpośrednie kontakty z radykalnymi aktywistami. W pewnym momencie funkcjonowania stowarzyszenie oraz lokalna komórka Czarnych Panter miały siedzibę w tym samym budynku. Sam Tapscott wspominał to następująco: „na górze była broń, zaś w piwnicy muzycy” (Isoardi 2006, 97), zaś liczne fakty wskazują na bliskie związki między UGMA a BPP. Elaine Brown, jeszcze w roku 1969, kiedy stawała się wpływową aktywistką lokalnej komórki BPP, nagrała swoją debiutancką płytę *Seize The Time. Black Panther Party* właśnie pod okiem Tapscotta, który to – już jako bardzo wzięty aranżer i kompozytor – był odpowiedzialny za orkiestrację na albumie. Elaine Brown, częściowo wykorzystując formułę bigbandowych orkiestracji, do soulowych w istocie aranżacji, dodała radykalne teksty. Co ciekawe i mogłoby też stanowić argument w dyskusji dotyczącej roli kobiet w BPP, album Brown nie tyle był jej własną inicjatywą, co został „zamówiony” przez Davida Hilliarda, odpowiedzialnego w partii za kwestie osobowe. Ten sam Hilliard wyznaczył jeden z utworów z albumu, konkretnie „The Meeting”, jako ogólnokrajowy hymn BPP (Isoardi 2006, 95, 105). Podobny charakter miała wydana cztery lata później płyta *Elaine Brown*, zaś utwór *Until We're Free* był towarzyszącym jej i relatywnie popularnym singlem. I ta płyta powstała „na zamówienie”, tym razem z inicjatywy samego Huey P. Newtona.

Aktywiści z „Czarnych Panter” bywali na koncertach Pan Afrikan Peoples Arkestra i agitowali na nich potencjalnych członków. UGMA wspierała też aktywistów, takich jak H. Rap Brown, Bobby Seale czy radykalna poetka Jayne Cortez. Muzycy związani z UGMA zagrali benefitowy koncert na rzecz Seale’a<sup>33</sup>. Grywali też koncerty na rzecz Muhammada Aliego, kiedy odmówił służby wojskowej, oraz Angeli Davis, wydalonej wówczas ze względów politycznych, za komunistyczną agitację, z University of California.

Wreszcie, członkowie UGMA i sympatycy stowarzyszenia dalece bardziej niż członkowie innych muzycznych stowarzyszeń udzielali się też na poziomie lokalnych wspólnot. Często łączyli siły, wspierając lokalną komórkę BPP w działaniach wspólnotowych: grali koncerty dla bezdomnych, organizowali zbiórki rzeczy i żywności na ich potrzeby.

[...] album Brown nie tyle był jej własną inicjatywą, co został „zamówiony” przez Davida Hilliarda, odpowiedzialnego w partii za kwestie osobowe. Ten sam Hilliard wyznaczył jeden z utworów z albumu, konkretnie „The Meeting”, jako ogólnokrajowy hymn BPP

33 Bobby Seale zasiadł podczas koncertu za perkusją i – jak głoszą anegdotalne doniesienia – okazał się kiepskim muzykiem (Isoardi 2006, 96).

E.W. Wainwright skwitował to następująco: „przede wszystkim byliśmy zespołem ludowym” (Isoardi 2006, 97), podkreślając wspólnotowy, solidarystyczny wymiar zaangażowania społecznego muzyków. Dodawał też: „każdy był politycznie świadomy, muzyka zaś to odzwierciedlała” (Isoardi 2006, 97).

W St. Louis ukonstytuowała się Black Artists Group (BAG), grupa politycznie świadomych, ale jednocześnie mniej zaangażowanych – przynajmniej nie w otwarty sposób – muzyków, takich jak Julius Hemphill, Oliver Lake czy Joseph Bowie. Muzycy związani z BAG dość szybko przenieśli się do Nowego Jorku, współtworząc powstającą tam alternatywną sceną „loftową”.

Ostatnim ważnym ośrodkiem było Detroit, w którym powołano do życia Detroit Artists Workshop. Tamtejszą scenę współtworzyli tacy muzycy jak Wendell Harrison czy Phil Ranelin, konstytuujący jednocześnie filar instytucjonalny sceny zogniskowanej wokół wydawnictwa płytowego i magazynu *Tribe*. Artyści i aktywiści skupieni wokół Detroit Artists Workshop utrzymywali relacje z lokalnymi działaczami, również białymi, choćby z muzykami z MC5, częściowo powiązanymi z organizacją *White Panthers*. W późniejszym okresie część tego środowiska związała się z AACM, część zaś trafiła do Nowego Jorku, wiążąc się choćby ze środowiskiem Black Arts Repertory Theatre w Harlemie, którego głównym animatorem był LeRoi Jones (już po zmianie nazwiska, zatem jako Amiri Baraka).

Pośród licznych ugrupowań artystycznych część środowisk muzycznych utrzymywała bliższe relacje lub też przyznawała się do inspiracji *Black Arts Movement*, ruchem przede wszystkim literackim, który stał się platformą rozwoju współczesnej „czarnej literatury” oraz środowiskiem, z którego brały przykład inne organizacje kulturalne<sup>34</sup> oraz artyści, tacy jak Gil-Scott Heron i związani ze *slam poetry*. Kierunek ten miał też wyraźny wpływ na bliską estetyce *spoken word*, ale wzbogacaną muzyką jazzową *jazz poetry*, którego prominentną wykonawczynią była Jayne Cortez, aktywistka i uznana czarna poetka, po latach zaś żona Ornette’a Colemana, łącząca od lat siedemdziesiątych estetyki poezji i jazzu w organiczną całość.

W bardzo podobnej formule prezentował swoją twórczość – łącząc w jedno pole literatury, polityki i muzyki – sam LeRoi Jones, już od lat sześćdziesiątych współpracujący z The New York Art Quartet (1964), później zaś nagrywający albumy z częścią muzyków wywodzących się

34 Miał on silny wpływ na jazzowe i protohip-hopowe, polityczne składy, czerpiące inspiracje ze *slam poetry*, muzyków takich jak Gil Scott Heron, Watts Prophets czy The Last Poets.



z kręgu AACM, między innymi Stevem McCallem. Najbardziej otwartym politycznie albumem, odwołującym się wprost do afrocentryzmu, był wydany w 1972 roku *It's Nation Time – African Visionary Music*, nawiązujący do tytułu wiersza Jonesa. Żarliwe, polityczne melodeklamacje Jonesa wzbogacone zostały rodzącą się wówczas, bardzo surową etno-jazzową pulsacją.

Wreszcie, w tym samym duchu i estetyce, LeRoi Jones wykorzystał muzykę jazzową wystawiając jedną ze swoich najgłośniejszych – opartych na symbolicznej inwersji i aprecjacji pogardzanej w zachodniej kulturze „czerni” (Elam 2001, 53) – sztuk, mianowicie *The Black Mass*, z towarzyszeniem muzyków Sun Ra The Myth Science Orchestra.

Stowarzyszenia jazzowe stały się więc rychło główną postacią samoorganizacji i ramą wspólnotowej mobilizacji. Dzięki formalizacji struktur działania, choć w istocie miały spontaniczny i słabo uhierarchizowany charakter, lepiej reprezentowały interesy czarnych muzyków. Między innymi dzięki temu, że – żądając uznania w jego politycznym sensie – artyści, ale i ich odbiorcy i sympatycy, nie mogli być już dłużej traktowani przez rasistowski system jako „transparentni”. Zyskując kolektywną tożsamość i wzmacniając dzięki temu stowarzyszeniową oraz rasową solidarność, odmawiając przy tym pełnienia ról „dostarczycieli rozrywki”, zaczęli reprezentować siebie i wyrażać własne, autonomiczne potrzeby, zarówno te polityczne i artystyczne, jak i ekonomiczne.

### 6.1.2. Działania performatywne

Aktywiści podejmowali też działania performatywne, posługując się, między innymi, strategiami skarnawalizowanego protestu, dla których punktem odniesienia były wcześniejsze bojkoty i sittingi. Przyczyną bezpośrednich wystąpień muzyków był fakt, że rodząca się nowa kultura jazzowa skazana była od samego początku na medialną nieobecność (Wilmer 1987, 12, 14). Ignorowały ją zarówno stacje radiowe, jak i telewizja, skazując na trwanie w niszy i izolując ją od szerszych kręgów słuchaczy.

Bardzo ważnym momentem było powołanie do życia inicjatywy *Jazz and Peoples's Movement*. Jej kluczową postacią był Rahsaan Roland Kirk, niewidomy od dzieciństwa multiinstrumentalista, grający przede wszystkim na saksofonach, słynący między innymi z tego, że podczas swoich żywiołowych koncertów potrafił grać na dwóch, nawet trzech instrumentach jednocześnie, ale i wygłaszać żarliwe, polityczne przemowy. Inicjatywa Kirka, wokół której zgromadził muzyków już tak uznanych jak Lee Morgan, ale i przyszłych tytanów jazzowej awangardy, jak Billy Harper, szczególnie zaś Andrew Cyrille, skupiła się przede wszystkim na walce o medialną reprezentację.

Dwa lata później efekt tego ekstatycznego spotkania, już pod nazwą Solidarity Unit, Inc., ukazał się na wydanej własnym sumptem płycie. Wydarzenie i album pod wspomnianym szyldem pochodzących z St. Louis, ale już związanych z Nowym Jorkiem improwizatorów nie miały swojego ciągu dalszego, niemniej w sensie symbolicznym określały jedną z kluczowych strategii muzyków free. Współodpowiedzialność oraz solidarność stały się dystynktywnymi regułami w świecie radykalnego jazzu, podając w wątpliwość rozpowszechniony jeszcze do czasów hardpopu indywidualistyczny model współpracy i „produkcji” muzyki.

Podstawową strategią działania stał się happening, jego celem było jednak przejście części czasu antenowego. Mobilizowani przez Kirka muzycy i inni zainteresowani trzykrotnie pojawiali się na widowni programów telewizyjnych, między innymi w bardzo wówczas popularnym programie Dicka Cavetta w telewizji ABC i wspólnie zakłócili ich przebieg, w ustalonych momentach hałasując, między innymi za pomocą gwizdków. Z kolei w przypadku popularnego programu telewizyjnego *Johnny Carson Show* w telewizji NBC ci sami muzycy inspirowani przez niewidomego Kirka sparaliżowali jego nagrania, żądając promesy obecności na wizji (Wilmer 1987, 215–216). Poskutkowało to ostatecznie zaproszeniem do popularnego *Ed Sullivan Show* w tej samej stacji. Muzycy wystąpili wówczas jako Rahsaan Roland Kirk Allstars. Podczas rozmowy w trakcie programu na temat muzyki Johna Coltrane’a, już wówczas byłego członka pierwszego kwintetu Milesa Davisa i prawdziwej muzycznej gwiazdy, jego prowadzący zapytał: „Czy on już nagrał jakąkolwiek płytę?” (Wilmer 1987, 217).

Działalność stowarzyszeniowa oraz performatyka protestu wpisywały się w uznaniowe żądanie obecności oraz rewizji porządku reprezentacji. Poprzez samoorganizację, na ile to możliwe, zrywały z dotychczasową fragmentaryzacją doświadczeń i dbały o jasną eksplikację własnych interesów związanych z obecnością w ramach ładu politycznego, ale i porządku kulturowych reprezentacji. Umożliwiała to lepszą koordynację działań i uwspólnienie interesów na poziomie ogólnokrajowym, rewidując dotychczasowe, indywidualistyczne relacje pomiędzy czarnym jazzmanem a strukturą. Wspólne doświadczenie rasowe – dające asumpt do samoorganizacji oraz wspólnych działań – powodowało też efekt wzrastającej solidarności pomiędzy muzykami.

### 6.1.3. Solidarność muzyków

Kiedy 18 września 1970 roku zmarł Jimi Hendrix, w Nowym Jorku spontanicznie zebrała się grupa muzyków skupionych wokół BAG (m.in. Oliver Lake, Charles Bobo Shaw, Oliver Lake, Joseph Bowie, Baikida Carroll), by we wspólnej *jam session* oddać mu hołd. Dwa lata później efekt tego ekstatycznego spotkania, już pod nazwą Solidarity Unit, Inc., ukazał się na wydanej własnym sumptem płycie. Wydarzenie i album pod wspomnianym szyldem pochodzących z St. Louis, ale już związanych z Nowym Jorkiem improwizatorów nie miały swojego ciągu dalszego, niemniej w sensie symbolicznym określały jedną z kluczowych strategii muzyków free. Współodpowiedzialność oraz solidarność stały

się dystynktywnymi regułami w świecie radykalnego jazzu, podając w wątpliwość rozpowszechniony jeszcze do czasów hardpopu indywidualistyczny model współpracy i „produkcji” muzyki.

Solidarność była kluczową ideą dla Archiego Sheppa, jednego z najważniejszych „młodych wilków”, protegowanego Coltrane’a, który nie miał(by) problemów z pracą nad kolejnymi projektami i sukcesami o charakterze bardziej komercyjnym. Wcielał on w życie prostą zasadę. Starał się w pierwszym rzędzie zatrudniać do swoich zespołów czarnych muzyków mających kłopoty materialne (Wilmer 1987, 221). W ten sposób, wspólnotowo, dyskontował własny sukces. Realizował tym samym nie tyle praktykę filantropijną, co zasadę bezpośredniej, płaskiej i solidarystycznej redystrybucji.

Część muzyków podawała w wątpliwość jedną z kanonicznych zasad ideologii liberalnej – samą ideę współzawodnictwa, z sukcesami zastępując ją strategiami kooperacyjnymi. Wybitny offowy perkusista, Milford Graves, otwarcie przyrównywał jazz do socjalizmu (Wilmer 1987, 221). Free jazz, jego zdaniem, osłabił postawę dzielącą muzyków na gwiazdy i sidemanów, osłabiając tym samym gry ego, towarzyszące jazzowi jeszcze w momencie tryumfów bebopu. Graves podkreślał, że w muzyce, tak jak w życiu, dzielenie ludzi na lepszych i gorszych jest równe ich osłabianiu, pomniejszaniu wkładów, które wnoszą lub mogą wnieść. Odzwierciedla się to, jego zdaniem, negatywnie w jaźni jednostki, blokując jej kreatywność (Wilmer 1987, 221). Zamiast zatem uruchamiać kreatywność, poprzez ortodoksyjnie liberalną w zamyśle konkurencję, blokuje ją. Kolektywizm ów zatem jako element free jazzu to element swoistej *real utopia*, która miała być – i częściowo była – wcielana w życie.

To, co było kluczowe dla Milforda Gravesa – czerpana z określonych, nawet jeśli powierzchownych w sensie politycznym fascynacji socjalistycznym egalitaryzmem – po upływie dwóch dekad zostało częściowo restytuowane w obrębie estetyki punk. Simon Reynolds tak charakteryzował specyficzną, egalitarną etykę reprezentanta sceny w Leeds, Gang of Four: „Egalitarna równowaga między instrumentami ucieleśniała kolektywistyczne ideały zespołu” (Reynolds 2006, 114). Muzycy wspólnie komponowali, po równo dzielili się dochodami z praw autorskich. Jeden z muzyków Gang of Four, Jon King dodawał: „To demokratyczna muzyka. U nas nie ma gwiazd” (Reynolds 2006, 114).

## 6.2. Walki kulturowe, czyli o wytwarzaniu tradycji i tożsamości

Prócz szeroko rozpowszechnionej idei samoorganizacji i performatywnego protestu wśród artystów jazzowych do głosu doszła i uległa szerokiemu

upowszechnieniu idea „powrotu do Afryki”, nosząca w sobie oczywiste echa garveyizmu<sup>35</sup>. W tym jednak przypadku ów „powrót” miałby się realizować już raczej metaforycznie, jako poszukiwanie czy też docieranie do afrykańskich korzeni „czarnej kultury”. Poszukiwania te wpisywały się oczywiście w ramy autoaprecjacji, której konsekwencją miało być dotarcie do „autentycznej” czarnej kultury, posiadającej swoje rdzenne kody, symbole, rytuały czy bohaterów, a nawet męczenników.

Walki o uznanie kulturowej różnicy były jednak nierzadko walkami o uznanie „tradycji wytwarzanej”. Relacje pomiędzy tym, co „autentyczne” i „skonstruowane” są w tym przypadku wyjątkowo skomplikowane, zaś próba ich separacji niemal niemożliwa, przede wszystkim z uwagi na podmiotowe prawa do (re)konstrukcji własnych społecznych światów, szczególnie jeśli mają one służyć określonym, pragmatycznym, w tym przypadku emancypacyjnym celom. Również nowy jazz zatem balansował pomiędzy tym, co „rdzenne”, „dawne”, „tradycyjne” i „autentyczne” a tym, co „nowe” i „skonstruowane”, ewentualnie „zrekonstruowane”, domagając się w sposób bezkompromisowy prawa do ich aprecjacji. Przyjrzyjmy się kilku przykładom takich kulturowych (re)konstrukcji.

#### 6.2.1. Afryka ponownie odnaleziona

„Powrót do Afryki” w sensie *stricte* muzycznym oznaczał szerokie włączenie afrykańskich polirytmii i muzyki obrzędowej w ramy nowego jazzu. Kluczowy jest tu album Archiego Sheppa, *The Magic of Juju*, odwołujący się do tradycyjnych wierzeń i praktyk religijnych ludów afrykańskich. Sam termin *juju* ma zresztą dwuznaczne, postkolonialne zabarwienie, był bowiem używany przez europejskich kolonizatorów, tu zaś został przez Sheppa strategicznie przechwycony jako element „czarnej tożsamości”, którą należy odzyskać.

Popularne stało się też stosowanie nieupowszechnionego do tej pory w jazzie instrumentarium afrykańskiego pochodzenia: z jednej strony tradycyjnych instrumentów takich jak balafoon (który jest odmianą ksylofonu), mbiry czy licznych tak zwanych „małych instrumentów”, grę na których doprowadzili do perfekcji chicagowscy The Art Ensemble of Chicago. Niektórzy muzycy poszukiwali na bazie tradycyjnych

35 Ideologia garveyizmu była elementem socjalizacji. Miało to, dla przykładu, miejsce w domu Milesa Davisa. Jego ojciec wysoko cenił Garveya, wyżej niż – ugodowe w jego mniemaniu – stowarzyszenie NAACP, którego prominentnym działaczem był wuj matki Davisa, William Pickens. Dochodziło do tego, że Davis odmawiał noclegu Pickensowi z uwagi na jego reformistyczne poglądy.

instrumentów nowych rozwiązań. Przykładem jest tak zwany *frankiphone*, zbudowany przez Philipa K. Cohrane'a.

Wreszcie, free-jazzowi muzycy zaczęli chętnie odwiedzać Afrykę, grywając na tamtejszych festiwalach i w zdekolonizowanej Afryce poszukując inspiracji. Klasyczne wystąpienia, rejestrowane i wydawane później w postaci regularnych płyt, to choćby koncerty Archiego Sheppa na *Pan African Festival* w Algierze czy klasyczna kooperacja Ornette'a Colemana i marokańskich Master Mousicians of Jajouka wydana na płycie *Dancing In Your Head*, wreszcie późniejsze już kooperacje The Art Ensemble of Chicago z południowoafrykańskim chórem Amabutho.

Muzycy coraz częściej zamieniali tradycyjne garnitury na afrykańskie stroje obrzędowe. Za sprawą muzyków takich jak Archie Shepp czy The Art Ensemble of Chicago, koncerty zmieniały się w *quasi*-rytualne obrzędy, zaś kwestie „tradycyjnego” stroju wykorzystywanego podczas koncertów włączano powoli do repozytorium relatywnie często wykorzystywanych środków wzmacniających „afrykańską tożsamość”. Było i jest to szczególnie popularne na scenie chicagowskiej, szczególnie pośród muzyków skupionych wokół stowarzyszenia AACM.

Lata sześćdziesiąte to też moment w którym rekonstrukcje tożsamościowe prowadziły do „wytwarzania tradycji”<sup>36</sup>. Taki charakter ma święto *Kwanza*, którego twórcą był Maulana Karenga (ur. Ronald McKinley Everett), jeden z prominentnych przedstawicieli BPM, twórca konkurencyjnej względem Czarnych Panter US Organization, później uznany profesor studiów afroamerykańskich. *Kwanza* pomyślana została jako „rdzenna” alternatywa wobec Bożego Narodzenia. Świętowana jest przez tydzień, między 26 grudnia a 1 stycznia, zaś w trakcie każdego dnia następuje celebrowanie innej zasady: jedności, determinacji, zbiorowej pracy i odpowiedzialności, celowości, ekonomiki kooperatywnej, kreatywności i wiary. Domostwa, w których święto jest obchodzone, zdobione są afrykańską symboliką<sup>37</sup>. Święto stało się inspiracją dla przywoływanego Archiego Sheppa, który jedną ze swoich najważniejszych płyt zatytułował właśnie *Kwanza* (Impulse!, 1974), popularyzując tym samym jego ideę. Do rytuału i zasad *kwanza*, szczególnie do pierwszej, egalitarnej zasady jedności – *umoja*, nawiązywały też inne liczne płyty i utwory,

36 Poprzez „wytwarzanie tradycji” rozumiem procesy bardzo podobne do tych, które w kontekście konstruowania tożsamości narodowej Eric Hobsbawm określał mianem „tradycji wynalezionej” (Hobsbawm i Ranger 2008).

37 Święto *kwanza* obchodzone jest przez mniej więcej 1,5% populacji w USA, szacunkowe dane, jakkolwiek rozbieżne, mówią o od 2 do 4 milionów praktykujących w Stanach Zjednoczonych i 10 milionach na świecie.

w szczególności album *Kawaida* (O'Be Records, 1970). *Sleeve notes* na tej płycie, autorstwa LeRoia Jonesa, to zresztą hołd złożony wobec Karengi i dydaktyczna narracja o jedności „czarnej sztuki” i życia.

### 6.2.2. Reprezentacje ikoniczne

Jedną z przestrzeni ekspresji stała się z czasem przestrzeń ikoniczna, zwłaszcza dość szczególne medium, jakim są okładki płyt muzycznych. Powołam się na trzy przykłady.

Pierwszy z nich, jeden z najbardziej znaczących, to okładka płyty Maxa Roacha, *We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite* (Candid, 1960). Stanowi ona projekt, w którym kluczowe są dwa elementy, zarówno zdjęcie wykorzystane na okładce, jak i tytułowe – podkreślone projektem typograficznym – wykrzyknienie: *We Insist!* Zdjęcie przedstawia trzech czarnych mężczyzn siedzących na stołkach barowych. Za barem stoi jednak biały barman, obsługujący czarnych klientów. Tak przedstawiona rewersja stosunków rasowych przedstawiona za pomocą narracji klasowej, może zaś nawet za pomocą metafory Hegłowskiego pana i niewolnika, nie znajdowała precedensu w dotychczasowym, dość zresztą zachowawczym projektowaniu graficznym okładek do płyt jazzowych. Stanowi przy tym też klarowne odniesienie do praktyk przejmowania zakazanych dla czarnych przestrzeni.

Muzycznie z kolei płyta stanowi ewidentne nawiązanie do wcześniejszej kompozycji *Freedom now*, autorstwa Sonny'ego Rollinsa, jednego z praocjów free jazzu. Propozycja Roacha stanowi oczywiście radykalizację tej pierwszej, tak jakby zdawała się metaforyzować tytułowe żądanie. Komunikat brzmi: nie będziemy dłużej ugodowi, już nie prosimy o radykalną rekonstrukcję relacji społecznych, żądamy jej. Płyta Roacha jest *quasi*-rewolucyjna również w kategoriach muzycznych. Idzie przede wszystkim o połączenie formuły tradycyjnej jazzowej kompozycji z afro-kubańskimi perkusjonaliami, motywami rodem z muzyki współczesnej (pewne jej części powstawały jako muzyka baletowa) oraz ekstremalnymi, jak na tamte czasy, ekskursami wokalnymi Abbey Lincoln. Tytuły kompozycji są znaczące, w zasadzie samorozumiałe: *Freedom Day*, *All Africa* czy *Tears for Johannesburg*. Sercem płyty jest jednak trzecia kompozycja – *Triptych: Prayer/Protest/Peace*, będąca dialektyczną w istocie narracją o cichej modlitwie, która musi przekształcić się w swoje przeciwieństwo, gwałtowny protest, po to, by odnaleźć uspokojenie.

Drugi przykład to klasyczna, debiutancka płyta Joe McPhee, *Nation Time* (CjRecord Productions, 1970). Na jej okładce widzimy słynną w kręgach wielbicieli offowego jazzu stylizację: postać McPhee kojarzącą

Zdjęcie przedstawia trzech czarnych mężczyzn siedzących na stołkach barowych. Za barem stoi jednak biały barman, obsługujący czarnych klientów. Tak przedstawiona rewersja stosunków rasowych przedstawiona za pomocą narracji klasowej, może zaś nawet za pomocą metafory Hegłowskiego pana i niewolnika, nie znajdowała precedensu w dotychczasowym, dość zresztą zachowawczym projektowaniu graficznym okładek do płyt jazzowych. Stanowi przy tym też klarowne odniesienie do praktyk przejmowania zakazanych dla czarnych przestrzeni.

się z *quasi*-militarnym stylem „Czarnych Panter”, noszącego fryzurę afro, ubranego na czarno. W dłoniach, zamiast broni, trzyma saksofon. Metafora jest prosta – muzyka jest narzędziem walki. Jest jednak przy tym zdecydowaną polityczną deklaracją, na którą nie zdobył się w tej określonej konwencji nikt przed młodym McPhee. Płyta zaczyna się zresztą słynną frazą. Joe McPhee w tytułowym utworze krzyczy pytająco: *What time is it?* i słyszy odpowiedź kilkunastoosobowego „chóru”: „*Nation time!*”. Następuje repetycja: pytanie zadawane jest kilkakrotnie, odpowiedź ta sama! Tytułowy „naród” to oczywiście synonimizacja wspólnoty czarnych. Co więcej, tytuł płyty jest otwartym hołdem złożonym twórczości LeRoia Jonesa, który dwa lata po McPhee opublikował autorską płytę pod tym samym tytułem.

Trzecia interesująca nas ikonografia to album Philipa Cohrana wraz z jego Artistic Heritage Ensemble, zatytułowana *The Malcolm X Memorial. A Tribute in Music* (Zulu Records Co., 1968). Projekt graficzny jest dość prosty: składa się nań typografia wraz ze sporej wielkości reprodukcją portretu przemawiającego Malcolma X. Wpisuje się ona w nurt „hagiograficzny” silnie zaznaczający się we free jazzie – nurt opowieści o bohaterach CRM i BPM.

Zamysł muzyków, przede wszystkim głęboko uduchowionego i społecznie zaangażowanego Cohrana, sugeruje sam tytuł płyty – jest w zasadzie muzyczną wersją słynnej *Autobiography* Malcolma X, książki, która natchnęła wielu czarnych obywateli oraz muzyków jazzowych do społecznego zaangażowania (Lewis 2009, 407). Stworzyli oni muzyczną suitę pomyślaną jako historia narodzin (utwór *Malcolm Little*), występku (*Detroit Red*), odkupienia (*Malcolm X*) i nowego życia dzięki islamowi oraz z niego wywiedzionymi „czarnymi wartościami” (*El Hajj Malik El Shabbaz*, czyli nowe imię przyjęte przez Malcolma Little pod koniec życia). Odkupienie i rezurekcja mogą nastąpić tylko i wyłącznie dzięki uwewnętrznieniu czarnych wartości, te zaś miały – w przypadku NOI, radykalnej i odszczepieńczej w istocie denominacji islamu – otwarcie religijne źródło.

### 6.2.3. Hagiografie dźwiękiem pisane

Przywołana zresztą płyta Cohrana jest zresztą najznamienszym i najbardziej otwartym przykładem tego, co możemy określić mianem – traktując muzykę jako tekst kulturowy – jazzowe „żywotopisarstwo”. Przypadek Malcolma X i rewerencja, jaką darzył go Cohran, są egzemplifikacją nie tylko silnych wpływów religii, szczególnie islamu, w świecie radykalnego jazzu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, ale i głębokiej

potrzeby „bohaterskiej świętości”. Jak podkreślał, odwołując się do Jamesa Baldwina, Zbigniew Marcin Kowalewski:

NOI udało się to, co nie udało się pokoleniom społeczników i wielu rozmaitym instytucjom: »wyleczyć i zbawić pijaków i narkomanów, nawrócić tych, którzy wyszli z więzień, i nie dopuścić, by tam wrócili, uczynić mężczyzn niewinnymi i kobiety cnotliwymi«, wpajając im wiktoriańską moralność i protestancką etykę ciężkiej pracy, oraz »posiać w nich dumę« rasową (Kowalewski 2013, 106).

Kowalewski pisał też:

W młodości Little był niebieskim ptakiem, narkomanem i przestępcą, ale również (...) robotnikiem, który osiągnął świadomość klasową. Teraz scementował ją czarny nacjonalizm, zaszczipiony mu przez NOI, oraz „czarny internacjonalizm”, który on starał się usilnie zaszczipić NOI, (...) zorientowany na ruchy rewolucyjne i wyzwolenicze w Trzecim Świecie” (Kowalewski 2013, 106).

Przywołany horyzont Trzeciego Świata rzeczywiście stawał się coraz istotniejszym punktem odniesienia, również w ramach sceny muzycznej. Swojego upamiętnienia doczekał się już w rok po zamordowaniu Steve Biko (właśc. Stephen Bantu Biko), aktywista *South African Students' Organisation* (SASO) oraz jeden z założycieli wpływowego *Black Consciousness Movement* (BCM). Album, zatytułowany po prostu *Song for Biko* (Steeplechase, 1987), poświęcił mu Don Cherry oraz trzej muzycy związani ze sceną ekspatriantów z RPA: Dudu Pukwana, Johnny Mbizo Dyani i Makaya Ntshoko. Horace Tapscott z kolei, przecież nie radykał, wraz z Lindą Hill poświęcił jeden z utworów zamordowanemu kongijskiemu antyimperialistycznemu premierowi, Patrice'owi Lumumbie<sup>38</sup>.

Przywoływany już wcześniej Archie Shepp napisał elegię *Malcolm, Malcolm, Semper Malcolm*, zaś w 1972 roku ukazała się jazzowa ścieżka dźwiękowa z elementami dialogowymi do dokumentu o Malcolmie X, na której śpiewała między innymi Billie Holiday<sup>39</sup>.

Prócz Malcolma X improwizatorzy sporządzali też liczne muzyczne portrety Medgarowi Eversowi, zamordowanemu działaczowi NAACP. Najbardziej chyba znany jest jeden z klasycznych protest-songów Niny Simone, *Mississippi Goddam*, zakazany przez większość stacji radiowych –

38 Tekst utworu głosił: “Your dream still lives, Freedom now, The Heath of Lumumba was not in vain, Freedom now” (Isoardi 2006, 98).

39 Już w latach dziewięćdziesiątych Malcolm X stał się głównym bohaterem płyty Terence'a Blancharda oraz jednym z bohaterów radykalnych hip-hopowców z Public Enemy.





*Blues*. Jego tytuł odnosi się oczywiście do bluesa jako gatunku muzycznego, ale i do traumy przeżyć. Jeden z albumowych utworów – *Blues For Brother George Jackson* – Shepp poświęcił pamięci Jacksona.

### 6.3. „Czarna gospodarka”, czyli zrób to sam!

Istotnym polem walk emancypacyjnych było kreowanie alternatywnych obiegów ekonomicznych<sup>44</sup>, przede wszystkim w kontekście „kapitalizmu kulturowego”, zatem alternatywnych kanałów produkcji, transmisji i wymiany muzyki. Oczywiście, powiązania z walkami o reprezentację, w tym medialną, są tu równie istotne: stanowią bowiem przykład walk o polityczną reprezentację, jak również o kulturową aprecjację i ekonomiczne prawo do czerpania pożytków z wytworów swojej pracy.

Kontekst w ramach którego działali muzycy był dość jednoznaczny. Tak jak telewizja nie poświęcała im czasu antenowego, zaś rozgłośnie radiowe ignorowały *new thing*, skupiając się co najwyżej na bezpiecznym *cool jazzie* z zachodniego wybrzeża (który był wówczas upostaciowieniem jazzu rozrywkowego, bez jakichkolwiek emancypacyjnych roszczeń), tak też dominujące wytwórnie płytowe nie były w większości zainteresowane wydawaniem radykalnego jazzu, właśnie z uwagi na „rewolucyjny” potencjał muzyki.

#### 6.3.1. Niezależne wytwórnie muzyczne

Kluczowa zatem w tym kontekście konstatacja, że „kapitalizm jest biały”, popchnęła muzyków ku konieczności zakładania własnych wytwórni płytowych. Sposoby ich działania i racja bytu miały bardzo zróżnicowany charakter. Pierwsze spośród niezależnych jazzowych wytwórni poczęły powstawać jeszcze w latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku. Za prekursora należałoby uznać Sun Ra i jego wytwórnię El Saturn Records, w której pierwsze tłoczenia płyt legendarnego artysty osiągały, na przykład, liczbę 75 kopii rozprowadzanych głównie wśród znajomych.

Dość szybko na pole jazzu przeniósł się też biały *aficionado*, dobrze prosperujący prawnik Bernard Stollman, właściciel ESP Records, firmy pierwotnie wydającej awangardowego rocka, która jednak w pewnym momencie, decyzją Stollmana, przeniosła się w znamienitej mierze

44 Kowalewski sygnalizuje problem „czarnego kapitalizmu” czy „czarnej gospodarki”, triumfów „indywidualnej inicjatywy ekonomicznej” i uwłaszczania się w obrębie ruchów radykalnych, w tym przypadku NOI, jako rzeczywistej funkcji powoływania do życia alternatywnych instytucji ekonomicznych (Kowalewski 2013, 90). Problem ten w mniejszym stopniu dotyczył jednak obiegu muzycznego.

na terytorium jazzu. Fenomen ESP polegał przede wszystkim na pełnej swobodzie twórczej, jaką właściciel pozostawiał jazzowym artystom, co do tej pory nie znajdowało precedensu w relacjach między czarnymi muzykami, białymi wydawcami i menedżerami z dużych wytwórni. Bezkompromisowa postawa Stollmana niejako „ośmieliła” samych muzyków do zakładania własnych inicjatyw.

Najbardziej bodaj istotną wytwórnią stała się niemal od samego początku swojej działalności założona w 1971 roku w Nowym Jorku przez uznanych muzyków – pianistę Stanleya Cowella oraz trębacza Charlesa Tollivera – Strata-East. Wydawała nie tylko autorskie płyty Cowella i Tollivera, ale artystów zarówno już uznanych, niekiedy wybitnych (Pharoah Sanders, Cecil Payne, Billy Harper, Charlie Rouse), jak też muzyków wówczas mniej znanych, ale prezentujących klarowną artystyczną wizję. Nie ograniczała się wyłącznie do jazzu, eksplorując przy tym rozmaite obszary *great black music*. To Strata-East dla przykładu wydała jeden z najważniejszych albumów Gila Scotta-Herona i Briana Jacksona pt. *Winter in America* (1974), gorzki komentarz na temat rzeczywistości politycznej, społecznej i rasowej Stanów Zjednoczonych, stanowiący rozliczenie z *American dream* z perspektywy rasowej. Dla Strata-East nagrywał też Bill Lee, ojciec Spike’a Lee. Wreszcie, dla Strata-East pierwszą i w zasadzie jedną z najważniejszych swoich płyt wydała Jayne Cortez (*Celebrations and Solitudes*, 1974).

Wytwórnia nigdy formalnie nie zakończyła działalności, niemniej po dekadzie lat siedemdziesiątych niemal całkowicie zawiesiła działalność wydawniczą, prowadzoną zresztą przy określonych problemach finansowych. Działała bowiem jak piramida, w oparciu o model samofinansowania: dopiero środki uzyskane ze sprzedaży wydanych albumów finansowały możliwości nagrania materiału muzycznego i jego wydania w postaci kolejnego wydawnictwa płytowego. Właściciele firmy podjęli też bezprecedensową wówczas decyzję, odwracającą całkowicie klasyczne kapitalistyczne relacje między muzykiem a wydawcą. Cowell i Tolliver zatrzymywali 15% zysku ze sprzedaży albumu (inwestując kwotę w wydanie kolejnej płyty), zaś resztę przekazywali muzykom (którzy jednak w większości ponosili koszty nagrania materiału), przecząc w istocie kapitalistycznej regule akumulacji. Firma, między innymi z tego powodu, jak zresztą wszystkie pozostałe wytwórnie działające w oparciu o ideę DIY (*do it yourself*), nigdy nie wygenerowała nadwyżki finansowej.

Kolejny istotny muzyczny *label* to Black Jazz, wytwórnia założona również w roku 1971 i działająca przez około 5 lat, w czasie których wydała około 20 albumów, głównie z tak zwanym *spiritual jazz* i *deep jazz*. Charakterystyczne było logo wytwórni, przedstawiające dwie trzymające

się w uścisku czarne dłonie, z jednej strony odwołujące się w otwarty sposób do logotypu i idei BPP, ale przede wszystkim komunikujące ideę czarnego solidaryzmu.

Bardzo ważną wytwórnią było działające na lokalnej scenie w Detroit Tribe Records, prowadzone przez lokalnego muzyka, Wendella Harrissona. Jedną z głównych jej postaci był Phil Ranelin. Wprawdzie Tribe Records nie wydała wielu płyt, jej rola kulturotwórcza w lokalnym środowisku była jednak niezaprzeczalna. Harrisson, prócz muzyki, był wydawcą magazynu *Tribe*<sup>45</sup>.

Na zachodnim wybrzeżu działała z kolei wytwórnia Nimbus West, dokumentująca przede wszystkim dokonania Horace'a Tapscotte'a i Pan Afrikan People's Arkestra oraz innych – głównie związanych z orkiestrą – artystów. Należy też wspomnieć o działającej w Chicago i dokumentującej dokonania sceny AACM wytwórni Nessa oraz powstałych później labelach takich jak India Navigation czy Muse Records. Warto też wspomnieć o licznych, zupełnie oddolnych inicjatywach DIY, kiedy to muzycy wydawali albumy własnym sumptem (Solidarity Unit, Inc; Arthur Doyle).

Nie sposób nie zaznaczyć istotnej roli, wprawdzie krótko działającej, ale wpływowej, wytwórni Douglas, której twórcą był Bob Messinger, późniejszy menadżer Muddy Watersa. Wytwórnia nie była jasno sprofilowana, wydawała przede wszystkim jazz głównego nurtu, niemniej i w jej katalogu znalazło się kilka płyt z *new thing* (m.in. pięciopłytkowa składanka *Wildflowers*, dokumentująca dokonania nowojorskiej sceny *loft jazzowej*, płyty The Last Poets czy Erica Dolphy'ego), ale też – co bodaj najważniejsze – płyty z przemówieniami Malcolma X (*Talks to Young People*, 1968; *By Any Means Necessary*, 1971).

Z kolei uznana i mainstreamowa firma Motown uruchomiła pod swoimi skrzydłami społeczno-radykalnie profilowany label Black Forum, wydający między innymi płyty LeRoia Jonesa (*It's Nation Time – African Visionary Music*, 1972) Elaine Brown (*Elaine Brown*, 1973). Prócz tego jednak oferowała *spoken word* Ossie Davisa i Billa Cosby'ego (*The Congressional Black Caucus*, 1972), Langstona Hughesa i Margaret Danner (*Writers of the Revolution*, 1970), nagrania z festiwalu młodej czarnej poezji w Harlemie (*Black Spirits: Festival Of New Black Poets In America*, 1972) czy przemowy Stokely Carmichaela (*Free Huey!*, 1970) oraz Martina Luthera Kinga (*Why I Oppose The War In Vietnam*, 1970).

---

45 Tematy poruszane na jego łamach były rozmaite: z jednej strony Jesse Jackson i afera Watergate, z drugiej muzyka Sun Ra, do tego rozważania na temat relacji między rasą a ekonomią, wszystko zaś dyskutowane z jasno określonej, radykalnej perspektywy politycznej.

Wskazywać to może na fakt, że w pewnym momencie również oficjalny przemysł muzyczny szacował potencjał i przymierzał się do prób zdyskontowania rosnącego w siłę nowego jazzu oraz jego odbiorców. Co więcej, przywołana polityka wydawnicza, czyli katalogi obejmujące nagrania zarówno The Last Poets czy Dolphy'ego, jak i przemowy Malcolma X, najlepiej pokazują ów najgorętszy moment stopienia się w jedno emancypacyjnych idei i ruchów oraz muzyki. Nie sposób oczywiście zatrzymać się tu na cynicznej interpretacji, w myśl której stanowiło to nic ponad umiejętnie zdefiniowany *target*. Próba rynkowej eksploracji odwoływała się bowiem do realnych, klarownie zdefiniowanych postaw. Eksploracja rynku trwała przy tym relatywnie krótko, zaś w latach siedemdziesiątych radykalny potencjał jazzu został przyćmiony bardziej rozrywkowym funkiem i soulem, którymi to przede wszystkim zainteresowały się wielkie wytwórnie płytowe, szczególnie te zainteresowane „czarną muzyką”, porzucając nadzieje pokładane w niszy z *new thing*.

### 6.3.2. Loft jazz – zawiedzione nadzieje

Pewną, jak się okazało ostatecznie nieudaną próbą ekonomicznej emancypacji, była tak zwana „scena loftowa” w Nowym Jorku, działająca w połowie lat siedemdziesiątych. Muzycy, głównie związani z AACM i BAG (choć kluczową jej postacią był Sam Rivers, właściciel loftu „Studio Rivbea”<sup>46</sup>), przejmowali tanie poprzemysłowe pustostany, zamieniając je w przestrzenie twórczości artystycznej i życia kulturalnego. Szło przede wszystkim o tworzenie oddolnej, niezależnej ekonomicznie od promotorów i (po części białych) właścicieli klubów, sceny jazzowej. Była to odpowiedź na kryzys zapotrzebowania na muzykę jazzową, którą stopniowo wypierały inne formy muzyki popularnej.

Jak się okazało, po kilku latach działalności, mimo sukcesów artystycznych i skonsolidowania środowiska, sformułowanie *loft jazz* poczęło służyć wyłącznie jako „label marketingowy”. Co więcej, została ona przekształcona, oczywiście wbrew intencjom samych zaangażowanych w scenę twórców, w etykietę stygmatyzującą muzyków jako radykałów i separującą ich od reszty jazzowego świata, między innymi od sceny europejskiej. Częściowo wiązało się to z przywołanym przesunięciem krótkotrwałej uwagi przemysłu muzycznego z radykalnego jazzu w stronę komercyjnego potencjału tkwiącego w muzyce funk i soul. Poza tym obrazuje to lęk, jaki czarna samoorganizacja i determinacja oraz esenjalizacja tożsamości wywoływały pośród białego otoczenia.

[...] w pewnym momencie również oficjalny przemysł muzyczny szacował potencjał i przymierzał się do prób zdyskontowania rosnącego w siłę nowego jazzu oraz jego odbiorców. Co więcej, przywołana polityka wydawnicza, czyli katalogi obejmujące nagrania zarówno The Last Poets czy Dolphy'ego, jak i przemowy Malcolma X, najlepiej pokazują ów najgorętszy moment stopienia się w jedno emancypacyjnych idei i ruchów oraz muzyki.

46 Poza „Studio Rivbea” kluczowymi loftami były „Environ” i „Ali'sAlley”.

W tym wypadku społeczno-kulturowy eksperyment, w nie do końca sprzyjającym otoczeniu, okazał się ekonomicznie i społecznie niewydolny. Tak przynajmniej ocenili go sami muzycy tworzący wówczas scenę *loft* (Lewis 2009, 350–353, 355).

Zdawać by się też mogło, że na patch-workowy co do swej istoty projekt wzmacniania tożsamości rasowej i politycznej poprzez muzykę należy patrzeć podejrzliwie (esencjalizm, wytwarzanie – szczególnie panafrkańskich – tradycji, powierzchowny i retoryczny „socjalizm” jako romantyzowany synonim tęsknoty za egalitaryzmem), niemniej kluczowe są przecież jego społeczne konsekwencje. Przykładając z kolei tak pojmowane kryterium dobroci, być może nie odnajdziemy w dwudziestowiecznej kulturze ruchu społeczno-muzycznego, któremu przypisać moglibyśmy tak istotne i wielopłaszczyznowe w kontekście realnej zmiany społecznej oddziaływanie.

## 7. Zakończenie

Ów specyficzny moment w dziejach Stanów Zjednoczonych naznaczył nie tylko narodową politykę i kulturę. Procesy emancypacyjne, łączące w sobie potęgę społecznego protestu i strategię oporu oraz potęgę muzyki, w sposób paradygmaticzny wyznaczyły nowy horyzont procesów emancypacyjnych. Ogromną siłę społecznego oddziaływania muzyki, przede wszystkim jej zdolność do „wytwarzania wspólnoty”, możemy oczywiście przypisać licznym tradycjom i stylom muzycznym (blues, folk, pieśni robotnicze), niemniej tożsamościowy zwrot i emancypacyjna, unifikująca potęga radykalnego jazzu okazują się, moim zdaniem, nie do przecenienia. Oczywiście, nie możemy separować go w tym kontekście w sposób sztuczny od innych tradycji „czarnej muzyki”, co nie zmienia faktu, że w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku doszło do unikatowego, nieznanego chyba do tej pory precedensu, stopienia w całość sztuki i doświadczenia, estetyki i określonych praktyk społecznych.

Co istotne, ów zwrot pozwolił w radykalny sposób zaprzeczyć dotychczasowej, zakorzenionej w rasizmie tradycji „czarnej muzyki” (*minstrels*) i przekształcić ją w autonomiczną i artystyczną, nie zaś wyłącznie „usługową” czy „rozrywkową” działalność. Zdawać by się też mogło, że na patch-workowy co do swej istoty projekt wzmacniania tożsamości rasowej i politycznej poprzez muzykę należy patrzeć podejrzliwie (esencjalizm, wytwarzanie – szczególnie panafrkańskich – tradycji, powierzchowny i retoryczny „socjalizm” jako romantyzowany synonim tęsknoty za egalitaryzmem), niemniej kluczowe są przecież jego społeczne konsekwencje. Przykładając z kolei tak pojmowane kryterium dobroci, być może nie odnajdziemy w dwudziestowiecznej kulturze ruchu społeczno-muzycznego, któremu przypisać moglibyśmy tak istotne i wielopłaszczyznowe w kontekście realnej zmiany społecznej oddziaływanie.



- Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej.
- Fraser, Nancy. 2005. „Reframing Justice in a Globalizing World.” *New Left Review* 36: 1–19.
- Freeland, Gregory. 2009. „We’re a Winner: Popular Music and the Black Power Movement.” *Social Movement Studies* 8(3): 261–288.
- Hilliard, David i Lewis Cole. 1993. *This Side Of Glory: Autobiography*. Boston: Little, Brown and Co.
- Hobsbawm, Eric i Terence Ranger. 2008. *Tradycja wynaleziona*. Tłum. Mieczysław Godyń i Filip Godyń. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Isoardi, Steven L. 2006. *The Dark Tree: Jazz and The Community Arts in Los Angeles*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Johnson, Cedric. 2007. *Revolutionaries to Race Leaders: Black Power and the Making of African American Politics*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press.
- Jones, LeRoi (Baraka, Amiri). 1999. *Blues People: Negro Music in White America*. New York–London–Toronto–Sydney: Harper Perennial.
- Kowalewski, Zbigniew Marcin. 1994. *Rap: Między Malcolmem X a subkulturą gangową*. Warszawa: PWR.
- Kowalewski, Zbigniew Marcin. 2013. „Czarny Bóg i biały diabeł w miejskich gettach Ameryki: Religia i czarny nacjonalizm Narodu Islamu.” [http://www.praktykateoretyczna.pl/PT\\_nr8\\_2013\\_Teologie\\_emanypacyjne/05.Kowalewski.pdf](http://www.praktykateoretyczna.pl/PT_nr8_2013_Teologie_emanypacyjne/05.Kowalewski.pdf)
- Lewis, George E. 2009. *A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music*. Chicago–London: University of Chicago Press.
- Lomax, Alan. 1962. „Song Structure and Social Structure.” *Ethnology* 1(4): 425–451.
- Lomax, Alan. 1959. „Folk Song Style.” *American Anthropologist* 61(6): 927–954.
- Lumsden, Linda. 2009. „Good Mothers with Guns: Framing Black Womanhood in The Black Panther, 1968–1980.” *Journalism & Mass Communication Quarterly* 86(4): 900–922.
- Marcus, Sara. 2010. *Girls to the Front: The True Story of the Riot Grrrl Revolution*. New York–London–Toronto–Sydney: Harper Perennial.
- Marcuse, Herbert. 2011. „Ponowne rozważania nad pojęciem rewolucji.” Tłum. Przemysław Pluciński. *Przegląd Anarchistyczny* 12: 266–273.
- McAdam, Doug. 1990. *Freedom Summer*. Oxford–New York: Oxford University Press.
- McAdam, Doug. 1999. *Political Process and the Development of Black*



- Insurgency, 1930–1970*. Chicago–London: University of Chicago Press.
- McNeese, Tim. 2008. *The Civil Rights Movement: Striving For Justice*. New York: Chelsea House Publishers.
- Meer, Sarah. 2005. *Uncle Tom Mania: Slavery, Minstrelsy, and Transatlantic Culture in the 1850*. Athens: University of Georgia Press.
- Morgan, Robin. 1970. *Sisterhood is Powerful*. New York: Random Press.
- Ortiz, Roxanne Dunbar. 1993. „New Memoirs on The Black Panther Party.” *Social Justice* 20(1–2): 176–186.
- Pietersee, Jan Nederveen. 1995. *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*. New Haven–London: Yale University Press.
- Rabaka, Reiland. 2012. *Hip Hop’s Amnesia: From Blues and the Black Women’s Club Movement to Rap and the Hip Hop Movement*. Lanham–Boulder–New York–Toronto–Plymouth: Lexington Books.
- Rafalko, Frank. 2011. *MH/CHAOS: The CIA’s Campaign Against the Radical New Left and the Black Panthers*. Annapolis: Naval Institute Press.
- Rapp, Tobias. 2013. *Zagubieni w dźwięku: Berlin, techno i technoturysci*. Tłum. Izabela Wilkosz. Kraków: Fundacja Kultural Kolektiv.
- Reynolds, Simon. 2006. *Rip It Up and Start Again. Postpunk 1978–1984*. London: Faber and Faber Limited.
- Rosenthal, Savid H. 1992. *Hard Bop: Jazz and Black Music 1955–1965*. New York–Oxford: Oxford University Press.
- Roy, William C. 2010. *Reds, Whites, and Blues: Social Movements, Folk Music, and Race in the United States*. Princeton–Oxford: Princeton University Press.
- Rucht Dieter i Friedhelm Neidhardt. 2002. „Towards a »Movement Society«? On the Possibilities of Institutionalizing Social Movements.” *Social Movement Studies* 1(1): 7–30.
- Savage, Jon. 2013. *England’s Dreaming: Sex Pistols i punk rock*. Tłum. Marta Marciniak. Warszawa: Axis Mundi.
- Schmidt, Andrzej. 2009. *Historia jazzu*. Lublin: Polihymnia.
- Seale, Bobby. 1991. *Seize The Time: The Story of the Black Panther Party and Huey P. Newton*. Baltimore: Black Classic Press.
- Smith, Anne Marie. 1994. „Rastafari as Resistance and the Ambiguities of Essentialism in the »New Social Movements«.” W *The Making of Political Identities*, red. Ernesto Laclau. London–New York: Verso 1994, 171–204.
- Teachout, Terry. 2013. *Pops: Życie Louisa Armstronga*. Tłum. Piotr Grzegorzewski i Marcin Wróbel. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Tudor, Deborah V. 1997. *Hollywood’s Vision of Team Sports: Heroes, Race,*

- and Gender*. New York–London: Garland Publishing, Inc.
- Werner, Craig. 2002. *A Change is Gonna Come: Music, Race and the Soul of America*. Edinburgh: Canongate.
- Whiteley, Sheila. 1992. *The Space Between the Notes: Rock and the Counter-Culture*. London–New York: Routledge.
- Wilmer, Valerie. 1987. *As Serious As Your Life: The Story of The New Jazz*. London: Pluto Press 1987.

**Przemysław Pluciński** – Absolwent Wydziału Nauk Społecznych UAM oraz Wydziału Ekonomii Uniwersytetu Ekonomicznego w Poznaniu, adiunkt w Zakładzie Socjologii Zróżnicowania Społecznego Instytutu Socjologii UAM. Interesuje się teorią socjologiczną i teorią krytyczną społeczeństwa, socjologią miasta, dynamiką ruchów społecznych oraz tak zwaną kulturą alternatywną. Autor artykułów w czasopismach specjalistycznych („Przegląd Socjologiczny”; „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny”; „Przegląd Zachodni”; „Kultura Popularna”; „Kultura Współczesna”; „Nowa Krytyka”, „Hegel-Jahrbuch”) oraz opracowaniach zbiorowych, przekładów z zakresu krytycznej teorii społecznej oraz szczypty publicystyki. Radykałowie wymyślają mu od liberałów, liberałowie zarzucają socjalizm. Za młodu zaczytywał się w Abramowskim.

**Dane adresowe:**

Przemysław Pluciński  
Zakład Socjologii Zróżnicowania Społecznego  
Instytut Socjologii UAM  
Ul. Szamarzewskiego 89  
60-568 Poznań  
**e-mail:** plucin@amu.edu.pl

**Cytowanie:**

P. Pluciński, *Freedom now! Radykalny jazz i ruchy społeczne*, „Praktyka Teoretyczna” nr 4(14)/2014,  
[http://www.praktykateoretyczna.pl/PT\\_nr14\\_2014\\_Polityki\\_popkultury/02.Plucinski.pdf](http://www.praktykateoretyczna.pl/PT_nr14_2014_Polityki_popkultury/02.Plucinski.pdf) (dostęp dzień miesiąc rok)

**DOI:** 10.14746/prt.2014.4.2

**Author:** Przemysław Pluciński

**Title:** *Freedom Now! Radical Jazz and Social Movements*

**Abstract:** Music is obviously not only an aesthetic phenomenon. It is embedded in a dense network of social relations. However, its social involvement is rather ambiguous, particularly since the second half of the twentieth century. On the one hand, music is one of the main elements of cultural capitalism and a part of the system of domination. On the other hand, music provokes, (co)produces or possibly strengthens and coexists with a number of counterdiscourses and social projects of counterhegemonic character. The main objective of the paper is to examine relationships

between both, revolutionary jazz and revolutionary social movements, namely the civil rights movement, but above all radical movements, especially black power movement. The crucial questions I am interested in are problems of selforganization, performative social practices, as well as alternatives elaborated by radical-oriented jazz circles in various social dimensions, for instance economic or symbolic.

**Keywords:** (free) jazz, music in social context, radicalism, social movements, black power