

UNIVERSITATEA "BABEȘ-BOLYAI" CLUJ-NAPOCA
FACULTATEA DE LITERE
ȘCOALA DOCTORALĂ DE STUDII LINGVISTICE ȘI LITERARE

Rezumat

Avataruri ale jazzului în literatura universală

COORDONATOR ȘTIINȚIFIC:
PROF. UNIV. DR. ȘTEFAN BORBÉLY

DOCTORAND:
CRISTINA PETRESCU

CLUJ-NAPOCA

2020

CUPRINS

INTRODUCERE.....	5
I. „JAZZUL E UN FEL DE-A FI”.....	27
I. 1. CE ESTE JAZZUL?	28
I. 2. CE „SPUNE” JAZZUL?.....	41
II. JAZZ ȘI PRIMITIVISM.....	53
II.1. MITUL PRIMITIVULUI FERICIT ȘI „CULTURA ANTROPOFAGĂ” A JAZZULUI DECADENT	54
II.2. JAZZ ȘI MODERNISM. DAȚI- MI CEVA „CURAT, STRĂLUCITOR, EVAZIV”!	69
II.2. JAZZ ȘI MUZICĂ CLASICĂ. FOCUL DIN ADÂNCURI ȘI TIMPUL „ÎNGHEȚAT ÎN SPAȚIU.....	81
III. JAZZ ȘI SEXUALITATE	100
III.1. JAZZUL CA „CELEBRARE FALICĂ”	101
III.2. JAZZUL – DE LA OBSEDANT LA OBSCEN. „ORGASMUL APOCALIPTIC” ȘI SEMNELE „APROPIATULUI SFÂRȘIT”.....	116
III.3. CORPUL CA INSTRUMENT ȘI INSTRUMENTUL CORPORALIZAT	128
IV. JAZZ ȘI VIOLENȚĂ.....	145
IV.1. JAZZUL CA SIMULACRU AL CRIMEI RITUALICE	146
IV.2. „ȘTIU DE CE CÂNTĂ PASĂREA ÎN COLIVIE”	157
IV.3. EVIL MAMA BLUES	169
V. JAZZ ȘI LIBERTATE	181
V.1. JAZZ, DEMOCRAȚIE ȘI CATHARSIS. DE LA „LIBERTATEA ASCENSIUNII” LA „SFÂRȘITUL TUTUROR IDEOLOGIIILOR”	180
V.2. JAZZUL CA MODEL DE SCRIERE. DADAISM MUZICAL, HAOS „VOLUNTAR” ȘI „PIROTEHNIE VERBALĂ”	197
V.3. GENERAȚIA BEAT	210
V.3.1. PENTRU O „APOCALIPSĂ A POSIBILULUI”	210
V.3.2. JAZZUL CA MODEL DE SCRIERE. „FIRST THOUGHT, BEST THOUGHT”	225

VI. REFLECTĂRI ALE JAZZULUI ÎN LITERATURA PORTUGHEZĂ.....	232
VI.1. JAZZ ȘI POEZIE ÎN LITERATURA PORTUGHEZĂ	233
VI.2. TIMP(I), SPAȚIU ȘI IDENTITATE ÎN TREI ROMANE „SINCOPATE”	240
CONCLUZII	254
BIBLIOGRAFIE.....	260

Cuvinte-cheie: jazz, avatar, metaforă, primitivism, sexualitate, violență, libertate, timp, spațiu, identitate.

Rezumat:

Lucrarea de față a luat naștere din dorința de a răspunde, într-o manieră pozitivă, insatisfacției manifestate de numeroși critici și teoreticieni ce au asistat, fără voia lor, la preschimbarea jazzului în metaforă. Criticul și autorul Nat Hentoff exprimă probabil în cel mai direct mod acest inconvenient atunci când reia cuvintele unui reputat profesor și colecționar de jazz, care se declara sătul să observe cum „jazzul este abordat mai degrabă ca o metaforă decât ca expresie muzicală”¹. Gunter Schuller acuză, în mod asemănător, tendința criticii de jazz de a examina muzica „în termeni impresionisti, ce depășesc cu puțin sfera descrierilor generale”². Pe un ton mai amiabil, David Yaffe observă că „a existat și continuă să existe mai mult material literar despre viața ce gravitează în jurul muzicii [...] decât despre muzica în sine”³. Componentele tehnice ale muzicii, afirmă criticul american, „sunt mai puțin relevante decât trăirile pe care le invocă, decât modul de viață pe care îl acompaniază sau muza pe care o hrănesc”⁴. În încheierea cărții sale – fără ca această observație să constituie însă punctul de plecare și fundamentul lucrării – Yaffe constată că „jazzul figurează în literatura americană sub diferite aspecte: al orgasmului, al fetișului preadolescent, al protestului, al unei «raze de sunet sublim», al primitivismului, al încrucișării etnice, al modernismului [...] însă rareori apare ca el însuși”⁵. În lucrarea *Drifting on a Read: Jazz as a Model for Literary and Theoretical Writing*, Michael Jarrett folosește în favoarea sa aceste succesive metamorfozări ale muzicii. „Îmi imaginez jazzul ca pe o diseminare literară și muzicală a câtorva imagini condiționate din punct de vedere cultural”⁶, explică criticul. Aceste imagini, care își propun să redea nu ceea ce este, ci ceea ce „spune” jazzul, sunt convertite de autor în patru tropi principali (*obligatoul, satura, rapsodia și charivari*), ce stau

¹ *Jazz being treated as a metaphor rather than music*. A se vedea Nat Hentoff, *The Jazz Life*, Dial Press, New York, 1961, p. 250.

² *In anything more than general descriptive or impressionistic terms*, Gunther Schuller, *Early Jazz*, Oxford University Press, New York, 1968, p. vii.

³ *There has been more literary material about the life surrounding the music [...] than about the music itself*, David Yaffe, *Fascinating Rhythm: Reading Jazz in American Writing*, Princeton University Press, New Jersey, 2005, p. 185.

⁴ *Are less important than the feeling they invoke, the lifestyle they accompany, the muse they feed*, *Ibid.*

⁵ *Jazz has appeared in a number of guises in American writing: as orgasm, as preadolescent fetish, as protest, as "a beam of lyrical sound", as primitivism, as ethnic crossover [...] but seldom as itself*, *Ibid.*, p. 196.

⁶ *I imagine jazz as the musical and written dissemination of several culturally engendered images*, Michael Jarrett, *Drifting on a Read: Jazz as a Model for Literary and Theoretical Writing*, Doctoral Dissertation, under the direction of Gregory L. Ulmer, University of Florida, August 1988, 320 pages, p. 5.

la baza a patru modele distincte de scriere. Am preluat, din complexul sistem teoretic elaborat de Michael Jarrett, dorința de a privilegia o analiză a „reprezentărilor ca reprezentări”⁷, în defavoarea unei abordări predominant muzicologice a jazzului. Însă aceste „reprezentări” nu au constituit, în lucrarea noastră, un apanaj exclusiv al scriiturii, cum se întâmplă în cazul lui Jarrett, ci au fost prelungite în afara acestei arii, generând metafore asemănătoare celor invocate de David Yaffe. Din vasta gamă de simboluri pe care jazzul o pune la dispoziție, am ales, atribuindu-le denumirea de „avataruri”, patru dintre măștile preferate ale muzicii: cea a primitivismului, a sexualității, a violenței și a libertății. Elaborând o lucrare ce se dorește a fi, într-o oarecare măsură, enciclopedică (fără a pretinde, în același timp, să epuizeze interminabilele resurse ale literaturii de jazz), ne-am propus să oferim o abordare complexă și neintermediată a fiecărei metafore în parte. Pentru a îndeplini acest plan, am împărțit lucrarea după cum urmează.

Cel dintâi capitol, deși nu exemplifică niciunul dintre cele patru avataruri, satisface nevoia firească și imediată de a cunoaște îndeaproape principalul concept estetic al tezei, și anume „jazzul”, nu atât ca fenomen muzical, cât ca proces cultural și instrument textual. Primul subcapitol se clădește pornind de la dorința de a prezenta jazzul prin prisma numeroaselor sale valori simbolice, în defavoarea unei sordide inventarieri a calităților tehnice sau muzicale. Am prezentat așadar mai degrabă o istorie a misterelor, controverselor și paradoxurilor pe care muzica afro-americană le conține și le răspândește în renumitul spirit al generozității sale. Pornind de la metisajul cultural pe care jazzul îl promovează, am ilustrat, cu exemple din istoria literară și din domeniul critic, numeroasele valori antinonimce ale acestuia. Am explorat dialogurile tensionate propuse de Paul Rinzler în *The Contradictions of Jazz* și definițiile prin care Jürgen Grandt sau Steven C. Tracy au încercat să capteze temperamentul nestatornic al muzicii, continuând cu tiparele ce stau la baza acestei lucrări și culminând cu opozițiile universal/ american, african/ european, din care se desprinde lungul și de conflicte ce se interpune între alb și negru, carnavalesc și formal, sacru și profan, civilizație și alteritate, jazz și muzică clasică, improvizație și compoziție. Aceștia li se alătură noi dezacorduri culturale ce transformă imaginarul jazzistic în loc predilect al disputei: primitivismul și industrialismul, suferința și transcenderea ei, modernismul și postmodernismul, apartenența la comunitate și expresia paroxistică a individualității, autoritatea falică, masculină, și sexualitatea feminină, transpusă într-o practică a scrisului

⁷ *Representations as representations, Ibid.*, p. 53.

fluidă și excesivă, toate acestea fac ca jazzul să fie perceput prin prisma numeroaselor sale paradoxuri.

Cea de-a doua parte a acestui prim capitol explorează modul în care jazzul și literatura se „iluminează reciproc”⁸, punând în scenă un spectacol al cărui protagoniști sunt adeseori puși în dificultate de indicațiile imprecise și adeseori contradictorii pe care cele două arte le transmit. Dacă absența unei ierarhii capabile să ordoneze jazzul și scriitura, și aura de mister a muzicii (ce constituie însăși chintesența acestei arte, subliniază Stéphane Mallarmé) fac, încă de la început, ca relația dintre cele două arte să fie greu de precizat, suprapunerea celor două coduri – unul analogic, iar celălalt digital – , transformă sarcina de a cartografia muzica într-un parcurs cel puțin anevoios. Întrepătrunderea caracteristicilor structurale ale muzicii cu cele ale limbajului, enunțată de Paul de Man și Michael Jarrett, care pretinde renunțarea la relația de opoziție dintre muzică și limbaj, este anulată de caracterul intraductibil al jazzului. Cu toate acestea, teoreticienii s-au văzut nevoiți să creeze sau să ateste anumite școli de gândire capabile să delimiteze literatura de jazz. Dacă Michael Jarrett consideră sincoparea și prezența unor coduri culturale specifice jazzului drept elemente intrinseci ale literaturii de jazz, Sascha Feinstein adoptă o abordare definită prin prisma a două mari direcții: cea a jazzului ca formă și cea a jazzului ca subiect. Jazzologul român Virgil Mihaiu consideră că poezia de jazz trebuie ordonată nu pe două, ci pe trei niveluri, adăugând formulei propuse de poetul și eseistul american acea poezie pentru care jazzul este un marcant „semn al epocii”⁹. Toate aceste definiții sunt subsumate, însă, de definiția – chiar mai generoasă – a lui Sascha Feinstein, care consideră că literatura de jazz – în special poezia – este cea ”inspirată” de muzica afro-americană. Am încheiat acest capitol omagiindu-i pe cei care, timp de peste o sută de ani, au populat literatura universală cu opere ce reflectă, în mod voit sau întâmplător, muzica de jazz. O parcurgere cronologică a acestei literaturi, organizate, într-o primă etapă, pe generații – pentru ca, la final, cei ce nu s-au încadrat în limitele acestor segmente estetice să poată vorbi în nume propriu – invită la contemplarea unui peisaj artistic complex și dinamic, capabil să sintetizeze năzuințele artistice ale secolului douăzeci.

În cel de-al doilea capitol am constatat că jazzul și-a asumat, încă de la primele sale reprezentări în literatură, o retorică a primitivismului care l-a transformat într-un discurs al excesului, al extazului dionisiac, al pasiunii nemijlocite, al scindării carnavalești și al disonanței grotești. Am observat, în prima parte, cum improvizația, dogma fondatoare a discursului de jazz, învăluie muzica în aura misterioasă a iraționalului și a emoției ca

⁸ *Mutually illuminate one another, Ibid.*, p. 203.

⁹ Virgil Mihaiu, *Cutia de rezonanță*, Editura Albatros, București, 1985, p. 129.

recompensă imediată, dar tranzitorie, oferindu-i o mitologie de o abstracțiune romantică. La indicațiile irevocabile ale muzicii, decorurile se transformă pe dată, permițând strigătului sălbatic al junglei să își verse ecoul în sufletele dezlănțuite ale ascultătorilor cuprinși de frenezia gloriei profane. „Infecțați de microbul jazzului”¹⁰, protagoniștii literaturii de jazz adoptă „rolul negrului sălbatic”¹¹, devenind, asemenea personajelor lui Claude McKay, actanții unui „dans primitiv al războiului și al iubirii”¹². „Mărșăluirea sulițelor”¹³ și „frenezia sacră a unei celebrări falice”¹⁴ devin astfel capabile să trezească „răcnetul vechi de mii de milioane de ani”¹⁵ al unui brutozaur din corpul căruia sunetele se revarsă asemenea unor lacrimi uriașe sau să readucă la viață vigoarea și ritmurile ancestrale ale poporului african, așa cum o face Langston Hughes în poezia sa. În asocierea jazzului cu „haosul animalic”¹⁶, unii autori, ca Percy Haselden, au mers atât de departe, până la a sugera că forța hipnotică a jazzului instigă la dezlănțuirea instinctelor întunecate, culminând cu actul canibalic sau cu ritualul sabatic, desfășurat pe fundalul „muzicii stridente, torturate, din străfundurile iadului”¹⁷. În povestirea *Cadillac Flambé*, a lui Ralph Ellison, ritualul primitiv, convertit într-un gest extrem de piromanie, acompaniat de un furios recital de jazz, este actualizat de nevoia urgentă de a răspunde unor acte de rasism la fel de radicale. Gestul piromanului revoltat este confirmat, în același prim subcapitol, de constituția predominant primitivă a hipsterului lui Norman Mailer, produs al unui discurs al excesului, pasiunii și lipsei de premeditare.

Retorica binară a discursului de jazz a permis însă ca acest primitivism să îmbrace, în egală măsură, forma esteticii fragmentate a modernismului. Adoptarea a ceea ce Robert Goffin numește „inimi primitive”¹⁸ obligă, de această dată, la asumarea unui nou limbaj, „la fel de original ca jazzul”¹⁹ și capabil să încorporeze pulsul tumultuos al Africii. Acest limbaj devine spațiul de gestație al unui nou vocabular, cu ajutorul căruia Hart Crane, William

¹⁰ *Infected by the jazz bug*, Eileen Simonow, în Kirsten Aigner-Krick & Marc-Oliver Schuster, (eds.), *Jazz in German-Language Literature*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2013, p. 64.

¹¹ *The role of the wild black man*, *Ibid.*

¹² *A primitive dance of war and love*, Claude McKay, *Home to Harlem*, Northeastern University Press, Boston, 1987, p. 196.

¹³ *The marshaling of the spears*, *Ibid.*

¹⁴ *The sacred frenzy of a phallic celebration*, *Ibid.*

¹⁵ *Roars thousands of millions of years old*, Josef Skvorecky, *The Bass Saxophone*, Washington Square Press, New York, 1985, p. 141.

¹⁶ *Animalistic chaos*, Sascha Feinstein, *Jazz Poetry: From the 1920 to the Present*, Greenwood Press, Westport, 1997, p. 62.

¹⁷ *Shrieking, tortured music from the depths of hell*, Carl Van Vechten, *Nigger Heaven*, University Of Illinois Press, Urbana & Chicago, 2000, p. 254.

¹⁸ *Primitive hearts*, Robert Goffin, *Horn of Plenty: The Story of Louis Armstrong*, Greenwood, Westport, 1978, p. 136.

¹⁹ *Has as much originality as jazz*, William Carlos Williams, în Linda Welshimer Wagner, *Interviews with William Carlos Williams*, New Directions, New York, 1976, p. 74.

Carlos Williams, Langston Hughes, Carl Sandburg, Mina Loy și T.S. Eliot urmăresc să traducă năzuința lor înspre ceva „curat, strălucitor, evaziv”²⁰. Acest produs de sinteză, rezultat dintr-o mitologizare a unei spiritualități primitive opulente și, în același timp, difuze, este capabil să furnizeze mijloacele necesare creării unui dialect diferit de ceea ce R.W.B. Luis numește „«Idiomul de tip Wall Street» al poemului”²¹. Astfel, aspirând la recompensele modernismului, poeții își îndeamnă operele să devină mai elastice și să se balanseze în ritmul muzicii de jazz (sustrăgându-se astfel, ar spune J.G. Keogh, unui destin poetic mediocru²²), care devine, pentru T.S. Eliot și contemporanii săi, o importantă extensie estetică, generatoare de noi ritmuri poetice și capabilă să susțină dualismul isteric al modernismului, ce face ca „cea mai barbară artă să fie cea mai actualizată și mai sofisticată”²³.

Componenta primitivă a jazzului a continuat, cu toate acestea, să își mențină atributele originare și să fie perpetuată sub forma instinctului și a corporalității necontrolate. Autori ca Hermann Hesse, Mihail Bulgakov sau Alejo Carpentier au optat pentru desfacerea dualismului prezent în „grotescul divin”²⁴ al operelor lui Crane și împotriva năzuinței lui Wallace Stevens și Michael Ondaatje de a aduce împreună blues-ul negrilor și muzica europeană corală și au destabilizat dialogul dintre jazz și muzica clasică, plasând cele două genuri într-o dispută permanentă. Dacă Bulgakov folosește componenta primitivă a jazzului, prezentă în execuția muzicală a jazzului de maimuțe, pentru a opune lipsa de inhibiție a acestui spectacol rigidității moscovite reprezentate de muzica clasică, iar Carpentier observă „cacofonia infernală”²⁵ și „imposibila armonie”²⁶ rezultate din încercarea de a reconcilia muzica albilor cu cea a „tuciuriilor”, Hesse asociază muzica negrilor cu tot ceea ce este „instinctual, sălbatec și haotic”²⁷, opunând-o astfel muzicii astrelor, muzică divină, capabilă să transcrie timpul „înghețat în spațiu”²⁸. Jazzul devine astfel elementul instigator al conflictului dintre „contemplarea noțiunilor abstracte, distante”²⁹ și „expresia directă,

²⁰ *Clean, sparkling, elusive*, Hart Crane în Brom Weber, (ed.), *The Letters of Hart Crane*, 1919-1932, University of California Publishing, Berkely, 1965, p. 89.

²¹ *The “Wall Street Idiom” of the poem*, R.W.B. Lewis, *apud* David Yaffe, *op.cit.*, p. 114.

²² A se vedea, pentru mai multe detalii, J.G. Keogh, ”Mr. Prufrock’s Big City Blues”, în *Antigonish Review*, Nos. 66-67, Summer-Autumn, 1986, pp. 75-79.

²³ *The most barbaric art tends to be the most up-to-date and sophisticated*, Saadi A. Simawe, (ed.), *Black Orpheus. Music in African American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison*, Garland Publishing, Inc., New York & London, 2000, p. xiii.

²⁴ *The divine grotesque*, *Ibid.*, p. 34.

²⁵ Alejo Carpentier, *Concert baroc*, traducere de Dan Munteanu, Editura Univers, București, 1981, p. 32.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Hermann Hesse, *Lupul de stepă*, traducere de George Guțu, Editura Univers, București, 1983, p. 81.

²⁸ *Ibid.*, p. 174.

²⁹ *Contemplation of distant, abstract concepts*, Jane Olmsted, ”Black Moves, White Ways, Every Body’s Blues”, în Saadi A. Simawe, *op.cit.*, p. 72.

accesibilă, a umanității”³⁰. Conceptele de stil și substanță, improvizație și compoziție, primitivism și civilizație, devin stâlpii unui spațiu ai cărui locuitori, încercând să atingă ambele limite, sfârșesc prin a deveni alienați. Astfel, personajul principal al romanului *Coming Through Slaughter* al lui Michael Ondaatje își pierde mințile „încercând să cânte muzica diavolului și imnuri în același timp”³¹. Dacă acești doi poli nu pot fi contopiți ei pot fi, însă, inversați, permițând ca jazzul să se transforme în „ceva sacru și ermetic”³², într-o „stranie rugăciune de asprime și dulceață”³³ sau într-un „limbaj al îngerilor”³⁴ și „al unui cult inocent”³⁵, asemănător celui reprezentat în nuvela *The Bass Saxophone*.

Dacă imaginarul primitiv al jazzului îl plasează pe acesta într-un sistem de opoziții, făcându-l să se contrazică atât cu el însuși, cât și cu argumentele exigente ale muzicii clasice, imaginarul sexual îi oferă o identitate stabilă, care vine însă cu propriile sale antagonisme. Preluând, de această dată, atributele unei sexualități exacerbate și contribuind astfel la consolidarea unui spațiu exclusiv senzorial, jazzul își asumă noul rol cu o ușurință ce îi atrage atât simpatia unor autori ca Norman Mailer, Julio Cortázar, Michael Ondaatje, Ann Petry, Gayl Jones, Toni Morrison, Alice Walker sau Wallace Thurman, cât și disprețul manifest al lui E.E. Cummings sau Vachel Lindsay, care văd în jazz un „intoxicant global”³⁶, ale cărui otrăvuri sunt „imoralitatea sexuală și vulgaritatea explicită”³⁷. În cel dintâi subcapitol, jazzul devine epicentrul unei intense „celebrări falice”, propuse chiar de F. Scott Fitzgerald, „aura de exultare sexuală”³⁸ a muzicii fiind transferată ulterior asupra câtorva opere semnate de Boris Vian și asupra sexualității sufocante a „trupurilor în combustie”³⁹ din romanul *Noapte* al brazilianului Erico Verissimo. În universul suprasaturat al autoarei afro-americane Alice Walker, jazzul, plasat la granița dintre spiritualitate și sexualitate, devine un ferment al calităților divine absorbite în abundență de muzicienii transformați, prin bunăvoința muzicii, în principalii actanți ai convertirii benefice a comunității. În *Home to Harlem* și *The Blacker the Berry* jazzul contribuie la coagularea imaginii unui Harlem unificat de manifestările

³⁰ *A directly accessible expression of humanity, Ibid.*

³¹ *Trying to play the devil's music and hymns at the same time*, Michael Ondaatje, *Coming Through Slaughter*, Vintage Books, New York, 1996, p. 134.

³² Antonio Muñoz Molina, *Iarna la Lisabona*, traducere de Ileana Mihăilă, Leda, București, 2009, p. 217.

³³ *Ibid.*, p. 147.

³⁴ *Language of angels*, Josef Skvorecky, *op.cit.*, p. 121.

³⁵ *Of an innocent cult, Ibid.*

³⁶ *Global intoxicant*, Sascha Feinstein, *Jazz Poetry*, p. 21.

³⁷ *Sexual immorality and explicit vulgarity, Ibid.*

³⁸ *Aura of sexual excitement*, Jürgen E. Grandt, *Kinds of Blue. The Jazz Aesthetic in African American Narrative*, The Ohio State University Press, Columbus, 2004, p. 66.

³⁹ Erico Verissimo, *Noapte*, traducere de Micaela Ghițescu, Editura Vivaldi, București, 2011, p. 104.

extatice și de „tumultul senzual al jazzului”⁴⁰. În romanul *Șotron* al lui Cortázar fluxul incontrollabil al jazzului, generator al unei atmosfere „fierbinți și găfăitoare”⁴¹, declanșează dialogul, de inspirație batailleană, dintre violență, religie și erotism. Iar în romanul *Coming Through Slaughter* al lui Ondaatje și în poezia *Dear John, Dear Coltrane* a lui Michael Harper, nevoia urgentă de a cânta echivalează cu delirul și excesele actului sexual pe care îl mimează prin golirea apoteotică a întregului conținut artistic al instrumentiștilor.

Dacă personajului autorului canadian coexistența jazzului cu sexualitatea nu îi induce, în ciuda gestului estetic victorios pe care îl propune, un destin triumfător, lui Norman Mailer aceasta îi oferă toate premisele necesare pentru obținerea „orgasmului apocaliptic”, prin care autorul instituie o estetică a prezentului continuu. Acest misticism lubric, ce echivalează jazzul cu libidoul, cu energiile divine și cu forțele vitale este nu numai o formă de terapie, ci și singura armă ce se poate opune instinctului morții. Poeta Mina Loy omagiază, la rândul său, raportul estetic dintre jazz și sexualitate, folosind calitățile dialogice ale muzicii pentru a articula fantezia întâlnirii dintre celebrare și tânguire, dintre efuziune și tăcere, dar și dintre protagonistă și iubitul său absent. Tot aici am amintit și efectele nefaste pe care poeții E.E. Cummings și Vachel Lindsay, dar și personajele lui Toni Morrison le atribuie relației dintre jazz și sexualitate. Dacă pentru cei dintâi aceasta este principalul pretext al alimentării estetice și morale cu o obscenitate periculoasă și ademenitoare, pentru câteva dintre personajele romanului *Jazz* muzica, relievă a primitivismului african, devine, prin calitățile sale libidinale, o prezență devastatoare și devoratoare de realizări prezente, de amintiri reprimite sau de proiecții nerealizate.

Această sexualitate anexată muzicii de jazz transformă, în cel de-al treilea subcapitol, relația dintre corp și instrument. Personificarea și sexualizarea instrumentelor, puse adeseori pe seama tradiției masculine a muzicii de jazz, duc la o negociere nu numai a sexualității negre, ci și a sexualității feminine în general. Obiectivarea femeii modifică nu numai percepția actului artistic, ci și pe cea a corpului, și o plasează pe aceasta în rolul de muză, în care o vom întâlni în multe dintre operele abordate. În nuvela lui Skvorecky, îmbrățișarea miticului saxofon-bas echivalează cu învăluirea „frumosului gât al unui monstru acvatic argintat”⁴², iar în romanul portughezului João Tordo contrabasul i se înfățișează artistului ca „o femeie cu coapse largi”⁴³. În *Iarna la Lisabona* nu numai unul, ci toate instrumentele se transformă, pe rând, în amante care se folosesc de muzicieni precum „o femeie de un amant care o lasă

⁴⁰ *The sensual blare of jazz*, Carl Van Vechten, *op.cit.*, p. 12.

⁴¹ A se vedea Julio Cortázar, *Șotron*, p. 34.

⁴² *The beautiful neck of a silvery water monster*, Josef Skvorecky, *op.cit.*, p. 193.

⁴³ *Uma fêmea de ancas larguíssimas*, João Tordo, *O Ano Sabático*, D. Quixote, Lisboa, 2012, p. 15.

rece”⁴⁴. Iar dacă pentru pianistul și compozitorul Duke Ellington muzica este inseparabilă de atributele sexualității, iar toba este o femeie, pentru Yusef Komunyakaa „toba/ nu poate fi nicicând femeie/ chiar dacă numele ei e șoptit/ pe întreaga suprafață a pielii”⁴⁵. Umerii Nicolei, din romanul *Blândețea nopții*, amintesc de umerii unei viori ce îl face pe Dick să se gândească „la dezonoare, la taina aceea”⁴⁶. Pentru personajele lui Langston Hughes, din povestirea *The Blues I'm Playing*, controlarea muzicii echivalează cu controlarea sexualității Ocelei, iar în poemul *Ardella*, al aceluiași autor, melodiile cântărețelor devin „extensii ale propriilor trupuri”⁴⁷. În romanul *Corregidora*, al lui Gayl Jones, organul reproducător feminin, pe care protagonista îl consideră „centrul existenței feminine”⁴⁸, este cel responsabil cu furnizarea „semințelor” ce urmează a fi convertite în muzică și care condiționează în mod direct producerea actului artistic. Am constatat, așadar, că relația dintre corp, instrument și sexualitate este atât de complexă încât literatura ce gravitează în jurul autorității falice a microfonului, a voyeurismului spectatorilor, a fetișizării muzicii prin procesul înregistrării sau a sexualizării exacerbate a instrumentelor muzicale, prin care se ating, simultan, climaxul sexual și artistic, nu mai este în măsură să ne surprindă.

În cel de-al patrulea capitol am demonstrat că legătura stabilită între jazz și violență „este mai mult decât o conexiune întâmplătoare”⁴⁹, cum ar spune criticul Jürgen Grandt. Inițial, jazzul este prezentat ca „simulacru al crimei ritualice”⁵⁰, evidențiindu-se capacitatea muzicii de a traduce un mod de viață tumultuos, a cărui densitate și ale cărui sincopări morale sunt prelungite dincolo de limitele suportabilului. Într-un Harlem îmbibat de „coloritul violent al vieții”⁵¹, personajele lui Carl Van Vechten și Claude McKay, pătrunse de energiile opace ale primitivismului, recurg la acte de o violență nu numai intensă, ci și irațională. Jazzul se face vinovat însă nu numai de acte înfăptuite sub imboldul momentului, ci și de acțiuni îndelung premeditate. Poetul Vachel Lindsay vede în muzica afro-americanilor un mod nu numai de a provoca crima, ci și de a o celebra, iar saxofonul devine instrumentul predilect al criminalilor, căci, afirmă poetul, „numai un asasin s-ar bucura de-o goarnă ca

⁴⁴ Antonio Muñoz Molina Molina, *op.cit.*, p. 95.

⁴⁵ *The drum/can never be a woman,/ even if her name's whispered/ across skin*, Yusef Komunyakaa, în Sascha Feinstein & Yusef Komunyakaa, (eds.), *The Jazz Poetry Anthology*, Volume 2, Indiana University Press, Bloomington, 1996, p. 113.

⁴⁶ F. Scott Fitzgerald, *Blândețea nopții*, traducere de Mircea Ivănescu, Editura Simrom & Europartner, 1993, p. 42.

⁴⁷ *Extensions of their own bodies*, Katherine Boutry, ”Black and Blue: the Female Body of Blues Writing in Jean Toomer, Toni Morrison, and Gayl Jones”, în Saadi A. Simawe, (ed.), *op.cit.*, p. 97.

⁴⁸ *The center of a woman's being*, Gayl Jones, *Corregidora*, Beacon Press, Boston, 1992, p. 46.

⁴⁹ *There is more than a casual connection between jazz and violence*, Jürgen Grandt, *op.cit.*, p. 43.

⁵⁰ *Simulacrum of ritual murder*, Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, Manchester University Press, Manchester, 1985, p. 28.

⁵¹ *Violent coloring of life*, Claude McKay, *op.cit.*, p. 228.

aceasta”⁵². Fără a-i atribui o asemenea culpă, Carl Sandburg și Peter Bowman asociază și ei jazzul cu intensitatea și împrejurările fatale ale războiului. În *Iarna la Lisabona* muzica este capabilă să semene, prin neîndulcitul său mister, teroare și dezordine. Alteori, muzica devine, fără voia sa, un orizont pe înălțimile căruia se conturează crime străine sau ale „propriului corp”,⁵³ așa cum se întâmplă în romanul lui Michael Ondaatje. Iar în povestirea lui James Baldwin, violența poate fi singura cale de acces către muzică, deoarece, ascultându-l pe Sonny, înțelegem că „uneori ai face orice ca să cânti; ți-ai strânge de gât și mama [...] Sau fratele [...] Sau pe tine însuși”⁵⁴.

Dacă în acest prim subcapitol a cânta jazz devine sinonim cu a vorbi despre „cadavre în râu, cuțite, iubiri sfâșietoare, orgolii fumegânde”⁵⁵, în cel ce i se succede muzica devine porta-vocea tragice și violentei istorii a sufletului afro-american. Aspectul schematic și unidimensional al violenței din subcapitolul precedent este corectat de caracterul profund și pluridimensional al unei violențe născute la granița dintre Visul și Coșmarul American, dintre himeră și realitate. Impulsul de a ucide este direcționat, de această dată, împotriva unui rău colectiv. Protagonista romanului lui Ann Petry nimicește astfel, la îndemnul repetitiv și obsesiv al jazzului, însăși „strada”, dureroasă sinteză a „tuturor lucrurilor împotriva cărora ea lupta”⁵⁶. Iar muzica, ce i se înfățișase inițial acesteia ca o cale de „a-și cânta evadarea din lumea meschină a străzii”⁵⁷, devine distructivă prin iluzia pe care o perpetuează. Tonul resemnat și fragil al lui Ann Petry capătă nuanțe stridente în operele lui Langston Hughes, Xam Wilson Cartiér sau Amiri Baraka, în care muzica, recunoscută ca sevă a identității afro-americe, devine, în același timp, recipient al unei istorii sângeroase și germen al unei ideologii revoluționare care, transformând jazzul în „foc de mitralieră”, îl folosește pentru a combate și surclasa cultura „albă”.

În cel de-al treilea subcapitol am urmărit, în romanele lui Toni Morrison, Gayl Jones, și Ann Petry, evoluția destinului tragic și ostil al cântărețelor de blues. Muzica declanșează, de această dată, o violență izvorâtă din puterea misterioasă și sexualitatea periculoasă puse pe seama forțelor întunecate ale acestor „Red Hot” și „Evil” „mamas”. Sunt aduse astfel în

⁵² *None but an assassin would enjoy this horn*, Vachel Lindsay, *A Curse for the Saxophone*, în Dennis Camp, (ed.), *The Poetry of Vachel Lindsay*, Vol. I, Spoon River Poetry Press, Peoria, 1984, p. 394.

⁵³ A se vedea Michael Ondaatje, *Coming through Slaughter*, p. 49.

⁵⁴ James Baldwin, *Blues pentru Sonny*, în volumul *Din sălbăticie*, traducere de Corina Cristea și Petru Popescu, Editura Univers, București, 1971, p. 144.

⁵⁵ *Bodies in the river, knives, love pains, cockiness*, Michael Ondaatje, *op.cit.*, p.43.

⁵⁶ *Everything she fought against*, Ann Petry, *The Street*, Mariner Books, New York, 1998, p. 429.

⁵⁷ *Sing her way out of the street*, *Ibid.*, p. 183.

discuție „anxietatea paradoxală stârnită de performanța artistică a femeii”⁵⁸ și consecințele nefaste ale muzicii capabile să proiecteze o „persona blues” ce devine principala sursă de putere și suferință a personajelor. Am constatat, tot aici, că, în ciuda caracterului său profund violent, jazzul este capabil să se manifeste, în numeroase romane, și ca agent al reconcilierii. Aceleași trei romane (*Jazz*, *Corregidora* și *The Street*), cărora li se alătură operele lui Ntozake Shange și Alice Walker, sunt analizate în lumina capacității muzicii de a acționa ca forță tămăduitoare. Astfel, observăm cum jazzul recompune viața personajelor lui Toni Morrison, o protejează pe protagonistul romanului lui Ann Petry de pericolele comodificării sexualității feminine, favorizează reconcilierea personajului lui Gayl Jones cu propriul trecut, substituind organele reproducătoare disfuncționale ale acesteia, le indică personajelor lui Shange, prin efectele sale cathartice, calea ce duce spre vindecare și își face cunoscute, în opera lui Alice Walker, puterile terapeutice capabile să transforme chiar și un criminal într-o versiune mai bună a lui însuși.

În cel de-al cincilea capitol al tezei, jazzul căpătă consistența incertă a libertății și a imaginarului său plurivalent. Primul subcapitol explorează procesul transgresării individuale și pe cel al fixării colective, aglutinate prin neclinita convingere că „lumea înseamnă posibilitate”⁵⁹, însă nu înainte de a examina numeroasele comprimări și decontractii spațiale, temporale și climatice pe care jazzul le produce în romanele lui Boris Vian sau Toni Morrison. Este precizat și aprofundat, după aceea, modul în care jazzul contribuie la crearea și amplificarea democrației, succesul său pe plan muzical și estetic devenind, în egală măsură, „o victorie pentru democrație”⁶⁰, transpusă în noua concepție estetică-politică a jazzocrației. Conflictul dintre tradiție și rebeliune, dintre structură și improvizație, dintre individual și colectiv, subordonate acestui concept, ni s-au dezvăluit ca principale coordonate ale operei lui Ralph Ellison. Scrierile acestuia trădează o puternică dorință de stabilire a „echilibrului fragil dintre personalitatea individuală și grup”⁶¹, obținut printr-o inteligentă convertire a unicității improvizației într-o armonie capabilă să integreze o multitudine de voci, cu diferite timbre rasiale, politice și estetice. Asocierea mitologizantă a jazzului cu democrația este însă, în egală măsură, contestată de cei care, asemenea lui Theodor W. Adorno, văd în muzică o manifestare profund ideologică. La nivel estetic, această viziune este transpusă într-o dorință

⁵⁸ *The paradoxical anxiety of female performance as a sexual danger inimical to motherhood*, Katherine Boutry în Saadi A. Simawe, (ed.), *op.cit.*, p. 106.

⁵⁹ Ralph Ellison, *Omul invizibil*, traducere de Ovidiu-Gheorghe Ruta, Editura ALLFA, București, 2012, p. 537.

⁶⁰ *A victory for democracy*, Stanley Crouch în Arthur M. Melzer, Jerry Weinberger & M. Richard Zinman, (eds.), *Democracy & the Arts*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1999, p. 112.

⁶¹ *Delicate balance struck between strong individual personality and the group*, Ralph Ellison în Robert G. O' Meally, (ed.), *Living with Music: Ralph Ellison's Jazz Writings*, Modern Library, New York, 2001, p. 6.

de contestare a unei improvizații percepute, de autori ca J.D. Salinger, ca un limbaj disciplinat, riguros și previzibil. Esența muzicii nu este redusă, însă, la protest și la capacitatea sa de a se opune expresiilor ideologice, fie ele de natură politică sau literară. Observăm așadar cum, în romanul lui Dorothy Baker și în povestirile lui Julio Cortázar și James Baldwin, jazzul își exersează, prin prisma calităților sale cathartice, acea „energie creatoare explozivă”⁶², cum o numește autorul Josef Skvorecky, care, alăturată unui individualism exacerbant, este capabilă să ofere accesul către o sublimă „libertate a ascensiunii”⁶³.

În cel de-al doilea subcapitol, atributele demiurgice ale muzicii sunt observate prin prisma capacității acesteia de a demonta limbajul tradițional și tehnicile narative convenționale, intimidată de evidenta lipsă de conduită a unui limbaj fluid și predominant oral. Sub influența muzicii, literatura devine un caleidoscopic univers al potențialităților, în care scriitura și lectura se transformă în „funcții ale posibilității”⁶⁴. Observăm, așadar, cum în romanul *Șotron* al lui Cortázar jazzul, corespunzând, în opinia autorului, „marii ambiții suprarealiste din literatură, și anume scrierea automatică”⁶⁵, dobândește atribuțiile improvizației totale, ale creației absolute și ale automatismului pur. Nefiind în aceeași măsură tributari suprarealismului cultivat de autorul argentinian, Amiri Baraka și Ishmael Reed folosesc, pentru a concepe sau a invoca un limbaj ce sfidează adeseori logica, premisele estetice ale jazzului free. Limbajul imprevizibil al simultaneității și contrastelor evocat de stilul *free* trezește în cei doi autori dorința de a scoate la suprafață atât strigătul de durere al celor „despicați de tristețe chiar pe mijloc”⁶⁶, cât și un umor menit să submineze orice formă de manifestare unitară și convențională, sau o nevoie urgentă de a pune în practică o oarecare „pirotehnie verbală”⁶⁷. Aceste vădite încercări de anulare a autorității auctoriale sunt echilibrate, la finalul acestui act, de scriitura aparent inexactă și improvizată – însă, în realitate, extrem de riguroasă și îndelung planificată – a lui Toni Morrison.

Cel de-al treilea subcapitol, dedicat Generației Beat, își propune să redea atât modul de viață disonant și paroxistic al acestei generații, derivat din muzica de jazz, cât și scriitura densă, imprevizibilă, sfidătoare și fără îndoială inovatoare a autorilor ce o compun. „America

⁶² *Explosive creative energy*, Josef Skvorecky, *op.cit.*, p. 3.

⁶³ *Freedom of ascending*, David Yaffe, *op. cit.*, p. 78.

⁶⁴ A se vedea Michael Jarrett, *op.cit.*, p. 208.

⁶⁵ Julio Cortázar, *apud* Virgil Mihaiu, *Cutia de rezonanță*, p. 40.

⁶⁶ *Split in half by sorrow*, Amiri Baraka, *Class Struggle in Music II*, *apud* Mary Ellison, „Jazz in the Poetry of Amiri Baraka and Roy Fisher”, în *The Yearbook of English Studies*, Vol. 24, 1994, pp. 117-145, p. 127.

⁶⁷ *Verbal pyrotechnics*, Michael Jarrett, *op.cit.*, p. 215.

Jazzului”⁶⁸ devine, în acest context, spațiul predilect al unei muzici ce traduce „nenumăratele și extravagantele și inocentele întâmplări”⁶⁹ imaginate de personajele lui Jack Kerouac sau modul de viață periculos al hipsterului lui Norman Mailer, o muzică ce oferă „adevărata relaxare și cunoaștere”⁷⁰, ce luminează „bezna supranaturală a mizerelor apartamente”⁷¹, dezrobește orașe și „face să sune viața”⁷², o muzică ce asaltează realitatea inertă cu a sa armată de îngeri în salopete, o artă capabilă să genereze „un limbaj al energiei”⁷³ și să plăsmuiască noi idoli (saxofonistul Charlie Parker, „Muzicianul Perfect”⁷⁴ și „sfântul ocrotitor”⁷⁵ al acestei generații). Jazzul nu furnizează însă acestei generații numai fundamentele unui nou mod de viață, ci și importante resurse stilistice, devenind astfel „sursă de energie, de metodă și stil”⁷⁶. „Versul proiectiv” al lui Michael McClure, conceptul de „rutină” formulat și practicat de William Burroughs, scriitura spontană, profetică, energică și disruptivă a lui Allen Ginsberg, fluxul teribil și imprevizibil al poeziei lui Bob Kaufman sau „prozodia bop”, transpusă într-un „flux lingvistic de tip maraton”⁷⁷ proiectată de Jack Kerouac ilustrează impresionanta capacitate a acestei generații de a reproduce, la nivel stilistic, structurile esențiale ale jazzului.

Ultimul capitol al tezei, dedicat literaturii portugheze, urmărește, într-o primă etapă, modul în care o serie de poeți portughezi consacrați, ca André Shan Lima, Levi Condinho, Almada Negreiros, Natália Correia, Manuel de Freitas, Maria do Céu Guerra, Adolfo Casais Monteiro sau António Ferro, reușesc să transpună calitățile jazzului într-o artă dominată de o muzică obsedantă și omnipotentă, dar absolut necesară căci, într-o lume în care „totul e o chestiune de swing”⁷⁸, „noi avem nevoie de Jazz!”⁷⁹. Cel de-al doilea subcapitol este dedicat

⁶⁸ Jack Kerouac, *Pe drum*, traducere de Cristina Felea, Editura Univers, București, 1998, p. 197.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 201.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 129.

⁷¹ Allen Ginsberg, *Howl*, în *Howl și alte poeme. Antologie 1947-1997*, traducere de Domnica Drumea și Petru Ilieșu, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 33.

⁷² *The blues blow life*, Bob Kaufman, *War Memoir*, în Sascha Feinstein și Yusef Komunyakaa (eds.), *The Jazz Poetry Anthology*, p. 112.

⁷³ *A language of energy*, Norman Mailer, *The White Negro*, p. 9.

⁷⁴ *The Perfect Musician*, Jack Kerouac, *239th Chorus*, în S. Feinstein și Y. Komunyakaa, (eds.), *The Jazz Poetry Anthology*, p. 116.

⁷⁵ *The patron saint*, Amiri Baraka, *The Autobiography of LeRoi Jones*, Lawrence Hill Books, Chicago, 1997, p. 191.

⁷⁶ *A source of energy, method, and style*, Preston Whaley Jr., *Blows Like a Horn. Beat Writing, Jazz, Style and Markets in the Transformation of U.S. Culture*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts & London, 2004, pp. 12-13.

⁷⁷ *Marathon linguistic flow*, John Tytell, *Naked Angels: The Life and Literature of the Beat Generation*, McGraw-Hill, New York, 1976, pp. 67-68.

⁷⁸ *É tudo uma questão de swing*, Vasco Graça Moura în José Duarte și Ricardo António Alves, (eds.), *Poez. Jazz na Poesia em Língua Portuguesa*, Almedina, Coimbra, 2004, p. 291.

⁷⁹ *Nós precisamos do Jazz!*, E.M. de Melo e Castro, *Tempo dos Tempos*, în José Duarte și Ricardo António Alves, (eds.), *op.cit.*, pp. 214-215.

exemplificării, în trei romane portugheze, a capacității muzicii de a reproduce trei dintre funcțiile primare ale conceptului de libertate, și anume cea de timp, de spațiu și identitate. Remarcăm, așadar, că Lídia Jorge pretinde o domnie absolută a „imperiului clipei prezente”⁸⁰, care își extinde dominația asupra unui trecut pe care, în manieră pur jazzistică, îl ajustează și reinterpretează, generând, în permanență, noi realități. Din punctul de vedere al timpului, muzica tinde să unifice printr-o deplasare a celorlalte segmente temporale înspre un prezent etern, însă pe plan identitar jazzul acționează, în romanul autoarei portugheze, dimpotrivă, ca un agent al dispersiei, pe care o transpune în procesul tipic portughez al heteronimiei. Dacă în romanul Lídiei Jorge intervenția muzicii se dovedește a fi amplă însă, în oarecare măsură, moderată, în romanul *O Ano Sabático*, al lui João Tordo, dominația jazzului este absolută. Guvernat în mod despotice de muzică, universul ficțional al lui João Tordo devine incapabil să izoleze visul și realitatea, devenite simple recipiente în care conceptele de timp, spațiu și identitate sunt adăugate fără vreun simț al măsurii. Identitatea, prin prisma improvizației care o condiționează, devine, în acest roman, un concept ductil, cu un imens potențial dialogic, iar timpul și spațiul devin expresii ale „lipsei de sens a acestei lumi”⁸¹. Jazzul din romanul *O Trompeta de Miles Davis*, al lui Francisco Duarte Azevedo invită, în mod asemănător, la o interogare îndelungată și profundă a conceptelor de spațiu, timp și identitate. Sub influența unui jazz mai consistent și mai viguros decât cel invocat de Tordo în romanul său, spațiul mitic al Orașului este redefinit printr-o abreviere pe care muzica o favorizează prin uimitoarea sa capacitate de a traversa cu repeziciune spațiile urbane. Prin vocile, cântecele și variațiile sale, jazzul prescurtează, în mod asemănător, un timp comprimat printr-o continuă aducere la suprafață a trecutului. Identitatea protagonistului este și ea pusă la îndoială de un jazz capabil să stabilească și să dinamiteze rutina, să impulsioneze și să acompanieze viața amoroasă a personajului, care, asemenea trompetei din titlul romanului, se transformă, pe fundalul muzicii, într-o simplă relicvă.

Am observat, în cele cinci capitole dedicate precizării și ilustrării raporturilor stabilite între jazz și primitivism, sexualitate, violență, libertate, timp, spațiu sau identitate, că jazzul este capabil să substituie parțial sau în totalitate oricare dintre aceste metafore. Acest proces, explorat pe parcursul întregii lucrări, nu necesită însă clarificări suplimentare. O simplă privire aruncată în grabă asupra acestor rânduri este capabilă să observe că istoria literaturii de jazz se constituie, înainte de toate, ca o istorie a ideilor, și nu ca un banal inventar muzical. Jazzul a fost și continuă să fie o artă a transfigurării, comportându-se ca un catalizator al

⁸⁰ Lídia Jorge, *Seara cântărețelor*, traducere de Laura Bădescu, Editura Univers, București, 2014, p. 23.

⁸¹ *A ausência de sentido deste mundo*, João Tordo, *op.cit.*, p. 186.

limbajului, al ideilor sau al unei anume atmosfere, mai degrabă decât ca simplu constituent muzical. A scrie despre literatura de jazz înseamnă a scrie despre jazz ca depozitar de simboluri, căci, după cum explică saxofonistul și compozitorul Wayne Shorter, „muzica în sine nu reprezintă nimic [...] conținutul său se regăsește în ceea ce derivă din ea”⁸². La finalul acestui parcurs, am înțeles că muzica afro-americană nu va înceta niciodată să impună literaturii despoticele mecanisme ale metaforei. Nu numai datorită indentității sale mobile, a capacității muzicii de a se extrapola prin prisma numeroaselor sale valențe simbolice, ci și din pricina dorinței urgente, atât a scriitorului cât și a cititorului, de a genera sau a asista la acest proces de devenire și continuă înnoire. Prin voința noastră, a celor care ne-am încredințat imaginația acestui plăsmuitor de închipuiri care este jazzul, a celor care am înțeles că trebuie să pornim mereu la drum, călăuziți de propria fantezie.

⁸² *Music is nothing [...] what music is for is something*, Wayne Shorter, în David Yaffe & Wayne Shorter, *Wayne Shorter's Roots*, Village Voice, June 10, 1997.