

Montgomeri, Alabama. Grad u kome je odrastao i u kome je 4. januara 1953. godine sahranjen možda i najveći autor koga je kantri muzika ikada imala – Henk Vilijams. Vilijams nikada nije zaboravljao da je prve i najvažnije stvari o muzici naučio od crnog čoveka, lokalnog uličnog svirača po imenu Rufus Pejn, koga su u Montgomeriju mnogi bolje poznavali po nadimku Ti Tot.

"Decembar 1st, 1955

Our freedom movement came alive
And because of Sister Rosa you know
We don't ride on the back
of the bus no more."

("Sister Rosa" - THE NEVILLE BROTHERS,
Yellow Moon, 1989)

Pomenutog dana, žena po imenu Roza Parks, inače aktivistkinja tzv. NAACP (National Association For The Advancement Of Coloured People), ušla je u jedan od gradskih autobusa u Montgomeriju i sela na mesto koje joj, kao osobi crne puti po (ne)pisanim segregacijskim pravilima nije bilo namenjeno. Nakon što je na jednoj od narednih stanica u autobus ušao belac, vozač je zahtevao od Roze da mu ustupi mesto. Usledio je odgovor: "Ostaću baš ovde".

"The Police came without fail
And took sister Rosa off to jail
14 Dollars was her fine
Brother Martin Luther King
knew it was our time."

Jedan od "saboraca" Roze Parks – Edgar Di Nikson – u lokalnom pastoru koji je preuzeo gradsku Dexter Avenue Baptist Church godinu dana pre prepričanog incidenta, inače čoveku neporecivih govorničkih sposobnosti, video je pravog vođu protesta. Ubrzo velečasni Martin Luter King postaje predsednik MIA (Montgomery Improvement Association) koja je upravljala "autobuskim bojkotom". Godinu dana kasnije, nakon serije turbulentnih događaja (na kuću Martina Lutera Kinga je u jednom trenutku bačena bomba), američki vrhovni sud donosi dekret o desegregaciji autobusa na američkom jugu.

"The people of Montgomery
sit down to talk
It was decided that all God's
Children should walk
Until segregation was
Brought to its knees
And We obtain freedom and equality."

Sa incidentom u Montgomeriju započinje ono što se obično naziva "Pokretom za građanska prava" (Civil Rights Movement), odnosno pokušaj američkih crnaca da različitim oblicima protesta (marševi, bojkoti) dosegnu puna građanska prava i rasnu jednakost - koji im, pogotovu na američkom jugu, faktički nisu bili garantovani još od 1877. godine – u čemu su, nominalno, i uspeli pošto je 1965. godine izglasan tzv. "Voting Right Act".

Negde u isto vreme, sredinom "pedesetih", mladi crni muzičar Rej Čarls Robinson (vrlo rano je eliminisao Robinson iz prezimena da ga ne bi dovodili u bilo kakvu vezu sa boksterskim šampionom Rejom Šuger Robinsonom) nakon jednog od nastupa pred "podeljenom" publikom, potpuno spontano je

(dakle – ne politički samosvesno) izgovorio nekoliko rečenica koje su mu dale isti značaj kao i bilo kom poznatom i manje poznatom aktivisti Civil Rights Movementa: "Moj stav je jasan. Moji ljudi su me stvorili i ne mogu da podnesem činjenicu da ne mogu da sede gde hoće na mojim nastupima".

Zapravo, Rej Čarls je već krajem 1954. godine svojom muzikom predstavljao neku vrstu prethodnice idejama i delovanju Pokreta za građanska prava. Do svoje sedamnaeste godine ovaj slepi pijanista i pevač je svoje muzičke preference formirao u rasponu od Šopena i Sibelijusa, preko Artija Šoua i Arta Tejtuma do Net King Kola. Ipak, jedan sešn u Nju Orlinsu (snimanje bluz klasike "The Things That I Used To Do" Gitar Slima 1953. godine, na kome Čarls učestvuje kao pijanista i aranžer) bio je dovoljan za uspostavljanje potpuno novog muzičkog identiteta. Slimovo pevanje u maniru gospel "sautinga" (shout) i duvački aranžman kao zamena za gospel hor vraćaju Čarlsa na muzičke arhetipove sa kojima je, po sopstvenim rečima, živio od svoje treće godine.

Godinu dana kasnije on poziva Ahmeta Ertegana i Džerija Vekslera (predsednika i potpredsednika u funkciji muzičkog impresarija kompanije *Atlantic Records*) u Atlantu gde im jednog popodneva u "Royal Peacock" klubu sa svojim sastavom svira pesmu "I've Got A Woman". Iako po objavljivanju nikada nije dospela na top-listu, pesma je svojom simbiozom gospela i ritma i bluz donela muzičku revoluciju čije se posledice teško mogu u potpunosti emotivno proživeti iz današnje vizure. Za čitavu generaciju crnih muzičara i slušalaca, "I've Got A Woman" bila je nepatvoreni iskaz svega autentično crnačkog, ekspresija (ovoga puta) lišena anglikanskog posredovanja, odnosno religijske (gospel) maske. Drugim rečima, Rej Čarls je postao heroj crne populacije, a mitske razmere tog statusa, ovekovečene odrednicom *high priest of soul*, nisu ugrožene čak ni kada je krajem "pedesetih", nakon napuštanja *Atlantic Records* i potpisivanja za kompaniju *ABC*, svoju muzičku koncepciju u priličnoj meri adaptirao prema potrebama šireg (često belog *main stream*) auditorijuma.

Potpuno drugačiju vrstu igre igrao je sa (belim) tinejdžerskim rokenrol auditorijumom sredinom "pedesetih" momak iz Sent Luisa po imenu Čarls Edvard Beri. Shodno komercijalnim predispozicijama i rasnom kontekstu idioma u okviru koga je stvarao, Beri je u hipertrofiranoj varijanti proživljavao usud

"američkog popularnog umetnika" – dakle stvarao je u formi na koju je publika navikla, dok je istovremeno morao da vodi računa i o rasnim konotacijama. Na primeru uspeha i neuspeha pojedinih Berijevih singlova jasno se uočavaju demagogija i artifičijalnost teze o navodnom egzistencijalističkom paralelizmu između (belog) tinejdžera i "crnog" čoveka (alijenacija i patnja kao zajednički sadržajci).

Posle početnog uspeha sa pesmom "Maybellene" (1955) koja je, inače, zasnovana na staroj kantri pesmi "Ida Red" ("bi-rasna" muzička rešenja su bila jedan od neizbežnih zahvata u njegovoj *crossover* strategiji), Beri se intuitivno okrenuo ka crnoj polovini svoje artistske persone. Kada je i pored svoje relativno diskretne metaforike "Brown Eyed Handsome Man" (boja očiju kao šifra za boju kože) ostala bez masovnog belog sledbeništva, naš umetnik je shvatio poruku – samosvesnog crnog rokera bluz provenijencije prividno je pretvorio u prostodušnog rokenrolera po meri belog tinejdžera. Onima koji nisu bili u stanju da prepoznaju mimikriju Čak Beri je verovatno ličio na još jednog muzičkog Čiča Tomu (poput Luja Armstronga iz starijih dana). Za one druge, mnoge njegove pesme pisane "u ilegali" ("School Days", "Johnny B. Goode" ili "Back In The U.S.A.") ostaju trajno svedočanstvo autorskog genija koji je čudesnom alhemijom u svojim radovima integrisao banalnost (koja zadovoljava svakog ograničenog rokenrol hedonistu) i ambivalentnost kao postupak kojim autor barem delimično može da razreši ili protumači sopstvene dileme o društvu čijim je izobiljem fasciniran i čijeg se rasnog licemerja gadi. Jedan od stihova iz "Back In The U.S.A." ("looking hard for a drive-in / searchin' for a corner caffe") dovoljno jasno ukazuje na nezaobilaznu segregaciju, a istovremeno kao da predstavlja zlokobnu najavu skorog nasilnog prekida Berijeve karijere. Svega godinu dana posle pojavljivanja ove pesme na listama, njemu je već bilo suđeno zbog "zloupotrebe maloletnice". Bez obzira na eventualnu istinitost optužbe i argumentaciju odbrane, neskriveni rasistički ton sa kojim je vođen proces ukazivao je na morbidnu činjenicu da je Čak Beri, velika rokenrol zvezda, početkom šezdesetih godina imao tek nešto malo više prava od nekog od svojih nepoznatih predaka koji su u istoj zemlji živeli čitav vek ranije.

Sledbenicima teze po kojoj je Nju Orlins mitsko izvoriste svega značajnog u američkoj popularnoj muzici 14. septembar

1955. predstavlja jedan od ključnih datuma. Tada je u legendarni "J & M" studio Kosima Matase ušao izvesni Ričard Penimen iz Mejkona, Džordžija. Posle nekoliko pokušaja koji su skončali u neinspirativnim ritam i bluz varijacijama, dotični je u pauzi počeo da pevuši jednu od svojih omiljenih opsebnih pesmica, da bi mu se ubrzo spontano priključili i sešn muzičari. Pošto je tekstualni sadržaj naveliko prevazilazio granice dobrog ukusa, u pomoć je dozvana lokalna "kantautorka" Doroti La Bostri (poznata i po tome što je, nešto kasnije, otkrila verovatno najvećeg Nju Orlins pevača – Džonija Adamsa). Rokenrol je nakon svega dobio nešto što se zvalo "Tutti-Frutti" i što je predstavljalo dvoipominutni koncentrat iskonske energije i ekstravagancije koji je podjednako nadahnuo "horde i belih i crnih tinejdžera". Ako su mnogi od njih već u uvodnoj, verovatno najznačajnijoj rokenrol onomatopeji svih vremena ("A Wop Bop Alu Bop A Wop Bam Boom") otkrili jedan do tada nepoznati sonični svet, za ljubitelje gospela Litl Ričardovi vokalni ukrasi bili su samo podsećanje na glas velike Merion Vilijams.

Iako je svojim glasom afirmisao crni senzibilitet u istoj meri u kojoj je to učinio Rej Čarls, Ričard je često nepravedno obezvređivan zbog svog "klovn-đavolak" imidža. Ipak, u decembru 1956. godine Amerika je u filmu Frenka Tešlina *The Girl Can't Help It* videla sasvim drugačijeg Litl Ričarda – "ozbiljnu, mračnu, nejasno preteću figuru za klavirom zagledanu u nešto... rokenrol ekvivalent bluz pevača koga proganjaju mračne opsesije". Drugim rečima, izvođača čija će personalnost biti model za mnoge velikane crne muzike u nastupajućim decenijama (od Slaj Stouna pa sve do Prinsa). Godine 1957, svega dvadesetak meseci nakon pojavljivanja "Tutti-Frutti", Ričard demisionira iz šou biznisa, pošto je po sopstvenim rečima doživeo "providenje", da bi se pevanjem gospela vratio Bogu. Iste te 1957. najpopularniji gospel pevač Amerike – Sem Kuk – prvi put u životu pod pseudonimom snima "pop" pesmu.

Ostaćemo na trenutak na ulicama Nju Orlinsa u kome je 1958. godine Lojd Prajs (poznat po hitovima "Lawdy Miss Clawdy" i "Just Because") snimio svoju verziju gotovo vek starog folk bluz "Stagger Lee" posvećenog Džejsmu Steger Liju – belom kockaru sa dokova Memfisa. Priča o njemu, odnosno o tome kako je (zbog šešira, varanja na kartama ili nečeg sasvim

trećeg) ubio izvesnog Bilija Lajonsa, u međuvremenu je doživela toliko mitskih reinterpetacija, da je na kraju bilo nemoguće odrediti rasni identitet protagoniste. Zahvaljujući tome je Steger Li postao junak storija od kojih se "nikada nije umorila crna Amerika, kao što belci nikada nisu prestali da proživljavaju vestern mitove".

Prajsova verzija je, sa svojim dramaturškim bonusom u obliku dopisanih stihova u prologu ("The night was clear and the moon was yellow... and the leaves came tumbling down") promovisala Stegera Lija u autentičnog urbanog negativca (*a bad motherfucker*), koji će desetak godina kasnije podjednako biti tzv. *role model* za crne muzičke zvezde, crne radikalne aktiviste, ali i za crne ulične probisvete. "Steger Li... to vam je kao Malkolm Eks pre nego što je postao politički svestan", govorio je Bobi Sil, jedan od osnivača Crnih pantera (paramilitarna crnačka organizacija), koji je nešto kasnije svom sinu dao ime Malik Nkrumah Stegerli Sil.

Što se Lojda Prajsa tiče, njegova verzija pesme "koja potajno slavi kocku i ubistvo" nije prema očekivanjima nikada dospela na Dik Klarkov "American Band Stand". Štaviše, bio je prinuđen da je restaurira, da bi je tek u takvom bezopasnom izdanju napokon doveo do vrhova top-lista.

"It hurt the congregation when they found
out the news
That He stopped singing for the Lord
And started singing that rhythm and blues
Now he gained the World, but He lost his soul."
("He Gained The World But He Lost his Soul"
ANGELO BOND)

Da bi se shvatile razmere šoka i razočaranja koje je Sem Kuk izazvao svojom odlukom (na sugestiju dugogodišnjeg prijatelja i mentora J. W. Alexandera) da se oproba u svetu "sekularne" muzike, treba znati da je on u gospel krugovima bio neka vrsta polubožanstva, nešto kao gospel varijanta Elvisa Prisljija. Rej Čarlsove svetovne adaptacije gospel standarda su za Kuka, kao i za tolike druge crne pevače, bili neka vrsta vodilje ali je on shodno svojoj vokalnoj ekspresiji (zasnovanoj na apsolutnoj kontroli) težio i ka nečemu drugom.

Nakon nekoliko traumatičnih pokušaja da pod pseudonimom

napravi željeni *crossover*, Kuk napokon pronalazi željenu formulu. U jesen 1957. singl sa pesmom "You Send Me" (neka vrsta *krunerski* tretiranog gospela), prodat u 1.700.000 primeraka, dospeva na prvo mesto top-liste. Slede godine velikog uspeha u kojima se u njegovom katalogu može naći i ritam i bluz klasike, ali i vešto napisane i briljantno otpevane "trendi" pesme u kojima je on svojim rafinmanom i statusom (osniva *SAR Records* sa J.W. Alexanderom) postao ideal svakog crnog čoveka koji je u bavljenju muzikom video šansu za društvenom afirmacijom.

Sve vreme Kuk je ostavljao utisak apolitičnog crnog muzičkog mogula, vrlo dobro upućenog u pravila egzistiranja u belom društvu, koji, shodno tome, nijednog trenutka svoj muzički autoritet i značaj nije koristio kao izvorište socijalnog i političkog angažmana. Čak ni njegovo poznantsvo i prijateljstvo sa Malkolmom Eksom i grupom Crnih Muslimana okupljenih oko bokerske zvezde Kasijusa Kleja (*alias* Muhameda Alija) nikada nije rezultiralo bilo kakvom vrstom eksplicitnog i ostrašćenog političkog stava.

Aonda, negde početkom 1964. godine, inspirisan jednim jedinim slušanjem Dilanove pesme "Blowin' In The Wind", Kuk piše svoju najznačajniju pesmu — "A Change Is Gonna Come" — čudesni amalgam gospela, bluza, protesne pesme i socijalnog komentara. Pisma kao neka vrsta najdirektnijeg muzičkog ekvivalenta svih najznačajnijih beseda Martina Lutera Kinga "nosi poruku punu nade, ali istovremeno i predstavlja i realan, trezven pogled na teškoće koje slede".

Samo oni koji su ubrzo zatim kupili LP (*Ain't That*) *Good News* mogli su da čuju "A Change Is Gonna Come" u integralnoj verziji sa "najmilitantnijom" strofom u kojoj Kuk peva: "I go to the movies and I go downtown / But someone always telling me / Don't hang around..." Nekoliko meseci kasnije, snima kraću (singl) verziju pesme iz koje su izbačeni citirani stihovi. U noći između 10. i 11. decembra 1964. godine Sem Kuk se, na prilično turoban način, vratio Bogu u čiju je slavu "pedesetih" pevao lepše i emotivnije no ikada u svom životu. Pod bizarnim i samo delimično razjašnjenim okolnostima ubila ga je pedeset petogodišnja Berta Frenklin, menadžer jednog losanđeleskog motela, u kome je nekoliko trenutaka ranije, po njenim rečima, napastvovao izvesnu Elizu Bojer. **S**ledećih nekoliko dana preko 200.000 Kukovih obožavalaca

odalo mu je poštu u crkvama u Čikagu i Los Angelesu, gde su njemu u čast pevali Lu Rouls (pevao je sa Kukom duet u "Bring It On Home To Me") i Bobi Blu Blend. Sem Kuk je sahranjen 19. decembra. Tri dana kasnije pojavio se singl sa "A Change Is Gonna Come".

Trenutak u kome je prvi put emitovano parče vinila sa etiketom *Smash* na kome je pisalo "Out Of Sight" verovatno predstavlja, uz prvih pet sekundi Litl Ričardove "Tutti Frutti", najšokantnije iskustvo u životu bilo kog konzumenta američke popularne muzike. Džejms Braun, u to vreme poznat kao "Mr Dynamite" i "The Hardest Working Man In Show Business" sa svojim sastavom je za par minuta trajanja "Out Of Sight" (samo nominalno zasnovane na bazičnoj bluz strukturi) "ostavio iza sebe neke od najelementarnijih konvencija zapadne muzike". Revolucionarna upotreba takozvanih "brejkova" (momenti u kojima se gitara, duvači ili glas čuju bez pridruženje pratnje) odredila je sudbinu crne popularne muzike u nadolazećim decenijama.

Revolucija se ipak nije odigrala preko noći. Pošto je u drugoj polovini "pedesetih" uporno sakrivao ritam i bluz od šou-biznis sofisticiranosti, istovremeno vraćajući čitavu stvar svojim vokalnim interpretacijama na izvorište (crnu crkvu, to jest gospel), Braun je 1960. sa svojom verzijom klasike sastava Five Royals, pesmom "Think", bukvalno obrnuo stvari naglavce. Radikalnim melodijskim i ritmičkim transformacijama on je zapravo ritam i bluz "pedesetih" čitao sa sasvim drugog nivoa muzičke svesti. Godine koje slede samo predstavljaju postupnu razradu koncepta koji kulminira sa "Out Of Sight". Definitivna inauguracija sledi naredne 1965.

Negde u februaru te godine, u pauzi između dva koncerta, Džejms Braun uteruje iznemogle muzičare u studio da bi iz njih iscedio (iz tri pokušaja) sedam minuta nečega što će se kasnije zvati "Papa's Got A Brand New Bag". "U to vreme je ponekad bilo teško razumeti na šta misli i šta to zapravo radi Gazda" — govorio je kasnije legendarni saksofonista Mesio Parker. A Gazda je, dakle, nakon montaže sedmominutni materijal pretvorio u dva arhetipska minuta u kojima su do kraja izvedene sve ideje sa godinu dana starije "Out Of Sight". Drugim rečima, melodija i harmonija su potpuno potisnute u drugi plan, a ritam je postao sve.

Ođ tog momenta, "prevrtljivi crnja" — kako su inače uobičavali

da zovu ovu despotsku figuru članovi njegovog sastava – postaje za crnu populaciju "our number one black poet" i "soul brother number one" koga prate aklamacije crnih kulturnih nacionalista. Sasvim opravdano, s obzirom na to da je samo zahvaljujući muzičkim invencijama bio u kulturološkom smislu isto toliko militantan koliko i Crni panteri sa svojim političkim manifestom. "Ukoliko postoji crni čovek koji simbolizuje ogromne razlike između crnih i belih kulturnih vrednosti, onda je to Džejms Braun" – pisao je nešto kasnije egzaltirano mladi crni istoričar Dejvid Levering Luis. Krajem "šezdesetih", Braun je svojim delovanjem podjednako i opravdao i izneverio ovakav naklon.

Na tragu Sem Kukove "A Change Is Gonna Come" sredinom "šezdesetih", najznačajniji autor čikaškog soula Kurtis Mejfield snima sa svojim sastavom The Impressions klasičnu "People Get Ready" – drugu najznačajniju "pesmu sa porukom" koja briljantno eksploatišući ikonografiju crnih spirituala sumira godine ponosa i nade "Pokreta za građanska prava". "Priča o šezdesetim me skoro tera da zaplačem" – pričao je kasnije nedavno preminuli velikan soula – "Šta smo tada uradili... Pa, promenili smo svet. Zaista. Srušili smo sve barijere. Za nas i za one koji su kasnije došli. Živeti u to vreme i biti deo toga više je no što iko može tražiti i očekivati."

Mejfield će u svojim kasnijim radovima, sve manje koristeći metafore, nastaviti svoj angažman, nikada ne napuštajući politički *main stream* i vizuru samoosvešćenog crnog moraliste. Naslovna pesma sa albuma *This Is My Country* (1968) koja predstavlja Mejfieldov traktat o "centralnoj činjenici" američke istorije – ropstvu, ispričan kroz parafrazu jednog od Linkolnovih govora upravo je stoga bila u koliziji sa militantnijim nastojanjima jednog dela crne populacije, posebno prisutnim posle ubistva Martina Lutera Kinga. "Choice Of Colours" (1969) sa ploče *Young Mod's Forgotten Story* još direktnije manifestuje pomenuti svetonazor i predstavlja najavu Mejfieldovog angažmana u "sedamdesetim".

Iako 1965. godina predstavlja kulminaciju aktivnosti "Pokreta za građanska prava" (potpisivanje tzv "Civil Rights Act" i borba za ratifikaciju "Voting Rights Act"), to je ujedno i godina u kojoj počinje suočavanje sa serijom traumatičnih događaja (ubistvo Malkolma Eksa) i razočaranja, ponovnog podsećanja na reči Normana Majjlera "svaki crni čovek koji hoće da živi

mora da živi s opasnošću od prvoga dana". Takođe, radi se i o periodu u kojem se dešava raslojavanje unutar pokreta i radikalizacija stavova, između ostalog uzrokovana eskalacijom vijetnamskog sukoba i angažmanom crne populacije u njemu. Martin Luter King je direktnije nego ikada u svojim govorima fokusirao rasizam kao osnovnu premisu američkog društva, ukazujući na činjenicu da crni ljudi popunjavaju 28% borbenih trupa, dok su u oficirskom kadru zastupljeni sa svega 2%. Istovremeno, sada već "crni Musliman" Muhamed Ali prilikom zvaničnog odbijanja da u tom trenutku služi u američkoj vojsci izjavljuje: "Ni jedan Vijetkongovac me nikada nije nazvao crnčugom".

Vijetnamsko iskustvo crnog čoveka je na istovremeno fascinantno i dirljiv način evocirano u dva remek-dela takozvanog *deep soul-a*, u pesmama "I Believe I'm Gonna Make It" Džoa Teksa (1966.) i "Lights Out" Zerben R. Hiksa i grupe Dynamics. Teksova pesma je raport iz vijetnamskog rova u kome, između dve borbe, okružen mrtvim i ranjenim saborcima, crni mladić čita pismo koje mu je poslala devojka. "Lights Out" svojim mnogo dramatičnijim aranžmanom (korišćenje instrumenata koji podsećaju na vojničku ikonografiju – truba i doboš) pretećim tonovima prati intimnu ispovest naratora (u obliku pisma koje šalje devojci). Ni jedna ni druga pesma, da parafraziramo soul eksperta Dejva Gudina, verovatno nisu imale ni jedno jedino emitovanje na "Good Morning Vietnam".

Kod kuće, dok je bela Amerika uživala u "Letu ljubavi" (1967), crna populacija je, kako to kaže Čarls Šar Marej, proživljavala dugo toplo leto u "Burn, Baby, Burn" stilu koje su obeležili Rep (H. Rep Braun – aktivista tzv. "Student Non Violent Coordinating Committee"), Rita (Arita Frenklin koja je pevala "Respect" očekujući poštovanje ne samo muškog pola nego i bele rase) i revolt (koji se širio ulicama velikih gradova). Iako je oreol čitavog pokreta u to vreme još uvek nosio Martin Luter King, militantnije frakcije su već ozbiljno dovodile u pitanje njegovo vodstvo.

Početkom aprila 1968. godine King putuje u Memfis da bi podržao štrajk lokalnih dubretara. Ubijen je 4. aprila dok se nalazio na balkonu drugog sprata motela "Lorejn". Nakon vesti o njegovoj smrti, šok i nevericu su vrlo brzo zamenili gnev i revolt. Iste večeri, čuveni soul pevač Vilijam Bel i nekolicina

crnih muzičara koji su se u tom trenutku zatekli u studiju kompanije **Stax** morali su da sprovedu do automobila svoje bele kolege (gitaristu Stivija Kropera i basistu Donalda Daka Dana – bele polovina legendarnih Booker T and the MG's) da bi ih zaštitili od mogućeg linča.

Već sutradan, u mnogim američkim gradovima (Čikago, Baltimor, Sinsinati, Vašington) izbijaju neredi. Na naslovnoj strani čikaškog **Sun Timesa** mogla se videti fotografija jednog od kvartova grada u plamenu, ispod koje je velikim slovima bilo ispisano nekoliko reči kojima započinje nacionalna himna ("Oh, say can you see..."). Iznad fotografije se mogla pročitati kratka informacija o tome da trupe Nacionalne garde stižu u Vašington, Detroit i Čikago.

Džems Braun je 5. aprila imao zakazan koncert u Bostonu. Iako je lokalni šef policije, major Kevin Vajt (veliki ljubitelj Frenka Sinatre i Binga Krozbijsa) mislio da bi ga zbog mogućih nereda trebalo zabraniti, na Braunovo insistiranje ipak je održan. Publika je puštena besplatno u dvoranu, a čitav događaj prenosila je i televizija. Boston je te večeri bio miran. Sutradan Džejms Braun putuje u Vašington da bi obraćanjem emitovanim na nacionalnim TV vestima pokušao da smiri situaciju (za šta je kasnije nagrađen ključevima grada i pozivom na večeru u Beloj kući). Samo nedelju dana kasnije izdaje apolitični plesni singl "Licking Stick, Licking Stick", a potom i lažno patriotsku "America Is My Home" zbog koje su ga crni radikali instantno optužili za "čičatomiranje". Četiri meseca kasnije sledi obrt u obliku singla "Say It loud, I'm Black And I'm Proud". A potom još jedan, ali u suprotnom smeru – u vidu pevanja za američke trupe u Vijetnamu i, nešto kasnije, podrške Ričardu Niksonu.

Braunova pragmatična dezorijentacija je bila samo jedna osobena manifestacija potpunog raspada sistema koji je usledio posle ubistva Martina Lutera Kinga. Sledi period konfuzije u kojem se često od najvećih crnih muzičkih zvezda koje su imale veliki uticaj na belu publiku (Džimi Hendriks, Slaj Stoun) zahtevalo da svoje stvaralaštvo i delovanje podrede agresivnijim oblicima crnog suprotstavljanja.

Hendriksova verzija nacionalne himne ("Star Spangled Banner") svirana u leto '69. na Vudstok Festivalu verovatno je najimpresivnija "muzička alegorija o naciji krvavo rascepljenoj i na sopstvenim ulicama i u tuđoj zemlji". Krajem iste godine, svira-

jući na koncertima sa svojim novim – potpuno crnim – sastavom (Band Of Gypsies), Hendriks je pesmu "Machine Gun" najavljivao na sledeći način: "Voleo bih da posvetim ovu pesmu svim vojnicima koji se bore u Čikagu, Milvokiju i Njujorku, ali i onima koji su u Vijetnamu".

Crni disk-džokej iz San Franciska Silvester Stjuart, poznatiji kao Slaj Stoun, na krilima hipi euforije sa zakašnjenjem je odsanjao svoj san o integraciji, pretvarajući ga u vizionarski muzički koncept (fuzija crnih i belih formi – psihodeličnog roka i soula). U godini atentata na Martina Lutera Kinga on je sa svojim sastavom Sly and the Family Stone na singlu "Everyday People", sa naivnom verom u isceljujuću moć muzike, pevao "we got to live together".

Godinu dana kasnije, suočen sa košmarnim urbanim prizorima, Slaj Stoun idealizam zamenjuje cinizmom i mimikrijom. "Hot Fun In The Summer Time" prividno predstavlja blago zezanje sa nostalgичnim kultom urbane pastorale koja u Americi za crnog čoveka verovatni nikada nije ni postojala. Šifra za razumevanje poruke je pohranjena u aranžman pesme. "Gotovo svakome je od trenutka kada je čuo režeći bas-vokal Lerija Grema bilo jasno da se tu ne radi o park-bejzboj-hot-dog "poetici" već o barikadama, bornim kolima, puškama i flašama koka-kole napunjenim benzinom".

Kada se san o integraciji napokon definitivno pretvorio u užasnu viziju separacije i kada je direktno izloženo rasno-militantnim zahtevima crnih nacionalista (da, između ostalog, izbaci bele muzičare iz svog sastava), Slaju Stounu nije preostalo ništa drugo do da 1970. snimi "Thank You (Falettinme Be Mice Elf Agin)" i najavi sopstvenu "kokainsku letargiju" ovekovečenu na jednoj od najznačajnijih crnih ploča uopšte – **There's A Riot Goin' On**.

"I hear somebody cryin'
Cryin' in the streets
Why they make that
That moanin' cry."

Verovatno da ne postoji pesma koja na svedeniji način doseže epiku desetak najslavnijih godina u savremenoj političkoj istoriji crne Amerike i tragiku gašenja svih nada i snova posle smrti Martina Lutera Kinga od "Crying In The Streets"

Džordža Perkinsa i sastava The Silver Stars. Pjesma koja započinje stihovima "I see somebody marchin'... marchin' down the streets" završava nekoliko minuta kasnije sa "I hear somebody prayin'... prayin' in streets". Nažalost, u podeljenoj i izolovanoj crnoj Americi ranih "sedamdesetih" nije bilo mnogo onih koji bi čuli i uslišili bilo kakvu molitvu. Poslednje vapaje, makar bili dirljivi poput onog Marvina Geja "What's Going On?", polako je prekrivala zlokobna tutnjava reči pesme "Slippin' Into Darkness" sastava War: "You've been slippin' into darkness / Pretty soon you're gonna pay".