אוניברסיטת תל אביב
הפקולטה למדעי הרוח ע"ש לסטר וסאלי אנטין
בית הספר להיסטוריה

לואי ארמסטרונג
ג'אז והחברה האמריקאית
1901-1971

חיבור זה הוגש כעבודת גמר לקראת התואר מוסמך
אוניברסיטה -
M.A -
באוניברסיטת תל אביב

על ידי:
טל כהן

העבודה הוכנה בהנחיית:
פרופ' אייל נווה

קורא שני:
מר אילן מוכיח

תאריך:
אפריל 2005

talcohen77@hotmail.com

מבוא

"Black subordination, according to Frazier, rested on three intertwined circumstances. First, blacks were racially different from whites…Second, blacks were economically dependent upon whites…Third and most important, because of an incomplete assimilation of American culture, isolation from the cultural mainstream of American life, and inadequate educational and cultural facilities, blacks had a lower level of culture than whites. Together these things were denying black access to American society."[1]

הדגש ששם הסוציולוג השחור, פרנקלין פרייזר, דווקא על חוסר ההטמעה של השחורים את התרבות האמריקאית ובידודם מן המיינסטרים התרבותי האמריקאי כגורם המונע מהם גישה לחברה האמריקאית יותר מאשר על הגורם הכלכלי היא מעניינת ומעוררת מחשבה. היא מעניקה מקום של כבוד לתרבות, על סוגיה השונים, כמניעה חברתית ומעצימה את חשיבותה החברתית אל מול חשיבותם של גורמים כלכליים וגנטיים. אך לא פחות מכך, מעלה הרהורים לגבי מקומו של האמן בחברה ותפקידו או תפקידו הפוטנציאלי כפורץ דרך וגבולות גזעיים-מעמדיים.

עבודה זו נעה על הציר המשולש ששלושת קודקודיו הם: החברה, האמנות והאינדיבידואל ובוחנת את הקשרים בין השלושה באמצעות המקרה הספציפי של החברה האמריקאית במאה העשרים על שלל המאורעות המסעירים שהתרחשו במהלך מאה זו. מוזיקת הג׳אז והתפתחותה כמוזיקה שהיא מוזיקה שחורה ונוצרה בתוך המיעוט השחור החי בארצות הברית. ולואי ארמסטרונג, חייו ופועלו, למן הולדתו בשנת 1901 בעיר ניו אורלינס ועד מותו בשנת 1971.

מבחינת מבנה העבודה מחולקת ל-6 פרקים. כל פרק סוקר עשור מסוים החל משנות העשרים ועד שנות השישים, פרט לפרק הראשון שנושאו הוא העיר ניו אורלינס, העיר בה נולד הג'אז ושנותיו המעצבות של ארמסטרונג כילד וכנער בעיר זו. כל פרק מחולק בעצמו ל-3 חלקים. הראשון, סוקר מאורעות ותהליכים מרכזיים בחברה האמריקאית באותו העשור. השני, עוסק בחברה השחורה ומגמות שונות בה ובהתפתחותו של הג'אז על תת הזרמים השונים שנוצרו מתוכו לאורך השנים. השלישי, נוגע לחייו של לואי ארמסטרונג, פרטים רלבנטיים מן הביוגרפיה שלו והתפתחות הקריירה המוזיקלית שלו.

הזמן בו עוסק מחקר זה, המתפרש על פני כ-70 שנה, במאה סוערת ורבת תהפוכות כלכליות, מלחמות, תנודות פוליטיות ומאבקים חברתיים. הנושא הרחב, הנע על ציר משולש שכל אחד מקודקודיו ראוי למחקר בפני עצמו והיריעה הקצרה מחייבים כתיבה שהיא תמציתית וממוקדת. יחד עם זאת, לא ניתן להתעלם מסבך השאלות העולות כאשר בוחנים את ההקשרים שבין אדם אמנותו והחברה בה הוא חי. עד כמה ארמסטרונג היה חלוץ מוזיקלי ועיצב את הג'אז או הושפע מהאקלים האמנותי ומאמנים שפעלו בסביבתו? מה מקומה של האמנות ומה מקומו של הג'אז כמעצב תודעה חברתית ותרבותית וכיצד משפיעים תהליכים חברתיים וכלכליים כמו גם אירועים שונים, מלחמות ומשברים פוליטיים וכלכליים על המוזיקה? מה כוחו של האמן, כאדם שהוא מפורסם ונערץ על ידי רבים? מה מידת השפעתו על החברה בה הוא חי, ובאיזה מידה הוא תוצר של אותה החברה?

כל השאלות הללו קשורות לשאלת מאקרו מרכזית שהיא אחת החשובות והמעניינות בהיסטוריה ובפילוסופיה האנושית. האם העולם הוא דטרמיניסטי? האם התהליכים ההיסטוריים על האספקטים החברתיים, הכלכליים והפוליטיים שבהם, מכתיבים למעשה את חיינו, קובעים את ההיסטוריה שלנו מראש או שמא יש לאדם, לפרט, לקבוצות ותנועות חברתיות את היכולת לשנות, לעצב ולקבוע את גורלנו? באמצעות

חייו המרתקים של לואי ארמסטרונג, נגן הג׳אז האמריקאי אנסה לבדוק היכן עובר הקו שבין הצפוי והרשות הנתונה.

ניו
אורלינס

ניו אורלינס

היסטוריה קצרה

ההחלטה על הקמתה של העיר ניו אורלינס היתה החלטה אסטרטגית שהתבססה על נתונים שנאספו במהלך שתי מאות בהן נחקר האזור. על כן, מיקומה של העיר לא היה מיקרי אלא נסמך על ההנחה כי שליטה באזור תקנה שליטה על מפרץ מקסיקו, המגשר למעשה בין צפון אמריקה לאמריקה הלטינית ובכך מעניק שליטה על הסחר המתבצע (סחר בסחורות ובעבדים) בין אפריקה לאמריקה על שני חלקיה. בנוסף, שליטה באזור הנמצא בשפכו של נהר המיסיסיפי, משמעותה גישה ישירה לפנים אמריקה הצפונית. שני גורמים היו בעלי משקל רב במאבק בין המעצמות הקולוניאליות, צרפת, ספרד ובריטניה.[2]

כבר ב-1540 הגיעו הספרדים לאזור בחיפושם אחר זהב, אולם הראשונים להחזיק בו היו הצרפתים בשנת 1682 אשר העניקו לו את השם לואיזיאנה לכבודו של לואי ה-14. מאוחר יותר הוקמה העיר ניו אורלינס, על שמו של הדוכס מאורליאן. מלכי צרפת הטרודים בבעיות פנים צרפתיות לא השכילו ולא יכלו להפנות משאבים ולנצל את הפוטנציאל העצום שביבשת החדשה. אחד הגורמים המרכזיים להזנחה של האזור היתה העובדה ששפכו של נהר המיסיסיפי, העתיד להיות נמלה של ניו אורלינס ואחד הנמלים הגדולים והפעילים בעולם, לא היה עמוק דיו וכך לא יכלו לעגון בו אוניות סוחר, מה שהצריך מערך סכרים והשקעה כספית עצומה.

לואיזיאנה ובירתה, ניו אורלינז, עברו מספר משטרים ב-150 השנים שלאחר מכן. ב-1769, העבירו הצרפתים את השלטון לידי הספרדים מסיבות כלכליות וכחלק ממאבק משותף נגד בריטניה, אך גם הספרדים לא השכילו לממש ולנצל את הפוטנציאל הגלום בעיר ובמיקומה האסטרטגי. מאוחר יותר, עבר האזור שוב לידיים צרפתיות בתקופתו של נפוליאון בונפרט, אשר לבסוף מכרו לתומס ג׳פרסון במה שידוע כרכישת הענק

של לואיזיאנה. רק לאחר רכישה זו ועם התפשטותה של ארצות הברית מערבה החלה ניו אורלינס לשגשג ולקבל מקום מרכזי כאחת הערים ואחד הנמלים הגדולים בעולם.

השתלשלות העניינים ההיסטורית כשלעצמה אינה חשובה כמו שהיא מתארת כי העיר מראשיתה היתה ערב רב של השפעות. כל שלטון שעבר בה הטביע בה חותם זה או אחר, מיקומה הפך אותה לנקודת מפגש של אנשים מנקודות שונות על פני הגלובוס. סוחרים ועבדים, סחורות וטעמים תרבותיים כל אלו נפגשו בה והפכו אותה לעיר שהרכבה החברתי, הסוציולוגי והתרבותי הוא ייחודי. אופיו ומהותו של אותו הרכב ייחודי הוא הנושא הבא.

חברה

"At the time of Louis Armstrong's birth, New Orleans, the most international, least American of all cities, was a world apart – a blend of French, Spanish, Canadian, British, Caribbean, and African cultures, customs, languages, religions, and cuisines"[3]

"By 1803, New Orleans society was already so much like that of Charleston that it required no wrenching changes to become "Americanized"[4].

שני הציטוטים מתארים לכאורה שתי אמיתות סותרות. האם היתה החברה בניו אורלינס, הטרוגנית, בעלת רבדים רבים ומגוונים ושונה כל כך מכל מקום אחר בארצות הברית, או שמא היתה היא "אמריקאית" כמו מקומות רבים אחרים?

ראשית ישנו פער של כמאה שנה בין הזמן אליו מתייחס הציטוט הראשון לזמן אליו מתייחס הציטוט השני. במהלך אותן מאה שנה, בזמן השלטון האמריקאי הנמשך עד היום, גדלה העיר, התרחבה באופן דרמטי ושינתה דמותה ללא הכר בזכות התרחבות המסחר

וההגירה של אוכלוסיות שונות מרחבי העולם. יחד עם זאת, הציטוטים מתארים לנו תהליך שעבר על העיר שהוא חיוני להבנת התפתחות הג׳אז.

עם רכישת לואיזיאנה על ידי האמריקאים השכילו תושבי ניו אורלינס, בסיועו של תומס ג׳פרסון שלא נקט מדיניות של יד קשה, לאמץ לעצמם את המוסדות הפוליטיים האמריקאיים אשר צפנו בחובם יתרונות רבים של שייכות לחברת בעלי העבדים בדרום ארצות הברית. ההזדמנות הכלכלית העצומה והפוטנציאל הפיננסי הטמון בחבירה לשיטה הכלכלית שאפיינה את דרום ארצות הברית לא נעלמו מעיניהם והקלו עליהם את השינוי שבהחלפת שלטון ומוסדות.

רק על בסיס הטמעת האמריקניזם ניתן להבין את צמיחת הג׳אז. אכן, היתה זו מוזיקה שנוצרה מבליל של השפעות מוזיקליות מחברות ותרבויות שונות, אך הג׳אז הוא ראשית כל מוזיקה אמריקאית, שיכלה להיווצר אך ורק בארצות הברית ומתוך האטמוספירה הפוליטית והחברתית של מדינה זו. על כן, ניו אורלינס היתה חייבת להיות ראשית כל אמריקאית בתפיסתה את עצמה בכדי ליצור מוזיקה אמריקאית.

תרבות מוזיקלית

ניו אורלינס היתה, במיוחד בסוף המאה ה-19, עיר שבה המוזיקה ממלאת תפקיד מרכזי בחיי תושביה, שחורים ולבנים כאחד ושמה יצא למרחוק כבירת המוזיקה של ארצות הברית. לראיה, הדרישה העצומה ללהקות נגנים ובעיקר כלי נשיפה. להקות כאלו, לקחו חלק או הוזמנו לנגן כמעט בכל מקום או מאורע שניתן להעלות על הדעת.

"…picnics, bout outings, weddings, funerals, carnival balls, and parades. They were hired to play before prizefights, and for special dances held on St. Joseph's day, St Patrick's day…"[5]

גם אירועים פוליטיים ופתיחת חנות חדשה היו סיבה מספקת להשכיר שירותיה של להקת נגנים כחלק מיחסי הציבור. אולם, תרבותה המוזיקלית הענפה של העיר אינה מסתיימת בכך. לאחר שניגנו באותם האירועים היו הלהקות נפגשות ומתעמתות אחת מול השנייה לעיני הציבור הרחב אשר תפקידו היה להכריע מי מבין השתיים היא הלהקה הטובה יותר. תחרויות אלו תרמו תרומה עצומה להתפתחות המוזיקה והנגנים, הביאו להפריה הדדית בין נגן אחד למשנהו, להחלפת רעיונות מוזיקליים, סגנונות וכו׳ ובעיקר מייצגות את רוח הקפיטליזם האמריקאי, זה המבוסס על התחרות החופשית בשוק החופשי.

אחד המקומות החשובים ביותר בהם התרחשו תחרות והפריה אלו היו המצעדים. המצעדים הם חלק חשוב ומרכזי בהוויה החברתית והמוזיקלית של ניו אורלינס ורבים כאלו נערכו בתדירות גבוהה ובכל תאריך בעל חשיבות. בהקשר זה חובה להזכיר את ה-Mardi Gras, החשוב והמפורסם מבין המצעדים שבניו אורלינס. על חשיבותו העצומה של מצעד זה מעיד היטב Ried Mitchell בספרו "All on Mardi Gras [6]day". פסטיבל זה מעבר לכך שהיה חגיגה מוזיקלית אדירה, צפן בחובו כמה אלמנטים שהם בעלי משמעויות רחבות יותר. ראשית היה זה מקום מפגש של החברה בניו

אורלינס על שכבותיה ומעמדותיה השונים. מקום של תחרות והפריה הדדית בין סוגי מוזיקה שונים. לא רק בין שחורים ולבנים, אלא גם בין המעמדות השונים בתוך החברה הלבנה ואלה שבתוך החברה השחורה. בין האינטליגנציה למעמד הפועלים, ובין קוראי תווים לחסרי השכלה מוזיקלית. במצעד זה נקבע איזה סגנון מוזיקלי אבד עליו הכלח ואיזה סגנון הוא הפופולרי, איזה אמן נמצא בנסיגה ומי יתן את הטון בשנה הקרובה. תיירים שבאו לניו אורלינס, ספגו את הצלילים החדשים והביאו אותם למקומותיהם ובכך סייעו בהפצת הטעם התרבותי החדש במדינה כולה.

מעניין לציין כי השפעתם המוזיקלית של המצעדים היתה גדולה ורבה כל כך עד כי גם בהאזנה להקלטות של ארמסטרונג משנות העשרים ניתן לשמוע השפעה זו המתבטאת בכמה אופנים.[7] האופן הראשון הוא אופן נגינתו של ארמסטרונג. נגינות ה"סטקטו" החדות, הקצרות והחזקות המאפיינות את נגינתו הן השפעה ישירה של צורת הנגינה במצעדים בהם כלי הנשיפה היו חייבים לנגן בחוזקה בכדי שניתן יהיה לשמוע אותם, זאת בניגוד לכלי ההקשה לדוגמא. המאפיין השני הוא הפוליפוניה. כלומר, במצעדים ניגנו נגנים רבים בשורה ראשונה ובשורה שנייה, כך שלמעשה המנגינה אף פעם לא נוגנה בצורה אחידה על ידי כולם אלא בכמה קווים מלודיים כשכל נגן או קבוצת נגנים מוסיפה, מאלתרת ומשנה מעט את מלודיית הנושא על פי טעמיה. כך גם בהקלטות של ארמסטרונג ניתן למצוא שניים/שלושה קווים מלודיים באותה העת שאחד מהם הוא מלודיית הנושא והאחרים מקבילים לו. יתר על כן, פוליפוניה זו היא למעשה ראשיתה של אומנות האלתור העתידה לעבור פיתוחים רבים גם על ידי ארמסטרונג בשנים לבוא ובה ידובר רבות עוד בהמשך. המאפיין השלישי והאחרון הוא המקצבים. לא ניתן לומר כי המוזיקה שניגן ארמסטרונג בשנות העשרים היא מרש צרפתי קלאסי, אך את השפעותיו של סגנון מוזיקלי זה ושל מוזיקת המצעדים ניתן לחוש בברור. דבר זה מתבטא בשירים מסוימים גם בשמות שניתנו להם לדוגמא "Sweethearts on Parade". ההשפעה

המקצבית של המצעדים והנוכחות של ה- Rhythm Section, בה כלול גם הבנג'ו היא בולטת ומשמעותית.

יתר על כן ב- Mardi Gras, הונהג מה שקרוי "second line". השורה השנייה הורכבה מאנשים שלא היו נגנים מקצועיים, אך חשיבותם לא היתה פחותה. אנשי השורה השנייה נגנו, רקדו, עודדו או לעגו לנגנים המקצועיים שהלכו לפניהם. הם למעשה היו נותני הטון האמיתיים, חבר המושבעים שלא חסך שבטו מן הנגנים, לעיתים עד כדי עימותים אלימים. מרכיב חשוב בשורה זו היו הילדים שרכשו ניסיון מוזיקלי כבר בגילאים צעירים אלו. כך למעשה הושרשה המסורת המוזיקלית בדור החדש, כך נולדו הנגנים של המחר ובתוכם לואי ארמסטרונג, כך התמוססה ההבחנה הברורה שבין האמן לקהלו וכך, ברחוב, נוצרו והוכרזו המלכים החדשים של המוזיקה בניו אורלינס וביניהם הג'אז.

החברה השחורה והג׳אז

תרבות מוזיקלית

החברה השחורה היא חברה מוזיקלית באופן יוצא דופן. המוזיקה תופסת בה מקום חשוב ונרחב עד מאוד. אחד המקומות בהם תופעה זו מתבטאת היא הכנסייה. הכנסיות השחורות, בניגוד ללבנות שקוד ההתנהגות בהן היה מאופק ונוקשה, לוו בנגינה ושירה נלהבת עד אקסטטית של כל חברי הקהילה. הכנסייה מילאה תפקיד חשוב בהנחלת המוזיקליות בחברה השחורה במיוחד בימי העבדות, בזמנים שלפני תהליך החילון הכללי שעבר על החברה האמריקאית ובתוכה גם החברה השחורה.

בימי העבדות השירה לוותה את האדם השחור מקומו בבוקר, עת שהיה מזמר להנאתו שירים שונים. דרך העבודה, כולנו יכולים להעלות בדמיוננו את התמונה ההוליוודית של העבדים השחורים העובדים בפרך בשדות הכותנה ומזמרים שירי עבודה בכדי להחזיק מעמד ביום נוסף של עבודה פיסית קשה תחת השמש הקופחת. ועד לערב, עת היו העבדים מתכנסים הרחק מעינו של המעביד ומזמרים שירי הלצה על חשבונו או מבטאים את יגונם.

המוזיקה כאלמנט חברתי אצל השחורים בימי העבדות לא הסתיימה בשירה בכנסייה או בשדות. בזכות החשיפה בבתי הספר שחורים רבים רכשו ידע בנגינה, בקריאה ובהבנה תיאורטית של מוזיקה. קשת רחבה זו של נגנים פוטנציאליים פתחה פתח לטובים ולמתמידים ביניהם להתמחות בכלי נגינה ספציפי ולהיהפך לנגנים מקצועיים.[8]

אם בשל מסורות אפריקאיות, כמו ה״וודוו״ שגם מקומו אינו נפקד בהקשר זה, ואם בשל המציאות הקשה בארצות הברית, השחורים תעלו את ההוויה היום יומית שלהם, מלאת החוויות הקשות, לאפיק המוזיקלי ומצאו בו פורקן ונחמה. אך לא רק פורקן ונחמה, למוזיקה בשביל השחורים בעיקר בדרום ארצות הברית היו עוד שני תפקידים חשובים לא פחות אם לא

הרבה יותר. הראשון הוא מקור פרנסה והשני הכרה חברתית. שני תפקידים אלו הם גורמים מרכזיים בצמיחת ניצני הג'אז הראשונים בסוף המאה ה-19.

המוזיקה כמקור פרנסה

הסבר מעניין לצמיחת הג'אז בסוף המאה ה-19 בניו אורלינס מצוי בספרו של Joy J. Jackson "New Orleans in the Gilded Age"[9]. הסבר זה שם את כובד המשקל בהסברו את התפתחות הג'אז, בהתרחבות המהירה של חוקי Jim Crow בשנות התשעים של המאה ה-19. חוקים אלו לא הבחינו בין הגוונים השונים של השחור, אלא הגדירו את כולם כצבעוניים וחלו על כולם באופן גורף. באופן זה, הקריאולים, שהם ערוב של דם צרפתי עם דם שחור, חברה של אנשים חופשיים, בעלי השכלה אירופאית, אשר שמרו בקפידה על זהותם הייחודית והשפה הצרפתית מצאו עצמם לפתע שווים לעבדים השחורים בפני החוק. כמובן, שסיטואציה זו גרמה להם להבדיל עצמם ביתר שאת מהשחורים. אולם, המוזיקאים שביניהם נאלצו לעבוד בלהקות שהורכבו בחלקם מנגנים שחורים. האינטגרציה הכפויה הזו של נגנים בעלי השכלה מוזיקלית אירופאית-צרפתית ונגנים שחורים חסרי השכלה דומה היא לדידו שיצרה את הג'אז.

זהו הסבר מעניין אך לא ממצה. זאת משום שהג'אז אינו רק תערובת של מוזיקת עבדים עם אלמנטים צרפתיים, אלא הוא ערב רב של מסורות וצלילים מתרבויות שונות ורבות. ההסבר שלי נעוץ גם כן במפגש הבין תרבותי אך מזווית רחבה יותר. לאחר מלחמת האזרחים יצא המון רב של עבדים שחורים לחופשי. השחרור היה כמובן מאורע משמח מאין כמוהו, אך הוא צפן בחובו קשיים לא מבוטלים. העבדות, נוראה ככל שהיתה, ספקה לעבדים סוג מסוים של בטחון וודאות. זאת משום, שלא היו צריכים לדאוג למקור פרנסה ולא לתנאי החיים הבסיסיים. אדונם, אכזר ככל שהיה, דאג תמיד לתנאי קיומם הבסיסיים. לא מתוך טוב לב אלא משום שהם היו כוח העבודה שלו והיה לו

האינטרס להחזיקם בתנאים הפיסיים שיאפשרו להם לספק לו את התפוקה לה הוא זקוק.
משיצאו לחופשי, נותרו לבדם והיו צריכים לדאוג בעצמם לתנאי קיום אלו. לאנשים שאינם מורגלים בכך, החיים בחברה הגזענית של דרום ארצות הברית, זוהי משימה לא פשוטה כלל וכלל. מכיוון שאין מדובר באוכלוסיה משכילה חלקם סבלו מחרפת רעב, חלקם פנו לפשיעה, חלקם לעבודות דחק שאך בקושי הצילו אותם מחרפת רעב והמוזיקאים שביניהם יצאו למכור את מרכולתם המוזיקלית.

כעת כשהמוזיקה פסקה להיות אלמנט תרבותי גרידא, אלא מוצר שיש למוכרו ולהרוויח כסף באמצעותו, עברה גם המוזיקה שינוי צורה. לא עוד מוזיקה שחורה "טהורה" המנוגנת בתוך חברת העבדים ולהנאתו של קהל זה בלבד, אלא מוזיקה הנמכרת לציבור הלבן. ציבור זה, אירי, איטלקי, יהודי או אחר היה מעוניין לשמוע את אותם אלמנטים אפריקאים אקזוטיים שקסמו לו, אולם היה צורך לעדן אותם באופן כזה שיערב לאוזנו הלבנה. ציבור זה היה הציבור בעל הממון והאמצעים לשלם לנגנים ופעמים רבות בעליהם של בתי הבושת והבארים. כמו כן, זה היה ציבור הלקוחות המרכזי של Storyville, אזור האורות האדומים, ה"דאון הטאון" המיתולוגי של ניו אורלינס, שהיה אסור בכניסה לשחורים, המה מלחים אמריקאים, או סתם תיירים לבנים שוחרי תענוגות.

אותו העידון, שנבע כמובן גם בשל השפעות הדדיות בין נגנים וקהלים, יצר את הסגנונות המוזיקליים המאפיינים את סוף המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20 כמו הרגטיים והדיקסילנד. סגנונות אלו הם הג'אז בראשית דרכו או בניסוח מדויק יותר הסגנונות שהתפתחו והפכו למה שלאחר מלחמת העולם הראשונה נקרא בפי כל – ג'אז.

המוזיקה כמקדם חברתי

החברה השחורה הייתה שונה מחברות מיעוטים אחרות בארה"ב מן הטעם הפשוט שהיא המיעוט היחיד שלא בחר מרצונו החופשי להגיע לעולם החדש, אלא הובא

אליו בכוח באחת העוולות הנוראות ביותר בהיסטוריה האנושית. משהגיעו לאמריקה נידונו לחיי עבדות ונאסר עליהם לקיים כל פולחן דתי או פולקלוריסטי אפריקאי. באופן זה נותקו, גם אם בצורה חלקית, ממסורתם האפריקאית העשירה. התוצאה הייתה ניסיון מתמיד ונואש של השחורים להתקבל אל תוך הקונצנזוס האמריקאי ופיתוח תרבות ביניים המשלבת בין מסורות אפריקאיות ואלמנטים לבנים זאת בזמן שמיעוטים אחרים כמו יהודים איטלקים ומקסיקנים שימרו את המסורת הישנה לעצמם.

יתר על כן, אנו עדים בחברה השחורה לתופעה נפוצה בה המדוכא, זה הזוכה לייחס של נחות, מטמיע לבסוף את נחיתותו, מאמין בנכונותה ומאמץ יחס זה כלפי עצמו וכלפי חברי קהילתו. בעולם הדימויים השחור הצבע השחור נתפס כצבע המסמל רוע. לכך היו כמה השלכות: ראשית נוצרו מעמדות בתוך החברה השחורה, בשל התמזגות גזעית עם הלבנים, על פי גווני צבע שונים. שחור פחם, חום, חום בהיר וכו׳, כאשר ככל שצבעך כהה יותר כך מקומך בסולם החברתי נמוך יותר. השחורים כחלק מרצונם להדמות לאדם הלבן, לעלות בסולם החברתי ולהשתלב, החלו להשתמש בתכשירים שונים שנועדו להלבין את עורם ולהחליק את שערם. כל אלו הנן תופעות שקשה למוצאן אצל מיעוטים אחרים.[10]

לענייננו, חשובה עובדה זו בכדי להבהיר כי המוזיקה היתה כלי מרכזי ששרת את הרצון העז של השחורים להשתלב והביא לנכונות שלהם לחלוק את תרבותם מתוך תקווה שאימוצה על ידי האדם הלבן תהווה צעד ראשון בכניסתם ללב החברה האמריקאית כחברים שווים. המוזיקה הייתה אולי האמצעי היחיד בעזרתו יכלו לשבור את ההפרדה הגזעית ולזכות לסוג מסוים של הערכה לכישרונם והכרה ביכולתם. היה זה המקום היחיד בו היו לפחות שווים אם לא טובים הרבה יותר מהאדם הלבן.

לואי ארמסטרונג

תרבות מוזיקלית

לואי ארמסטרונג, שספרו האוטוביוגרפי "Satchmo my life in new Orleans"[11] הוא המקור הראשוני המרכזי עליו אני מתבסס, מספר על התרבות המוזיקלית השחורה בניו אורלינס ועל החלק הפעיל שלקח בה כילד וכנער במספר מקומות. מרבית תיאוריו מתייחסים לביקוריו עם אימו וסבתו בכנסייה. ארמסטרונג מתאר את האווירה האקסטטית הסוחפת ומלאת המוזיקה והשירה ששררה בהן. ברצוני לגעת דווקא בחלק בו מתייחס ארמסטרונג לכישורים המוזיקליים אשר רכש בכנסייה כבר מגיל צעיר ביותר.

"In those days of course, I did not know a horn from a comb. I was going to church regularly for both grandma and my great-grandma were Christian women, and between them they kept me in school, church and Sunday school. In church and Sunday school I did a whole lot of singing. That, I guess, is how I acquired my singing tactics.[12]

תיאורים אחרים נוגעים במצעד הקרוי Mardi Gras בו מתייחס ארמסטרונג בעיקר ל- "Zulu Aid Pleasure and Social Club", אשר בכל שנה הכתיר את מלך הזולו. מסורת שחורה זו שנולדה כמעין מענה למסורות המצעד הלבנות ונצפתה על ידי הלבנים במבט מזלזל, הפכה להיות במהרה חלומו של כל ילד שחור בניו אורלינס - להיות מלך הזולו. ארמסטרונג עצמו הגשים חלום זה רק בשנת 1949 כשהיה כבר מוזיקאי בעל שם עולמי. זאת כשנעתר לפניית ראש העיר ושב לעיר לאחר שנשבע כי לעולם לא ישוב אליה כמחאה על חוקי ההפרדה הגזעית ששררו בה. עובדה זו מיטיבה לתאר עד כמה המיתוס של הזולו ושל ה-Mardi Gras היה חזק.

היצירתיות של ארמסטרונג ויכולותיו המוזיקליות הן במידה רבה תוצאה של האקלים המוזיקלי בו גדל. למקום בו גדל, אותה שכונת עוני, היתה השפעה חיובית עצומה על השכלתו המוזיקלית. ארמסטרונג הילד נחשף לגדולי המוזיקאים של זמנו אשר בחלקם הגדול ניגנו באותם בתי הבושת והבארים שהיו סמוכים מאוד לדירתה של אימו. ארמסטרונג מספר כיצד אהב ונהג להקשיב לאותם נגנים ולהתענג על נגינתם.[13] באקלים שכזה קל היה לפוטנציאל הגלום בו להניב פירות ולפלס לעצמו את דרך המלך להולדתו של מוזיקאי בעל שיעור קומה.

המוזיקה כאפיק אלטרנטיבי

כבר מגיל צעיר גילה לואי את הפוטנציאל הפיננסי שבמוזיקה. כבר מגיל צעיר, בשל המצב הכלכלי הקשה בו היתה שרויה משפחתו, יצא לסייע בפרנסת המשפחה ועד לגיל 20 לערך שילב בין עבודות שונות ופרנסה באמצעות המוזיקה. אחד ממקורות הפרנסה הראשונים שלו היה קוורטט ווקלי שהקים עם כמה מחבריו. הארבעה היו מסתובבים באזור האורות האדומים הידוע של ניו אורלינס – Storyville , ומזמרים להנאתם של הזונות, לקוחותיהם, הסרסורים, שוכני הברים ושאר אנשי המקום (מאוחר יותר התפרנס גם כנגן). כך זכה ארמסטרונג בכרטיס כניסה נדיר למרכז המוזיקה של ניו אורלינס אשר היה אסור לשחורים ולילדים בגילו. ההכנסה מעבודה זו, גילה לואי, היתה גדולה יותר מבכל עבודה אחרת.[14]

באותה המידה, המוזיקה והכישורים המוזיקליים היו לארמסטרונג מקדם חברתי ומקור להכרה והערכה חברתית. לואי ארמסטרונג הצעיר נעצר משום שהחזיק וירה לאוויר באקדח של אחד מחבריה/לקוחותיה של אימו. על עבירה זו נשלח לבית סוהר לקטינים. חוויה זו היתה חוויה משמעותית לאין שיעור ללואי הצעיר כאדם וכמוזיקאי לעתיד. אט אט ולאחר קשיים מרובים החל לואי להשתלב באותו בית סוהר וכבש לעצמו מקום של כבוד כשצורף ללהקת ילדי בית הסוהר. לבסוף, בזכות כישרונו והתמדתו, הפך לנגן

המוביל. חברי להקה זו, היו יוצאים מדי פעם להשתתף במצעדים שונים ובאירועים אחרים בעיר ועל כך זכו חבריה להערכה רבה ממנהלי בית הכלא, מחבריהם למקום ובמיוחד מתושבי העיר ניו אורלינס. מתיאוריו של ארמסטרונג ניתן ללמוד על ההערכה לה זכה והסיפוק שחש בזכות יכולותיו והתפתחותו המוזיקלית. מהעובדה כי הוא מקדיש לתקופה זו פרק שלם ניתן להסיק על החשיבות שהוא מייחס לחלק זה בחייו.[15]
ארמסטרונג מספר על סדר יומו העמוס ששילב מקורות תעסוקה שונים וכאלו הקשורים לנגינה. מעייניו היו נתונים ראשית לכל למוזיקה ולעשייה לביתו ובדרך זו השכיל לתעל את צרכיו לאפיק החיובי של המוזיקה ולא לשקוע בחיים של שיכרות הימורים ופשיעה כמו רבים אחרים בשכונה בה גדל. ארמסטרונג שבפרק מסוים בהתבגרותו עבד אצל משפחת קרנופסקי, משפחה יהודית קשת יום, עורך השוואה בין ההתמודדות של היהודים והשחורים עם הגזענות בחברה האמריקאית. הוא מבקר באופן נוקב את השחורים הבוחרים בחיים של בטלה, שכרות והימורים ומגלה הערצה לחריצות, חיי המשפחה והערכים היהודים. התובנות הללו, אותם רכש בגיל צעיר, היו משמעותיות מאוד לדרך בה בחר בחייו. דרך שהובילה אותו, בניגוד למוזיקאים שחורים אחרים, מוכשרים לא פחות, לממש את הפוטנציאל הגלום בו.[16]

רקע

בתוך אותו קונטקסט בו גדל לואי ארמסטרונג, של חברה שחורה, עשירה בעולמה התרבותי ובעיקר המוזיקלי, הרואה את המוזיקה ככלי פרנסה וכאפיק אלטרנטיבי המספק קיום כלכלי, הכרה ומעמד חברתי, קל להבין מדוע נמשך ארמסטרונג כמו ילדים שחורים רבים אחרים לכיוון זה. בנוסף ישנן עוד כמה נקודות רקע שברצוני להציגן, חלקן ייחודיות לארמסטרונג וחלקן מאפיינות את החברה השחורה בכללותה. בכוחן של נקודות אלו לשפוך אור על הגורמים בשנותיו הראשונות שסייעו לו בדרכו כמוזיקאי וכאדם שחור בחברה גזענית.

לואי ארמסטרונג גדל בתקופה קשה מאוד ולמשפחה ממצב סוציו-אקונומי קשה מאוד ועל כך אין עוררין. התקופה היא תקופת האפליה הקשה של כל ה"צבעוניים" בניו אורלינס ובדרום ארצות הברית בכלל, באמצעים לגאליים (חוקי ג'ים קרו) ובאמצעים שאינם לגאליים. משפחתו של ארמסטרונג היתה משפחה קשת יום כמו משפחות שחורות רבות אחרות. אימו שעסקה בזנות, עשתה ככל שביכולתה לפרנס את לואי ואחותו. לאביו היתה משפחה שנייה שלה הקדיש את כל תשומת ליבו והתעלם מלואי כמעט לחלוטין. אך ברצוני לציין שני אספקטים אחרים בחייו של לואי הילד שהם לטעמי נותנים לנו זוויות מעניינות על הקריירה הצפויה לו בעתיד.

הראשון עוסקת בתאריך לידתו של לואי ארמסטרונג. על פי תעודת ההטבלה שלו נתגלה כי תאריך הלידה של ארמסטרונג הוא ה-4 לאוגוסט 1901. ארמסטרונג עצמו התעקש כל חייו כי נולד ב-4 ליולי 1900, תאריך הנושא עמו משמעות סמלית רבה והפך אותו לילד הג'אז האמריקאי. תופעה זו של אימוץ תאריך לידה פיקטיבי עם משמעויות סמליות היתה נפוצה בין שחורים רבים ומצביעה על שאיפות האינטגרציה החזקות שלהם. כמותם גם ארמסטרונג גילה שאיפות כאלו ואמץ לעצמו תאריך שגוי ביודעין או שלא ביודעין. עובדה זו ושאיפות אינטגרטיביות אלו עתידות להיות בעלות השלכות רבות על ארמסטרונג המוזיקאי והמוזיקה שלו.[17]

"Dipper, as long as you live, no matter where you be - always have a white man who can + will put his hand on your shoulder and say – "this is "my" Nigger" and, can't nobody harm' ya."[18]

ציטוט זה משקף את האספקט השני בו ברצוני לעסוק. ארמסטרונג מצטט עצה שקיבל כילד מאחד מאבותיו הרוחניים, שכונה בלאק בני. הציטוט מדגים עד כמה היה קשה להיות אדם שחור בניו אורלינס בתקופה בה

חייו של אדם שחור היו הפקר ולינץ של לבנים בשחורים מסיבות שונות היה מעשה שבשגרה. ארמסטרונג נאלץ לאמץ לעצמו אורך חיים והתנהגויות מאוד פרקטיות שיאפשרו לו לשרוד בסביבה זו. החיוך הרחב השרוע על פניו תמיד והצחוק המתגלגל המאפיינים אותו כל כך שהיו חלק משגרת הופעותיו, הבחירות המוזיקליות והאמנתיות שעשה, כל אלה הם תוצאה והמשכה של אותה תפיסת עולם שהנחתה אותו כל חייו והוטבעה בו בילדותו. ארמסטרונג היה אדם פרגמטי ולא רדיקלי. הוא הותקף בשל כך רבות על ידי שחורים אחרים, אך כך הבטיח את הפופולריות שלו בקרב הקהלים הלבנים והפך ברבות הימים לשחור הראשון שחדר ללב הקונצנזוס התרבותי של ארצות הברית הלבנה. הפער, שבין התנהגויותיו והתבטאויותיו הדיפלומטיות של ארמסטרונג לבין המציאות הגזענית הקשה בארצות הברית, כמו הבחירות המוזיקליות, קרי הסגנון המוזיקלי והרפרטואר אותו ניגן, הם שני אלמנטים שעוברים כחוט השני לאורך כל חייו ונושאים בחובם משמעויות עמוקות ששורשיהם בילדותו בניו אורלינס.

שנות
העשרים

החברה האמריקאית בשנות העשרים

מלחמת העולם הראשונה

מלחמת העולם הראשונה היתה נקודת מפנה, שהביאה לשינוי קיצוני בהתייחסות בני האדם לעצמם לעולם בו הם חיים ולא לחינם. הזעזוע העמוק שגרמו מאורעות המלחמה, ההרג המפלצתי בכמותו וחסר התוחלת הותירו חותם בל ימחה על התודעה האנושית הקולקטיבית ותפיסת בני האנוש את עצמם ואת המציאות.[19]

בד בבד, בהסתכלות על ההיסטוריה האמריקאית, ניתן לראות במלחמה זו נקודת שיא בתהליך מתמשך. הרוח האופטימית בארה"ב שהגיעה לשיאה בתנועה הפרוגרסיבית ובאידיאליזם הווילסונאי, התנפצה לרסיסים ופינתה מקומה לניהיליזם הציני של שנות העשרים. המלחמה חיזקה באופן משמעותי את ריכוזיות השלטון הפדרלי בשל הצורך בארגון התשתית הכלכלית למלחמה. עיקרון הבדלנות הופר לראשונה בצורה כה גסה. האידיאליזם האמריקאי המושתת על החוואי העצמאי הקטן והאינדיבידואליסט הוכיח עצמו כבלתי רלבנטי מול צורכי השעה שדרשו התגייסות קולקטיבית של האומה.

שנות העשרים היוו ריאקציה לכל אלו. האמריקאים לא קיבלו על עצמם את הנהגת העולם כפי שציפו מהם והסתגרו בבדלנותם. הנשיאים של שנות העשרים היו אנמיים ונקטו בגישה של אי התערבות. כוחות רבים בחברה האמריקאית ניסו להשיב לאומה את ערכי הכפר שנשחקו ללא הועיל. מלחמת העולם הראשונה הבהירה לאמריקאים בצורה חותכת וחד משמעית כי ישנן מגמות שאין הם עוד יכולים להמשיך ולהתעלם מהן. אחת מאותן מגמות היא התיעוש.

המהפכה התעשייתית

ההבדל הניכר בין המהפכה התעשייתית שחוותה ארה"ב לבין זו שחוותה אירופה טמון בעובדה שאת אותו תהליך שאירופה עברה בשתי מאות לערך, ארה"ב עברה בחצי מאה. יחד עם זאת, ישנו שוני נוסף שהוא מעבר לעוצמה ולמהירות של אותה מהפכה תעשייתית בארה"ב. בשביל האמריקאים ה"progress" שלהם היה יותר מרווחה חומרית גרידא, יותר ממסילות ברזל ומפעלים, ה"progress" שלהם היה לאידיאל, אפשר לומר לדת.[20]

התיעוש בארה"ב היה מלווה בתיאוריות ניהוליות שעסקו בניהול מקצועי לשם הגדלת רווחים ותפוקת יצור. לראשונה בשנים אלו הפך מנהל העסקים לדיסציפלינה אקדמאית. חלק חשוב באותה עלייה בתפוקה מלאו המצאות טכנולוגיות חדשניות שהגדילו את היצור וחסכו בידיים עובדות. שיטת האשראי שפרחה בשנות העשרים הגדילה בצורה ניכרת את כוח הקנייה של האנשים, עודדה אותם לרכוש וחזקה את מעגל ה-"progress". לראשונה, צמחו מקצועות חדשים שהזינו את השיטה, הבולט ביניהם איש השיווק. תפקידו של זה היה כמובן להגדיל את המכירות והרווחים, תוך שהוא נעזר בתיאוריות פסיכולוגיות, כמו מקצוע הפסיכולוגיה עצמו, שגם הן פרי תחילת המאה העשרים. המעגל הכלכלי הפורח הביא ליצירת הבועה הגדולה של הספקולנטים, אלו ששלחו ידם בבורסה ואלו שבנדל"ן. כל האלמנטים הללו יחדיו גרמו לעלייה פנומנלית ברווחים, בדיבידנדים ובמשכורות בשנות העשרים.[21]

המשמעות של אותו שגשוג הייתה שהאמריקאים בשנות העשרים נדרשו רק לחלק קטן ממשכורתם בכדי לקיים את עצמם ונותרו עם החלק הארי ככסף עודף. מעבר לכך, היה להם כעת זמן פנוי. הפנאי היה מושג חדש בעולם המושגים של מרבית האנשים. אם נוסיף לכך את העובדה כי גם נשים יצאו לעבוד, הרי שמשפחה אמריקאית ממוצעת נותרה עם סכומי כסף עודפים שפעמים רבות לא היה לה מושג מה

לעשות עמם. כמובן, שברוח הקפיטליזם האמריקאי, רבים השקיעו את הכסף בבורסה או במקומות אחרים בכדי ליצור רווחים נוספים. אך רבים גם השתמשו בכסף להנאתם או להעלאת רמת חייהם והחלו לצרוך מוצרים שעד אז היו עבורם בגדר חלום, הבולטת ביניהם המכונית.

התיעוש, יחד עם ההמצאות הטכנולוגיות, הרוח האמריקאית הקפיטליסטית והמלחמה שהותירה את מדינות אירופה חבות סכומי כסף עצומים לארה"ב, הביאו עמם את השגשוג חסר התקדים של שנות העשרים. אך התיעוש הביא עמו מגמה נוספת, חשובה לענייננו – אורבניזציה.

האורבניזציה, קרי המעבר לערים הגדולות, היא תופעה אופיינית לכל מהפכה תעשייתית. המעבר מהכלכלה המסורתית, המשפחתית, לכלכלה המודרנית יוצר ריכוזי אוכלוסין סביב מקורות תעסוקה. אם בשל מחסור באדמה ככל שמתרבה האוכלוסייה, ואם בשל התפתחות הטכנולוגיה המצמצמת את כוח האדם הנדרש ליצור החקלאי, מצטמצמות אפשרויות התעסוקה בכפר וחסרי העבודה נעים לעיר בכדי למצוא מקור פרנסה חלופי. בארה"ב, לראשונה, בשנות העשרים, הפכו הערים דומיננטיות על חשבון האזורים הכפריים.[22]

התיעוש והאורבניזציה לא היו תופעות חדשות, ראשיתן בסוף ימי מלחמת האזרחים (1861-1865). האמריקאים בכל אופן, התעקשו לראות עצמם לאורו של המיתוס האגררי הג'פרסונאי, הסוגד לחוואי הקטן העצמאי והאינדיבידואליסט המכלכל את עצמו וסולד מהרשויות המנסות להגביל את חירותו. מלחמת העולם הראשונה והדרישות התעשייתיות שהביאה עמה, החישה את הקץ הבלתי נמנע והטתה את הכף לטובת העיר המתועשת.

זמנים מודרניים

לכל אלו היו כמובן השלכות רבות גם בתחומים אחרים. החיים המודרניים, שמאפייניהם הם התיעוש והעיור, ערערו למעשה את האידיאל, את הבסיס הרעיוני-מוסרי

שעליו הושתתה החברה האמריקאית עוד מימי האבות המייסדים. ערעור זה יצר פתח למגוון רחב של רעיונות חדשים, פלורליזם ופתיחות מן הצד האחד, וניסיון להחזיר את הסדר הישן מן הצד השני. לא לחינם דווקא בשנים שלאחר מלחמת העולם הראשונה, בשנות העשרים, התרחשו המאבקים הפוליטיים המוסריים הגדולים. על חוק היובש, על חוקי ההגירה, בעד ונגד קומוניזם/סוציאליזם, חזרה לדת מול חילון וחופש מיני, פטריארכליות מול פמיניזם, מבוגרים מול צעירים, כפר מול עיר. היה זה מאבקם של האנשים המודרניים העירוניים באלו שניסו לשמור על כל מה שראו כאמריקאי, או כל מה שנתפס בעיניהם כאמריקאי ונראה היה כי הוא על סף אבדון.[23].

העולם המודרני החדש, יצר אם כן את האקלים שאפשר לצעירים ובעיקר לצעירות לצאת ולחפש לעצמם אלטרנטיבה לעולם הוריהם שאבד עליו הכלח. מלחמת העולם הראשונה והאכזבה העמוקה מהעולם והערכים הישנים גרמו לאותם צעירים למרוד בעולם המבוגרים, להטיל דופי וספק בכל מה שהוריהם ניסו להנחיל להם ולאמץ לעצמם מושגים חדשים, עולם ערכים חדש, טעמים חדשים ונורמות התנהגות חדשות.

על היות הרדיו ותפוצתו הרחבה אחת ההתפתחויות הטכנולוגיות החשובות של התקופה אין עוררין. כך גם בנוגע לתפקידו המרכזי בהפצת הג'אז. למרות האורבניזציה, יש לזכור כי בשנות העשרים עדיין קרוב למחצית אוכלוסיית ארה"ב חייתה בעיירות בנות פחות מ2,500 תושבים. ללא ספק רבים מן האמריקאים הלבנים נחשפו לראשונה למוזיקאים שונים ובתוכם נגני ג'אז באמצעות הרדיו משום שהמוזיקאים ובמיוחד נגני הג'אז לא היו טורחים להגיע למקומות שאינם כלכליים מבחינתם ונהרו לערים הגדולות, בעיקר שיקגו וניו יורק. הפופולריות של הג'אז אינה תוצאה של המצאת ותפוצת הרדיו, אך ללא ספק המצאה זו סייעה בהפצתו וקצרה בהרבה את הזמן שהיה לוקח למוזיקה זו להיהפך לפופולרית אילולא היה הרדיו קיים.

התפתחות טכנולוגית חשובה אף יותר היא המצאת ה-phonograph, ה-jukebox והיכולת להקליט.

בשנות העשרים פרחה תעשיית התקליטים ובינהם תקליטי ג'אז רבים. הייתה זו פריצת דרך עצומה. בכדי להאזין לנגן או קבוצת נגנים לא היה יותר הכרחי להימצא במקום בו נגנו, המרחק הגיאוגרפי אבד מחשיבותו. כל אדם, בכל מקום, יכל לרכוש ולשמוע ג'אז בפרט ומוזיקה בכלל והאומנים נהנו מתמלוגים על מכירות תקליטיהם ואפשרות גדולה הרבה יותר לחשיפה, מוניטין ופופולריות. לכך הייתה חשיבות עצומה גם אם ניקח בחשבון שכמעט כל צרכני תקליטי הג'אז באותה העת היו שחורים.[24]

החברה השחורה והג'אז

ההגירה הגדולה

מלחמת העולם הראשונה הייתה בעלת השלכות נרחבות על האוכלוסייה השחורה. אחרי ביטול העבדות הופעלה השיטה הקרויה חוקי jim crow אשר מהותה אפליה פורמלית ובלתי פורמלית של השחורים בדרום ארה"ב. בטול זכות ההצבעה לשחורים, תחבורה נפרדת לשחורים וללבנים, הפרדה במקומות בידור ומסעדות, בתי ספר נפרדים, כל אלו הוחלו אט אט במדינות הדרום והשחורים שחשבו לתומם כי השתתפותם במלחמת העולם הראשונה תקנה לגיטימציה לדרישתם לשוויון אזרחי בשל ההשתתפות המסיבית והתרומה החשובה שלהם למאמץ המלחמתי נתקלו במציאות הגזענית הקשה.[25]

שנות העשרים היו שנות השיא של הקו קלוס קלאן. ארגון ריאקציונרי שמקורו בדרום, אך בשנים אלו זכה לתמיכה נרחבת גם בצפון. הקלאן רדפו מיעוטים דתיים בכלל ובתוכם שחורים ולבנים שהתנגדו לתפישת עולמם המיושנת, שהייתה חלק מתנועת החזרה הכללית בארה"ב לערכים הישנים. הם הגיעו לשיא כוחם באמצע שנות העשרים ומנו כ-5 מיליון תומכים. מעניין לציין, שבין סך המהומות הרבות על רקע גזעי בארה"ב בשנות העשרים, הגדולה שבהן התרחשה בשיקגו. ההסבר לכך

נעוץ בעובדה שבזמן המלחמה, בשל מחסור בכוח אדם תפסו שחורים מקומות עבודה רבים ומשזו נסתיימה נוצרו מתחים רבים בין פועלים שחורים ולבנים.

שחורים רבים נעו צפונה בחיפוש אחר זכויות אזרחיות ורווחה חומרית, ביניהם היו כמובן מוזיקאים. ראשית התנועה של מוזיקאים שחורים צפונה קדמה לגל הגירה זה. מקורה באניות הקיטור שהיו מפליגות לאורכו של נהר המיסיסיפי ובהן נגנו נגנים שחורים להנאתם של המשייטים. הג׳אז שמקורו בניו אורלינס, החל מתפשט אט אט צפונה עם המוזיקאים, שהחלו תחילה כבודדים, לצאת את ניו אורלינס.

סמן של תקופה

בתוך סבך הויכוחים והמאבקים בשנות העשרים, תפס הויכוח על הג׳אז מקום חשוב. יש לציין, כי אף פעם לא התרחש ויכוח ציבורי רחב וסוער כל כך על מוזיקה. הסיבה לכך נעוצה בעובדה שהג׳אז נתפס על ידי גורמים רבים, כמו האלכוהול והמהגרים, כסכנה לחברה האמריקאית, לערכים הישנים של העולם הכפרי המאבד את הדומיננטיות שלו בחברה האמריקאית. מדוע זכה הג׳אז לפופולריות גואה בשנות העשרים? אחד ההסברים לפופולריות של הג׳אז הוא כי בזמנים של מודרניזציה, בהם מתערערים סדרי העולם הישנים, בתוך האנונימיות של הכרך הגדול, דווקא אז מתעוררים הצורך והכמיהה המולידים את החיפוש אחר מקורות אותנטיים, פרימיטיביים, טבעיים. מקבילה לג׳אז ניתן למצוא באמנות האירופאית של סוף המאה ה-19, בנערות טהיטי של גוגן ובעניין שגילו אומנים שונים באמנות יפנית.

העולם המודרני החדש, יצר אם כן את האקלים שאפשר לצעירים ובעיקר לצעירות לגלות פתיחות ולמצוא עניין במוזיקת הג׳אז. יותר מכך, מלחמת העולם הראשונה והאכזבה העמוקה מהעולם והערכים הישנים, גרמו לאותם צעירים למרוד בעולם המבוגר ואחד הביטויים לאותו מרד היה המוזיקה החדשה שהם אמצו. מעבר למושגים כלליים ומופשטים כמו פתיחות, פלורליזם ומרד ישנן סיבות קונקרטיות שאפשרו את חשיפת הג׳אז לקהל רחב.

הג׳אז בניגוד לסוגי מוזיקה אחרים, של מיעוטים אחרים, ייצג את רוח התקופה. הג׳אז שראשיתו מרד האדם השחור באדם הלבן המדכא חפף את החדשנות, הדינאמיות, ואת המרידה בערכים הישנים. הקצב המהיר, הריקוד הסוער והאלתור מול הכללים הנוקשים של המוזיקה הפופולרית הלבנה. הצעירים מצאו בו פורקן לתחושותיהם ולמרד שלהם בעולם המבוגרים שהכזיב. המיניות הרבה שמוזיקה זו ובעיקר הריקוד המלווה אותה שדרו מקבילה לחופש המיני שהתפרץ באותה התקופה, לחצאיות שהתקצרו עד מעל לברך, לנשים ולבחורות הצעירות שהחלו לעשן

ולשתות בפומבי ולהתרועע עם גברים שונים לפני הנישואים. הקצב המהיר האקסטטי חפף את השינויים המהירים שעברו על ארה"ב כמדינה מודרנית ומתועשת רווית המצאות טכנולוגיות חדשניות חדשות לבקרים. הג'אז הוא המוזיקה של הזמנים המודרניים.[26]

המעבר לצריכת המונים בעקבות הגאות הכלכלית היה בעל השפעה עמוקה על התרבות בארה"ב בכלל ועל המוזיקה בפרט. המונופול על התרבות ועל המוזיקה הוצא מידי האקדמיה והמוזיקאים ועבר לידי ההמונים והצעירים שהפכו כוח קנייה משמעותי. הדבר התבטא במיוחד ברדיו, שהבסיס הכלכלי עליו הוא נשען הוא הפרסומות ועל כן הוא מחויב להשמיע מוזיקה שתרצה את קהל מאזיניו. וכמובן, בחברות התקליטים, שהסכימו להעניק חוזה הקלטות רק לאומנים שהעריכו כי ימכרו מספר גדול של תקליטים. כך התאפשר לאותם מושגים מופשטים כמו, חדשנות ופתיחות תרבותית להיות מתורגמים לעובדות ממשיות בשטח. במילים אחרות, הנכונות לקבל ולהאזין למוזיקה שחורה לא הייתה מתורגמת לתפוצה כה רחבה של הג'אז בקרב הלבנים אילולא היו לאותם צעירים פתוחים ופלורליסטים האמצעים הכלכליים לרכוש מוזיקה זו, אילולא היה להם את הפנאי ללכת להופעות ג'אז, אילולא היה להם את הכוח להשפיע על המוזיקה המושמעת ברדיו.

חלק חשוב מהצלחתו של הג'אז לחדור לחברה הלבנה טמון בעיתוי. הג'אז צמח בזמן בו המוזיקה הפופולרית הלבנה הייתה נמצאת בשקיעה. אין הכוונה דווקא מבחינה מוזיקלית, אלא בעיקר מבחינת התמלילים והמסרים המועברים בהם. המוזיקה הלבנה הייתה רוויה בקיטש רומנטי, טהור ומתחסד, המצייר עולם פנטסטי בו המין משולל מקום והמוות אינו קיים. בעולם משתנה אפוף בירוקרטיה ותיעוש, בעולם בו ערכי המשפחה הישנים נחלשו בצורה קשה, הניסיון הנואל ליצור תמונה פסטורלית ונאיבית הפך פתטי ובלתי רלבנטי.[27]

המוזיקה השחורה הציעה אלטרנטיבה ראויה לכך: התמלילים בה נגעו באופן ריאליסטי בכל נושאי החיים.

כמובן במין ומיניות, השירים השחורים מלאי רמיזות מיניות, בגידות ותשוקה. במוות, בבעיות חברתיות כמו אלימות, הימורים, אלכוהוליזם וסמים, כל אלו קבלו התייחסות נוקבת. צורת ההתייחסות לאהבה בוטה עשירה וישירה הרבה יותר וחורגת מן הקיטש הלבן העוסק בשברון לב או אהבת אמת. השחורים אמרו למעשה את מה שכולם חוו, אך בשל מוסכמות חברתיות לא העזו לומר. הם, השחורים, שהיו ממילא מחוץ למרכז ההוויה האמריקאית לא היו מחויבים לאותן מוסכמות, והרשו לעצמם לחרוג מן הנורמות הנוקשות.

אמריקניזם

ישנו דמיון רב בין הבסיס הרעיוני העומד מאחורי המבנה המוזיקלי של הג׳אז, לבין התפיסה החברתית-כלכלית האמריקאית. רבות נכתב על הג׳אז כמשקף של האמריקניזם. ברצוני לתאר דעה זו מזווית שונה, שאכנה אותה לצורך העניין ״תיאורית מחיאות הכפיים״. בכדי להבהיר טענתי זו אפנה ראשית לתיאור מבני קצר של הג׳אז.

המבנה המוזיקלי של הג׳אז הוא פשוט וקל להבנה. קטע ג׳אז בנוי משלושה חלקים:

תחילה מנוגן קטע הנושא. זהו הקטע המלודי, הקטע שסביר להניח שנזכור אותו גם לאחר שתסתיים ההופעה ונזמזם אותו להנאתנו בדרכנו הביתה. לאחר מכן, כל נגן או חלק מהנגנים מאלתרים על המבנה ההרמוני של אותו קטע נושא ובאמצעות כך מפגינים את כישוריהם הטכניים ובעיקר המוזיקליים, תוך שהם יוצרים מנגינות חדשות על אותו מבנה הרמוני ולעיתים מצטטים נעימות אחרות. לבסוף חוזרים ומנגנים שוב את קטע הנושא.

אחד ההבדלים המעניינים בין ג׳אז וסוגי מוזיקה אחרים הוא התזמון בו מוחא הקהל כפיים. במוזיקה קלאסית לדוגמא, מוחא הקהל כפיים בתחילת ההופעה, כאשר הנגנים עולים לבימה ובסיומה. על ידי כך הוא מביע את הערכתו לתזמורת. הערכה זו ניתנת לתזמורת כמכלול נגנים. בג׳אז לעומת זאת, מוחאים כפיים, בנוסף למחיאות הכפיים הרגילות, גם בסיום כל

קטע אלתור של כל נגן ובכך מביע הקהל את הערכתו לכישוריו המוזיקליים של כל נגן בנפרד.

מדהים לחשוב עד כמה גישה זו תואמת את רוח האינדיבידואליזם האמריקאי. זה הבוחן, לפחות בתיאוריה, כל פרט לגופו. זה הטוען, כי כל אחד זכאי לשוויון הזדמנויות, לאפשרות להתפתח ולהתקדם על פי כישוריו ויכולתו. מדהים לחשוב על החפיפה בין הגישה המצויה בבסיס הג'אז, לבין רוח הקפיטליזם האמריקאי המבטל, שוב לפחות בתיאוריה, את קשרי הדם, דת גזע ומין ומציב את כל בני האדם על נקודת זינוק שווה לזכות בהערכה על פועלם, הצלחה ומוביליות חברתית.

לואי ארמסטרונג

ההגירה צפונה

להגירה של לואי ארמסטרונג צפונה, לשיקגו, קדמה תקופה בה היה מנגן באוניות שעשועים אשר שייטו לאורכו של נהר המיסיסיפי וניגנו להנאתו של קהל לבן ברובו ובכך חשפו את המוזיקה החדשה, הג'אז של ניו אורלינס לקהלים חדשים. מעבר להכנסה הכספית הנאה שבשיוטים אלו ולתרומתם להתפתחותו המוזיקלית, מיטיב ארמסטרונג לתאר את המשמעות החברתית שהייתה להם בכל הנוגע ליחסים בין הגזעים בארצות הברית. ארמסטרונג מספר בצורה אמביוולנטית על האיסור המוחלט שחל על הנגנים השחורים להתערות עם הקהל הלבן מן הצד האחד, ועל קשרים יפים שנרקמו בינו לבין לבנים שונים וביניהם מוזיקאים שארחו אותו ואת חבריו בבתיהם. מן האספקט המוזיקלי, זכו ארמסטרונג וחבריו להערכה רבה על כישוריהם כנגנים וליחס של כבוד עד כדי הערצה.[28]

ב-8 לאוגוסט 1922, נעתר ארמסטרונג הצעיר להזמנתו של ג'ו קינג אוליבר לבוא ולהצטרף ללהקתו שניגנה זה מספר שנים בשיקגו. קינג אוליבר, אשר כשמו כן הוא, היה ידוע כמלך נגני הנשיפה של ניו אורלינס, היה לארמסטרונג בכל שנות בחרותו דמות אב, מושא

הערצה ומעיין בלתי נדלה של דמות חיקוי מוזיקלית. הזמנה זו של קינג אוליבר את ארמסטרונג והיענותו של ארמסטרונג מסמלות כמה שינויים מרכזיים שעתידיים להיות הרי משמעות לחייו של ארמסטרונג לג'אז ולחברה האמריקאית ככלל. העזיבה לשיקגו היתה למעשה גם עזיבתו של ארמסטרונג את אימו אחותו וחשוב מכל את אשתו הראשונה דייזי, פרוצה במקצועה, שמערכת היחסים איתה היתה אלימה חולנית ומלאת סצינות קנאה, איומים ברצח ומעצרי משטרה. באמצעות המעבר צפונה קווה ארמסטרונג לצאת גם ממערכת יחסים זו. מן האספקט המוזיקלי בואו לשיקגו סימן את תחילת סופו של הג'אז של ניו אורלינס ותחילת היווצרותו של הג'אז האמריקאי שארמסטרונג הוא הדמות הבולטת ביצירתו. בכך למעשה, כרה לעצמו קינג אוליבר שהוא מהסמלים הבולטים של הג'אז של ניו אורלינס, את הבור שיוביל לדעיכתו המוזיקלית. החברה האמריקאית, עתידה לצאת נשכרת ולגלות את הג'אז בצורתו הבסיסית המוכרת לנו עד היום.

בין ארמסטרונג לקינג אוליבר

עם הגיעו של ארמסטרונג לשיקגו, ערך קינג אוליבר הכרות בינו לבין חברי להקתו וביניהם ליל הארדינג, מי שעתידה להיות אשתו השנייה של ארמסטרונג. השינוי הזה בחייו האישיים, גירושיו מדייזי ונישואיו לליל מסמלים שינוי רחב ועמוק הרבה יותר בחייו. אם דייזי מסמלת את עולם הזנות וחיי הלילה האפלוליים של ניו אורלינס, הרי שליל מסמלת את העולם שארמסטרונג רצה לחבור אליו וללמוד ממנו. ליל הארדינג, היתה אישה שחורה מתקדמת, בעלת השכלה מוזיקלית אקדמית (גם אם עצם סיומה את חוק לימודיה שנוי במחלוקת) ונגנת ג'אז ומוזיקה קלאסית מחוננת, אמביציוזית ומתוחכמת עד כדי מניפולטיביות. היא הייתה שונה לחלוטין מכל מה שארמסטרונג הכיר עד כה בכל הנוגע לנשים. כמו דייזי גם היא היתה מבוגרת ממנו במספר שנים וגם היא היתה אישה דומיננטית ששלטה בו ביד רמה, אך באופן שונה. ליל שזיהתה את הכישרון העצום הטמון בבחור הצנוע, הדרומי, השקט והנאיבי

עודדה אותו לעזוב את קינג אוליבר, להפסיק לנגן כנגן שני ולפתוח בקריירה כנגן מוביל. ארמסטרונג היסס, אך ליל הציבה אולטימטום והוא חסר הביטחון העצמי והאמונה בכשרונו שנקרע בין דמות האב שלו לדמות האם, בחר באחרונה. יתכן בשל העובדה כי אביו נטש אותו בגיל צעיר ואמו וסבתו הן שגידלו אותו, יתכן בשל העובדה שבשנות העשרים המהפכניות היה מקום ליחסים הפוכים בין בני זוג בהם האישה ממלאת את תפקיד הגבר והגבר ממלא את תפקיד האישה וייתכן משום שבתוך תוכו ידע כי לעולם לא יוכל לפרוץ ולנגן את המוזיקה שלו תחת חסותו של אוליבר.

החלטתו של ארמסטרונג לעזוב את להקתו של קינג אוליבר, שנקראה "להקת הג'אז הקריאולית של קינג אוליבר", היתה בעלת משמעות עצומה להתפתחות הג'אז ולעולם המוזיקה. היא מסמלת את סוף עידן הג'אז של ניו אורלינס ותחילתו של עידן חדש. הג'אז של ניו אורלינס, הג'אז הקריאולי הפוליפוני של קינג אוליבר יפנה עתה את מקומו לג'אז הסוליסטי האינדיבידואליסטי של ארמסטרונג. האלתורים הבנויים היטב והמוכתבים על ידי המבנים הסדורים של אוליבר יפנו את מקומם לעולם החדשני הנועז, הצעיר והניסיוני של ארמסטרונג. יכולותיו הוירטואוזיות והיצירתיות שלו היו מוגבלות בתוך תחום להקתו של אוליבר שהיתה צרה מלהכיל את מידותיו והוא יצא והפך להיות מובילה של מהפכה מוזיקלית וחברתית.[29]

מוביל של מהפכה

גולת הכותרת של אותה מהפכה מוזיקלית וחברתית בהנהגת ארמסטרונג הוא אוסף הקלטות הקרוי "The Hot Five" ו "The Hot Seven", על שם מספר נגני הלהקה, אשר הוקלט בשנים 1925-1928.

"If Armstrong had put music aside after the December 12, 1928…he would still be the most eminent figure in jazz history."[30]

פרויקט הקלטות זה, יחד עם שנת פעילותו בניו יורק שקדמה לו, הוו את המהפכה המוזיקלית הגדולה של הג'אז בשנות העשרים, עיצבו את דמותו של ארמסטרונג כנגן סוליסט ואמן הג'אז המוביל של התקופה ואת אופיו של הג'אז בהתאם.[31]

מעבר להרחבתו את אופקי המוזיקה והאלתור, ארמסטרונג עבר וחולל עוד מספר שינויים בעלי משמעות. הוא שיפר את כישורי השירה שלו ושילב אותם בהקלטות השונות. הציג לעולם את ה- "scat", האלתור ווקאלי באמצעות שרבובי מילים והברות. עבר מנגינה ב-cornet ל –trumpet (הגרסה המעודנת של אותו כלי נשיפה). שיפר ללא הכר את יכולות קריאת המוזיקה שלו והידע התיאורטי שלו במוזיקה. פיתח את דמותו גם כבדרן ולא רק כמוזיקאי (מה שיהיה בעל משמעות עצומה בהמשך דרכו). אך מעבר לכל, הוא פרץ את הדרך אל הקהל הלבן באופן חסר תקדים.

ראשיתן של הקלטות המוזיקה בשנות העשרים היו פרימיטיביות וצפנו בחובן בעיות רבות. בתחילה לא היה ניתן להקליט תופים ופסנתר בשל חוסר בציוד מתאים. כלי הנשיפה, למזלו של ארמסטרונג, היו בדיוק בטווח המתאים. אולם, נגינתו היתה חזקה כל כך שהוא אולץ לנגן במרחק כמה מטרים משאר חברי הלהקה. על אף כל אלו ואם התפתחות הטכנולוגיה היו ההקלטות הכלי המרכזי יחד עם שידורי הרדיו שחשפו את ארמסטרונג לקהל הלבן. עוד לפני כן, נהרו לבנים לבוא ולשמוע אותו מנגן, אך אלו היו בעיקר מוזיקאים. כעת, יחד עם הפופולריות וההשפעה המוזיקלית העצומה של ה- "Hot Five" וה- "Hot Seven" , נוצר ראש הגשר

לליבה של החברה האמריקאית אשר עתיד להיות בעל משמעות כבירה בכל הנוגע ליחסי שחורים-לבנים בארצות הברית גם מחוץ לתחום הצר של המוזיקה.

חייו של ארמסטרונג חופפים את השינויים שעברו על החברה האמריקאית בשנות העשרים. גם הוא היגר מהדרום אל שיקגו האורבנית המודרנית והמתועשת, גם הוא נעזר בהמצאות הטכנולוגיות החשובות של התקופה כמו הרדיו וההקלטות. המוזיקה שלו עמדה בלב ליבה של המחלוקת הציבורית הערכית. הוא יצג את רוח הנעורים, המרד והיצירתיות, החדשנות, בחינת הגבולות והרחבת האופקים. התפיסה הערכית המסתתרת בג'אז שלו חופפת את התפיסה הערכית של החברה האמריקאית. כלומר, היא מייצגת את האינדיבידואליזם שהוא מיסודות החברה האמריקאית בראייתה הערכית, הכלכלית והמדינית וכמו כן הוא אלמנט מרכזי בג'אז המציב את הנגן הסוליסט בקדמת הבמה.

לסיום ברצוני להדגיש נקודה נוספת. יש לזכור,שאחרי ככלות הכל היה הג'אז מצרך מבוקש בקרב אלו שראו עצמם כשולי החברה וביקשו להתרחק מן הקונצנזוס[32]. דווקא בשל כך הג'אז מסמל את התקופה. הוא היה אחד הביטויים החשובים של המרד של שנות העשרים, אחת מצורות המחאה המרכזיות כנגד עידן קודם שנכשל. ארמסטרונג שכאדם שחור ממילא היה מחוץ לקונצנזוס, חיפש את הדרך לליבו. הוא שינה ועידן את הג'אז באופן כזה שערב לחיכם של קהלים רחבים יותר ובעיקר לבנים יותר. בשנות העשרים נפגשו שני הצדדים באמצע הדרך. על כן, ארמסטרונג מייצג כל כך את רוח התקופה ומוביל את הרוח הרעננה של שנות העשרים. אולם, מהר מאוד הוא יאבד את מקומו כמהפכן בדרכו אל אותו הקונצנזוס כפי שניתן יהיה לראות כבר בפרק הבא.

Louis Armstrong & his Hot Five

שנות
השלושים

החברה האמריקאית בשנות השלושים

המשבר הכלכלי של 1929

המשבר הכלכלי של 1929, או ליתר דיוק, כיצד ניתן לגבור על תוצאותיו הקשות של משבר זה ולשוב לכלכלה הצומחת באופן יציב וקבוע, היה הנושא המרכזי אשר העסיק את החברה בארצות הברית ואת מנהיגיה לאורך עשור זה. עוצמתו של המשבר והשפעתו העמוקה והמתמשכת על החברה בארצות הברית טמונה לא רק בעומקו של השבר, אלא גם בעובדה כי הוא הופיע בסופן של שנות העשרים העליזות. באותן השנים נדמה היה לרבים כי ארצות הברית נמצאת במעגל אין סופי של התרחבות, צמיחה וגידול בפריון וביכולת הקנייה וכי אנו רחוקים כפסע מעולם שבו העוני ימוגר כליל. הביטחון בצדקת השוק החופשי, באמת הכלכלית שהובילה את המשק האמריקאי להישגים חסרי תקדים והפכה את ארצות הברית למעצמה כלכלית, גרמה לאמריקאים ללכת בטוחים בעצמם עד כדי עיוורון אל עבר אותו משבר אשר הוא אחד מנקודות הציון המרכזיות בכלכלה האמריקאית בפרט ובהיסטוריה של ארצות הברית בכלל.

משבר זה, המשבר הכלכלי החמור ביותר שידעה ארצות הברית, הביא לתופעות קשות שהשליכו ופגעו בחברה האמריקאית על כל חלקיה באופן שלא היה מוכר לאמריקאים ולעולם עד אז. בנקים פשטו רגל, חוסכים אבדו את החסכונות אותם צברו במשך שנים, הבורסה קרסה ומשקיעים איבדו את כל הונם בין לילה. מיליונים אבדו את מקומות עבודותיהם והפכו למובטלים. ברי המזל ששמרו על מקום עבודתם הוכו על ידי ירידה דרסטית במשכורותיהם. מיליונים הפכו חסרי בית ורבים שבפתאומיות איבדו את כל שהיה להם אבדו עצמם לדעת. כיצד קורה הדבר? כיצד כלכלה מצליחה כל כך הופכת כהרף עין לכישלון צרוף?

"One of the basic difficulties was the distribution of income. At the beginning of the 1920s, the top 5 percent of the people had had 24 percent of the disposal income; by 1929, their percentage had increased to 35. In the same period the top 1 percent moved from 12 to 20 percent of the disposable income and 31 to 36 of the wealth. At the same time better than 60 percent of the population lived below the poverty line."[33]

החלוקה הלא שוויונית של ההכנסות וההון הפכה למעשה את המשק האמריקאי למשק בועתי. בה בעת שהיה נדמה כי חוסנו רב וכי העוני הוא תופעה אשר עתידה לחלוף מהעולם, מסתבר, כי העניים מנו עדיין מרביתה של האוכלוסייה בארצות הברית והצמיחה היתה למעשה נחלתם של מעטים. על כן, ההנחות הכלכליות ותחשיבי הצפי התבססו על נתונים מוטעים ובלתי מדויקים, אשר הובילו לביצוע מהלכים כלכליים מוטעים שסופם בחורבן עסקים. כלומר, הפער בין ההנחות לגבי כוח הקנייה של האמריקאים גרם לבעלי חברות להגדיל את כוח היצור שלהם באופן חסר פרופורציה לכוח הקנייה של האמריקאים בפועל ופער זה הוא אותה בועה כלכלית שהובילה למשבר.

למשבר הכלכלי היו גם השפעות שאינן כלכליות והן בעלות משקל לא פחות. המשבר הכלכלי היה בעבור האמריקאים ניפוץ של מיתוס, חורבנה של דמותו הנערצת של איש העסקים שנולד עני ובנה את עצמו בכוח כישרונו ועבודתו, דמות שניסו לבנות אילי הון כהמשך ישיר לדמותו של הקאובוי והחוואי העצמאי, באמצעותה הצדיקו את המונופולים שלהם ואת דורסנותם. ניפוץ מיתוס זה, הביא לאובדן אמון עמוק, בשיטה האמריקאית הדוגלת בשוק חופשי פרוע וסולדת מהתערבות פדראלית. לאחר משבר זה, היה ברור כי האמת של הקפיטליזם הגס האמריקאי אינה מוחלטת ויש לעשות שינוי. על מהותו של אותו שינוי ניהלה החברה האמריקאית ויכוח נוקב לאורך שנות השלושים.

מרפובליקנים לדמוקרטים

אוזלת ידו של הנשיא הרברט הובר בטיפול במשבר הכלכלי היתה גורם מרכזי במעבר החד בדפוסי ההצבעה של האמריקאים ב-1932. הובר שהביא עימו לנשיאות מוניטין רב כאיש עסקים מצליח, וסיפור חיים החופף את המיתוס האמריקאי הקלאסי של ההצלחה, נישא על גלי אהדה ציבורית אופטימית שהתבססו על הרקורד הכלכלי המרשים שלו. האיש שהציל את אירופה החרבה שלאחר מלחמת העולם הראשונה, חשבו האמריקאים, יפליא מעשיו גם בכלכלה האמריקאית ולא כן. הכישלון של הובר הביא את האמריקאים למסקנה כי יש לשנות כיוון ולנסות דרך חדשה, לבחור מנהיג חדש, תורה כלכלית אחרת שתפיח רוח רעננה, שתביא עימה מזור לתחלואיה של הכלכלה האמריקאית. על כן, בבחירות שנערכו באותה השנה התרחש המהפך הפוליטי החד ביותר שידעה החברה האמריקאית עד אז והאמריקאים בחרו ברוב חסר תקדים בפרנקלין דלנו רוזוולט נציג המפלגה הדמוקרטית.[34]

רוזוולט שזכה ל-57% מקולות המצביעים ול-89% מן האלקטורטים הביא לשינוי עמוק בדפוסי ההצבעה של האמריקאים, רבים שהצביעו באופן מסורתי למפלגה הרפובליקאית שינו כיוון והצביעו כעת למפלגה הדמוקרטית. מצביעים חדשים הצביעו ברובם לדמוקרטים ורבים שנהגו באדישות פוליטית, טרחו הפעם להגיע לקלפיות ולהצביע. עובדה זו מראה כי למרות המשבר החריף האמריקאים לא הפכו אדישים ונותרו חדורי אמונה בשיטה האמריקאית ובכוחה לצאת מן המשבר.

בליבה של מערכת הבחירות ניצב השוני המהותי בין הובר לרוזוולט, שוני שהוא מהותי להבנת השינוי שעברה החברה בארצות הברית. הבחירות היו מאבק בין הובר הדוגמטי לבין רוזוולט הסתגלתן, בין אחד מאנשי הכלכלה המוצלחים ביותר שהצמיחה ארצות הברית לבין אדם חסר ידע בכלכלה שאף נטה לזלזל בכלכלנים. בין הובר בעל הדוקטרינה הברורה לרוזוולט שלא רק שהיה חסר דוקטרינה אלא האמין

בחוסר הדוקטרינה כשיטה, בהתנסות ובלמידה ממנה. בין אדם בישן וחסר כריזמה לאיש לבבי חם ואמפטי, בין בן העניים שבנה את עצמו בעשר אצבעותיו בזכות חריצותו וכישרונו על פי מיטב המסורת האמריקאית, לבן התפנוקים שנולד להורים המשתייכים למעמד הגבוה אך גם חלה בפוליו, מחלה אשר חישלה אותו, את אופיו ועיצבה את השקפת עולמו.

בבחירות אלו בחרו האמריקאים בין האיש שהציע להם את המשך תורת השוק החופשי שכשלה (עם תיקונים מסוימים), לבין האיש שהציע להם רפורמה, התערבות ממשלתית, אך בה בעת היה רחוק מרדיקליות. בחירתם של האמריקאים מראה שוב כי הם הבינו את הצורך בשינוי והפנימו את כישלון הקפיטליזם הדורסני, אך המשיכו להאמין בשיטה האמריקאית ולא חפצו ברדיקליזם סוציאליסטי קומוניסטי או אחר. הם בחרו בדרך הביניים – ברוזוולט.[35]

הניו דיל

מן הבחינה הכלכלית הניו דיל היה אסופת ניסיונות ומהלכים כלכליים שכוונתם היתה להבריא את המשק האמריקאי. רוזוולט התמודד עם סיטואציה ללא תקדים היסטורי ממנו ניתן היה ללמוד ועל כן לא היו בידו כלים ברורים להתמודדות עם מצב זה. הוא הפעיל את ההיגיון הבריא שלו, נעזר בכמה יועצים ובעיקר פעל בדרך של ניסוי, תהייה והפקת לקחים.

העיקרון המנחה היה הגדלת המעורבות הממשלתית בתהליכי המשק והכלכלה ועל פי עקרון זה ננקטו צעדים שונים. בשלב ראשון המטרה היתה לעצור את המיתון ולהשיב את אמון העם במערכת באמצעות צעדי חירום להצלת הבנקים על ידי הזרמת כספי מדינה ופיקוח מוגבר. בנוסף, בוטל האיסור על צריכת ויצור אלכוהול, נעשו פעולות להצלת התעשייה והחקלאות, חוזקו איגודי העובדים וכוח המיקוח שלהם מול המעסיקים ויוצרו מקומות עבודה על ידי הממשלה באמצעות עבודות יזומות. הדוגמא המפורסמת ביותר היא פרויקט הפיתוח בעמק טנסי ובניית הסכרים בו באמצעותם הופק חשמל.[36]

מעבר לאלמנט הכלכלי, הניו גיל נשא בחובו משמעויות עמוקות בכל הנוגע לחברה ולתפיסת העולם האמריקאית. ראשית הוא ניפץ את המיתוס של אי ההתערבות הממשלתית בכלכלה. כעת, ברור היה לכל כי ישנם מקרים בהם חלה על הממשלה הפדראלית חובה להתערב במשק לטובת אזרחיה. כעת, היה בארצות הברית נשיא פרוגרסיבי אמיתי, במובן הזה שהיה נציגם של ההמונים והעובדים ואויביו המרים ביותר היו אנשי העסקים. אותם אנשי העסקים שהיו עד אז היו מושאי הערצתם של ההמונים והעובדים, אות ומופת להצלחה, חריצות ומימוש החלום האמריקאי. החלום הזה, עתה ניתן היה לראות בברור, הכזיב. רוזוולט אף הפך שמאלי יותר בגישתו משנת 35 ואילך במה שכונה הניו דיל השני. הוא הגדיל את ההוצאות הממשלתיות, הנהיג מס עושר, חיזק עוד יותר את איגודי העובדים וחוקק חוק ביטוח לאומי. ניצחונו בבחירות של 36, היה ניצחונו של הניו דיל, האמריקאים הביעו תמיכה מלאה בצעדיו. היה זה ניצחונה של אמריקה אחרת, שמאלית יותר, סוציאלית יותר, פלורליסטית יותר וענייה יותר. יחד עם זאת האמריקאים לא זנחו את הקפיטליזם ולא נסחפו אחר קולות רדיקליים. הם בחרו ברוזוולט משום שרצו והאמינו בשיטה האמריקאית, האמריקאים לא חפצו במהפכה אלא ברפורמות ורוזוולט יצג שאיפה זו.

החברה השחורה והג'אז

תחת ממשל רוזוולט

ממשלו של רוזוולט מאופיין באמביוולנטיות ביחסו לשחורים בפרט ולמיעוטים בחברה האמריקאית בכלל. רוזוולט בנה סביבו קואליציה רחבה, הרחבה ביותר שידעה הפוליטיקה האמריקאית. למעשה, הוא היה הראשון לשבור ולשנות דפוסי הצבעה אשר אפיינו את החברה האמריקאית מראשיתה. המפלגה הדמוקרטית מאז ומתמיד זכתה בתמיכתו של הדרום האגרארי אשר דגל בחזונו של תומס ג'פרסון הרואה בחוואי העצמאי הקטן הסולד מן הממשלה הפדראלית וזרועותיה

הארוכות את לב ליבה של החברה האמריקאית. מולו, המפלגה הרפובליקאית היתה בעלת נטיות פדראליות וזכתה לתמיכתם של יושבי החוף המזרחי, העירוניים. השחורים באופן מסורתי הצביעו למפלגה הרפובליקאית מימי מלחמת האזרחים בה אברהם לינקולן הנשיא הרפובליקאי הוציא אותם מעבדות לחירות ודפוס זה נשמר גם בבחירות של 1932 בהן ניצח רוזוולט. יש לציין כי מרבית השחורים, חיו בשנות ה-30 בדרום ארצות הברית ושם נמנעה מרובם המכריע זכות ההצבעה באמצעות חוקי ג׳ים קרו.

הניו דיל של רוזוולט שנועד להוציא את ארצות הברית מהמשבר הכלכלי של 1929, בו נפגעה אוכלוסיית השחורים, שממילא היתה אוכלוסיה חלשה, בצורה קשה ביותר, מייצג את אותה אמביוולנטיות של ממשל רוזוולט.[37] השחורים שנהנו מהרפורמות הכלכליות של רוזוולט, רפורמות שסייעו בעיקר למובטלים ולמעמד הפועלים, שתי אוכלוסיות ששחורים רבים נמנו עימן, הביעו את תודתם בבחירות של 1936 ועשו שינוי היסטורי, התקף עד היום, בדפוסי הצבעתם. בנוסף לכך, המפלגה הדמוקרטית מינתה מספר שחורים למשרות ממשלתיות ונוצרה אווירה שלטונית שדחתה אפליה על רקע גזעי, דבר שהתבטא בפסיקות בית המשפט העליון, בגינויים לחוקי ג׳ים קרו, בסיוע להתאגדות פועלים שחורים, כל זאת מתוך ההכרה בחשיבות קולם האלקטורלי. בה בעת, רוזוולט עצמו, שרצה לשמור על המצביעים הדמוקרטיים המסורתיים בדרום, נמנע מהתבטאויות מפורשות בנושא זה. הניו דיל עצמו היה נגוע באפליה גזעית, רוזוולט לא תמך בניסיון חקיקה שיגדיר את הלינצ׳ כפשע פדרלי, עובדי אדמה שחורים הופלו לרעה בקבלת הלוואות ממשלתיות ופועלים שחורים הופלו בקבלה ובתנאי העסקתם בעבודות ציבוריות יזומות.

להגנתו של רוזוולט ניתן לומר כי בקונסטלציה הפוליטית של אותן השנים קשה היה לצפות ממנו לצעדים מרחיקי לכת. הריאליזם והאופורטוניזם שלו, אשר התבטאו בתחומי הכלכלה, מצאו ביטויים גם במדיניותו בנוגע ליחסים בין הגזעים וכלפי המיעוטים

השונים בארצות הברית. השחורים בארצות הברית, למרות אותה אמביוולנטיות, אף הגדילו לעשות והצביעו באחוזים גדולים יותר עבור רוזוולט בבחירות של 1940. זאת בניגוד למגמה הכללית של הבחירות בהן ירד אחוז התמיכה בנשיא.

יש לציין כי היתה לאוכלוסיה השחורה אלטרנטיבה. המפלגה הקומוניסטית דברה בקול שלא נשמע עד אז בתוך ארצות הברית.[38] קול הקורא לשוויון מוחלט ובלתי מתפשר. הם אף עודדו יחסים מיניים ונישואים בין גזעיים מתוך אמונה שנישואים כאלו יביאו לקץ הבעיה הגזעית. אך השחורים לא הצטרפו בהמוניהם למפלגה הקומוניסטית. הסיבה לכך , נעוצה לטעמי, בנטיות האינטגרציה שהיו טבועות בהם מאז ומתמיד. לאחר המשבר, חשש גדול הציף את ארצות הברית מתנועות רדיקליות, כמו המפלגה הקומוניסטית, שינצלו את המשבר בכדי לסחוף אחריהן המונים. תמיכה במפלגה שכזו היתה מונעת כל אפשרות של התקרבות לקונצנזוס האמריקאי. השחורים שרצו בקרבה זו נותרו נאמנים, כמו הציבור האמריקאי ברובו המכריע, למסורות הפוליטיות ולמוסדות הפוליטיים המקובלים.

הסווינג

המשבר הכלכלי שפגע קשות בחברה בארצות הברית ובמיוחד בחברה השחורה, לא פסח כמובן גם על המוזיקאים ועולם המוזיקה. התנועה (swing) הפוליטית, השתנות דפוסי ההצבעה של קבוצות שונות בחברה האמריקאית כמו המצביעים השחורים, שהצביעו באופן מסורתי לרפובליקנים ושינו את אותם דפוסי הצבעה לכוון הדמוקרטי, לוו גם בסווינג מוזיקלי, שחפף לסווינג הפוליטי, בסגנון מוזיקלי חדש ורענן. הסווינג, כמו הניו דיל לא היה בגדר מהפכה והוא לא שינה סדרי עולם מקובלים ותפיסות רווחות. הוא התבסס על אותה מורשת מוזיקלית, על הג'אז של שנות העשרים, אולם הוא ערך בו מספר שינויים, כמה רפורמות שהיו דרושות בכדי להתאימו לעשור החדש.

המחיר שגבה המשבר הכלכלי מהמוזיקאים השחורים היה גדול וכבד.[39] מועדונים בהם נוגן ג'אז נסגרו בזה אחר זה. מכירות התקליטים, תקליטים "שחורים", אשר בסוף שנות העשרים עדיין נקנו ברובם על ידי קהל שחור, קהל שנפגע מעל הממוצע מאותו המשבר, סבלו מירידה דרסטית. רבים מטובי הנגנים אבדו את מקור פרנסתם ונאלצו לעבור ולמצוא תעסוקה חלופית בכדי לכלכל את עצמם. במיוחד ראוי לאזכור רובע הארלם שבניו יורק. רובע זה אשר בשנות העשרים פרח תחת מה שכונה "הרנסנס של הארלם", צמיחה של תרבות שחורה פורה עשירה ומתחדשת, צמיחה שמשכה שוחרי תרבות לבנים לבוא ולבקר ברובע, הפך בבת אחת לרובע של עוני, פשע ואלימות. גם המוזיקה השחורה היתה זקוקה כעת לשינוי צורה ל-סווינג.

"Though easy to identify by ear, swing is notoriously difficult to define."[40]

אבחנה זו היא נכונה ומדויקת ובכל זאת ברגרין מנסה להצביע על כמה אלמנטים מוזיקליים באמצעותם ניתן להגדיר מהו הסווינג. הראשון, הצלילים המוטעמים מנוגנים סביב הפעמה אך לא עליה ממש. אלמנט זה הוא נכון אולם הוא אופייני גם לג'אז של שנות העשרים. השני, ההדגשים על הפעמה השנייה והרביעית בניגוד למקצבי המצעדים של הג'אז. בנקודה זו ברגרין מדייק, אך יש לציין כי גם בג'אז ישנו דגש על פעמות אלו למרות שהוא בולט הרבה פחות. אותו הדגש בלתי צפוי, טוען ברגרין, הופך את הסווינג למקצב סוחף, המזכיר מקצב של רכבת ויותר רומז על מיקום הפעמה מאשר מבטא אותה, כך שהאוזן שלנו נשארת בתחושת צפייה. כל אלו הם נכונים וניתן להוסיף להם את הקונטרבס וראשית התפתחותו של ה- walking bass, שתפס במידה מסוימת את מקומו של הבאנג'ו, אך כל אלה עדיין אינם הסברים שלמים.

הסווינג, וגם ברגרין מתייחס לכך, היה מוזיקה המיועדת בראש ובראשונה לצורכי בידור.[41] הסווינג הוא

מוזיקה המנוגנת על ידי ביג בנדס, תזמורות רבות משתתפים (יתכן והמעבר לתזמורות גדולות היה גם דרך לספק עבודה לאלפי המוזיקאים המובטלים), ובראשן ניצב נגן סוליסט, אשר פעמים רבות התזמורת נקראת על שמו. המוזיקה המנוגנת, הסווינג, היא מאופקת יותר אלגנטית יותר וממושמעת יותר מהג'אז. הסווינג שראשיתו, עוד ב-1923, בתזמורת של פלטשר הנדרסון, נולד באופן רשמית מאוחר יותר עם הופעתו של בני גודמן ב-1934. יש המנסים להציג את ההבדלים בין הג'אז לסווינג כדיכוטומיה ברורה בין הג'אז האומנותי לסווינג שהוא בידורי מסחרי. אולם לטעמי, זוהי המשכה של אותה מגמה. כפי שהג'אז הוא למעשה תנועה של המוזיקה השחורה השורשית לכוון של השתלבות והפריה הדדית עם המוזיקה הלבנה על גווניה, כך הסווינג הוא המשכה של אותה הרוח. לא לחינם בני גודמן הוא מייצג מובהק כל כך של סגנון זה. הוא אינו שחור, אך הוא אינו לבן מדי, כלומר יהודי, וכמוהו רבות מתזמורות הסווינג היו לבנות. הנגנים הלבנים שבשנות העשרים הגיעו למועדונים השחורים והושפעו מהמוזיקה שנוגנה שם נגנו כעת בעצמם סוג חדש, מעודן יותר, של ג'אז. מעודן במובן שהוא נעים וקליט יותר לאוזן הלבנה. תזמורות אלו ובני גודמן עצמו היו חלוצים בשילוב והופעה על במה אחת עם נגנים שחורים. טענתי היא כי שוב היה זה הגורם הכלכלי שאילץ את המוזיקאים ליצור מוזיקה חדשה, ניו דיל מוזיקלי, כזה שאיננו מהפכה אך הוא שונה מהמוכר ומתאים עצמו לצרכים ולנסיבות. הסווינג מבטא צורך זה ועונה עליו, הוא פרץ גבולות וקהלים שהג'אז של שנות העשרים לא הצליח לחדור אליהם. הוא המשיך מגמה של שילוב והשפעות הדדיות בין שחורים ולבנים והוא סיפק עבודה למוזיקאים רבים אשר בלעדיו היו נאלצים למצוא מקור פרנסה חלופי או הופכים מובטלים.

לואי ארמסטרונג

בתקופת משבר

שנות השלושים עבור לואי ארמסטרונג, כמו עבור ארצות הברית כולה, היו תקופת משבר קשה. כאשר סוקרים את חייו של ארמסטרונג, במיוחד בין השנים 1929 ל-1935, ניתן לראות ביטויים רבים של משבר זה בתחומי החיים השונים.[42]

התחום הראשון והבולט ביותר הוא כמובן התחום בכלכלי. כמו החברה האמריקאית כולה, גם ארמסטרונג סבל מהמשבר הכלכלי הגדול של 1929 ולמעשה החל להרגיש את אותותיו ואת ניצני אותו מיתון כבר מעט קודם לכן. כמו מוזיקאים אחרים גם הוא סבל מהצטמצמות מקורות הפרנסה עקב סגירת מועדונים שנבעה מהתמעטות קהל הלקוחות. במקביל, מספר מנהלים אישיים שליוו את ארמסטרונג באותן שנים נתגלו כחסרי כישורים הולמים במקרה הטוב או נוכלים תאבי בצע במקרה הרע. כמובן שעובדה זו לא תרמה בלשון המעטה למצבו הפיננסי.

התחום השני הוא חיי הנישואים. לאחר שנתיים שניתן להגדיר אותן כשנות חיי נישואין נורמטיביות, נתפצלו למעשה דרכיהם של ליל הארדינג ולואי ארמסטרונג. למרות שבאופן רשמי נותרו נשואים, לשניהם היו בני זוג אחרים/נוספים. לואי ששבע מהשתלטנות של ליל, אשר כללה התערבות טוטאלית בכל תחומי חייו (תכונה שאפיינה גם את אשתו הראשונה דייזי פארקר), מצא כעת את עצמו בזרועותיה של אלפה סמית, מעריצה בת 19 שהייתה שונה מכל מה שהכיר עד כה. לראשונה הוא לא יצא עם אישה הגדולה ממנו, אלא עם בחורה צעירה שהביטה בו בהערצה ונתנה לו להיות הדומיננטי בקשר, או לפחות להרגיש כאילו הוא כזה. יחסיו בסתר ובגלוי עם אלפה מוסדו לבסוף בשנת 1938. אך למרבה האירוניה בשלב זה עלו כבר יחסיהם על שרטון. אלפה התגלתה לארמסטרונג כבחורה חמדנית ואגואיסטית (כמו כמה מהמנהלים של ארמסטרונג), שכל עניינה היה בבזבוז כספיו של בעלה

על דברי מותרות שונים. נישואים אלו, כך נראה בהמשך, לא יהיו האחרונים בחייו.

התחום השלישי הוא בעיקרו חברתי, אף על פי שניתן להביט בו מנקודות ראייה נוספות. בצפון בעיקר בערים שיקגו וניו יורק היתה ידם של אנשי מאפיה דוגמת אל קאפון רמה ומאיימת. הג'אז שכמוזיקת שוליים, נתמך באופן מסורתי על ידי אותם אנשי עולם תחתון, רווה מדבשם ומעוקצם. לאור המצב הכלכלי, החריפו האיומים על נגני ג'אז ובמיוחד על לואי ארמסטרונג "נגן החצוצרה הטוב בעולם", מצד אותם אל אנשי מאפיה להופיע במועדונים אשר בשליטתם ולא יבולע להם. המצב הפך לבלתי נסבל, וארמסטרונג החליט להתרחק מאותן ערים ולצאת לסיבובי הופעות ברחבי ארצות הברית. חלק מרכזי מאותם סיבובי הופעות כלל את מדינות הדרום ובהן ניו אורלינס. האמת המרה, גילויי הגזענות שהמשיכו להתקיים בניו אורלינס, האופן בו נהגו בו בשל היותו שחור אף על פי מעמדו הבלתי מעורער כנגן בחסד הנישא על גלי הערצה, היה גורם נוסף וחשוב בהחלטתו הסופית לצאת לסיבוב הופעות באירופה.

אירופה

את השנים 1932-1934 העביר ארמסטרונג ברובן ברחבי אירופה. מסעו הראשון היה לאנגליה ואחריו חזר לארצות הברית. הוא הפסיק להופיע משום שסבל מקרע בשפתותיו בשל מאמץ יתר בנגינה. לאחר שנרפא יצא שוב לאירופה כשהוא מופיע במדינות אירופאיות רבות: אנגליה, צרפת, בלגיה, דנמרק, איטליה, שוויץ ומדינות סקנדינביה. מסע זה הוא הרבה מעבר לסיבוב מוזיקלי גרידא ויש בו אספקטים רבים נוספים שארמסטרונג באותן שנים נמנע מלדבר עליהם בפומבי אך הם זעקו מתחת לפני השטח. מסע זה היה מסע של מחאה וגילוי.

ביציאתו את ארצות הברית מחה ארמסטרונג. כמו נגני ג'אז שחורים רבים לפניו שהיגרו לאירופה, נגד המציאות הגזענית הקשה בארצות הברית והאפליה הבלתי נסבלת כלפי השחורים. הוא מחה נגד שלטון הטרור של אנשי העולם התחתון שמיררו את חייו ונגד

המנהלים האמריקאיים, שחמדו את כספו, רימו ועשקו אותו ולא ניהלו את הקריירה שלו בצורה מקצועית.
אירופה היתה כעת מקום חדש שיש לגלותו. הוא מאס בחייו בארצות הברית, מהמשברים השונים שלוו אותו והבין שיש צורך לבצע שינוי. באופן מסוים ניתן לומר שאירופה היתה עבור ארמסטרונג הניו דיל הראשון שלו, ניסיון לבצע רפורמה בחייו.

באירופה גילה ארמסטרונג מספר דברים, חלקם נעימים וחלקם פחות, אודות היבשת ואנשיה:[43] מהצד החיובי, סיבובי ההופעות היו הצלחה מסחררת. לואי נישא על גלי הערצה כמותם לא הכיר בארצות הברית, הצלחתו היתה גדולה במיוחד בדנמרק ובצרפת. הוא הוביל גל שלם שסחף באותה העת את אירופה, גל של התעניינות באומנויות שחורות בפרט ובאומנויות פרימיטיביות בכלל. המבקרים ברובם הילל אותו, מעריצים ערכו לו קבלות פנים המוניות וכרטיסים להופעותיו נמכרו במהירות, הוא כונה בצרפת "מלך הג'אז" והופיע מול אנשים רמי מעלה, אך חשוב מכל, זכה ליחס של כבוד. באירופה, לראשונה בחייו, הוא לא היה לואי ארמסטרונג איש הבידור השחור, כאן הוא היה אמן, חשוב, מרכזי ומוערך.

מן הצד השני, אירופה לא היתה חפה מגילויי גזענות. גם באנגליה הונהגה הפרדה גזעית וארמסטרונג ולהקתו התקשו בתחילה למצוא מלון שיסכים לארחם. מבקרים מוזיקליים שונים כתבו נגד ארמסטרונג והמוזיקה שלו, לעיתים לא בצורה עניינית. הפתיחות כלפי הג'אז, המוזיקה הפרימיטיבית והשחורה שסחפה את אירופה לוותה תמיד בעידון מסוים שהסביר כי האיכויות המוזיקליות שבג'אז נובעות מההשפעות האירופאיות הניכרות בו. הפציעה בשפתיים המשיכה להטריד אותו ומנהליו האירופאים התגלו כלא שונים בהרבה מעמיתיהם האמריקאים. כל אלו הביאו לכך כי למרות ההצלחה מצבו הכלכלי היה בכי רע. ארמסטרונג שהיה חפץ תמיד במנהל, שהוא גם מעין דמות אב, שידאג לכל ענייני האדמיניסטרציה ויותיר אותו חופשי מדאגות ופנוי להתעסק אך ורק במוזיקה לא מצא אדם שכזה ולבסוף בינואר 1935 חזרו אלפה והוא לניו יורק.

מאמן לאיש בידור

השנה 1935 היא אחת השנים החשובות ביותר בקריירה של לואי ארמסטרונג. עם חזרתו לניו יורק, מצא לו מנהל חדש שהתאים בשלמות לצרכיו. ג'ו גלזר, איש עסקים יהודי שהיה מעורב בכל מיני פעילויות מפוקפקות, לא רק שהיה לארמסטרונג אותה דמות אב/מנהל אותה חיפש אלא גם הביא לשינוי מהותי בקריירה שלו. שינוי שהפך את ארמסטרונג, במהלך העשורים הבאים, מהאמן החלוצי ופרץ הדרך של שנות העשרים לאדם השחור הראשון שהצליח לחדור למיינסטרים האמריקאי.

מהלך זה, הניו דיל השני של ארמסטרונג, נעשה בזמן שבו מבחינה מוזיקלית ארמסטרונג היה לאחר שיאו. הוא כבר לא היה האמן הצעיר והמסעיר של שנות העשרים. נגנים חדשים פורצי דרך ונועזים יותר הובילו את עולם המוזיקה אל עידן הסווינג. לואי שייצג את הג'אז של שנות העשרים, נחשב בעיני הצעירים כמוזיקאי של דור ההורים. למרבה האירוניה, דווקא הוא זה שזרע את הזרעים הראשונים, שנטע את הבסיס המוזיקלי עליו צמחו הסווינג ונגני הסווינג נדחק מעט הצידה. אין בכך לומר כי הוא הפך בלתי מוערך, תרומתו המוזיקלית היתה עדיין ניכרת ומשמעותית, אך חל פיחות במעמדו וקמו לו מתחרים אשר על דעת רבים תפסו את מקומו כנגן החצוצרה הטוב בעולם.

ארמסטרונג, מצידו היה מעוניין בעריכת אותן רפורמות. הוא היה מעוניין להיות איש במה ולא רק נגן, הוא רצה לשיר יותר בסגנון התיאטרלי של בינג קרוסבי, הוא אהב את סגנון הפופ המתוק שאפיין את להקתו של ג'ו לומברגו, הוא העריץ אמני קולנוע כמו ביל רובינסון, ורצה לשחק בהוליווד, בברודווי, לשדר ברדיו ועוד. על כן, נכונה במידה מסוימת הטענה כי "לואי החדש הוא אשלייה".[44] הוא לא הפך את עורו, אין אנו עדים לאדם חדש, אך הוא ערך מספר שינויים שחיזקו מגמות מסוימות שהיו טבועות עוד מימי ניו אורלינס, מאופיו הבסיסי, מגמות שהוא נמנע מלתת להם ביטוי בשל

אילוצים חיצוניים. ארמסטרונג, חיפש תמיד את חיבת הקהל, עוד כילד היה הילד שכולם אהבו, הוא אהב להעניק דרמטיזציה ופומפוזיות לשירים אותם ביצע. הוא חיפש להרחיב את קהל מעריציו, גם אם בשל כך היה חייב לבצע שירי פופ ולא ג׳אז, שירים איכותיים פחות, בביצועי ביג בנד המתחנפים לקהל.

ג׳ו גלזר התאים לו כי כמותו הוא היה מעוניין בהצלחה מסחרית שתתרחב ותכלול גם קהלים שעד אז לא נמנו על מעריציו של לואי והכוונה בעיקר לקהלים לבנים. גלזר היה אותו האיש הלבן שלואי חיפש תמיד, משום שלמד כבר בניו אורלינס כי בארצות הברית הגזענית מוטב לו לאדם השחור למצוא פטרון לבן שיגן עליו וינהל את ענייניו וגלזר עשה זאת בהצלחה מרובה.

גלזר בניגוד למנהלים הקודמים, השאיר את ארמסטרונג משוחרר מכל דאגה. הוא טיפל בכל ענייני הכספים והאדמיניסטרציה, טיפל בתביעות שונות מצד מנהליו הקודמים על הפרות חוזה ובתביעותיה של ליל אשתו השנייה. ארמסטרונג יצא שוב לדרכים וגלזר ניהל במקצועיות את אותם סיבובי ההופעות ברחבי ארצות הברית. בנוסף, עשה שימוש מושכל ונבון בעיתונות על ידי, הזמנת ראיונות בהם גלזר עצמו קבע למעשה מה ייכתב. כך שיפר את תדמיתו ואופן הצגתו של ארמסטרונג מול אותם קהלים אשר היה חפץ ביקרם. תחת ניהולו, ארמסטרונג הופיע במספר סרטים ותפקידו בסרט Going Places זיכה אותו במועמדות לאוסקר. אך אליה וקוץ בה, הוליוד הגזענית התקשתה להתמודד עם אי ההפרדה הגזעית על הסט. התפקידים אותם קיבל היו סטריאוטיפיים ומשפילים. ארמסטרונג מבוזה על הסט, הוא מוצג כשחור טיפש, שסגולתו היחידה היא כישורי הנגינה שלו ומבודד ככל הניתן מהשחקנים הלבנים. ארמסטרונג אמנם זכה לחשיפה, אך איבד בדרך את כבודו העצמי.[45] לעומת ההתנסויות הקולנועיות המותירות טעם מר מעט, ברדיו זכה ארמסטרונג לעדנה. הופעותיו שודרו באמצעות מכשיר זה בכל רחבי ארצות הברית והגדילו את חשיפה לה זכה ואת הפופולריות שלו. חשוב מכך, ארמסטרונג הפך לאדם השחור הראשון בארצות הברית שהנחה תכנית

רדיו וזוהי אחת מפריצות הדרך החשובות עליהן הוא חתום. לבסוף, יש לציין את הספר האוטוביוגרפי הראשון שהוציא ארמסטרונג Swing that Music.[46] בניגוד לאוטוביוגרפיה הקודמת אליה התייחסתי, My Life in New Orleans, ניכר בזו כי היא מגמתית וכוונתה לקרב אל ארמסטרונג אותם קהלים מרוחקים שדנתי בהם. בספר זה, אשר לא נכתב בפועל על ידי ארמסטרונג, ניתנים הסברים מוזיקליים חסרים להיווצרות הג'אז ונעשה בהם שימוש במונחים מוזיקליים שספק אם ארמסטרונג הכיר אותם. ארמסטרונג, או נכון יותר יהיה לומר עורך הספר, נמנע מכל נימה של ביקורת על כל גורם שהוא, מכל אמירה שעלולה להישמע כמתריסה נגד החברה האמריקאית הגזענית. העורך מבלבל את המונח סווינג ומייחס אותו לימיו של ארמסטרונג בניו אורלינס, עת שמושג זה כלל לא היה קיים. הוא מציג את הסווינג כחזרה לג'אז המקורי, שהיה חף מהתחנפות לקהל. הג'אז לדידו איבד את הפופולריות שלו כי הפך למוזיקה כתובה, פופולרית, ופחות נועזת, הסווינג לעומתו משיב עטרה ליושנה. לאמיתם של דברים ההפך הוא הנכון, הסווינג הוא עידון פופולרי ומרוכך של הג'אז שנועד להתאימו לקהלים הרחבים.

שנות השלושים ובמיוחד לאחר שנת 1935 היו שנים של שינוי מגמה. ארמסטרונג ניתן לומר הפך פורץ דרך מבחינה זו שהחל בתהליך של פריצת מוסכמות חברתיות, הוא החל בתהליך של חדירה אל הקונצנזוס האמריקאי, תהליך של סלילת הדרך לאמנים שחורים רבים שיבואו אחריו, תוך שהוא משלם מחיר אישי כבד של פגיעה בכבודו העצמי ויש יאמרו התרפסות בפני האדם הלבן. מעבר לפגיעה בכבוד, החדירה לקונצנזוס היתה מלווה במחיר אמנתי קטן לא פחות. ארמסטרונג ביצע שינוי מהותי בחומר המוזיקלי אותו ביצע ואף באופן ההצגה של אותו חומר, זאת למרות שנותר נאמן לסגנונו הייחודי. מעריצים רבים שלו נותרו מאוכזבים, הם לא מצאו בו עוד את אותה חדשנות ונועזות שציפו ממנו להביא. אך בחירתו של ארמסטרונג היתה מושכלת לטעמי, הוא חש כי הוא מעבר לשיאו המוזיקלי

והיצירתי, הוא חש כי בעורפו נושפים מוזיקאים צעירים מוכשרים לא פחות, בעשור הרביעי לחייו הוא שאף ליציבות פיננסית, לזכיה בהכרה הרחבה לה היה צמא כל חייו, לאהבת הקהל השחור והלבן כאחד. הוא רצה לעמוד כשווה בין שווים מול אייקונים תרבותיים אמריקאים לבנים וידע שזה בלתי אפשרי לנוכח אופייה הגזעני של החברה בה הוא חי. על כן, כפי שנהג כל חייו, הוא לא יצא למלחמות אבודות, אלא ניסה להשיג את המרב מהסיטואציה הקיימת, תוך נכונות לשלם מחירים מסוימים בתקווה כי בעתיד הדברים ישתנו פני הדברים ובכך הוביל בעצמו את השינוי.

שנות
הארבעים

החברה האמריקאית בשנות הארבעים

מלחמת העולם השנייה

מלחמת העולם השנייה כונתה בפי האמריקאים "המלחמה הטובה". על אף קרוב לרבע מיליון אבידות, היתה בעיני האמריקאים מלחמה זו, הנוראה במלחמות לכל אורכה של ההיסטוריה האנושית, ניצחון כביר. זאת מכמה סיבות: ראשית האבידות האמריקאיות היו זעומות בהשוואה לאבידות של מדינות אירופה השונות שהסתכמו בעשרות מיליונים. שנית, לאחר המלחמה אירופה היתה הרוסה וחרבה, בעוד שהמלחמה, פרט לפגיעה בבסיס הצבאי בפרל הרבור, לא התרחשה על אדמה אמריקאית. שלישית, המלחמה הסתיימה בניצחון אמריקאי ברור מוחלט ולא פחות חשוב מכך צודק על מדינות הציר שייצגו בעיני האמריקאים את הרשע עלי אדמות. היה זה ניצחונו של הטוב על הרע . רביעית, בסיומה של המלחמה ניצבה ארצות הברית שונה לגמרי מזו שלפני פרוץ המלחמה. היתה זו המדינה החזקה ביותר בעולם מן הבחינה הצבאית, הכלכלית והדיפלומטית וברצוני להתייחס לכל אחת מנקודות אלו.[47]

מן הבחינה הצבאית, במהלך מלחמת העולם השנייה הפכה ארצות הברית למעצמה החזקה ביותר בעולם. ארצות הברית של סוף המלחמה היתה חזקה לעין שיעור על פי כל מדד אפשרי מזו שלפני המלחמה וכמובן חזקה יותר מכל מדינה אחרת. הגורם המרכזי לשינוי היה שינוי תודעתי. לאחר, פרל הארבור הבינו האמריקאים כי הם חייבים צבא חזק שזרועותיו ארוכות דיין להכות בכל נקודה על פני הגלובוס. תקציב ההגנה האמריקאי ועימו מספר החיילים גדלו בצורה חסרת תקדים. ארצות הברית נכנסה אט אט ובחכמה למלחמה, רק לאחר שבנתה את עוצמתה הצבאית באופן כזה שכוחותיה היו גדולים וחזקים מספיק בכדי להתמודד בחזית הפאסיפית ובאירופה גם יחד. כל אלו בלטו עוד יותר לנוכח החולשה של מעצמות העבר, צרפת

הכבושה, בריטניה המופגזת ורוסיה על אבידותיה הבלתי נתפסות, שהיו תלויות בעוצמה האמריקאית ובסיוע שניתן להן בכדי לשרוד את המלחמה מול הנאצים ובני בריתם. לאחר המלחמה ניצבה ארצות הברית אל מול העולם כשבידיה יתרון משמעותי נוסף, הנשק החדש, פצצת האטום, היה מצוי אך ורק ברשותה. תודות לבריחת מוחות, כמו אלברט אינשטיין, מאירופה הפאשיסטית, הצליחה ארצות הברית להציב עצמה לראשונה בהיסטוריה כמעצמה הצבאית החזקה ביותר לא רק בשל גודל הכוחות שעמדו לרשותה אלא גם בשל האיכות הטכנולוגית שבידיה.

מן הבחינה הכלכלית, מלחמת העולם השנייה הביאה לשגשוג כלכלי עצום לארצות הברית, זאת בניגוד להשלכות המלחמה כלפי כל מדינה אחרת. העובדה כי ארצות הברית הפכה לחלק צבאי פעיל במלחמה רק בשלב מאוחר מאוד שיחקה לטובתה. בה בעת שהמדינות האירופאיות התישו עצמן בקרבות, האמריקאים הביטו מהצד וסיפקו ציוד צבאי ואזרחי למדינות הנלחמות. היצוא העצום הזה הביא לפריחה כלכלית ממנה נהנו כל שכבות האוכלוסייה. במקביל שקדו האמריקאים על בניית כוחם הצבאי. המעבר מתעשייה אזרחית לתעשייה צבאית היה יכול להיות טראומטי, אך הוא נעשה בהדרגתיות ונמשך על פני מספר שנים, באופן כזה שהיצור האזרחי לא נפגע והיה למעשה גדול יותר מאשר בשנים שלפני המלחמה. יציאת החיילים האמריקאים למלחמה, פינתה מקומות עבודה רבים אותם מלאו מובטלים ונשים, כך שבמהלך שנות המלחמה לא היתה למעשה אבטלה בארצות הברית. אך מעבר לעובדות היבשות חשוב לשים לב לעובדה כי המלחמה הביאה למעשה ליישום רדיקלי של רעיונות הניו דיל, שהיו עד אז מינוריים בעוצמתם. המלחמה מחקה למעשה את החזון הג׳פרסונאי שהסתייג מממשלה פדרלית חזקה. במהלך שנות המלחמה גדל התקציב הפדראלי באופן חסר תקדים ולא פחות חשוב מכך ללא התנגדות משמעותית משום כוון פוליטי. הממשלה הפכה להיות הכוח הכלכלי החזק ביותר בכלכלה האמריקאית, היא העסיקה פועלים, הזמינה

תוצרים, הניעה ופיתחה עסקים, יזמה ויצרה מקומות עבודה כפי שאף ממשלה לא עשתה מעולם. היה זה שינוי תפיסתי עצום ובלתי הפיך בדרך בה האמריקאים הבינו את הקפיטליזם.

שני הגורמים הקודמים הם, לדעתי, תוצאה של השינוי המשמעותי ביותר והוא השינוי בתפישת העולם הדיפלומטית האמריקאית. שינוי שנכפה על האמריקאים לנוכח פרוץ המלחמה והביא לתנועה איטית אך מתמשכת בדעת הקהל האמריקאית, ששיאה בהתקפה היפנית על פרל הארבור.[48] תקיפה זו הביאה את האמריקאים לקונצנזוס ולהתגייסות כללית כמוה לא ידעו באף מלחמה אחרת. היתה זו מכת מוות לתיאוריה הבדלנית, שגרסה כי האמריקאים יוכלו להמשיך ולשכון בבטחה בארצם הודות לשני האוקיינוסים המפרידים בינם לבין העולם המטורף ורדוף המלחמות שבאירופה ובאסיה. ההכרה וההבנה כי ארצות הברית הינה חלק מרכזי בפוליטיקה הבין לאומית הביאה עימה גם את הצורך בצבא חזק, שיוכל להתערב ולהכריע את המלחמה וכזה לא יכול להתקיים כמובן ללא כלכלה איתנה. במהלך ולאחר המלחמה הנהיגה ארצות הברית אין ספור ועידות פסגה בניסיון להבטיח כי העולם שלאחר המלחמה יהיה עולם טוב יותר ובנוסף הקימה את האו"ם כגורם שעתיד לפתור סכסוכים בין לאומיים בדרכי שלום. השתתפותה בארגון זה בניגוד לאי השתתפותה בחבר הלאומים של ווילסון מסמלת יותר מכל את אותו שינוי בתפישת העולם של המדינאים והציבור האמריקאי והבנתם כי חובתם לקחת חלק פעיל ומרכזי בפוליטיקה הבין לאומית להבטחת עתידם ולהבטחת עתיד העולם.

המלחמה הקרה

"עם סיום מלחמת העולם השנייה חשבו רבים כי האנושות צועדת לכיוון של הרמוניה ושלום עולמי. אולם עד מהרה התברר כי הצדדים המנצחים חלוקים בדעתם לגבי עתיד העולם; מחלוקת זו התפתחה למצב של עוינות בין המערב בראשות ארצות הברית לבין המזרח בראשות ברית המועצות. בין השנים 1945 ל-1952

התגבשו חוקי המשחק החדשים של המערכת הבין לאומית, חוקים שהחזיקו מעמד עד לקריסת ברית המועצות והגוש המזרחי בסוף שנות השמונים. המערכת הבין לאומית שהתגבשה לאחר מלחמת העולם השנייה היתה רחוקה ממצב של הרמוניה ושלום. היא היתה בנויה על מצב של מתח וקונפליקט בין המערב למזרח, קונפליקט שכונה בשם המלחמה הקרה."[49]

חוקי משחק חדשים אלו כונו המלחמה הקרה, משום שלמזלו של העולם לא הגיע המאבק לכלל עימות אלים. האמריקאים שאפו לבנות עולם על פי השקפת עולמם, דמוקרטי וקפיטליסטי. עולם כזה סברו יבטיח עתיד טוב יותר. ברית המועצות, רצתה בשלב הראשוני לפחות, להגן על עצמה מאפשרות של פלישה גרמנית נוספת באמצעות שתי פעולות. הקמת גוש מזרחי בהשפעה סובייטית שיעמוד כחיץ בין גרמניה ורוסיה והריסתה המוחלטת של גרמניה כלכלתה וצבאה. רצונה של ארצות הברית בשיקום גרמניה וחזרתו של סטלין מהסכמתו לעיקרון הריבונות העצמית של המדינות המשוחררות מהכיבוש הנאצי היו הבסיס לחוסר האמון והעוינות בין הצדדים. התחושה כי ברית המועצות חפצה בהשתלטות טריטוריאלית שסופה בהפיכת העולם כולו לקומוניסטי הביאה לדמוניזציה של ברית המועצות שלא היתה פחותה מזו של היטלר. בעקבותיה נולדה דוקטרינת טרומן שעניינה סיוע אמריקאי למדינות הסובלות מהתערבות קומוניסטית בשטחן. בשל חוסר הרצון של הציבור והפוליטיקאים האמריקאים להיות מעורבים שוב באופן צבאי ישיר מחוץ לגבולות ארצם הוגבל הסיוע לסיוע כלכלי שזכה לכינוי תכנית מרשל. במרכזה של התכנית עמד שיקומה הכלכלי של אירופה על פי העקרונות הכלכליים הקפיטליסטים האמריקאיים.

שנת 1948 היא ראשיתו של מפנה בתפיסה האמריקאית. האמריקאים שלאחר המלחמה הורידו בצורה דרסטית את תקציב ההגנה ומצבת החיילים, הבינו כעת כי מול האיום ממזרח לא די במימד הכלכלי של תכנית מרשל. בכדי ליישם את תכנית הבלימה, שדיברה על חלוקת העולם על פי אזורי השפעה, חייבים

האמריקאים להחזיק כוח צבאי איתן שיוכל להבטיח תגובת נגד לצעדים שינקטו על ידי הסובייטים. שני אירועים מרכזיים גרמו לאמריקאים להבין את הסכנה שבאיום הצבאי הסובייטי ולשנות את מדיניותם.[50] הראשון היה ההשתלטות הקומוניסטית על צ'כוסלובקיה שלוותה ברציחתו של שר החוץ הצ'כי שהיה תומך נלהב של המערב. והשני המצור הסובייטי על ברלין, מצור שאילץ את האמריקאים להפעיל רכבת אווירית בכדי להציל את העיר מהשתלטות קומוניסטית. מקרים אלו הוכיחו לאמריקאים כי דיפלומטיה לבדה לא תספיק במאבק הבין גושי. הפחד מהענק המאיים היושב במזרח וזומם להשתלט על העולם ולהשריש בו את עקרונותיו האידיאולוגיים הסותרים כל כך את תפישת העולם האמריקאית גבר לאין שיעור כאשר נודע כי הסובייטים בסיוע בוגדים מן המערב הצליחו לייצר פצצת אטום ולבטל בכך את היתרון האיכותי האמריקאי. פחד זה קיבע למעשה את הדיפלומטיה הבין לאומית עד ל-1989.

החברה השחורה והג'אז

השחורים והמלחמה

בתחילת שנות ה-40 המשיכו השחורים בארצות הברית לסבול מאותה אפליה ממנה סבלו מאז ומתמיד. הנקודה הכואבת ביותר היתה האפליה בהקשר של המאמץ המלחמתי, אם במסגרת מקומות העבודה הפדראליים ששרתו ויצרו למען אותו מאמץ מלחמתי ואם במסגרת השירות הפעיל במסגרת הצבא. בשניהם לא שולבו השחורים כשווים בין שווים על אף נכונותם הכנה לתרום. בעולם האזרחי ניתנה עדיפות ללבנים במקומות עבודה וכמובן גם בשכר ובצבא שחורים מעטו לשרת ביחידות קרביות ומספר היחידות האינטגרטיביות היה מצומצם. למרות זאת, נכונותם של השחורים לתרום היתה רבה ומרכיב מרכזי בה הוא התחושה כי מלחמה זו צופנת בחובה אפשרויות לשיפור ניכר במצבם בחברה

האמריקאית. תחושה זו התבססה על כמה הנחות מובילות.
הראשונה, הניצחונות היפנים ועצמתם הצבאית שהופגנה במהלך המלחמה, ערערו כמה תפישות שהיו בגדר אקסיומות באשר לעליונותו של האדם הלבן מן הבחינה הצבאית. האדם הלבן הפך מכובש כל יכול לגורם פגיע שניתן להתמודד עימו גם בכוח הזרוע. העליונות הלבנה נסדקה ומכאן שגם חיילים שחורים אינם בהכרח טובים פחות מאלו הלבנים. בנוסף, היתה זו מלחמה בה יצאה ארצות הברית בשם עקרונות החופש והשוויון לכל בני האדם נגד גרמניה הנאצית ותורת הגזע שלה. בשם עקרונות אלו גויסו שחורים רבים לצבא בתעמולה פטריוטית שהפיץ הממשל הפדראלי בקרבם. השחורים לא הפרידו בין המאבק בחוץ למאבק מבית והשתמשו באידיאלים האמריקאים בשמם גויסו במאבקם לשוויון בחברה האמריקאית ובצבא ארצות הברית. הסתירה בין אותה תעמולה פטריוטית למציאות העגומה בפועל היתה בוטה ונוקבת מדי.[51]

לנוכח כל אלו החלה התעוררות בפעילות למען שוויון בין הגזעים. בין פעילויות אלו ניתן להצביע על המצעד לוושינגטון (1941) בדרישה לשוויון בתעסוקה בתעשיות ההגנה האמריקאיות. מיליטנטיות זו בהנהגתו של פיליפ רנדולף, מנהיג שחור שקרא לא לקחת חלק במלחמה כל עוד אין שוויון מבית, מסמנת רוח חדשה בהנהגה השחורה. עצם העובדה כי מנהיג שחור קרא תיגר בזמן מלחמה על ההשתתפות השחורה בקונצנזוס האמריקאי מצביעה על אותה רוח חדשה ונועזת. בנוסף, כונס הקונגרס לשוויון גזעי, חל גידול עצום במספר החברים בארגוני זכויות אזרח, ומהומות על רקע גזעי התרחשו בשיקגו והארלם. הנשיא רוזוולט ער להתרחשויות התקין תקנות והקצה כספים למניעת אפליית שחורים במקומות עבודה, החל לשלב שחורים באופן אינטגרטיבי בצבא ובעיקר דחק בהנהגה השחורה לדחות את דרישותיה עד לתום המלחמה. גם פסיקת בית המשפט העליון שאסרה על מפלגות פוליטיות למנוע השתלבותם של שחורים במסגרת מוסדותיהם היתה

חלק מאותו שינוי, מינורי ככל שיהיה שהצביע על העתיד לבוא. בהשתתפותם במאמץ המלחמתי הרוויחו השחורים לא שינוי מהותי אלא את הלגיטימציה לדרוש שינוי שכזה מאוחר יותר.[52]

לאחר המלחמה, בזמן ממשלו של טרומן, החל נושא השוויון בין הגזעים לתפוס תאוצה. מיעוט שיתופם של שחורים בתפקידים קרביים שימש טיעון חזק בידי אותם מתנגדי השוויון להמשיך ולהנציח את עליונות האדם הלבן. מנגד, שחורים ולבנים ליברליים לא יכלו להשלים עוד עם המצב הקיים. ההגירה השחורה הגדולה מהמדינות הדרומיות צפונה, לערים הגדולות, דוגמת שיקגו, הגירה הדומה כל כך להגירה שלאחר מלחמת העולם הראשונה, יצרה ריכוזים שחורים גדולים במרכזי אותן ערים. אותם מהגרים, נתקלו בצפון בגזענות גם כן. אם בדרום היתה זו גזענות לגאלית, הרי שבצפון לא היתה זו גזענות לגאלית אלא אפליה דה פקטו, במגורים, בתעסוקה, בשכר, במוסדות החינוך וכו'. במיוחד מצאו עצמם מאוכזבים החיילים השחורים ששבו זה מכבר מן המלחמה. לאחר ששירתו את מדינתם ברחבי העולם, בשם ערכים נעלים, שבו וגילו כי מדינתם לא טרחה ליישם בבית את ערכי החירות, הכבוד והשוויון למענם חצו ימים ויבשות. הם יצאו לוושינגטון להפגין והפעם מצאו אצל הנשיא החדש נכונות גדולה יותר מאשר אצל קודמו להיענות לדרישותיהם.

אמנם 1948 היתה שנת בחירות וטרומן שנלחם על חייו הפוליטיים בעת שהסקרים נבאו לו כישלון חרוץ היה זקוק נואשות לקול השחור, אולם מעשיו של טרומן לפני ואחרי הבחירות מוכיחים כי היתה לו מחויבות מוסרית לעניין האפליה הגזעית. מחויבות שהיא מעבר לאופורטוניזם פוליטי גרידא.[53] השחורים שהיו מרוכזים במרכזי הערים הגדולות בצפון, הפכו לבעלי משקל פוליטי קריטי כפי שלא היו מעולם ובעקבות כך גם לבעלי ייצוג פוליטי גדל והולך . טרומן בצעד שניתן לכנותו היסטורי, וויתר על תמיכתן המסורתית של מדינות הדרום במפלגה הדמוקרטית והעדיף על פניהן את הקול השחור. הוא ביטל את ההפרדה הגזעית בצבא, דבר שבאופן אירוני היה קל יותר לבצע דווקא לאחר

שוך הקרבות. הוא נקט גישה אקטיביסטית לנושא, גם בנאומיו בהם העניק לנושא מרכזיות וחשיבות רבה יותר מבעבר וגם במעשיו, קרי הקצאת כספים ופעולות ממשלתיות נגד אפליה בתעסוקה. בית המשפט העליון תרם אף הוא את חלקו לנושא ופסק פסיקות שסייעו וקידמו את העניין השחור בנושאי המגורים, התעסוקה וההשכלה הגבוהה. אולם, מעבר לכל אלו, היתה זו האווירה החדשה שנוצרה בזמנו של טרומן. הנושא הגזעי הפסיק להיות טאבו והפך לנושא דיון לגיטימי ומרכזי בשנת הבחירות של 1948 ולאחריה. אותה האווירה יצרה ויצגה שינוי שהחל מתרחש בדעת הקהל האמריקאית לאחר המלחמה והתבטאה גם בפתיחתם של כנסיות וענפי ספורט שהיו עד אז ללבנים בלבד. האווירה הציבורית החדשה שנוצרה החלה בתהליך ארוך ומייגע שהביא בסופו למותו של ג'ים קרו. היתה זו תחילתו של הסוף, תהליך גסיסה איטי שרבים ינסו להתנגד לו, אך מרגע שהחל לא ניתן היה להחזיר את הגלגל אחורה.

הג'אז והמלחמה

לג'אז היתה חשיבות עצומה במלחמת העולם השנייה כמוצר יצוא תרבותי אמריקאי לרחבי העולם ובעיקר לאירופה וכאמצעי לחימה שחשיבותו אינה פחותה מן החשיבות שבאמצעי הלחימה והתעמולה הקונבנציונאליים. הג'אז ייצג בכל העולם את האמריקניזם. קרי, את ערכי החופש, השוויון והאינדיבידואליזם שעמדו בסתירה מוחלטת לעריצות, לגזענות ולטוטליטריזם שייצגה גרמניה הנאצית ובנות בריתה. לא לחינם הוקיעו השלטונות הגרמניים את הג'אז/סווינג מקרבם. בני גודמן היה יהודי, לואי ארמסטרונג ונגנים רבים אחרים היו שחורים. היתה זו המוזיקה האחרת, הנוראה ששורשיה בפראיות האפריקאית הפרימיטיבית והברברית העומדת בסתירה מוחלטת לאיפוק, לסדר ולארגון שבמוזיקה הקלאסית. בג'אז ניתנת לנגן האפשרות לאלתר, כפי שארצות הברית מעמידה את חופש הפרט והיזמות הפרטית, בה נמדד כל אדם על פי כישוריו וחריצותו על נס. בעוד שבמוזיקה

הקלאסית מנגנים כל הנגנים מתוך תווים כתובים מראש והדגש הוא על הצלחת התזמורת כקולקטיב.

גם בתוך החברה האמריקאית היתה לג'אז חשיבות עצומה וגוברת כמוביל שינוי חברתי במהלך המלחמה. הג'אז והמלחמה הציבו בפני החיילים האמריקאים דילמות ואתגרים שלא היו קיימים קודם לכן. כיצד יכול חייל אמריקאי חובב ג'אז, מעריץ מושבע של לואי ארמסטרונג, המעריך את ארמסטרונג כעילוי מוזיקלי, לקבל הנחות יסוד גזעניות המעריכות את האדם השחור כנחות, כבעל יכולות אינטלקטואליות פחותות? כיצד יכול חייל שכזה לחיות בשלום עם העובדה כי חיילים שחורים מופלים לרעה בזמן שרותם הצבאי לצידו, או בביתו אי שם באחת ממדינות הדרום? כמובן שאדם גזען ימצא דרך לתרץ סתירות שכאלו ולומר לדוגמא כי לואי ארמסטרונג הוא מקרה חריג שאינו מייצג את האדם השחור הממוצע, אך עצם העלאת השאלה והדילמה כבר מסמנת התקדמות. זאת משום, שעד אז האפליה הגזעית היתה בצבור האמריקאי הרחב תופעה שאין עליה כמעט עוררין. המגע בין לבנים לשחורים, אפילו בצבא היה מינימאלי. עדות מעניינת בנושא זה ובנושא חשיבותו של הגאז ניתן למצוא ביומנו של אחד מחיילי המארינס הלבנים במלחמת העולם השנייה. ווילאם מנצ'סטר, שרת כמובן ביחידה ללא שחורים, כפי שהיו רוב היחידות. הנקודה היחידה בה מוזכר אדם שחור ביומנו היא כאשר יחידתו השתלטה על מחנה נטוש של קצינים יפניים שברחו. אז מצא מנצ'סטר בין החפצים שהשאירו היפנים אחריהם תקליט של לואי ארמסטרונג ופטיפון. החיילים הלבנים, גם הדרומיים שביניהם, השמיעו את המוזיקה השחורה המוכרת והאהובה שהשאירו היפנים, אלפי מילין מהבית.[54]

הבי בופ

באמצע שנות הארבעים, לאחר מלחמת העולם השנייה, צעירים שחורים שהבולטים ביניהם צ'ארלי פארקר ודיזי גילספי, הציגו לעולם זרם חדש בג'אז שזכה לכינוי בי בופ או בופ. היתה זו המהפכה הגדולה והמשמעותית

ביותר בג׳אז מאז שנות העשרים ועד לימים אלו. זרם זה עמד בסתירה מוחלטת לכל מה שלואי ארמסטרונג ייצג והאמין בו. מקור אותו הפער, מקור אותה הסתירה, עומד בשבר בגדול ובמציאות המרה שהציבה המלחמה כמראה כואבת בפני צעירים שחורים רבים ששבו מהמלחמה וגילו כי החברה האמריקאית ממשיכה להפלות אותם למרות תרומתם לאומה בימיה הקשים. הבי בופ מייצג אכזבה מהניסיונות הכושלים להפוך להיות חלק אינטגרטיבי מהחברה האמריקאית באמצעות ניסיון מתמיד להתקרב למיין סטרים האמריקאי הלבן ומציג אלטרנטיבה שהיא בוטה, צעירה וכועסת. אלטרנטיבה שאומרת, הנה אנחנו, נגנים שחורים צעירים ומוכשרים, זו המוזיקה שלנו, אם אתם (הקהל הלבן) רוצים, קבלו אותנו ואם לאו אין אנו מתכוונים להשתנות למענכם. פארקר גילספי וחבריהם כינו את ארמסטרונג בלעג, "הדוד תום". הם בזו לו, להתחנחנות ולהתרפסות שלו בפני הקהל והאמנים הלבנים, לאופן שבו התעלם וקיבל בהכנעה את האפליה הגזעית, לשינוי בסגנונו המוזיקלי, המעבר ממוזיקת ג׳אז למנגינות פופ מתקתקות, להפיכתו מאמן לאיש במה ובידור, לדימוי הנוסטלגי שיצר בשיריו לדרום בשירים כמו: "When it's sleepy time down south". העובדה כי היה מוכן להקריב את האמת ההיסטורית ואת האמת האישית שלו בעבור כסף והכרת הממסד המוזיקלי צרמה להם והם היו נחושים לא לנהוג כך.[55] יש לציין, כי ארמסטרונג שר גם שירים אחרים המבטאים במילותיהם את מצוקת האדם השחור כמו: "Black and blue" ו- "Nobody knows the trouble I've seen". שירים שגם אם המסר המחאתי בהם אינו בוטה, הרי שהם מייצגים פן אחר של ארמסטרונג.

מן ההיבט המוזיקלי, היה זה סוף עידן הסווינג. מבחינת הרכב התזמורות לא היה זה כלכלי יותר להחזיק תזמורות גדולות, והתזמורות של לאחר המלחמה מנו בדרך כלל עד 6 נגנים. תופעה זו אפיינה לו רק את הבי בופ אלא את עולם המוזיקה בכלל. אך ההבדל המהותי הוא כי הבי בופ מייצג פיצול בעולם הג׳אז כפי שהצגתי הפסקה הקודמת, בין הדור הקודם,

הדור של ארמסטרונג שהפך פופי יותר ושיתף פעולה עם אמנים שהם גם אנשי במה כמו בינג קרוסבי ופרנק סינטרה לבין הצעירים ששאפו להחזיר את המוזיקאים למוזיקה נטו. הבי בופ לא היה מוזיקת ריקודים, הוא שילב בתוכו מקצבים שונים ושינויי מקצבים שאינם רקידים. הבי בופ אינו מתחנף לקהל, הוא אינו קליט ועל כן היה הרבה פחות פופולרי. משום שהוא אינו מתחנף, קליט ורקיד, אלא מתוחכם ואפילו אולי מתנשא הבי בופ הפך את הג'אז למוזיקה "קונצרטים" אינטליגנטית, שאנשים מאזינים לה ישובים ומוחאים כפיים ולא רוקדים לצליליה בסערת חושים. הבי בופ, בעיקר זה של צ'ארלי פרקר הוא מהיר מאוד ודורש מהנגן יכולת טכנית וירטואוזית, אלמנט שהקשה גם על נגנים רבים לקבל אותו משום שלא עמדו בסטנדרטים שהוא העמיד. כמותם גם כלי נגינה "עדינים" דוגמת הקלרינט אבד מקומו לטובת הסקסופון ועמו גיטרת הקצב שאבדה את מקומה בהרכבים המצומצמים שהתבססו על קונטרה בבס ותופים.[56]

אולם השינוי המוזיקלי שהוא המשמעותי ביותר, פרי ההמצאתו של צ'ארלי פארקר, היה המעבר מאלתור על המלודיה לאלתור על ההרמוניה. השינוי התפיסתי הזה שינה את כל צורת החשיבה והדרך שבה ניגשו נגני ג'אז לאלתורים שיצרו. פארקר היה הראשון והאחרון מאז לואי ארמסטרונג שיצר מהפכה מוזיקלית בקנה מידה כזה והשפיע בצורה עמוקה כל כך, שכל נגן, ללא קשר לכלי בו ניגן, רצה, ניסה ושאף להישמע כמותו. יחד עם שינויי האקורדים התכופים שמאפיינים את הבי בופ ומהירות הנגינה שהוזכרה קודם, הבי בופ הפך אתגר לכל מוזיקאי וגם לכל אוזן מאזינה. השינוי התפיסתי הזה, פתח פתח לעולם צלילים חדש שלא נעשה בו שימוש. עד פארקר האלתורים נעשו קרוב למלודיה, הנגנים לא הרחיקו לכת ולא ניגנו צלילים דיסוננסים, תופעה שעידן הסווינג רק עודד. כעת, שבו נגני הג'אז לבחון את גבולות המוזיקה, עד כמה ניתן להתרחק מן הסולם. מבלי להיכנס למונחים מוזיקליים, הם העיזו לנסות ולנגן באלתורים שלהם צלילים וצירופי צלילים שלא היו מקובלים עד אז ונשמעו לעיתים צורמים מאוד.

במובן מסוים הם נגנו את עצמם. הם השחורים היו אותם צלילים צורמים ולא מקובלים בחברה האמריקאית. אך כמו כל צליל שנישמע בתחילה חריג, כך קוו, לאחר השמעות חוזרות ונשנות גם הם יהפכו בסופו של דבר לחלק אינטגראלי בעולם המוזיקה ובחברה האמריקאית.

לואי ארמסטרונג

האול סטארס

"He was nearly fifty, and had made all his major choices: the type of music he would play, the manager he would trust, the home in which he would live, and, finally , on the forth try, his life's companion."[57]

ההתייצבות בחייו של ארמסטרונג בשנות הארבעים המתוארת בציטוט חופפת ומייצגת את כמיהה אמיתית בחברה האמריקאית לאחר מלחמת העולם השנייה. האומה שידעה בפחות משלושים שנה שתי מלחמות עולם, גאות כלכלית חסרת תקדים ולאחריה שפל עמוק, שאפה כעת למעט רוגע. לדאבונם של האמריקאים, המלחמה הקרה דחתה את מימושו של אותו הרצון שביטויו הפוליטי והחברתי הגיע רק בשנות החמישים, עם ממשלו של אייזנהאור. בהקשר של חייו של לואי ארמסטרונג ברצוני להתייחס בעיקר להיבט המוזיקלי.

ההופעה הרשמית הראשונה של ההרכב החדש של לואי ארמסטרונג, הקרוי "האול סטארס", התקיימה באוגוסט 1947 במועדון ביליס ברג בהוליווד.[58] מנקודה זו היה זה הרכב זה שליווה אותו בהופעותיו בארצות הברית ובעולם עד סוף ימי חייו. כמובן שנגנים שונים התחלפו, אך ההרכב במהותו לא השתנה. מעבר לאלמנט ההתייצבות בחייו המוזיקליים של ארמסטרונג ובחייו בכלל שעובדה זו מייצגת, היו לה משמעויות

שונות וסותרות בתוך הקונטקסט של עולם המוזיקה. מן הצד האחד, האול סטארס יצגו שינויים ותמורות שרווחו בתקופה ומן הצד השני הם היו במובן מסוים ריאקציה למגמות אחרות.

האול סטארס חפפו שינויים ומגמות שאפיינו את שנות הארבעים בשני תחומים מרכזיים. הראשון, המעבר מהרכב רב נגנים, ביג בנד, להרכב בעל מספר נגנים מצומצם, הוא מגמה שאפיינה את שנות ה-40 בכלל ובאה לידי ביטוי כעת גם בקריירה המוזיקלית של לואי ארמסטרונג. חשוב מכך, האול סטארס מבחינה מוזיקלית חפפו רוח נוסטלגית שרווחה באותם הימים. רוח שהסתכלה בערגה לימי הזוהר של העיר ניו אורלינס, לאותו הג׳אז השורשי של קינג אוליבר. החברה בארצות הברית חיפשה לשוב לאותו צליל מסורתי ולהבין כיצד זה נולדה מוזיקה זו. ההתעניינות הגוברת בניו אורלינס ובמקורות הג׳אז היתה גל שעליו נישא הרכב זה להצלחות כלכליות חסרות תקדים בכל הנוגע לנגנים שחורים. אמנם האול סטארס לא ניגנו ג׳אז של ניו אורלינס והיו אחרים שעשו זאת ביתר אותנטיות, אך ארמסטרונג נתפש כמייצג של אותו עולם ישן וטוב שנעלם והוביל קו מוזיקלי שהיה מעין פשרה, מעין סגנון ביניים בין הג׳אז המסורתי לג׳אז המודרני. הקהל ברובו, שחיפש מעט נוסטלגיה אך לא ״שחורה״ יתר על המידה נהר להופעותיו.

הג׳אז המודרני, הבי בופ, מייצג כמובן רוח חדשה שהופיעה בשנות הארבעים וארמסטרונג והאול סטארס עומדים בסתירה מוחלטת לה. כפי שציינתי בקטע העוסק בפי בופ, נגני סגנון זה ביקרו רבות את ארמסטרונג, על המוזיקה שניגן ועל האופן שבו הציג עצמו והתחנף לקהל הלבן. ארמסטרונג מצידו לא נשאר חייב. הקשר עם הקהל ואהדתו היו חשובים לו. הוא האמין בג׳אז כמוזיקת ריקודים המגשרת בין הגזעים. הבי בופ היה בעיניו קר, מנוכר ומתנשא. הבי בופ איבד את הקשר לקהל, הוציא מהמוזיקה את החדווה והשמחה. מושגים כמו איש במה ואיש בידור לא היו בעיניו מילות גנאי הוא ראה עצמו ככזה ואף שאף ושמח להיות כזה. לטעמו, היה זה המימוש האמיתי של

אומנותו. אך יותר מן הבי בופ, שעל אף חשיבותו העצומה קהל המאזינים שלו היה מצומצם, הטריד את ארמסטרונג סגנון חדש אחר שהתפתח ה- R&B. סגנון זה רכש לו קהל רחב בקרב מאזינים שחורים, סגנון זה היה מבחינתו איום מוזיקלי וכלכלי גדול וממשי יותר. מול שני אלו נראה היה ארמסטרונג מיושן והיכולת שלו למשוך קהלים חדשים וצעירים הלכה ופחתה.

ב-1949 ארמסטרונג והאול סטארס הגיעו לניו אורלינס, בכדי להגשים עבור ארמסטרונג חלום ילדות, להיות "מלך הזולו".[59] מאורע זה, מעבר לחשיבות שיש לו ללואי ארמסטרונג האדם, מייצג את הנקודה המיוחדת בה נמצאה הקריירה שלו. מן הצד האחד, לואי ארמסטרונג הגיע לניו אורלינס, עיר הנוהגת בגזענות בתושביה השחורים והתקבל בכבוד רב אצל ראש העיר שהעניק לו את המפתחות לעיר. היתה זו נקודה המסמלת את הפיכתו של ארמסטרונג לכוכב בקנה מידה לאומי, מיינסטרים אמריקאי לכל הדעות, הזוכה לתמונות שער בטיים מגזין. מן הצד האחר, בעייני רבים, בעיקר צעירים שחורים, הוא היה ליצן החצר של הלבנים. ההופעה כמלך הזולו שכללה תחפושות ואיפור נתפשה בעיניהם כהתרפסות בפני הלבנים. זאת על אף ששורשיה בסאטירה שחורה על נוהגי המצעד של הלבנים. ארמסטרונג מצידו, היה נלהב להופיע בפני קהל המונים ולהגשים את חלום ילדותו.

כחלק ממגמה בחייו של ארמסטרונג, האול סטארס מייצגים לא רק התייצבות מוזיקלית מקצועית שחפפה התייצבות בחייו האישיים עם גירושיו מאלפה סמית ונישואיו בפעם הרביעית והאחרונה ללוסיל ווילסון. אלא וחשוב לא פחות, היתה זו הפעם הראשונה שארמסטרונג עמד על שלו ועשה צעד משמעותי בניגוד לדעתו של מנהלו האישי. לואי מאס זה זמן מה בהופעות הביג בנד בסגנון המוזיקלי הדביק והמתקתק. הוא רצה לשוב ולנגן את המוזיקה שלו עם החברים הטובים מניו אורלינס, את המוזיקה עליה גדל ואותה פיתח והעלה לדרגת אמנות. גלזר מצידו היה סקפטי באשר להצלחה הכלכלית הטמונה בשינוי שכזה והתנגד למהלך. הפעם, לא התנהג ארמסטרונג כדוד תום, הוא לא ביטל עצמו

ורצונותיו בפני האיש הלבן. ארמסטרונג התעקש ולגלזר לא היתה ברירה אלא להיעתר. בפעם הראשונה בחייו קרוב לגיל חמישים הפגין ארמסטרונג אסרטיביות ונחישות. בעשור הבא יוכיח ארמסטרונג שוב כי בעת הצורך, כאשר הדברים יקרים לליבו הוא מסוגל להפגין תכונות אלו גם ברמה הכלל לאומית.

הוליווד

בשנות הארבעים המשיך ארמסטרונג לפתח את האספקט הקולנועי בקריירה שלו והשתתף במספר סרטים. ברצוני להתייחס לשני סרטים: הראשון – חדר בשמים[60] והשני – ניו אורלינס[61]. בחרתי בשני אלו משום שהם מייצגים ומציגים בצורה נאמנה אספקטים שונים הנוגעים לארמסטרונג כנדבך מרכזי במוזיקת הג'אז וכאדם שחור החי בחברה שאינה שוויונית.

הראשון, חדר בשמיים, הוא ללא ספק אחד מציוני הדרך המשמעותיים של הוליווד בכל הנוגע ליחסים בין הגזעים. היתה זאת הפקה קולנועית שבאה בעקבות הצלחה בימתית מסחררת בברודווי של שנות הארבעים וחשיבותה המרכזית בכך שזהו המחזמר הראשון שכל משתתפיו שחורים. הכוונה לא היתה להפוך את הסרט להפקה של שחורים, אלא לסרט המיועד לכל הקהלים, שחורים ולבנים כאחד. מאחורי הסרט עמד רצון עז לסיים את העידן בו שחורים מלאו רק תפקידים משניים, קומיים או אחרים המיועדים לשחורים. מעתה יהא זה לגיטימי בעבור כל שחקן שחור למלא כל תפקיד שיחפוץ ללא קשר לצבעו. לארמסטרונג יועדו שתי סצנות גדולות: אחת דרמטית והאחרת מוזיקלית.[62]

לענייננו חשובה הסצנה המוזיקלית שהיתה אמורה להיות קטע השיא שבסרט בכיכובו של ארמסטרונג. סצנת ריקודים ושירה סוערת ופרובוקטיבית המתרחשת בגהנום. סצנה שהיה ברור לכל שתהפוך במהרה לשנויה במחלוקת בקרב הציבור האמריקאי הרחב ועל פי נורמות המוסר של שנות הארבעים, אך עוד לפני כן נחתכה הסצנה מן הסרט. הסרט היה להצלחה למרות ההחלטה לחתוך את הסצנה

אולי החשובה ביותר בו ולמרות שבמדינות הדרום סרבו להציגו. כמובן שבאופן אישי ארמסטרונג נפגע מאותה ההחלטה יותר מכל אחד אחר, תפקידו בסרט הפך שולי ולא הולם את מעמדו כמוזיקאי ואיש בימה.

הסרט ניו אורלינס, מעורר בצופה בו רגשות מעורבים. מן הפן האחד, הסרט מצביע על התעניינות אמיתית במוזיקת הג׳אז, במוזיקה השחורה ובפולקלור השחור. העלילה הממוקמת בסטוריוויל, אזור הבארים האפלולי של ניו אורלינס, בשנת 1917, מנסה לתת לצופה הלבן של שנות הארבעים, הסבר פשטני, רומנטי וצבעוני לשאלה כיצד נולד הג׳אז. התשובה שהסרט נותן, הטמונה ביחסים ובקשר שבין השחורים והג׳אז ללבנים ולמוזיקה הקלאסית פשטני ככל שתהיה, אינה מנותקת מהמציאות. הסרט הוא ציון דרך, לחברה השחורה בכלל ולג׳אז בפרט. עצם העובדה שנעשה סרט שעניינו התרבות השחורה כתרבות לגיטימית, מוערכת וצעירה בו דווקא האריסטוקרטיה הלבנה חובבת המוזיקה הקלאסית, זו המתנגדת לג׳אז, מוצגת כארכאית, צבועה ויהירה, היא פריצת דרך שלא ניתן להתעלם ממנה.

יחד עם זאת, הסרט בסופו של דבר הוא סרט שיועד לקהל הלבן. אין מגע פיסי ומעטים הדיאלוגים בין שחורים ללבנים. דבר המפליא וסותר את כוונת הסרט להציג את הג׳אז כתוצאה של היחסים המוזיקליים בין הגזעים. צורמת במיוחד העובדה כי לקראת סופו של הסרט, כאשר האריסטוקרטיה הלבנה המבוגרת, מסכימה לבסוף לקבל את הג׳אז לקרבה ולשלבו בקונצרט קלאסי, הלהקה המופיעה ומנגנת את שיר הנושא אינה להקתו של לואי ארמסטרונג וחבריו השחורים, אלא להקה לבנה. עדות להפרדה הגזעית על גבי הסט. הפטרונות הלבנה, מוצגת בכל סצנה. לואי ארמסטרונג, הוא נגן חצוצרה במועדון, הדוד תום הקלאסי, חביבם של הלבנים, כפי שהיה בחייו. בילי הולידיי היא זוגתו, משרתת בביתם של אריסטוקרטים לבנים, וכמוהם שאר השחורים על הסט. היתה זו רגרסיה לימים שלפני הסרט חדר בשמיים. כעת, שבו השחורים ומלאו את התפקידים שיועדו להם באופן

מסורתי, כשכל התפקידים המרכזיים, בעלי העומק ניתנו לשחקנים לבנים.

לא לחינם חלה רגרסיה זו, היתה זו ראשית חדירתו של המקארתיזם להוליוד.[63] התסריט שונה על פי דרישותיו של הסנטור, הסגנון המוזיקלי היה רחוק מאותנטי, התסריטאי נעצר משום שנחשד באהדה לקומוניזם. מה שהחל ככוונה אמיתית ליצור מחווה למוזיקה ולהיסטוריה של התרבות השחורה ותרומתה לחברה האמריקאית הפך ליציר כלאיים המעורר בצופה בלבול ותחושת אי נוחות. זאת משום, שלמרות כל ההגבלות והאיסורים שהוטלו על יוצרי הסרט עדיין לא נעלמת מן העין אותה הכוונה המקורית. סרט זה, ניתן לומר, הוא יריית הפתיחה המבשרת עידן אחר, אפל וחשוך, שהאמריקאים מעדיפים לשכוח ואעסוק בו בפרק הבא – המקארתיזם.

שנות
החמישים

החברה האמריקאית בשנות החמישים

אייזנהאור

"The passive – negative type gives an impression of being reluctantly, unwillingly involved in his political work, in continual retreat from the demands office imposes on him. He tends to withdraw from the conflict and uncertainty of politics to an emphasis on vague principles and procedural arrangements. His presence in a political role can be explained primarily in terms of his sense of duty, which leads him to compensate for feelings of uselessness by becoming a guardian of the right and proper way, above the sordid politicking of lesser men."[64]

"The term activism is commonly used to refer to three presidential attributes that in fact may vary independently of one another: sheer extent of activity; commitment to use the office so as to have an impact on public policy; and actual success in affecting policy. Despite the widespread belief that Eisenhower was not an activist president in any of these respects, he worked hard and both intended to and did have an impact on policy…his activism has not been evident to many observers of his presidency due to the "low profile" nature of his leadership style."[65]

שני הציטוטים מייצגים שתי דעות השונות בהתייחסותן לאייזנהאור וממשלו. הראשונה משקפת את התפיסה המקובלת על רוב החוקרים ורואה באייזנהאור נשיא פסיבי, במובנה השלילי של המילה. השנייה משקפת תפיסה רביזיוניסטית שרווחה בין חוקרים שונים בשנות השבעים, הסתכלה על תקופת ממשלו של אייזנהאור במבט נוסטלגי והבינה את הפסיביות שלו כפסיביות למראית עין בלבד, שהיתה למעשה מדיניות מכוונת של יד נעלמה. מדיניות זו לדידם, אפשרה לאייזנהאור להלחם את מלחמות הפוליטיקה מבלי "להתלכלך" בפוליטיקה ובכך לשמר את המוניטין שלו ואת האהדה הציבורית אליו.

המעניין בויכוח זה הוא שבין החוקרים והדעות השונות אין כמעט מחלוקת עובדתית. על העובדות כולם פחות או יותר מסכימים, הויכוח הוא על הפרשנות של אותם נתונים. בין אלו שרואים את אייזנהאור כנשיא שבאדישותו ובהתעלמותו מהבעיות שרבצו ובעבעו מתחת לפני השטח, החמיר את אותן הבעיות ויצר למעשה את שנות השישים הסוערות. בשנות השישים עלו המצוקות החברתיות שלא הגיעו לפתרונן בשנות החמישים על פני השטח והכו בפניה של החברה האמריקאית. לבין אלו, שראו באייזנהאור נשיא חכם, שאת עיקר עבודתו הרבה והמבורכת עשה מאחורי הקלעים, ידע להאציל סמכויות ולאגד סביבו בעלי תפקידים הנאמנים לו עד כדי כך שהם מוכנים "לעשות את העבודה השחורה" למענו. להלחם את המלחמות הפוליטיות בזמן שהנשיא עצמו רק מכוון את מהלך העניינים מאחור ואינו יוצא באמירות או הצהרות חותכות וחד משמעיות. בממשל מודרני, רחב סמכויות, תפקידים, תקציבים ותחומי עיסוק אין ברירה אחרת לנשיא אלא לנהוג כפי שנהג אייזנהאור, משום שהממשל המודרני הוא רחב כל כך עד כדי כך שהוא בלתי ניתן לשליטה באופן ריכוזי.

הויכוח על אישיותו של אייזנהאור, בין אם נגדיר אותו כנשיא פסיבי או כנשיא אקטיבי. הויכוח על אופי ממשלו בין אם ממשל אנמי או ממשל חכם שקול וזהיר, הוא ויכוח המייצג את המחלוקת הכללית לגבי

שנות החמישים. האם באמת היו אלו שנים שקטות ושלוות? האם היו אלו שנים של רווחה ויציבות חברתית וכלכלית? האם היחסים בתוך המשפחה וההגדרות המגדריות היו באמת כל כך ברורות ומקובלות על הכל כפי שהדבר מצטייר בדמיוננו? ומה באשר לפוליטיקה הפנימית ויחסי החוץ? הפער החמקמק בין מה שנראה לעין, בין הדימוי האידילי האופף את אייזנהאור, לבין מה שהיה או יותר חשוב, מה שלא היה בו, באישיותו, ובאופי ממשלו הוא אותו הפער הקיים לגבי תפיסתנו וראייתנו את שנות החמישים. ברצוני להתייחס לכמה אספקטים בעשור זה שידגימו את כוונתי.

שנות החמישים

" הדימוי של שנות החמישים הוא דימוי של שנים שקטות ואפילו משעממות משהו. לאחר המאורעות הדרמטיים שאפיינו את תקופת מלחמת העולם השנייה ואת המלחמה הקרה, ולפני שנות השישים הסוערות שטילטלו את החברה האמריקאית, נראה ששום דבר משמעותי לא התרחש לאורך רובו של העשור. אלא שאם מתבוננים קצת יותר מקרוב על אותן שנים הדימוי הזה מתגלה כמופרך. כמו כל תקופה היו אלה שנים מרתקות ודינאמיות שאינן ניתנות לתיוג ולהכללה."[66]

מן הבחינה הכלכלית שנות החמישים נתפסות בתודעה האמריקאית כשנים של שגשוג, פריחה וצמיחה. אייזנהאור, כמיטב המסורת הכלכלית הרפובליקאית, נקט במדיניות הנותנת אמון ומעניקה חופש פעולה לכוחות השוק. ממשלו היה נעדר כמעט לחלוטין יוזמות כלכליות משמעותיות ונמנע באופן כלכלי מנקיטת צעדים כלכליים שהיו עלולים להפר את ההתנהלות "הטבעית" התקינה של כוחות השוק. תפקידו של הממשל על פי תפיסה זו מסתכם בשמירה על תקציב מאוזן והורדת מיסים בכדי לעודד, בעיקר את התאגידים הגדולים, לפעול במלוא מרצם והם יסחפו אחריהם כבר את שאר שכבות האוכלוסייה. ארצות הברית נהנתה משפע ורווחה כלכלית שלא ידעה כמותם מאז שנות העשרים העליזות. מעמד הביניים שהתרחב מבחינת כמותית ומבחינת כוחו הכלכלי, הפך להיות כוח

צרכני שהוביל תרבות צריכה עצומה, בעיקר של מוצרי חשמל. הדוגמא הבולטת ביותר היא הטלביזיה שהפכה בשנות החמישים למכשיר חובה במרבית הבתים האמריקאיים ומייצגת את תרבות ההמונים, הקונפורמיות, שטיפת המוח באמצעות הפרסומות, השאננות והרדידות המאפיינות עשור זה. אותו מעמד הביניים ששאף לאיכות חיים משופרת יצא ממרכזי הערים אל הפרברים, שם חיה כל משפחה בבית פרטי צמוד קרקע, עם גינה, גראז׳, שתי מכוניות, מכסחת דשא וכלב על פי האידיאל המשפחתי האמריקאי הקלאסי. אל מרכזי הערים מהם יצא מעמד הביניים נכנסו כל אלו שידם לא היתה משגת לקנות בית בפרברים, בעיקר מהגרים ושחורים. היתה זו אמריקה סוג ב. זו שלא נהנתה מאותו שגשוג, זו שחיה בעוני הרחק מעיני הדימוי האידילי של שנות החמישים ומתשומת ליבו של הממשל ושל אמריקה הלבנה המשגשגת. הרווחה הכלכלית, על פי מבקריו של אייזנהאוור, משקרת משום שהיא מתעלמת מכל אותם אלו שלא זכו בה.

בתחום מדיניות החוץ גם כן התמונה דומה. לטובתו של אייזנהאור ניתן להצביע על העובדה כי בזמנו הסתיימה מלחמת קוריאה וכי לאחריה לא היתה ארה״ב הברית מעורבת באף מלחמה. הדעות חלוקות אם אייזנהאור העניק למזכיר המדינה דאלס, לנהל את מדיניות החוץ או שלמעשה הוא עצמו שלט ביד רמה במהלכים הדיפלומטים כאשר הוא מותיר לדאלס את ניהולם רק למראית עין אל מול התקשורת והציבור. כך או כך מצטיירת סתירה בין המדיניות הנוקשה והבלתי מתפשרת שהציג דאלס לבין השאננות והרכות שהציג הנשיא. סתירה זו גם היא דו משמעית. ניתן לראות בה ערמומיות דיפלומטית רבת תחכום, אולם מרבית החוקרים רואים בה כגורם המרכזי לכישלון מדיניות החוץ של ארצות הברית בשנות החמישים. הדיפלומטיה האמריקאית חסרת האונים והנחישות הותירה את הזירות השונות בעולם הפקר להתפשטות הסובייטית. הונגריה שהסובייטים השתלטו עליה בכוח הזרוע, המהפכה של קסטרו בקובה, התמיכה של הסובייטים

בלאומיות הערבית כל אלו מראים כי המדיניות הסובייטית היתה פרגמאטית הרבה יותר. היא ידעה להתאים עצמה לנסיבות המשתנות בכדי להשיג את מטרתה – הרחבת אזורי ההשפעה שלה בעולם - תוך שהיא מגמישה את האידיאולוגיה הקומוניסטית על פי הצרכים המשתנים. האמריקאים לא השכילו לעשות כן ויצרו אנטגוניזם כלפי ארצות הברית והדורסנות הקפיטליסטית שהיא ייצגה בעייני תושבי העולם השלישי. המלחמה הקרה, קרה ככל שהיתה, התקיימה בשנות החמישים במלוא עוזה. מרוץ חימוש מטורף התחולל בין שתי המעצמות ובשני נושאים אלו לא היתה ידם של האמריקאים על העליונה.

אספקט שלישי שברצוני להתייחס אליו הוא המקארתיזם. ציד המכשפות ההיסטרי שניהל הסנטור מקארתי כנגד כל אלו שהיו או נחשדו או העלילו עליהם כי הם היו בעבר או עודם בהווה קומוניסטים פעילים או כאלו המגלים אהדה לקומוניזם. החל מסוף שנות ה-40, בעקבות זליגת סודות הגרעין של ארצות הברית לסובייטים, פרסם מקארתי רשימה שחורה והנהיג משפטי ראווה לאישים שונים מתחומי החברה השונים, תוך שהוא מאשים אותם האשמות חסרות בסיס כאילו כביכול סייעו לאויב הקומוניסטי וחברו לגורמים אנטי אמריקאיים. בפועל איש לא הורשע, אך צילו של מקארתי, שעשה מהנושא הון פוליטי עצום, הילך אימים על אותם חפים מפשע. רבים אבדו את מקור פרנסתם, כבודם, מעמדם החברתי רק בשל חשד או ידיעות בלתי מבוססות על עבר לכאורה במפלגה הקומוניסטית. בקורת רבה הוטחה באייזנהאור על שמעולם לא יצא באופן פומבי נגד מקארתי. יחד עם זאת, ממשלו, בשל היותו ממשל רפובליקאי, הוציא את העוקץ מטענותיו של מקארתי, טענות שכוונו בעיקר כנגד המפלגה הדמוקרטית ונציגיה, על סוכנים קומוניסטים בפנטגון ורוקן אותן מתוכן. ואכן, כעבור זמן קצר אבד מקארתי ששקע באלכוהוליזם את אמון הציבור האמריקאי ושמו הפך סמל לאחת מאותן פרשות שארצות הברית מעדיפה לשכוח. יחסו או התעלמותו של אייזנהאוור ממקארתי מיטיבה להדגים את הקושי להעריך את שלטונו. האם

היתה מדיניותו תוצאה של אוזלת יד, אדישות, חולשה, או שמא היתה זו מדיניות מכוונת וחכמה שהעריכה נכונה כי הדרך הטובה ביותר לחסל את המקארתיזם היא להתעלם ממנו ובכך להדיר רגליו מסדר היום הלאומי? שאלה זו היא השאלה המרכזית העומדת בניסיון להבין את אייזנהאוור ואת שנות החמישים וכפי שנראה בהמשך גם בניסיון להבין את יחסו לחברה השחורה.

החברה השחורה והג'אז

התנועה לזכויות האזרח

כמו באספקטים השונים שהצגתי עד עתה, גם באספקט החברתי ובמיוחד בחלקו העוסק ביחסים בין הגזעים חלה אותה דואליות. מן הצד האחד, דימוי המקרין נינוחות פסטורלית ומן הצד השני קולות הרוחשים וגועשים מתחת לפני הקרקע ומצביעים על בעיות מהותיות שאינן זוכות להתייחסות מספקת. אכן, שנות החמישים אינן דומות במאומה לשנות העשרים ואף לשנים מאוחרות יותר, בהן רווחו, בעיקר בדרום, מעשים של לינצ' אכזרי של לבנים בשחורים. לינצ' על בסיס גזעי טהור, לינצ' שלא זכה לתגובה הולמת אם בכלל מצד רשויות החוק. ובכל זאת, המרירות בקרב האוכלוסייה השחורה גאתה, הזעקה כנגד האפליה הגזעית הרימה ראשה וקראה קריאה למען שוויון זכויות לכל אזרחי ארצות הברית ללא התייחסות לצבע עורם. קריאה זו זכתה בשנות החמישים לעזרה מכוונם של לבנים ליברלים, ברובם צפוניים ועירוניים, שחשו כי את העוול הנורא הנעשה במדינה המתיימרת לקרוא לעצמה דמוקרטית יש להפסיק. התנועה לזכויות האזרח התמקדה בנושא שוויון הזכויות לשחורים וביטול ההפרדה הגזעית, בנתה את הבסיס למהפכה ביחסים בין הגזעים שתתחולל בשנות השישים וערערה את אותו הדימוי של שנות החמישים כחיי פרברים מלאי אושר ועושר.[67] מה מיוחד בשנות החמישים שאפשר תחילתו של שינוי זה?

ראשית, כמה תהליכים שאינם מיוחדים דווקא לשנות החמישים הגיעו לבשלות ובשלותם הניבה כמה שינויים. כוונתי למשל להגירה צפונה. הגירה שיש לציין לא כללה רק שחורים, הביאה שינוי דמוגראפי שהשלכתו הישירה היתה כוח הצבעה שחור שלא היה ניתן להתעלם ממנו. בעוד שבדרום נמנעה מהם זכותם להצביע, בצפון לא חלו על השחורים אותן הגבלות וכוחם האלקטורלי היה גדול דיו בכדי להניע נשיאים, סנטורים ואנשי קונגרס להתייחס אל צבור מצביעים זה בכובד ראש. התיעוש והאורבניזציה הם דוגמא נוספת. התיעוש הציב אתגר מול פניו של הדרום האגראר המתיישן, השחורים שהשתלבו בחיים האורבאניים והמתועשים, גילו מוקדי כוח נוספים כמו איגודי העובדים. השכר הגבוה יותר בצפון המתועש חיזק והגדיל את מעמד הביניים השחור וזה כבר לא היה מוכן לקבל את ההפרדה והאפליה. מנקודה זו, באו אותם שחורים ודרשו את המגיע להם על פי חוקת המדינה בה הם חיים – שוויון זכויות כמו לכל אזרחי ארצות הברית, שוויון שראשיתו בביטול ההפרדה הגזעית הלגאלית בדרום.

בנוסף, התרחשו כמה תהליכים שהם מיוחדים לשנות החמישים ואחד המרכזיים שבהם הוא המלחמה הקרה. המלחמה הקרה הביאה עמה תחרות בין ארצות הברית וברית המועצות על אזורי השפעה בעולם. ברית המועצות טענה כל העת כי ארצות הברית המציגה עצמה כמדינה דמוקרטית היא למעשה עריץ קפיטליסטי ואימפריאליסטי. אחד הנימוקים החזקים ביותר לאישוש טענה זו, בעיקר בכל הנוגע למאבק על אזורי השפעה באפריקה, היה האפליה נגד השחורים בארצות הברית. הדיפלומטיה האמריקאית עמדה במבוכה עצומה מול עובדה זו, אמריקאים רבים חשו אי נוחות עם הדרך בה ארצם מצטיירת בעיני כל והסובייטים הרוויחו מכך הון תעמולתי עצום.

השינוי המרכזי בשנות החמישים ובהיסטוריה של היחסים בין הגזעים בארצות הברית חל ב-1954, עם פסיקת בית המשפט העליון בתיק של "בראון נגד מחלקת החינוך של טופקה" כי ההפרדה על בסיס גזעי מנוגדת לחוקה. החלטה היסטורית זו, שלוותה בשורה

של חקיקות שנועדו לאכוף אותה ואת השלכותיה, היתה תחילתה סופה של האפליה הגזעית הלגאלית בדרום ארצות הברית. כמובן שהדרום הלבן לא קיבל את ההחלטה ואף נהג באלימות כלפי שחורים שניסו לממש את זכותם החוקית ולבנים שתמכו בהם, אך בעידן הטלביזיה התמונות המבישות של המון לבן פרוע תוקף שחורים הדורשים את המגיע להם על פי פסיקת בית המשפט, פעלו כנגד אותו המון והרתיעו את הקונצנזוס האמריקאי הלבן.

התנועה לזכויות האזרח מייצגת שינוי בחברה השחורה ובמאבקה לשוויון. אם עד שנות החמישים מנהיגי המאבק באו מקרב מעמד הביניים השחור ועיקר מאבקם נעשה בתחום המשפטי ומול הממסד, לאחר פסיקת בית המשפט העליון ב-1954 הגיעה דרך זו למיצוי תפקידה ההיסטורי. הפסיקה הביאה לשינוי תודעתי והעבירה את מרכז הכובד במאבק לידי ההמונים ולרחובות בקריאה למימוש הפסיקה והשלכותיה.[68] השינוי התודעתי, שראשיתו במעמד הביניים השחור ובלבנים ליברליים, חלחל לרחובות ולכנסיות ומצא את ביטויו במקרה המפורסם של "האוטובוס של מונטגומרי". במונטגומרי אלבמה, כמו במקומות רבים אחרים בדרום ארצות הברית, שחורים ישבו במושבים האחוריים של האוטובוס ולבנים בקדמיים. במקרה בו לא היו מקומות פנויים שחורים היו חייבים לקום ולתת מקום ללבנים. ב- 1955, הגב' רוזי פארקר סירבה להיענות לדרישת הנהג לתת מקומה לאדם לבן. היא נעצרה והובילה לתנועת מחאה שנמנעה מלהשתמש באוטובוסים עד שחברת האוטובוסים נשברה, משום שהיתה קרובה לפשיטת רגל וביטלה את החוקים המפלים.

הנשיא אייזנהאוור, כפי שנהג בכל שאר הנושאים, שמר מרחק מן הסערה שהתחוללה בעקבות פסיקת בית המשפט ההיסטורית. הוא לא אהב מהפכות ושינויים דרמטיים ולא האמין בדרך פעולה רדיקלית, אך המציאות חייבה אותו לפעול. ההתנגדות האלימה של מושל ארקנסו וסירובו לקיים את אותה הפסיקה היוו סכנה לשלטון החוק ולדמוקרטיה האמריקאית.

אייזנהאוור, בלחץ ציבורי, נאלץ לנקוט עמדה בלתי מתפשרת, אולי בפעם היחידה בזמן ממשלו ושלח חיילים פדראליים בכדי לדאוג לאכוף את אותה הפסיקה שהוא עצמו ראה כטעות. היה זה סימן ברור וחד משמעי כי היחסים בין הגזעים בארצות הברית לעולם לא יהיו יותר כפי שהיו.

רוקנרול

שנות החמישים היו שנים פוריות ותוססות לעולם הג'אז. הבי בופ של לאחר מלחמת העולם השנייה פתח בפני הנגנים וקהלם עולם חדש של צלילים ואפשרויות שיש לחקרם ולפתחם. כל אמן הביא עמו את עולמו הפנימי וסגנונו הוא. הבולט ביניהם, זה שהשפעתו היתה הגדולה ביותר היה מיילס דיוויס. דיוויס, נוכח כי הבי בופ משום שהוא מהיר כל כך בקצבו, משום שחילופי האקורדים בו מהירים כל כך, מקשה מאוד על הנגנים ומגביל מאוד את אפשרויות האלתור שלהם וחמור מכך לטעמו, מרחיק את קהל המאזינים הרחב הפוטנציאלי של הג'אז והופך את הבופ לקליקה סגורה וקטנה של משוגעים לדבר. דיוויס, שהיה בעל כישורים ארגוניים וטביעת עין מסחרית, הוליד את ה"קול ג'אז". גם הקול ג'אז בחן את גבולות הדיסוננס, גם הוא היה מתוחכם וחדשני, אך הוא נוגן ברוגע ובקצב איטי. ואכן, מבחינה מסחרית דיוויס הוא אחד מאמני הג'אז המצליחים ביותר.[69]

ובכל זאת, בחלק זה העוסק בג'אז בחרתי לעסוק דווקא ברוקנרול. זאת משום שהקול ג'אז אינו ז'אנר חדש, אלא תת ז'אנר, התפתחות של ז'אנר קיים. הרוקנרול לעומתו אינו רק ז'אנר חדש, אלא יש לו משמעויות חברתיות שהן בעלות חשיבות עצומה לעבודה זו. לרוקנרול ישנן משמעויות העוסקות בתחומי חיים שונים ומגוונים: משמעויות מוזיקליות, חברתיות, כאלו העוסקות ביחסים בין הגזעים, כאלו העוסקות ומגדירות מחדש את היחסים בתוך המשפחה האמריקאית הלבנה הממוצעת בשנות החמישים ומשליכות עד ימינו, יחסי הורים מתבגרים, ההתייחסות למין ולבוטות מינית ועוד.

כל אלו, עברו שינוי מהותי עם הופעת הרוקנרול ושנוי זה כוונתי לבחון בפסקאות הבאות.
ראשית, נשאלת השאלה מהו רוקנרול? מוזר להבחין כי למרות שהרוקנרול מסמל בעיני כל מרד נעורים, חדשנות ונועזות, מבחינה מוזיקלית הרוקנרול הוא דווקא רגרסיה, כזו השבה אל שורשי הג'אז המקוריים. הרוקנרול הבסיסי הוא למעשה בלוז פשוט המנוגן ב-12 תיבות. מבחינה הרמונית הוא מונה 3 אקורדים בלבד, כפי שמקובל בגרסה הפרימיטיבית ביותר של הבלוז. הרוקנרול הוא בלוז שיש בו מרכיבים של מוזיקת גוספל, מוזיקת כנסיות עם ניחוחות מוזיקת קאונטרי אמריקאית לבנה. הרוקנרול מנוגן מהר יותר. ההדגשים המקצביים חוזרים להיות על הפעמות ולא לידן כפי שמוקבל בג'אז, אך עדיין על הפעמה השנייה והרביעית. הבאס, מנגן פירוקים של אקורדים ולא walking base, כפי שמקובל בג'אז. כל אלו, הינם למעשה חזרה לפשטות מוזיקלית, אך היתה זו פשטות סוחפת. הרוקנרול הוא מוזיקת הריקודים הנועזת והמרדנית, מוזיקה המדברת אל הצעירים בשפתם. הרוקנרול הוא כל מה שהג'אז היה ואיננו עוד.

המייצג הגדול והמרכזי של הרוקנרול הוא ללא ספק אלביס פרסלי. אך פרסלי הוא גם המייצג הגדול של הפער בארצות הברית של שנות החמישים בין מה שחברה זו היתה למראית עין לבין מה שהייתה כאשר הישירה מבט במראה. לא משום שבו עצמו היה קיים הפער, אלא משום שהוא הטיח את האמת לאמריקאים בפניהם. האמריקאים ובעיקר הנוער האמריקאי אהב רוקנרול, אהב את הבוטות ואת הישירות, את הריקודים המשדרים מיניות, אך גם אותו הנוער לא היה מסוגל לגלות כזה סוג של הערצה לאמן שחור. היה דרוש בחור צעיר לבן ולא רק לבן אלא דרומי, לא רק לבן ודרומי אלא גם עם קול של שחור, בכדי שהנוער של שנות החמישים יעז לנהוג בצורה שתזעזע את הוריו. כמובן היו אמנים נוספים וביניהם אמנים שחורים שהיו פופולריים מאוד באותו הזמן אך אין עוררין כי אלביס פרסלי הוא אמן הרוקנרול הבולט והמצליח ביותר ואחד המצליחים ביותר בכל הזמנים. אין עוררין גם על

כישרונו של אלביס אולם ספק רב אם היה זוכה לאותה הצלחה אם היה שחור.

מרד הנעורים של שנות החמישים, למרות שהוא זעזע ועורר דאגה עצומה אצל ההורים, היה מרד די פאתטי, יריית פתיחה ראשונה למרד הגדול, בעל האופי הפוליטי של שנות השישים. אך בעשור בו דבר לא היה חשוב יותר משמירה על תדמית המשפחה המאושרת, כל חריגה בלטה מאוד לעין. היה זה מרד של ילדי מעמד ביניים מפונקים, כאלו שהיה להם זמן פנוי למכביר, כאלו שהוריהם הרוויחו די ונתנו להם מספיק דמי כיס בכדי שהם יוכלו לקנות ג׳ינסים, מעילי עור, להסתפר בסגנון ״זנב הברווז״ עמוס הגריז, לקנות תקליטים ופטיפונים, לשלם עבור הופעות, לערוך מרוץ מכוניות משום שלמשפחתם היו שתי מכוניות וכו׳. הם לא מרדו למעשה בתרבות הצריכה הקונפורמיסטית של הוריהם, אלא יצרו תרבות צריכה קונפורמיסטית לצעירים שרק היה לה דימוי של מרד נעורים מהותי.

הרוקנרול, אפשר להם לבטא את המרד הזה גם באפיק המוזיקלי. הוא הציג אלטרנטיבה לעולם המוזיקלי המתקתק והסטרילי של בינג קרוסבי ופרנק סינטרה. זה שכולו שירי אהבה טהורים, ללא התייחסות לבעיות שהיו קיימות והעסיקו אותם. הרוקנרול התייחס למין, לעולמם של בני נוער, הוא ביטא שינויים כמו פשיעה בקרב בני נוער שגברה בו אותה העת, הוא איננו מהפכה, אלא צורת התייחסות חדשה, מעט ישירה ואמיתית יותר. כמו ביחסי החוץ של ארצות הברית, בכלכלה, בחברה וביחסים בין הגזעים. הרוקנרול ניער מעט את אמריקה המנומנמת והשלווה, זו שברוחו של הנשיא אייזנהאוור רצתה לשמור על שקט תעשייתי והציב בפניה את המציאות. היתה זו רק ההכנה למרד האמיתי והשלם, זה המהפכני שרצה לשנות סדרי עולם מיסודם, זה שיתחולל בשנות השישים.

לואי אמסטרונג

החברה הגבוהה

בשנות החמישים המשיך ארמסטרונג וביסס את מעמדו ככוכב כל אמריקאי. מדיום מרכזי בו כיכב ארמסטרונג ובאמצעותו ברצוני להדגים ולבסס את טענתי הוא הקולנוע. בשנות החמישים המשיך ארמסטרונג לפתח את הקריירה הקולנועית שלו והופיע בסרטים שונים. אולם היתה זו הופעתו במחזמר "החברה הגבוהה"[70] שעלתה על כולן וזאת מכמה טעמים.[71]

ראשית, הרכב השחקנים. במחזמר זה, ארמסטרונג יצב את מעמדו לא רק כמוזיקאי כל אמריקאי, פופולרי ומקובל על הקונצנזוס האמריקאי, אלא גם כאישיות קולנועית המופיעה לצידם של הכוכבים הגדולים של ארצות הברית כמו: פרנק סינטרה, בינג קרוסבי וגרייס קלי. לא היתה זו הפעם הראשונה שארמסטרונג הופיע לצד כוכבים שכאלו ועדיין בשל צבע עורו הוא זכה לשכר פחות בהרבה מזה שקבלו הכוכבים הלבנים. ארמסטרונג באישיותו הפך עירוב גזעי זה על הסט ללגיטימי, גם אם התסריט היה בנוי כך שהמגע בין שחורים ולבנים יהיה מינימאלי, במיוחד מגע בין כוכב שחור לכוכבת לבנה. ארמסטרונג והאול סטארס הופיעו בתפקיד עצמם, נגנים שחורים, ונותרו די חיצונים לעלילת הסרט, תפקידם היה מעין מקבילה לתפקיד המקהלה בטרגדיה היוונית. עדיין, קשה להצביע על אמנים שחורים אחרים שהתקבלו בהתלהבות כזו גם על ידי מפיקי סרטים בהוליווד וגם על ידי הקהל השמרן של שנות החמישים.

למרות התפקיד שניתן לארמסטרונג שהיה כאמור חיצוני לעלילה, רק בסרט זה היתה תרומתו לסרט יותר מסמלית. תרומתו ניכרת הרבה בזכות התסריט שהעניק לו מקום של כבוד, בכמה מהסצנות המוזיקליות הטובות והחשובות ביותר. אך יותר מכך, היה זה ארמסטרונג עצמו שבאישיותו הכריזמטית השכיל להפוך את התפקיד שניתן לו לבעל ערך הרבה יותר מהמקום היחסי שניתן לו על ידי המפיקים.

בהופעתו המוזיקלית ובאישיותו הבימתית הוא גנב את ההצגה משאר השחקנים וזכה לתגובות נלהבות מצד הקהל ומצידם של מבקרי הקולנוע. בקורות אלו בלטו במיוחד לאור הביקורות הצוננות שקיבל בינג קרוסבי, אשר בסצינה "הנועזת" ביותר במחזמר מבחינת הקרבה בין שחורים ללבנים, שר דואט יחד עם ארמסטרונג, דואט בו ניכרים פערי האיכות בין השניים.

כוכב אמריקאי

הפרדוקס הגדול בקריירה של ארמסטרונג לדעת רבים הוא שככל שהמוזיקה שלו הפכה בנאלית וצפויה מראש כך גדלה הפופולריות שלו. המגמה שהחלה ב-1949, שנה המסמלת את הפיכתו לכוכב על אמריקאי, המשיכה לאורך שנות החמישים. הופעותיו עם האול סטארס המשיכו לזכות להצלחה רבה על אף השינויים בעולם המוזיקה, שינויים שארמסטרונג, כך נדמה, נותר אדיש אליהם. הוא המשיך לנגן את אותו רפרטואר מוכר, כמעט עם אותו הרכב ומבלי שהציג חידוש מוזיקלי כזה או אחר. למרות זאת, הפך ארמסטרונג בעשור זה לסלבריטי מן השורה הראשונה. אחד המדדים לבחינת טענה זו הוא הסיקור לו זכה.

מבדיקה של ארכיוני ה"ניו יורק טיימס" ניתן לגלות כמה עובדות המאשרות זאת.[72] בשנות ה-40 הופיעו בעיתון זה כ-7 כתבות העוסקות ישירות בארמסטרונג, זאת לעומת כ-26 כתבות בעשור שלאחר מכן, כתבות שהיו ארוכות ומעמיקות יותר. גם מהנושאים בהן עסקו הכתבות ניתן ללמוד על השינוי הגדול במעמדו. בניגוד לשנות הארבעים הכתבות על ארמסטרונג אינן עוסקות רק בסיקור של הופעותיו ובקריירה המוזיקלית שלו, אלא הרבה מעבר לכך. ישנן כתבות הסוקרות את יום הולדתו החמישים, את הופעותיו בטלביזיה וחידונים טלביזיוניים העוסקים בארמסטרונג ובג'אז. כמובן ישנו סיקור נרחב של הופעותיו בארצות הברית ובעולם, אך גם דיווחים על מצבו הבריאותי שהתדרדר בסוף העשור, בקורות על ספרו האוטוביוגרפי ועל ספרים שנכתבו עליו ואפילו

כתבה העוסקת בכלבים שהורעלו ברובע קווינס וביניהם גם כלבו של ארמסטרונג.

תפקיד חדש שלקח ארמסטרונג על עצמו, בזכות הפופולריות העצומה שלו בעולם ובכדי לחזק את מעמדו בארצות הברית, משום שהתפתחותו המוזיקלית הגיעה למעשה לסיומה, היה שגריר של רצון טוב בשליחות השירות הדיפלומטי של ארצות הברית.[73] ארמסטרונג יצא לסיבובי הופעות במזרח אירופה, בדרום אמריקה באפריקה ועוד. ארצות הברית הנאבקת על אזורי השפעה בעולם מול ברית המועצות כחלק מן המלחמה הקרה מצאה בארמסטרונג כלי שרת נאמן לחיזוק האינטרסים האמריקאים ברחבי העולם. הפופולריות העצומה שלו גרמה לכך שהוענקו לו כינויים כמו: ג'ון דאלס של הג'אז ושגריר הרצון הטוב הלא רשמי האפקטיבי ביותר שהיה לארצות הברית. היותו של ארמסטרונג שחור הוסיפה לאותה האפקטיביות לנוכח הביקורת בעולם ובמיוחד מכיוון הסובייטים על הגזענות נגד השחורים בארצות הברית. ארמסטרונג מצידו נהנה מהמימד החדש שקיבלה הקריירה שלו ומהמעמד לו זכה בקונצנזוס האמריקאי בעקבות תפקידו זה, תפקיד שהעניק לו כוח חדש שחרג בהרבה מעבר להיותו מוזיקאי וסלבריטאי.

ארמסטרונג ואייזנהאור

מתוך אותו תפקיד חדש שרכש לעצמו, מתוך אותה נקודת כוח ועוצמה, ערך ארמסטרונג תפנית חדה בתדמיתו, תפנית מפתיעה שהיתה זרה לכל מה שייצג עד לאותה העת. השנה 1957 היתה שנה רבת חשיבות עבור ארמסטרונג, בה השיל מעליו, גם אם לרגע קט את תדמית הדוד תום החביב על הכל ויצא בצורה נחרצת למען היקר לו. בעקבות מספר מאורעות שהתרגשו עליו, נעמד ארמסטרונג האדם וארמסטרונג האמריקאי השחור על רגליו האחוריות והעז לראשונה להתעמת חזיתית עם האפליה הגזעית בארצות הברית, עם החברה האמריקאית ועם העומד בראשה, אייזנהאור, נשיא ארצות הברית.

המאורע הראשון, שהווה זרז לאותו שינוי מדובר אצל ארמסטרונג התרחש בפברואר 1957. במהלך הופעה בטנסי, מול אלפי אנשים, נזרק דינמיט ממכונית נוסעת לתוך האודיטוריום בו נערכה ההופעה. ארמסטרונג מנע פאניקה כשהרגיע את הקהל בחוש ההומור האופייני לו באומרו "זה בסדר חברים, זה רק הטלפון". גם ארמסטרונג שהיה מורגל בהופעות במקומות מפוקפקים בניו אורלינס, בהם נערכו לעיתים תגרות בין גנגסטרים או סתם שיכורים, תגרות שהגיעו לפעמים עד כדי שמוש בנשק חם, לא חווה מאודו מאורע שכזה בו נעשה שימוש בפצצה. האשם הוטל על מועצת האזרחים הלבנים, שמחתה נגד השימוש בבניין לשם הופעה מול קהל מעורב שכלל שחורים ולבנים כאחד. כנשאל ארמסטרונג האם מאורע זה יגרום לו להפסיק את סבוב ההופעות שלו בדרום ארצות הברית הגיב, "אני אופיע בכל מקום בו יקשיבו לי".

המאורע השני, התרחש ביולי אותה השנה, בפסטיבל הג'אז בניופורט. בהגיעו עם להקתו נאמר לו כי משום שהפסטיבל חוגג את יום הולדתו עליו להופיע בכל סט. בנוסף, משום שהזמרת אלה פיטסג'רלד נכחה בפסטיבל דרשו המארגנים כי ולמה מידלטון, הזמרת הקבועה של האול סטארס לא תופיע. ארמסטרונג רתח לא רק בשל דברים אלו, אלא גם משום שלא ניתן לו זמן לערוך חזרות ולנוח. הנגנים היו מותשים, ניתנו להם רק 3 שעות עד להופעה הראשונה והוא לא היה מוכן לבייש את עצמו ואת להקתו. הוא הסתגר בחדר ההלבשה, מרחיק מעליו עיתונאים ומסרב להקשיב גם לניסיונות השכנוע של אמרגנו. לבסוף הוא ניגן סט אחד עם ולמה מידלטון, אלה פיטסגרלד שרה שיר אחד לכבוד יום הולדתו ועזב בזעם את הפסטיבל, מותיר את העיתונאים עם שערורייה עסיסית.[74]

שני מאורעות אלו מציינים תחילתו של שינוי אצל ארמסטרונג בתפיסתו את עצמו ובגבולות החדשים שהגדיר לעצמו ולסובבים אותו בעסקי המוזיקה. ארמסטרונג של סוף שנות החמישים כבר לא היה מוכן לספוג ולהתאים עצמו לקפריזות של כל מי ומי. ממרום מעמדו החדש ככוכב על אמריקאי וכאישיות בקנה מידה

עולמי בשירות האינטרסים האמריקאים הוא דרש את הכבוד המגיע לו. בתוך הקונטקסט של החברה האמריקאית והמאבק על זכויות האזרח, גם הוא הנינוח והשלו, לא היה מוכן לזכות ליחס של אזרח סוג ב. יתר על כן, ארמסטרונג לא היה יכול להישאר אדיש ולעמוד מן הצד חסר דעה, מריונטה של הדיפלומטיה האמריקאית, להפיץ את עקרונות הדמוקרטיה האמריקאית ופארה ברחבי עולם, כשבארצו שלו אחיו השחורים והוא עצמו מופלים לרעה ונמנעות מהם זכויות בסיסיות.

בספטמבר הופיע ארמסטרונג בצפון דקוטה. באותה העת מושל ארקנסו מנע מילדים שחורים כניסה לבתי ספר בהם היו ילדים לבנים. זאת בניגוד לפסיקתו המפורשת של בית המשפט העליון שפסל ב1954 את העיקרון של שווים אך נפרדים כמנוגד לחוקה האמריקאית. אל מול אזלת ידו של אייזנהאוור, שלא אכף את פסיקת בית המשפט, יצא ארמסטרונג, לראשונה בחייו, בצורה נחרצת ושאינה משתמעת לשתי פנים, תוך שהוא גורם דאגה רבה במחלקת המדינה האמריקאית. להלן הדברים כפי שהופיעו בניו יורק טיימס:

"Trumpet player Louis (Satchmo) Armstrong said last night he had given up plans for a government-sponsored trip to the Soviet Union because "the way they are treating my people in the south the government can go to hell". Here for a concert, Mr. Armstrong said President Eisenhawer had "no guts" and described Gov. E. Faubus of Arkansas as an "uneducated plow boy". He said the President was "two faced" and had allowed Faubus to run the government. "It's getting almost so bad a colored man hasn't got any country" the Negro entertainer said… In Washington the state department declined to

comment on Mr. Armstrong's statements. Officials made no attempt, however, to hide the concern they caused. Mr. Armstrong was regarded by the state department as perhaps the most effective unofficial ambassador this country had. They said Soviet propagandist undoubtedly would seize on Mr. Armstrong's word."[75]

ביקורת נוקבת זו, דווקא מפיו של אדם כארמסטרונג, אשר מעולם לא התבטא בנושאים פוליטיים ובשום אופן לא ניתן להגדירו כרדיקלי, היתה בעלת משמעות עצומה. הדיה הרמים נשמעו היטב בתוך החברה האמריקאית וכמובן שמחוץ לה. הוא לא היה מוכן עוד להעמיד פנים כאילו בארץ מולדתו ניתן יחס שווה לכל בני האדם באשר הם ולתדהמת כולם הביע את דעתו הנחרצת בפומבי. כעת, הקריירה שלו היתה בסכנה. רבים תקפו את התבטאויותיו ואף קראו להחרים את הופעותיו, לא להשמיעו בתחנות רדיו, לא להזמינו להופיע בתכניות טלביזיה והוא אף נחקר ב-FBI משום שנחשד בנטיות קומוניסטיות. למרות שבסופו של דבר אייזנהאוור שלח חיילים פדראליים לאכוף את פסיקת בית המשפט בארקנסו וארמסטרונג נתן לנשיא את ברכתו המחלוקת סביבו לא תמה. תחנות רדיו שונות סרבו להשמיעו משום שחששו שהוא שנוי מדי במחלוקת והוא מצידו סרב להופיע במדינות הדרום השונות ובהן עיר הולדתו, ניו אורלינס, כל עוד יהיו שרירים וקיימים בהן חוקים מפלים. למרות, זאת תדמית הדוד תום שלו נותרה למורת רוחו בעינה עד יומו האחרון. המחלוקת סביבו, לעומת זאת, חלפה ונשכחה כעבור שנה.[76]

שנות
השישים

החברה האמריקאית בשנות השישים

ליברליזם

שנות ממשלו של קנדי, שנבחר לנשיאות ב-1961, היו אנטיתזה לממשל אייזהאוור של שנות החמישים. בניגוד לרוגע ולאי התערבות הפדראלית שאפיינו את אייזנהאוור, הציב קנדי את הסיסמה "to get the country moving again" כסמל לכוונתו להחזיר את ימי המדיניות הכלכלית של רוזוולט והניו דיל של שנות השלושים. ימים בהם גברה וגדלה המעורבות הפדראלית בענייני החברה והכלכלה על פי עקרונות התפיסה הליברלית הגורסת כי מחובתה של הממשלה הפדראלית להשתמש ביכולותיה ועצמתה בכדי להניע את המשק לכיוון של צמיחה גם עם במחיר של גירעון תקציבי.[77]

ואכן קנדי נקט במספר צעדים בכדי לממש את התפיסה הליברלית. הוא נלחם במיתון של 1960-1961 באמצעות הוצאה והשקעה פדראלית גוברת שכללה תקצוב לפיצוי מובטלים, העלאת שכר המינימום, הרחבת הטבות הביטוח הלאומי, דיור פדראלי ופיתוח וסיוע לאזורים במצוקה. צעדים אלו נשאו פרי ובסוף 1961 ניתן היה לחוש בהתחלתה של התאוששות כלכלית. במהלך 1962 ננקטו צעדים להרחבת המסחר עם אירופה, החזרת מובטלים לשוק העבודה ועידוד העסקים. בנוסף, הוגדל תקציב ההגנה בכדי להתמודד במרוץ החימוש ומלחמת הכוכבים מול ברית המועצות. המרוץ בו היתה באותן השנים ידם של הסובייטים על העליונה בזכות הספוטניק ושיגור האדם הראשון לחלל היווה גם כן תמריץ משמעותי לכלכלה.

בכל זאת, למרות מספר יוזמות חשובות, קנדי מסמל יותר הבטחה לעידן ועתיד חדשים מאשר את מימושם בפועל. עם הירצחו בנובמבר 1963, מרבית הבטחותיו לא עמדו במבחן המציאות ונותרו בגדר תקוות שלא הוגשמו. קנדי בשנות שלטונו ניצב מול אופוזיציה שאיחדה דמוקרטים ורפובליקניים כאחד.

אופוזיציה שנסמכה על העקרונות האמריקאיים הכלכליים השמרניים. אופוזיציה שהתנגדה בשנות השלושים גם לרוזוולט, האמינה בשוק החופשי וב"יד הנעלמה" וסלדה מהתערבות פדראלית. חשוב לזכור, כי תקופת כהונתו היתה קצרה מדי מכדי שניתן יהיה להעמידה לביקורת ובכך כוחו של קנדי, כמיתוס אמריקאי.

לאחר רצח קנדי, תפס את מקומו סגנו לינדון ג'ונסון. ג'ונסון, פוליטיקאי מיומן, ניצל את אבלה של האומה לאחר הרצח הטראומתי בכדי להעביר חקיקה רחבה שקנדי עצמו התקשה ולעיתים נכשל במימושה. הוא העביר את חוק זכויות האזרח שיזם קנדי, תכנית לקיצוץ במיסים וצעדים נוספים מתכניתו של קנדי שהביאו לצמיחה כלכלית משמעותית. אולם ג'ונסון לא היה שבע רצון מתפקידו כממשיך דרכו של קנדי ושאף להטביע את חותמו הוא. שאיפה זו מצאה ביטוי במימוש תכנית גרנדיוזית למלחמה בעוני.[78]

בבחירות של 1964 הביס את ג'ונסון את המועמד הרפובליקאי, בארי גולדווטר, בפער עצום. זאת בזכות תפקידו כיורשו של קנדי, מדיניותו הכלכלית ועמדתו בנושא זכויות האזרח, אך לא פחות מכל בשל הפחד מגולדווטר, שהציג מדיניות חוץ מיליטנטית וקיצונית בשאלת ויאטנם והמלחמה בקומוניזם. כעת, כשלא היה עוד זה שזכה בנשיאות מן ההפקר, אלא נשיא לגיטימי, התפנה למימוש אותה תכנית גרנדיוזית למלחמה בעוני, "החברה הגדולה".

תכנית החברה הגדולה של ג'וסון היתה הליברליזם בשיאו. לקול תשואות בוחריו הבטיח ג'ונסון חינוך טוב יותר, שירותי בריאות טובים יותר, תחבורה טובה ובטוחה יותר, מדינה יפה יותר ותמיכה באומנויות. לב ליבה של תכניתו היה במרכזי הערים ובשכונות המצוקה שאוכלסו על ידי שחורים מהגרים ומיעוטים אחרים. בזכות ניצחונו הסוחף והתמיכה העצומה בו בציבור הרחב הצליח ג'ונסון להקצות תקציבי ענק למימוש תכניתו. ואכן, במובנים רבים היתה זו תכנית מוצלחת. שיעור החיים מתחת לקו העוני

ירד, המשכורות עלו ורבים הצליחו לחדור למעמד הביניים.

אך להשקעה הפדראלית העצומה היה גם מחיר כלכלי בדמות אינפלציה גואה שהקטינה את כוח הקנייה ופגעה בעיקר במעמד הביניים המסורתי. שנות הזוהר של ג'ונסון ו"החברה הגדולה" היו קצרות. ביקורת נוקבת הוטחה בה וגרסה כי מדיניותו מעודדת את תלות הציבור בממשלה ואינה ממריצה את האזרחים לקחת אחריות על חייהם וכלכלתם. אין ברצוני לדון בפרק זה בהשלכות העמוקות שהיו ליחסים בין שחורים ללבנים על משנתו הכלכלית של ג'ונסון, משום שאעסוק בהן בפרק הבא, אולם ישנו גורם אחר שהיה בעל משמעות לא פחותה שהביא לבסוף לפרישת ג'ונסון ובחירתו של ניקסון ב-1968. המלחמה בויאטנם שבתחילה סייעה להורדת אחוז האבטלה בארצות הברית, החלה לשאוב משאבים כלכליים הולכים וגדלים מן התקציב הפדראלי. חוסר היכולת להלחם בשתי חזיתות, במלחמה בעוני מבית ובמלחמה בויאטנם מחוץ הביא את ג'ונסון בסופו של דבר להעלאת מיסים. צעד לא פופולרי זה היה לו לרועץ והקטין דרסטית את התמיכה בו.

בסיכומו של דבר, הצליח ג'ונסון גם אם לא במימוש מלא של תכניתו, בהטבעת חותמו. הסוגיות שהוא הציב בראש סדר היום האמריקאי, זכויות האזרח, המלחמה בעוני, החינוך, הבריאות והסביבה מעסיקות את החברה האמריקאית עד עצם היום הזה. הליברליזם אמנם לא הגיע למימושו אך הוא חלק בלתי נפרד מהשיח הפוליטי האקטואלי בארצות הברית.

ויאטנם

"I knew from the start that I was bound to be crucified either way I moved. If I left the woman I really loved-the great society-in order to get involved with that bitch of a war on the other side

of the world, than I would lose everything at home. All my programs.."[79]

ציטוט זה מדגים בצורה מדהימה עד כמה אותו האדם שבתחום אחד ידע להציב מטרות ברורות ומאתגרות ולסחוף אומה שלמה אחרי חזונו, יכול להיות בתחום אחר חסר בטחון אנמי וחדל אישים. אותו האיש ששאף והצליח במידה רבה להטביע את חותמו על ההיסטוריה הכלכלית-חברתית האמריקאית, מתרץ את כישלונו בויאטנם, בזירת מדיניות החוץ, במונחים של דטרמיניזם היסטורי ומסיר מעליו אחריות תוך שהוא מטיל אשמה בנסיבות.

אמנם, בתוך הקונטקסט הפוליטי בארצות הברית בשנות השישים אכן ניצב ג'ונסון בין הפטיש לסדן. הוא ירש מקנדי ממשל המחויב לשמירת דרום ויאטנם דמוקרטית, 16 אלף יועצים צבאיים על אדמת ויאטנם ואת תיאורית הדומינו שרווחה עוד משנות החמישים לפיה כישלון בדרום ויאטנם יגרור אחריו בהכרח השתלטות קומוניסטית על כל דרום מזרח אסיה ויציג את ארצות הברית כענק שלמעשה הוא משולל כל כוח אפקטיבי. בנוסף, הצלחותיו של קנדי ועמידתו האיתנה במשבר הטילים בקובה יחד עם ביקורת מימין אילצו אותו להפגין עמדה כוחנית.

ובכל זאת, ג'ונסון שנבחר ברוב עצום יכול היה לנהוג אחרת. יכול היה לבחור לא להכניס כוחות אמריקאים לוחמים, להחליף את יועציו בבית הלבן, לא למחוק כפרים שלמים בהפצצות מן האוויר ולגרום הרס חסר תקדים בויאטנם. ב-1968 היו בויאטנם 485,000 חיילים אמריקאים ובוזבזו ביליונים של דולרים ובכל זאת המטרות האמריקאיות לא הושגו והאמריקאים לא הצליחו לייצב בדרום ויאטנם שלטון פופולרי אנטי קומוניסטי.

על רקע זה זכה בנשיאות ניקסון שהבטיח יציאה מויאטנם תוך שמירה על הכבוד האמריקאי. אולם, אותו הכבוד עקב את היציאה כ-5 שנים. ניקסון שצמצם את הכוחות האמריקאיים המשיך והרחיב את ההפצצות מהאוויר גם לתוך קמבודיה והביקורת בתוך

ארצות הברית הלכה וגברה. ב-1973 נחתם לבסוף הסכם במסגרתו נסוגו כל הכוחות האמריקאיים מויאטנם והביאו סוף לאחד הפרקים הנוראים והטראומתיים ביותר בהיסטוריה של ארצות הברית. שנתיים לאחר מכן השתלטו כוחות הצפון על דרום המדינה. אי התממשותה של תיאורית הדומינו רק חזקה את התחושה כי המלחמה כולה היתה מיותרת.

תרבות הנגד

שנות השישים ככלל הן מימוש ההתנגדות לשנות החמישים ומה שהן מייצגות. הליברליזם של קנדי וג'ונסון הוא תוצאה של ההתנגדות לסטגנציה הכלכלית-חברתית של אייזנהאוור. ויאטנם היא מימוש מדיניות החוץ האקטיבית והתקיפה המתנגדת לפשרנות של אייזנהאוור שגרמה לארצות הברית לפגר אחר הסובייטים במרוץ החימוש, במלחמת הכוכבים ובמאבק על אזורי השפעה בעולם. תרבות הנגד, כשמה כן היא, ההתנגדות לתרבות שנות החמישים, תרבות הצריכה, הקונפורמיזם, הפסיביות הפוליטית, תדמית חיי המשפחה המאושרים בפרברים, ההגדרות המגדריות המקובלות, הטעמים האומנותיים וכו'.

תרבות הנגד מיוצגת ברובה על ידי צעירים, ה-"baby boom" שלאחר מלחמת העולם השנייה, בני המעמד הבינוני, שגדלו בשנות החמישים ובשנות השישים היו לסטודנטים ויצאו כנגד הסטטוס קוו המאפיין את דור הוריהם. הם ראו את ארצם משתמשת בטרמינולוגיה של שוויון אך לא מיישמת אותו בפועל והושפעו מהתנועה לזכויות האזרח ותנועות שונות של שחורים. הן ראו את ליידי בירד, אשת הנשיא ג'ונסון, מדברת על חשיבות הסביבה בעוד ארצם מחריבה את ויאטנם. הם צפו בהוריהם הממורמרים מנסים לשווא להציג מראית עין של חיי משפחה מאושרים בפרברים. הם ראו כיצד ארצם שולחת אל מותם עשרות אלפי חיילים צעירים בשם סיסמאות ריקות ואבדו אמונם בדיווחי הממשלה והגנרלים על המתרחש בויאטנם. הם מאסו באורח החיים הקונפורמיסטי והחומרני ובעיקר חיפשו אלטרנטיבה.

תרבות הנגד לא היתה תנועה אחת עם משנה סדורה, בכך כוחה ובכך חולשתה. היא איחדה בתוכה אנשים שונים עם מטרות שונות שהמשותף להם הוא ההתנגדות לקיים. חלקם פנו לאקטיביזם פוליטי, לשמאל הרדיקלי, להתנגדות למלחמה, לאימפריאליזם האמריקאי ולקפיטליזם. חלקם לניסויים ושימוש בסמים שונים. חלקם למאבק לזכויות האזרח ולמאבקים חברתיים שונים. סטודנטים יצאו נגד הממסד האקדמאי ודרשו חופש אקדמי. בנוסף, בלטה הפריחה בתחומי האמנות השונים ובמיוחד במוזיקה. מוזיקת הנשמה השחורה, הפולק האמריקאי, מוזיקה פסיכדלית כל אלו נשאו פעמים רבות מסרים פוליטיים וחברתיים שהלמו את רוח התקופה וכמובן שהביאו עימם סגנון לבוש ואת אורח החיים ההיפי, הזרוק שהתריס כנגד דור ההורים והנורמות המקובלות. ילדי הפרחים לא שינו את העולם, אך הם הפכו את החיפוש, את האחר, את הנון קונפורמי ללגיטימי יותר. הם הממסד של היום, אך זהו ממסד שונה מזה שהם נאבקו בו.[80]

החברה השחורה והג'אז

1965

השנה 1965 מסמלת שנת שינוי מגמה במאבק האוכלוסייה השחורה בארצות הברית לשוויון. היתה זו שנה שחתמה למעשה פרק אחד, ראשון ומוצלח ופתחה כעת במאבק חדש וקשה לא פחות, מאבק הנמשך למעשה עד היום.

בין השנים 1954 ל-1965, בין פסיקתו ההיסטורית של בית המשפט העליון וביטול העיקרון של שווים אך נפרדים ועד לסיום החקיקה בנושא זכויות האזרח בזמן ממשלו של ג'ונסון, התרחש הפרק הראשון. היה זה הפרק שהתרחש ונערך בעיקר בדרום ארצות הברית ובחוקי ג'ים קרו והמאבק בהם. מאבק שהתמקד בעיקר בצד הלגאלי, מימושה בפועל של אותה פסיקת בית המשפט העליון המחייבת למעשה ביטולה של

ההפרדה הגזעית. הפרדה שהיתה נהוגה בדרום בתחבורה, במקומות בידור ובילוי, במוסדות חינוך, בחוקים שמנעו למעשה מאזרחים שחורים מלממש את זכותם להצביע ובכך לשלול מהם את הכוח להשפיע ולשנות.

התנועה לזכויות האזרח שהיתה מורכבת למעשה ממספר תנועות וממספר מנהיגים שהבולט ביניהם הוא מרטין לותר קינג, הנהיגה מאבקים רבים ברחבי דרום ארצות הברית שנועדו ליצור תהודה תקשורתית ולחץ כלכלי וחברתי שיחייב בסופו של דבר את אמריקה הלבנה הדרומית לשנות את דרכיה. התנועה שדגלה במאבק שאינו אלים, זכתה עקב כך ובעקבות התמונות האיומות של המון לבן ו/או כוחות משטרה מונעים באלימות קשה מאזרחים שחורים לממש את זכויותיהם, לתמיכה עצומה בדעת הקהל האמריקאית ואף להשתתפות פעילה מצד לבנים ליברלים, שחברו לפעולות המחאה ולקחו חלק פעיל בתנועה ובמאבקה.

החקיקה בזמן ממשלו של ג'ונסון סיימה למעשה את האפליה הלגאלית. התנועה לזכויות האזרח הצליחה במאבק שנמשך על פני עשור לערך לבטל את הנהגת חוקי ג'ים קרו במדינות הדרום. לבנים ליברלים רבים הרגישו שמילאו את חובתם החברתית, ניקו את מצפונם ופנו למאבק במלחמת ויאטנם שהסעיר כעת את המדינה ואת דעת הקהל. האוכלוסייה השחורה ומאבקה נדחקו לקרן זווית כאשר מן הבחינה הלגאלית זכו בניצחון אולם בפועל מצבם לא הוטב בהרבה. שחורים המשיכו להיות נפרדים מלבנים משום שמצבם הכלכלי לא הוטב, על כן גם מקומות מגוריהם ומוסדות החינוך בהם למדו נותרו כשהיו.

"As the focus shifted from south to north, from individual rights to collective goals, from nationally known leaders to fiery young radicals, and from carefully planned demonstrations to seemingly nihilistic explosions of violence,

middle America moved from sympathetic support to fearful uneasiness."[81]

על רקע זה של שינוי במטרות, החל משנת 1965, נוצרו ארגונים חדשים, אידיאולוגיות חדשות ואמצעי פעולה חדשים. ברוח הסיסמה "כוח שחור", התהווה ונוצר כר פעולה חדש מיליטנטי הרבה יותר ששאף השראתו מארגוני גרילה בעולם השלישי, דוגמת צ'ה גווארה והו צ'י מין, ובז לאידיאולוגיה הלא אלימה של מרטין לותר קינג. ארגונים כמו הפנתרים השחורים ואומת האיסלאם הנהיגו סוג חדש של רטוריקה ושל דרכי מאבק. הם לא רצו כמו הקודמים להם באינטגרציה, אלא דווקא בבדלנות שחורה, כזו שאינה תלויה בחסדי האדם הלבן. הקיצוניים שביניהם דברו אף על עליונות הגזע השחור וחזרה לאפריקה, המולדת הישנה. מנהיגים כמו מלקולם אקס, תפשו את מקומה של ההנהגה הישנה, שלרבים מבין השחורים נראה היה כי אבד עליה הכלח. חשוב ומשמעותי מכל, שנות השישים החל מ-1965 מאופיינות במהומות ספונטניות של אלפי שחורים במרכזי הערים הגדולות בצפון ארצות הברית, המון זועם בוזז והורס, מתעמת עם המשטרה ופורק את תסכולו על האפליה ממנה הוא סובל.[82]

דעת הקהל הרחבה של אמריקה הלבנה התקשתה לעקל את התפנית הקיצונית שחלה באוכלוסייה השחורה, במנהיגיה, תנועותיה ובדרכי הפעולה שלהם. דווקא לאחר השלמת המהלך החקיקתי העצום בנושא זכויות האזרח בזמן ממשל ג'ונסון, דווקא כעת, כאשר אותו הממשל מנהיג תכנית כבירה וחסרת תקדים בדמות "החברה הגדולה", תכנית שברובה מסייעת לאוכלוסיות שאחוז ניכר בהן הוא שחורים, דווקא אז מאמצת האוכלוסייה השחורה את האלימות לחיקה. האכזבה ובעיקר הפחד שגרמה תפנית זו לאמריקה הלבנה הביאה לירידה עצומה בתמיכת הקונצנזוס האמריקאי במאבק השחור. מה גם, שהתנועות הרדיקליות החדשות לא היו מעוניינות בתמיכה הלבנה הפטרונית והחברות בן ניתנה לשחורים בלבד.

התחושה הגוברת של אבדן שליטה, תחושה שצמחה על רקע הרציחות הפוליטיות של ג'ון קנדי, רוברט קנדי, מרטין לותר קינג ומלקולם אקס. על רקע התסבוכת האמריקאית ההולכת ומתעצמת בויאטנם והגידול החד במספר ההרוגים האמריקאים, יחד עם המחאה נגד המלחמה וכמובן על רקע האלימות השחורה הגואה הביאו בסופו של דבר לבחירתו של ריצ'רד ניקסון לנשיא, תחת הסיסמה, "חוק וסדר". היתה זו בחירתה של אמריקה הלבנה, תגובת נגד לכאוס המוחלט ולמאבקים המרים בחברה האמריקאית בשנות השישים. אחד המאבקים החשובים והבולטים היה מאבקה של החברה השחורה לשוויון, מאבק שהתנהל בינה לבין עצמה וכמובן מול הממסד.

ג'ימי הנדריקס

כמו החברה השחורה בארצות הברית בכללותה, כך המוזיקאים שבתוכה התפלגו על פי האבחנות שהצגתי קודם לכן. כלומר הזרם האינטגרטיבי, זה השואף להיטמע ולהפוך לחלק אינטגראלי בחברה האמריקאית ולעומתו, הזרם הבדלני, השואף ליצור חברה שחורה, כוח שחור, העומד בזכות עצמו ואינו תלוי בחסדי האדם הלבן. ג'ימי הנדריקס מייצג את הזרם הראשון, זה האינטגרטיבי.

השנה 1965 היתה משמעותית ביותר גם לעולם המוזיקה. בשנה זו החל בוב דילן, זמר הפולק האמריקאי לנגן בגיטרה חשמלית. מעבר זה מסמל את ראשית עידן הרוק.[83] מוזיקת הרוק מייצגת יותר מכל צורת אמנות אחרת את שנות השישים ותרבות הנגד. לא רק המעבר לכלים חשמליים, אלא גם הפוליטיזציה של התמלילים, מה שלא היה קיים ברוקנרול של שנות החמישים. השימוש במוזיקה ככלי מחאה פוליטית, כמו השימוש בסמים כמקור השראה והחיפוש המתמיד אחר הרחבת עולם החוויות ברוח האקזיסטנציאליזם של קאמי וסארטר, שאחד מביטוייו הבולטים ביותר היה השפעות המוזיקה ההודית שהביטלס הכניסו לתוך שיריהם. המיניות והעוצמה שברוק הגורמת למקשיבים לה להתנועע לקצבה. כל אלה היו מרכיבים של אותה

מגמה שרווחה בתרבות הנגד בשנות השישים, מגמה ששאפה לשבור את הצורות המוכרות של האמנות ולנסות, לבחון ולגלות עולמות חדשים, בחינה וגילוי שלעיתים נסתיימו במוות טראגי כמו במקרה של ג'ימי הנדריקס.

ג'ימי הנדריקס, בזכות כישרונו, הצליח להפוך לחלק אינטגראלי בעולם המוזיקלי של תרבות הנגד. גיטריסט הרוק הגדול ביותר, וירטואוז משכמו ומעלה, מיטיב לייצג את דורו ורוח התקופה. מוזיקת הרוק, הגיטרה החשמלית, תסרוקת האפרו והלבוש הזרוק, השימוש בסמים גם בזמן הופעה, הנגינה עם השיניים, שריפת הגיטרה על הבמה, המסרים המיניים והפוליטיים וכמובן המוות המוקדם. אך יותר מכל ייזכר הנדריקס בזכות ההופעה הבלתי נשכחת בשנת 1969 בפסטיבל וודסטוק,[84] הפסטיבל שהפך לשיאה המיתי של תרבות הנגד. בוודסטוק ניגן הנדריקס על הגיטרה החשמלית את ההמנון האמריקאי ומבלי לומר מילה סיכם את שאיפותיו של דור שלם. ילדי הפרחים לא היו אנטי אמריקאיים, הם אהבו את מולדתם, אך רצו לשנות אותה, לבחון את המבנה של הפוליטיקה האמריקאית, את חלוקת העושר בתוך החברה, את מדיניות החוץ המיליטנטית, את מה שדור ההורים קיבל כאקסיומות. הם רצו להמשיך ולנגן את אותה המנגינה רק בגרסה שונה, בגרסה שלהם, או לפחות לבחון ולנסות למצוא גרסאות אחרות.

ג'ון קולטריין

ג'ון קולטריין, מענקי נגני הסקסופון בג'אז, מגלם במוזיקה שלו את האנטיתזה לרוח האינטגרטיבית של ג'ימי הנדריקס. לא במובן החברתי קרי, חוסר רצון כאדם שחור להתערות בחברה לבנה, אלא בריחוק שהמוזיקה שלו מייצגת. ריחוק שבחלקו הוא תוצאה של התקופה והלכי הרוח בה. קולטריין הגשים למעשה את נבואתו של ארמסטרונג, שחזה למורת רוחו כי מה שהחל בבי בופ שלאחר מלחמת העולם השנייה, עתיד להרחיק את הג'אז מהקהל הרחב, מהמוזיקה

הפופולרית ולהפוך את הג'אז למוזיקה מנוכרת ומתנשאת.

מתנגדיו כינו את סגנונו אנטי ג'אז ונונסנס מוזיקלי. הסולואים הארוכים יותר מכל מה שהיה מוכר עד אז, מיעוט האקורדים ולעיתים גם מיעוט הכלים, נתנו תחושה של פיזור, מונוטוניות ושעמום שפעמים תסכלו אף את הנגנים שליוו אותו. המוזיקה של קולטריין כפתה עצמה על המאזין. כיום היא אבן יסוד בהיסטוריה של הג'אז, אך בקונטקסט של התקופה היא נחשבה קשה להאזנה. מן הצד השני התגבשו סביב קולטריין קהל חסידים נלהבים שהגנו על יצירתו בלהט לא פחות. עבורם קולטריין ייצג את ה-free jazz, הג'אז החופשי, שאינו כבול תחת מגבלות המוסכמות המוזיקליות ונותן מקום מלא לאמן לבטא את עצמו.

קולטריין והפרי ג'אז מייצגים את שנות השישים. הבי בופ של צארלי פארקר, לאחר מלחמת העולם השנייה ובתחילת שנות החמישים, היה סגנון מהיר מאוד ועמוס אקורדים. סגנון זה הקשה מאוד גם על טובי הנגנים במלאכת האלתור. מיילס דיוויס, כפתרון לקושי, פרץ בשנות החמישים עם הקול ג'אז. קולטריין, כתגובת נגד לבי בופ של פארקר, ניגן יצירות מעוטות אקורדים. ברוח התקופה הוא שאף לשבור את הצורות והמבנים ההרמוניים המוכרים, את האלתור הכפוף לתכתיבי האקורד והסולמות וזאת בכדי לשחרר את הנגן ולאפשר לו להגיע ליכולת ביטוי מקסימאלית.

בנוסף קולטריין הרבה לנגן בסקסופון סופרן. כלי זה כמעט ולא זכה להתייחסות בעולם הג'אז עד אז. הבחירה בכלי זה והצליל המיוחד שהפיק ממנו גררו אחריו שובל של נגנים נוספים. אך חשוב מכך, קולטריין ידע להפיק מן הכלי צלילים גבוהים, דמויי יללות או צעקות השאובות מן המוזיקה האוריינטלית. כמו בני דורו, הוא ספג וחיפש השפעות ומקצבים חדשים ברחבי העולם ואף תכנן נסיעה לאפריקה בכדי לנסות ולמצוא מקורות השראה מוזיקליים. החיפוש ושבירת צורות האמנות המוכרות משותפות להנדריקס ולקולטריין, אך בעוד שהראשון הפך לחלק מתנועה כל אמריקאית

וברובה לבנה, השני הרחיק עצמו מהקהל ופנה לעולמות מוזיקליים פופולריים הרבה פחות.

לואי ארמסטרונג

הלו דולי

"…Louis continued to blow, but as the 1960s turned confrontational and shrill, his brand of jazz came to sound like distant music. The British invasion and the rise of rock and roll in 1963 pushed him to the periphery of the popular music he had dominated so many decades ago. To make matters worse, jazz was becoming more specialized and losing its audience, just as he had prophesies in 1947. The few vital musicians who were around, people such as Miles Davis and John Coltrane were taking jazz to a level of sophistication that Louis couldn't hope to match."[85]

דווקא בנקודת משבר זו, מבחינה מקצועית ומוזיקלית, הגיעה הפריחה הגדולה של לואי ארמסטרונג. בשנת 1963 לואי נתבקש להקליט שיר בשם "הלו דולי" עבור מחזה שעלה בברודווי שנה לאחר מכן. השיר הפך במהרה ללהיט ענק והציל למעשה את הקריירה הדועכת של ארמסטרונג. ההצלחה היתה גדולה עד כדי כך שארמסטרונג הצליח לדחוק את הביטלס ולתפוס את המקום הראשון במצעד הפזמונים. גם המחזה, כמו השיר, היה להצלחה בימתית מסחררת וכעבור מספר שנים הוסרט הסרט הלו דולי בכיכובה של ברברה סטרייסנד.[86] בסרט עצמו יש לארמסטרונג תפקיד קטן, בו הוא שר את שיר הנושא יחד עם סטרייסנד. ניתן

לראות בהופעתו של ארמסטרונג בסרט שהוא כבר בשנותיו האחרונות, אך עדיין הופעתו כמו תמיד מלאת חיוניות ושמחת חיים.

מדוע חשוב כל כך לציין דווקא שיר זה ולהקדיש לו עמודים מספר? משום ששיר זה מייצג בצורתן האולטימטיבית כמה מגמות שחפפו את חייו של ארמסטרונג לכל אורכם: ראשית, זה אינו רק שיר אלא גם מחזה בימתי וסרט קולנוע. השילוב הזה בין מוזיקה לעולם הבידור, ממחישה את האופן בו ראה ארמסטרונג את עצמו, לא כמוזיקאי גרידא, אלא כאיש במה ובידור שתפקידו בראש ובראשונה להנעים ולרצות את הקהל.

"I never tried to prove nothing, just always wanted to give a good show, my life has been my music, it's always come first, but the music ain't worth nothing if you can't lay it on the public. The main thing is to live for the audience, 'cos what you're there for is to please the people."[87]

שנית, שיר זה לא היה שיר ג'אז. היתה זו נעימת פופ שרק לווי הבנג'ו העניק לה מעיין ניחוח ג'אז ניו אורלינסי עדין. מבקריו של ארמסטרונג לא חסכו שבטם וטענו בצדק מסוים כי זוהי ההוכחה החותכת שארמסטרונג זנח לחלוטין את הג'אז. היה זה למעשה שיאה של דרך שארמסטרונג הלך בה כבר לאורכם של כמה עשורים. משנות השלושים למעשה המוזיקה שלו פסקה מלהיות חלוצית ופורצת דרך והוא הלך והתקרב למרכז המוזיקלי האמריקאי, מתוך כוונה ורצון לזכות בהצלחה ובהכרה בקרב הציבור האמריקאי הרחב. יחד עם זאת, גם בשלב זה של חייו, קשה לומר כי ארמסטרונג הוא אמן פופ מן השורה. סגנון הנגינה שלו והסאונד הייחודי של החצוצרה שלו, כמו גם סגנון השירה שלו וקולו המחוספס מחייבים אותנו לשוב ולהגדירו אולי לא כג'אז, אבל כסגנון מיוחד העומד בפני עצמו. סגנון שהוא מעבר לקטגוריות והגדרות, סגנון שהוא לואי ארמסטרונג.

שלישית, באותה מידה שהלו דולי היה שיאה של התרחקותו מהג'אז, כן היה זה שיאה של הצלחתו המסחרית. דווקא בעשור האחרון לחייו זכה ארמסטרונג לעדנה שכזו. אחרי אלפי הקלטות, אלפי שירים, מספר לתי ספיר של הופעות, שידורי רדיו, ראיונות בעיתונים ובטלוויזיה וסיבובי הופעות ברחבי העולם, דווקא עכשיו זכה ארמסטרונג להצלחה בקנה מידה חסר תקדים. הלו דולי היה להיט היסטרי ונמכר במיליונים בארצות שונות כולל מאחורי מסך הברזל. יחד עם זאת, בעבור ההצלחה האדירה של הלו דולי שילם ארמסטרונג מחיר. הלו דולי האפיל על כל אותם הישגים מוזיקליים קודמים של ארמסטרונג. על ההקלטות המהפכניות עם קינג אוליבר, על החלוציות של ה- hot five וה- hot seven, על כל אותם עשורים של הופעות, להיטים ושיתופי פעולה עם מיטב האמנים בארצות הברית ובעולם, כל אלו נדחקו לקרן זווית. בזיכרון הקולקטיבי של מיליוני אמריקאים ייזכר ארמסטרונג לעד כאיש הזקן והנחמד עם החיוך הרחב ששר עם ברברה סטרייסנד את הלו דולי. ספק אם כך היה רוצה ארמסטרונג עצמו להיזכר.

מחלה ומוות

ארמסטרונג חלה לראשונה ב-1959, בעת שהותו באיטליה, באחד מאותם סיבובי הופעות בעולם לקה בהתקף לב ראשון.[88] במשך ימי חייו הבוגרים, אף על פי שהתעניין רבות בבריאות, ניסה דיאטות שונות והרבה לעסוק ולרכוש מוצרי ומאכלי בריאות שונים, סבל ארמסטרונג מעודף משקל. בנוסף שפתיו נפצעו מספר פעמים, עד כדי כך שנאלץ להפסיק לנגן לתקופות שונות. כל חייו עסק ארמסטרונג ניתן לומר באובססיביות בשמירה על בריאותו ובעיקר על אזור הפה והלסת שבלעדיהם לא היה יכול היה לנגן והנגינה היתה חשובה לו יותר מכל דבר אחר. לא רק משום שהיה זה מקור פרנסתו, אלא משום שהיתה זו אהבתו הגדולה ביותר, גדולה אפילו מאהבתו לאשתו.

"If you don't look up for your chop and pipes," he said "You can't blow the horn and sing. Anything that'll get in my way doin' that out it goes. The trumpet comes first, before everything, even my wife. Got to be that way. I love Lucille, man, but she understands about me and my music."[89]

אולם, אובססיביות זו לא הועילה. גם בשל המשקל העודף ועישון המריחואנה היום יומי ריאותיו של ארמסטרונג, כמו של נגני כלי נשיפה רבים אחרים, הלכו ונחלשו ואיתם גם ליבו וכליותיו. לאורך שנות השישים ובעיקר בסופן הוא אושפז תכופות בבית החולים לשם טיפול והתאוששות, כאשר העיתונות ומעריציו עוקבים בדאגה אחר מצבו. הרופאים דרשו ממנו להפסיק את מסעותיו האין סופיים והמתישים, אך שהוא שהורגל בדרך חיים זו סרב. כשהחמיר מצבו דרשו ממנו להפסיק לנגן, אך כמובן שגם לדרישה זו לא נענה פרט לפרקי זמן בהם לא עמדו לו כוחותיו. ביום הולדתו ה-"71", ב-4/7/1971, הבטיח ארמסטרונג באוזני חברים ועיתונאים, לאחר שחזר לביתו מאשפוז נוסף ונראה מאושש, כי בקרוב יצא שוב לדרכים ויחזור להופיע. יומיים לאחר מכן מת בשנתו.

עולם נפלא

I see trees of green, red roses too
I see 'em bloom, for me and you
And I think to myself, what a wonderful world

I see skies of blue, and clouds of white
Bright blessed days, dark sacred nights
And I think to myself, what a wonderful world

The colors of the rainbow, so pretty in the sky

Are also on the faces, of people going by
I see friends shaking hands, sayin' how do you do
They're really sayin', I love you

I hear babies cry, I watch them grow
They'll learn much more, than I'll ever know
And I think to myself, what a wonderful world.[90]

השיר הוקלט על ידי ארמסטרונג ב-1967. זוהי מנגינת פופ קליטה שבינה לבין ג׳אז אין דבר וחצי דבר. גם העיבוד הוא עיבוד פופי עמוס כינורות וכלי מיתר. ארמסטרונג רק שר את השיר ואינו מנגן בחצוצרה. כשהוקלט השיר הוא לא זכה להצלחה גדולה בארצות הברית. הצלחה זו הגיעה רק כעבור שני עשורים, כשהשיר היה חלק מפסקול הסרט "בוקר טוב ויאטנם".

חשיבותו של השיר ובמיוחד של הטקסט היא בקונטקסט הזמן בו בחר ארמסטרונג להקליטו. דווקא בשנות השישים הסוערות, בעידן בו החברה האמריקאית נמצאה באחד המשברים הגדולים ביותר שידעה. קרועה בין צפון ודרום, צעירים ומבוגרים, שחורים ולבנים, דמוקרטיים ורפובליקניים, תומכי המלחמה בויאטנם ומתנגדיה. דווקא כאשר נדמה היה כי כל סדרי השלטון והחוק מתערערים, דווקא אז, בחר ארמסטרונג כפי שבחר לאורך כל חייו, לראות את העולם ולהציג אותו לנו בראייתו המיוחדת, האופטימית, מלאת החיוניות ושמחה אין קץ. דווקא כאשר עולם המוזיקה מסביבו עוסק בשירים פוליטיים, שירי מחאה והתרסה, דווקא אז בוחר ארמסטרונג לשוב ולהזכיר לנו עד כמה נפלא העולם בו אנו חיים. כאילו אין דבר המסוגל לערער את האופטימיות הבסיסית הטבועה באישיותו וזוהי תמצית ההוויה הארמסטרונגית.

סיכום

"…we have used the term 'popular culture' in a historically privileges sense. For us, it is specific to societies where the market economy has penetrated most forms of cultural production and consumption. Popular culture entails a system of production, although that is not all entails and pin-pointing its historical origins in Britain is not easy."[91]

ציטוט זה מיטיב לתאר את הבעייתיות שבהגדרת התרבות הפופולרית ולזכותם של המצוטטים יאמר כי הם מודים בקושי זה. אין ספק כי התרבות הפופולרית קשורה קשר הדוק להתפתחותה של כלכלת שוק ולחדירתה לתחומי היצור והצריכה. אך מתי למעשה נורתה יריית הפתיחה של אותה התפתחות? החוקרים חלוקים בדעותיהם. התיארוך המקובל הממקם את צמיחת התרבות הפופולרית בימי באמצע העידן הויקטוריאני אינו מציין את ראשיתה של תרבות זו, אלא את התרחבותה והתפשטותה בקנה מידה שלא היה מוכר עד אז. המהפכה התעשייתית ותהליכי האורבניזציה והמודרניזציה, יחד עם ההמצאות הטכנולוגיות של עידן זה, הגדילו את כוח הקנייה של ההמונים והפכו את התרבות לזמינה הרבה יותר. התוצאה היתה שינוי מאזן הכוחות התרבותי. התרבות הגבוהה, שפטרוניה הם האקדמיה והאריסטוקרטיה איבדה מכוחה לטובת התרבות הפופולרית שפטרוניה הם ההמונים.

שינוי זה היה בעל השלכות נוספות. ברגע בו ההמונים הפכו הצרכנים המשמעותיים של תרבות על חשבון אותה אריסטוקרטיה ששמשה בעבר כפטרון וממון לאמנים, התרבות הפופולרית הפכה אטרקטיבית הרבה יותר בעיני האמנים מאשר התרבות הגבוהה. מן הבחינה הכלכלית היה כעת כדאי הרבה יותר ליצור

תרבות פופולרית וקל הרבה יותר להפיצה ולזכות בהכרה באמצעותה. תופעה זו הלכה והתרחבה לאורכה של המאה העשרים. מנקודה זו ניתן להבחין במאפיין נוסף של התרבות הפופולרית. התרבות פופולרית חורגת מן התחום הצר של התרבות ומרחיבה עצמה לתחומים נוספים שהם שיווקיים באופיים. אם להשתמש במוזיקה כדוגמא, מוזיקאי היוצר מוזיקה פופולרית, במיוחד בעידן הטלביזיה, אינו רק יוצר ומוכר את המוזיקה שלו ,אלא הוא גם מוכר את הדימוי שלו, את הקליפ, את השואו הבימתי הכולל תפאורה, תלבושות, ריקודים ועוד. בתרבות הגבוהה, לעומת זאת, תופעה זו בולטת הרבה פחות.

הג׳אז ששורשיו במוזיקת הכנסייה השחורה ובשירי העבודה, הוא תוצאה של אותו תהליך בו חדרה כלכלת השוק לצורות ההפצה והיצור של התרבות. השחרור מהעבדות, לאחר מלחמת האזרחים, יצר מצב חדש בו המוזיקה הפכה מקור פרנסה לשחורים רבים. יחד עם תהליכי התיעוש, האורבניזציה והמודרניזציה ובתוך האקלים התרבותי וההרכב החברתי של העיר ניו אורלינס, עודנה המוזיקה השחורה באופן כזה שיתאים לדרישות קהל הלקוחות הלבן. קהל זה שטף את העיר על הבארים ובתי הבושת בה, שהיו מרוכזים באזור סטוריוויל, אזור שהיה אסור בכניסה לשחורים. כך נוצר למעשה הג׳אז של ניו אורלינס ובתוך אטמוספירה זו גדל לואי ארמסטרונג.

שנות העשרים מסמנות שיאו של תהליך זה. הגאות הכלכלית חסרת התקדים הגדילה את כוח הקנייה של ההמונים באופן שלא היה קיים עד אז ויצרה מושג חדש – תרבות הפנאי. סיום מלחמת העולם הראשונה, ההגירה השחורה הגדולה צפונה וסגירתו שלו אותו אזור סטוריוויל מפורסם הניעו מוזיקאים שחורים רבים צפונה והפיצו את הג׳אז ברחבי ארצות הברית. המצאות טכנולוגיות כמו הרדיו, הפטיפון והיכולת להקליט העצימו את הזמינות והנגישות למוזיקה. לואי ארמסטרונג היה האיש הנכון בזמן הנכון. הוא נע צפונה ומאוחר יותר השתחרר מחיבוק הדוב של מורהו הרוחני, קינג אוליבר. בשיקגו של שנות העשרים נפתחו בפניו

קהלים לבנים רחבים יותר בזכות השתנות האקלים החברתי והתרבותי. לא פחות חשוב מכך, המוזיקה שלו הוקלטה והופצה כך שהיתה נגישה לבני תקופתו ואף לנו, כיום, ישנה האפשרות להעריך את פועלו, בניגוד לאמנים אחרים שפעלו מוקדם יותר. כל אלו חפפו פרץ יצירתיות מוזיקלית אצל ארמסטרונג המוצא את ביטויו בהקלטות של ה-hot five וה-hot seven, הקלטות שהן שיאו מבחינה אמנותית.

לאחר שיא זה ניתן להבחין אצל ארמסטרונג בשני תהליכים שרבים רואים בהם פרדוקס. ירידה מתמשכת באיכויות של פועלו המוזיקלי מן הצד האחד, מול עלייה גוברת בפופולריות שלו מן הצד האחר. למעשה, אם מבינים את ארמסטרונג ואת הג׳אז על פי הגדרת המוזיקה הפופולרית אין פרדוקס זה קיים כלל וכלל. המוזיקה הפופולרית בבסיסה יותר משהיא מעצבת את טעמו של הקהל הרחב היא מועצבת על ידו, משום שהיא נסמכת על שיקולים של כדאיות כלכלית, המונחים על פי עקרונות כלכלת השוק. ארמסטרונג ראה עצמו לא רק כמוזיקאי אלא כאיש בידור ובמה. הוא יחס חשיבות לצורת ההופעה, לגינונים הבימתיים, הוא שאף ואהב לשיר לא פחות מאשר לנגן, הוא שילב בקריירה הענפה שלו הופעות קולנועיות, שידורי רדיו, הופעות בברודווי, שיתופי פעולה רבים אם אמנים שונים שאינם בהכרח אמני ג׳אז, יחס חשיבות לראיונות עיתונאיים ויחסי ציבור, ארמסטרונג הגדיר עצמו כאמן פופולרי והיה מוכן לשלם בעבור אותה פופולריות מחירים אמנותיים.

בסוף שנות הארבעים הפך ארמסטרונג לאמן השחור הראשון שחדר למיינסטרים, לקונצנזוס התרבותי האמריקאי. אולם בימים אלו, הימים שלאחר מלחמת העולם השנייה, החלו מנשבות בחברה השחורה רוחות חדשות. רוחות שמחו על הסתירה שבין השתתפות השחורים במאמץ המלחמתי בשם עקרונות השוויון והצדק לבין האפליה מבית. מחאה זו מצאה ביטוייה גם באספקט המוזיקלי. נגני הביבופ יצאו נגד ארמסטרונג והתרפסותו הקהלים הלבנים והציבו אלטרנטיבה. הם שינו את תפקידו המסורתי של הג׳אז,

כמוזיקת ריקודים, כמוזיקה של הצעירים והפכו אותו מתרבות פופולרית לתרבות גבוהה. ארמסטרונג ראה בכך אסון. הוא חשש בצדק כי הג'אז יאבד מהפופולריות שלו ובשל כך גם את כוחו כגורם המסייע באינטגרציה של השחורים בחברה האמריקאית. פארקר, גילספי ודיוויס בזו לו. הם היו חלוצים שחקרו את עולם הצלילים ולא היו מוכנים לשלם מחירים אמנותיים בעבור פופולריות. אל תוך הואקום שנוצר עם הפיכתו של הג'אז לתרבות גבוהה חדר הרוקנרול בשנות החמישים.

ארצות הברית, במיוחד בעידן המלחמה הקרה, לא יכלה יותר להתעלם יותר מהגזענות והאפליה בדרומה. פסיקת בית המשפט העליון שביטלה את העיקרון של "נפרדים אך שווים", יצרה מציאות משפטית חדשה. התנועה לזכויות האזרח ומרטין לותר קינג החלו מאבק על מימושה בפועל של אותה פסיקה. לואי ארמסטרונג היה אייקון תרבותי בעל שיעור קומה עולמי ששימש כשגריר של רצון טוב בשירות משרד החוץ האמריקאי ברחבי העולם נגד השפעות סובייטיות. מנקודת מוצא זו ובתוך אקלים זה גם ארמסטרונג לא יכול היה להישאר אדיש. לראשונה בחייו הוא יצאה בהתבטאות פומבית נגד נשיא ארצות הברית וחוסר הנכונות שלו לאכוף את פסיקת בית המשפט העליון המחייבת אינטגרציה של שחורים בחברה הלבנה בכל תחומי החיים. התבטאות זו מעמידה שאלות רבות באשר לתפקיד שיש לתרבות הפופולרית ולאמנים הפופולרים וליכולת ההשפעה שלהם על תהליכים חברתיים ופוליטיים. אין ספק, כי לאמנים המוערצים על ידי מיליונים וזוכים לחשיפה רחבה בכל אמצעי התקשורת יש יכולת השפעה עצומה. במקרה של ארמסטרונג, הימנעותו מנקיטת עמדה בנושאים שכאלו העצימה את אותה התבטאות מפורסמת. המתינות שכל כך אפיינה אותו לכל אורך חייו חיזקה את התחושה כי כעת הגיעו מים עד נפש. אם ארמסטרונג יצא מכליו ותקף ישירות את הנשיא כנראה שהמצב בלתי נסבל והצורך בשינוי אינו סובל דיחוי. הרעם רועם הרבה יותר חזק כאשר הוא בא אחרי זמן רב של שקט מוחלט.

אין ברצוני להותיר את הקורא עם התחושה כי הסברי להתפתחותו של הג׳אז ולקורותיו של ארמסטרונג הינם דטרמיניסטים באופן מוחלט. זאת למרות, שאיני מסכים עם חלקו של הציטוט המובא בתחילת פרק בסיכום הטוען כי התרבות הפופולרית הובילה למערכת של יצור. להיפך היווצרות התנאים המתאימים, קרי, הגאות הכלכלית, כוח הקנייה הגובר, תרבות הפנאי, המצאות טכנולוגיות כמו הרדיו וההקלטה הם שיצרו את התנאים לתרבות הפופולרית, כלומר תרבות ששולטים בה חוקי כלכלת השוק. חדירתה של כלכלה זו לתחום התרבות התאפשרה בזכות השתנות תנאי היצור ויכולות הצריכה. אכן, התהליכים החברתיים והכלכליים משנים ויוצרים צורות ומבנים תרבותיים. כפי ששחקן הקלפים אינו בוחר את הקלפים שיחלק לו הדילר, כך גם האדם אינו בוחר את צבע עורו, את המדינה והעיר בה הוא נולד, את הוריו ואת מצבם הסוציו-אקונומי. חייו מטלטלים לנוכח מלחמות, גאות ושפל כלכלי, מאבקים חברתיים ובשל גורמים רבים ושונים שהם מחוץ לתחום השפעתו. אך כמו שחקן הקלפים, יש לו כוח לבצע מהלכים ולפעול בצורות שונות עם הקלפים שיש בידו. ארמסטרונג, בחר במוזיקה מגיל צעיר, בחר לעזוב את ניו אורלינס, בחר לצאת מחסותו של קינג אוליבר ולהגדיר מחדש את הג׳אז. בדיוק כפי שבחר להיות אמן מיינסטרים ולשיר בשנות השישים מלודיות פופ מתקתקות כמו הלו דולי ועולם נפלא. הוא בחר את מנהלו האישי וידע לעמוד מולו עיקש בנושאים שהיו חשובים לו. הוא לא עמד בחזית המאבק השחור לשוויון, אך ידע בעת הצורך לעמוד על רגליו האחוריות ולצאת חוצץ גם נגד נשיא ארצות הברית. בבחירותיו השקטות והמתונות הוא הטביע חותם שחור ראשון בלב הקונצנזוס האמריקאי, עיצב את התודעה הגזעית בחברה האמריקאית וסלל את הדרך לבאים אחריו. בלעדיו ספק אם מאבקים מתקדמים יותר בעשורים לבוא היו צולחים.

הערות

[1] Hamilton, Cravens, IDEAS IN AMERICA'S CULTURES, Iowa 1982, p. 1
[2] Thomas L Ingersoll, MAMMON & MANON IN EARLY NEW ORLEANS, Knoxville 1999, p. 3-5, 147-149..
[3] Lawrence, Bergreen, LOUIS ARMSTRONG: AN EXTRAVAGANT LIFE, New York 1997, p. 7.
[4] Thomas .L. Ingersoll, op.cit., p. 245.
[5] Joy .J. Jackson, NEW ORLEANS IN THE GILDED AGE, Louisiana 1969, p.280.
[6] Mitchell, Reid, ALL ON MARDI GRAS DAY, Massachusetts 1995, p. 147-164.
[7] Louis Armstrong, WEST END BLUES, 1926-1933.
[8] Paul .F. Berliner, THINKING IN JAZZ, Chicago 1994, p. 24,25.
[9] Joy .J. Jackson, op.cit., p. 277,278.
[10] Lawrence .L. Levine, BLACK CULTURE & BLACK CONSCIOUSNESS, New York 1997, p. 443.
[11] Louis, Armstrong, MY LIFE IN NEW ORLEANS, New York 1954.
[12] Ibid, p. 11.
[13] Ibid, p. 22-23; Louis, Armstrong, IN HIS OWN WORDS, New York 1999, p. 37-39.
[14] Louis, Armstrong, MY LIFE IN NEW ORLEANS, New York 1954, p. 32.
[15] Ibid, p. 33-51.
[16] Louis, Armstrong, IN HIS OWN WORDS, New York 1999, p. 3-37.
[17] Laurence Bergreen, op.cit., p. 14.
Louis, Armstrong, IN HIS OWN WORDS, New York 1999, p. xiii,ix.[18] Quated in,

[19] William .E. Leuchtenburg, THE PERILS OF PROSPERITY, Chicago 1958, p. 142,143.
[20] Ibid, p. 178.
[21] George .E. Morway, THE TWENTIES: FORDS, FLAPPERS & FANATICS, New Jersy 1963, p. 3.
[22] William .E. Leuchtenburg, op.cit., p. 225.
[23] George .H. Knoles, THR JAZZ AGE REVISITED, New York 1968, p. 130.
[24] Lawrence .E. Levine, BLACK CULTURE & BLACK CONSCIOUSNESS, New York 1977, p. 224-228.
[25] C. V. Woodward, THE STRANGE CAREER OF JIM CROW, New York 1966, p. 114.
[26] George .E. Morway, op.cit., p. 68.
[27] Lawrence .W. Levine, op.cit., p. 270.
[28] Louis Armstrong, SATCHMO: MYLIFE IN NEW ORLEANS, New York 1954, p. 194,195, 208,209.
[29] Gary Giddins, VISIONS OF JAZZ, New York 1998, p. 83-102.
[30] Ibid, p. 93,94
[31] Isle Storb, LOUIS ARMSTRONG: THE DEFINITE BIOGRAPHY, New York 1999, p. 32: Gary Giddins, SATCHMO: THE GENIUS OF LOUIS ARMSTRONG. USA 1988, p. 76.
[32] Lawrence .W. Levine, op.cit., p. 294.
[33] Richard .S. Kirkendall, THE UNITED STATES 1929-1945, Indiana 1974, p. 5,6.
[34] Ibid, p. 33.
[35] ריצ'ארד הופשטטר, **המסורת המדינית של אמריקה ויוצריה,** תל אביב 1969, עמ' 342-371.
[36] Richard .S. Kirkendall, op.cit., p. 38-53.
[37] Ibid, p. 150.
[38] Gary, Gerstle, AMERICAN CRUCIBLE, Princeton 1954, p. 163.164.
[39] Laurence, Bergreen, LOUIS ARMSTRONG, New York 1997, p. 320,321
[40] Ibid, p. 397.

[41] Ilse, Storb, LOUIS ARMSTRONG, New York 1999, p. 69.
[42] Lawrence, Bergreen, op.cit., p. 337-349.
[43] Ibid, p. 362-369
[44] Gary Giddins, SATCHMO, New York 1998, p. 88.
[45] Roy, Enrich, Going Places, 1938
[46] Louis, Armstrong, SWING THAT MUSIC, New York 1936.
[47] אייל נווה, **המאה האמריקאית,** תל אביב 2000, עמ' 48-59.
[48] Richard .S. Kirkendall, THE UNITED STATES 1929-1945, Indiana 1974, p. 192,193.
[49] אייל נווה, **המאה האמריקאית,** תל אביב 2000, עמ' 60.
[50] George .H. Douglas, POSTWAR AMERICA, Florida 1998, p. 236-239.
[51] Gary, Gerstle, AMERICAN CRUCIBLE, Princeton 1954, p. 225,226.
[52] Richard .S. Kirkendall, op.cit., p. 226-229.
[53] George .S. Douglas, op .cit., p. 131,132.
[54] Gary, Gestle, op .cit., p. 233.
[55] Ilse, Storb, LOUIS ARMSTRONG, New York 1999, p. 88.
[56] Gary, Giddins, VISIONS OF JAZZ, New York 1998, p. 261-283.
[57] Laurence, Bergreen, LOUIS ARMSTRONG, New York 1997, p. 436.
[58] Ilse, Storb, op.cit., p. 89.
[59] Louis, Armstrong, LOUIS ARMSTRONG: IN HIS OWN WORDS, New York 1999, p. 150-156;
Laurence, Bergreen, op.cit., p. 442-445.
[60] Vincente, Minnelli, CABIN IN THE SKY, 1943
[61] Arthur, Lubin, NEW ORLEANS, 1947.
[62] Laurence, Bergreen, op.cit., p. 418,419.
[63] Ibid, p. 427-429.
[64] Michael .S. Mayer, THE EISENHOWER PRESIDENCY &THE 1950s, New York 1998, P. 4.
[65] Ibid, P. 19.
[66] אייל נווה, **המאה האמריקאית,** תל אביב 2000, עמ' 75.

[67] Paul, Boyer, PROMISES TO KEEP, Massachusetts 1995, p. 165.
[68] Ibid, p. 243,244.
[69] Gary, Giddins, VISIONS OF JAZZ, New York 1998, 339-355.
[70] Charles, Walters. HIGH SOCIETY, 1956.
[71] Laurence, Bergreen, LOUIS ARMSTRONG, New York 1997, p. 455-457.
[72] www.newyorktimes.com
[73] Laurence, Bergreen, op.cit., p. 459-463; Ilse, Storb, LOUIS ARMSTRONG, New York 1999, p. 93-96;
[74] Gary Giddins, SATCHMO, New York 1998, p. 126,127..Lawrence, Bergreen, op.cit., p. 470.
[75] "LOUIS ARMSTROND, BARRING SOVIET TOUR, DENOUNCES EISENHOWER AND GOV. FAUBUS", New York Times, Sep 19, 1957, p. 23,1.
[76] Laurence, Bergreen, op.cit., p. 470-473.
[77] Paul, Boyer, PROMISES TO KEEP, Massachusetts 1995, p. 210-214.
[78] Ibid, p. 223-240.
[79] quated in, David, Steigerwald, THE SIXTIES AND THE END OF MODERN AMERICA, New York 1995, p. 79.
[80] Paul, Boyer, op.cit., p. 290-300.
[81] Ibid, p. 273..
[82] David, Steigerwald, op.cit., p. 60-64.
[83] Ibid, p. 177,178.
[84] Paul, Boyer, op.cit., p. 344,345.
[85] Lawrence, Bergreen, LOUIS ARMSTRONG, New York 1997, p. 482.
[86] Jene, Kelly, HELLO DOLLY, 1969.
[87] Albin, Krebs, "LOUIS ARMSTRONG, JAZZ TRUMPETER AND SINGER, DIES", New York Times, Jul 7, 1971, p. 41,1.
[88] Lawrence, bergreen. Op.cit., p.475; Ilse, Storb, LOUIS ARMSTRONG, New York 1999, p.99.
[89] Albin, Krebs, op.cit., p. 41 ,1.

[90] www.lyricsfreak.com

[91] Bernard, Waites, Tony, Bennett & Graham, Martin, POPULAR CULTURE: PAST & PRESENT, London 1982, p. 15.

ביבליוגרפיה

מקורות ראשוניים

Armstrong, Louis. (1954). SATCHMO: MY LIFE IN NEW ORLEANS. New York: Prentice Hall.

Armstrong, Louis. (1936). SWING THAT MUSIC. New York: Da Capo Press.

Armstrong, Louis. (1999). LOUIS ARMSTRONG: IN HIS OWN WORDS. New York: Oxford University Press.

מקורות משניים

הופשטטר, ריצ'ארד. (1969). **המסורת המדינית של אמריקה ויוצריה.** תל אביב: יחדיו.

נווה, אייל. (2000). **המאה האמריקאית.** תל אביב: משרד הביטחון.

Bergreen, Laurence. (1997). LOUIS ARMSTRONG: AN EXTRAVAGANT LIFE. New York: Broadway Books.

Berliner, Paul F. (1994) THINKING IN JAZZ. Chicago: University of Chicago Press.

Boyer, Paul. (1995). PROMISES TO KEEP. Massachusetts: D. C. Heath & Comopany.

Cravens, Hamilton. (ed). (1982). IDEAS IN AMERICA'S CULTURES. Iowa: Iowa State University Press, Ames.

Douglas, George H. (1998). POSTWAR AMERICA. Florida: Krieger Publishing Company.

Gerstle, Gary. (1954) AMERICAN CRUCIBLE. New Jersey: Princeton University Press.

Giddins, Gary. (1988). SATCHMO: THE GENIUS OF LOUIS ARMSTRONG. USA : Da Capo Press.

Giddins, Gary. (1998). VISIONS OF JAZZ. New York: Oxford University Press.

Jackson, Joy J. (1969). NEW ORLEANS IN THE GILDED AGE. Louisiana: Louisiana State University Press.

Ingersoll, Thomas L. (1999). MAMMON & MANON IN EARLY NEW ORLEANS. Knoxville: University of Tennessee Press.

Kirkendall Richard S. (1974). THE UNITED STATES 1929-1945. Indiana: McGraw – Hill Book Company.

Levine, Lawrence W. (1997). BLACK CULTURE & BLACK CONSCIOUSNESS. New York: Oxford University Press.

Mayer, Michael S. (ed). (1998). THE EISENHOWER PRESIDENCY & THE 1950s. New York: Houghton Mifflin Company.

Reid, Mitchell. (1995). ALL ON MARDI GRAS DAY. Massachusetts: Harvard University Press.

Steigerwald, David. (1995). THE SIXTIES END THE END OF MODERN AMERICA. New York: St. Martin's Press.

Storb, Isle. (1999). LOUIS ARMSTRONG: THE DEFINITIVE BIOGRAPHY. New York: Peter Lang.

Waites, Bernard, Bennett, Tony & Martin, Graham. (ed). (1982). POPULAR CULTURE: PAST &PRESENT. London: Croom Helm London.

וידאו/DVD

Enrich, Roy. (1938). GOING PLACES.

Kelly, Gene. (1969). HELLO DOLLY.

Lubin, Arthur. (1947). NEW ORLEANS.

Minnelli, Vincente. (1943). CABIN IN THE SKY.

Walters, Charles. (1956). HIGH SOCIETY.

דיסקים

Armstrong, Louis. (1926-1933). WEST END BLUES.

Armstrong, Louis. (1925-1946). COMPLETE HOT FIVE & HOT SEVEN RECORDINGS.

Armstrong, Louis. (1947-1957). SATCHMO: A MUSICAL AUTOBIOGRAPHY.

King Oliver's Creole Jazz Band, (1923-1924). LOUIS ARMSTRONG & KING OLIVER.

אינטרנט

www.newyorktimes.com

www.lyricsfreak.com

www.allmusic.com