

*Damir Španić*¹¹⁸

ZAGRLJAJ RAZLIČITOSTI: JAZZ KAO GLAZBA INKLUZIJE

Pregledni rad / Review paper

UDK: 78.036.9-056.24

DOI: <https://doi.org/10.59014/VEBG1689>

Sažetak

Najranije recepcije jaza u Americi dvadesetih godina 20. stoljeća u prvi plan donose rasprave o bolesti, invaliditetu, buci i ritmu, odbacujući jazz kao neritmičnu, neskladnu, čak oštećenu i manjkavu glazbu. To je negativno određenje jaza kao svojevrstne glazbe s invaliditetom. U prvom dijelu teksta predstavljamo zašto su se u zemlji, inače zaludenoj jazzom, najprije pojavile takve interpretacije u kojima je jazz označen prijetnjom, vrstom glazbe štetnom za ono što se smatralo normalnim, zdravim društvom. Sagledali smo potom jazz i iz druge, pozitivno određene perspektive. Kako je jazz iz svoje početne negativne definicije prerastao u glazbu koja je prije svega inkluzivna – predstavljajući glazbenicima podršku iznutra i omogućujući njihovu prisutnosti – prikazat ćemo osvrtom na glazbenike s invaliditetom koji su u jazzu ostavili značajan trag, stvarajući pritom neraskidivu vezu invaliditeta i glazbenog stvaralaštva.

Ključne riječi: glazba, inkluzija, invaliditet, jazz

118 Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, dspanic@unios.hr

(...) Zapravo je bio invalid... – reče mladić.
 Hm... Pa možda... Iako ja nikad nisam tako doživljavao taj hendikep...
 Ali u pravu ste... Danas postoje i epigoni invaliditeta...
 Kako to mislite, epigoni invaliditeta?
 Postoje gitaristi koji čak i taj invaliditet oponašaju...
 (Matišić, 2018, 429)

Teško je ostati ravnodušan čitajući duhoviti tekst Mate Matišića o vlastitoj opsjednutosti Djangom Reinhardtom u kontekstu koji ovim tekstom namjeravamo istražiti, a to je shvaćanje jazza kao glazbe inkluzije; zapravo glazbe koja je i više od toga jer je, u određenom dijelu svoje povijesti, bila osuđena na stereotipe slične onima s kojima su se kroz povijest suočavale osobe s invaliditetom.

„Što je jazz? Je li to umjetnost, bolest, vrsta, ili ples?“, pitao se jazz glazbenik i skladatelj Paul Whiteman u New York Timesu 1927. (prema Watts i sur. 2008, 184). Od svojih početaka jazz je bio etiketiran i na neki način diskriminiran. Dvadesetih godina 20. stoljeća, dok je svijet tek postajao uistinu svjestan fenomena jazz, a kritičari kao što su Eugène Ansermet i Robert Goffin njegovu važnost otkrivali Europi, u Americi je kritika jazz već prilično okrutno sahranila. Tih ranih dvadesetih godina u širokom rasponu američkog tiska, od glazbenih do književnih časopisa, isticali su se naslovi kao što su „Dosta je toga!“ i „Prestanite!“, a jedan od poznatijih tekstova nekrolog je jazzu pod naslovom „Dosta jazz!“ Clivea Bella (Ulanov, 1958, 77). To nas navodi na razmišljanje može li se povući usporedba između glazbe napadane na takav način i osoba s invaliditetom u povijesti često i okrutno napadanih i diskriminiranih. Društvo se tijekom povijesti prema osobama s invaliditetom odnosilo isprva potpuno nehumano, stigmatizirajući ih, potom nešto pasivnije jednostavno ih ignorirajući, da bi u konačnici ovakvi stavovi evoluirali u inkluzivne stavove o potrebi integracije i jednakih mogućnosti (Žunić, 2001 prema Šostar i sur., 2006).

Može li onda biti slučajno ili je, naprotiv, sasvim logično da je baš jazz ona vrsta glazbe u kojoj je moguće vidjeti kako profesionalni glazbenik piše o drugom profesionalnom, čak poznatom i vrlo

utjecajnom glazbeniku s invaliditetom, kao o osobi koju nikad nije doživio hendikepiranom?

Kritika jazza kao glazbe s invaliditetom

Što je, uostalom, bilo toliko pogrešno u jazzu da su prevladavajući tekstovi o jazzu u tisku¹¹⁹ bili oni koji su jazz okarakterizirali *oštećenom* i manjkavom glazbom, određivši ga kao svojevrsnu glazbu s invaliditetom? Mnogi su smatrali da jazz glazba i ples prijete zdravlju. Iz njihove perspektive jazz je slušatelje ograničavao, no ovakav pogled na glazbu ipak nije bio sasvim nov. Ideje o glazbi kao patološkom čimbeniku javile su se u područjima medicine, psihijatrije i glazbe već nekih 150 godina ranije, pod utjecajem modernizacije i profesionalizacije medicine, a kao rezultat promišljanja starih vjerovanja o glazbi kao isključivo pozitivnom doprinosu zdravlju individualaca koja su datirala još iz antičkih vremena. Nove ideje jasno su utjecale na rasprave o jazzu dvadesetih. Vidljivo je ovo već iz *kreativnog* izbora riječi kojima su se kritičari trudili opisati jazz, kao što su *patološki, infekcija, virus, epidemija i karcinom* (Johnson, 2011). No osim što su pisali o ograničavajućem utjecaju jazza, kritičari su ograničenom smatrali i jazz glazbu samu po sebi. Ovakav pogled također nije nešto novo jer već u klasičnoj glazbi možemo pronaći tradiciju „iskrivljavanja ili deformiranja glazbenih djela“ (Straus, 2006, 126) pa se primjerice za određene glazbene efekte pisalo da u glazbeno djelo unose paralizu, tonski efekti koji upućuju na gluhoću i ludilo mogu se naći u skladbama Beethovena i Schuberta (Straus, 2006), a znakovita je i oznaka *alla zoppa*¹²⁰ korištena u 17. stoljeću za opisivanje plesnih pokreta u sinkopiranom ritmu (Latham, 2011). No za kritičare dvadesetih godina u Americi jazz je otišao daleko iznad svega dotad viđenog u klasičnoj glazbi i prekršio je osnovne glazbene norme zarativši protiv ritmičnosti, melodičnosti i harmonije. Sinkopirani ritam jedna je od glavnih značajki jazza, a zahvaljujući tome i poliritmičnosti ta glazba nije pratila normalne ritmove i otuda povezanost s tjelesnim invaliditetom – koji se odnosi na drugačije kretanje – glazbe koja je „abnormalna, neritmična, bolesna i invalidna“ (Johnson, 2011, 15). Tekstovi raznih

119 I to u Americi, državi „ludom za jazzom!“ (McKay, 2019, 174).

120 *Tal.* šepav, hrom.

sociologa, liječnika¹²¹, glazbenih kritičara, ali i glazbenika, upućivali su na jasne asocijacije između jaza i invaliditeta i, vratimo se na trenutak ponovno na tisak, u specijaliziranom i popularnom tisku naslovi su čitatelje, posebno mlade žene, upozoravali na opasnosti mogućih invaliditeta prouzrokovanih jazzom: „Glumica tvrdi da jazz djevojkama deformira noge“, „Jazz način života znači obogaljenu djecu“ (Stras, 2009, 318-319). Nije naodmet spomenuti ovdje i „oznake sakaćenja“ (Adorno, 2018, 19) karakteristične baš za jazz jer „cilj jaza je mehanička reprodukcija jednog regresivnog momenta, jedne kastracijske simbolike (...)“ (Adorno, 2018, 22), što je neke glazbenike – kao što je Mike Riley – vodilo prema doslovnom sakaćenju instrumenata za vrijeme jazz izvedbe:

„Iz instrumenata kao da je prštala voda, a odjeća na muzičarima kao da se počela parati. Riley je, svirajući pjesmu „Dinah“, izveo možda najluđu komediju trombona svih vremena, rastavljaajući i sastavljaajući instrument tako žustro dok se nije počeo doslovno raspadati, nalik ostacima kakvih mjedenih cijevi sa smetlišta, a da se pri tome i dalje iz svega toga mogao čuti neki zvuk“ (Hobson, 1939 prema Adorno, 2018, 23).

Jazz se tako smatrao estetski i funkcionalno narušenim do takve mjere da predstavlja ne samo glazbeni oblik koji ne može ispuniti odgovarajuću društvenu ulogu ili svrhu već je i aktivan prijenosnik medicinskih i društvenih poremećaja. Ples u jazzu prikazan je još dramatičnije – kao utjelovljenje istinske fizičke opasnosti koja na tijelo djeluje tako da ga, u usporedbi s učincima klasičnog plesa, deformira (Stras, 2009). Iznenađujuće velik broj visokoeduciranih ljudi u Americi tako su ozbiljno vjerovali kako epidemija *defektne* jazz glazbe i srodnog mu plesa u Americi prijeti proizvesti nemirnu, nervoznu, fizički uništenu i mentalno oštećenu naciju. O jazzu u kontekstu terapije glazbom nije bilo govora. No kao što to obično bude, stvar je bilo potrebno sagledati i iz druge, šire perspektive.

121 Odnos glazbe i zdravlja datira još iz antičkih vremena, a neki od najranijih zabilježenih medicinskih tretmana uključivali su glazbu. Kako se znanje o živčanom sustavu tijekom 19. stoljeća razvijalo, medicinska profesija sve se više zanimala za mogućnosti promicanja zdravlja glazbom, no i za moguće opasnosti stimuliranja živčanog sustava glazbom. Jazz je i ovdje bio na udaru jer je većina liječnika koji su proučavali terapiju glazbom naglašavala važnost odabira odgovarajuće glazbe – što će reći, glazba mora biti ritmična kako bi djelovala terapijski; „bolest je neritmična, zdravlje je ritmično“ (Vesalius, 1918 prema Johnson, 2011, 20).

Prema jazzu kao *glazbi iscjeljena*

Kritike jazzu kao glazbe koja šteti svojoj publici frustrirale su, jasno, prije svega jazz glazbenike. Zagovornici jazzu suprotstavili su se najprije optužbama da jazz uništava mentalno i tjelesno zdravlje svojim tvrdnjama kako je, ako je već i zabilježeno da se u Americi povećava broj zabilježenih tjelesnih i mentalnih oboljenja, za to odgovoran stres modernog života, nipošto jazz. „Težnja modernom življenju vodi prema tome da će ljudska bića postati osakaćena i izopačena“, rekao je već spomenuti Paul Whiteman, a „daleko od invalidnoga ili nečega što će ikoga ubogaljiti, jazz je lijek za moderan život“ (prema Johnson 2011, 24).

Klima se tako počela mijenjati. U smislu tjelesnog zdravlja sve se više čulo o tome kako jazz zapravo promovira ljepotu. Profesionalna plesačica Bee Jackson smatrala je da je jazz kao ples poboljšao zdravlje cijele nacije, a posebno je ples *charleston* predstavljao za nju moderan izvor mladosti i vječnog zdravlja. Whiteman je primijetio psihičke i fizičke prednosti jazzu, a pijanist Vincent Lopez ustvrdio je kako vibracijski učinak jazzu na ljudsko tijelo pomaže građanima modernih gradova, koji vode sve uurbanije živote, održati psihičko zdravlje. Ideju o jazz glazbi kao psihičkoj ili fizičkoj prijetnji slično su odbacili i drugi izvan jazz zajednice tvrdeći kako bi zapravo jazz mogao imati vrlo terapijski učinak¹²² (Johnson, 2011). Drugačije perspektive o jazzu kao o glazbi koja je po svojoj prirodi inkluzivna, koja ne ograničava već omogućuje, svojom pojavom otvorile su vrata pojavi zanimljivih jazz glazbenika, dotad nezamislivih primjera jedinstvenih karijera u kojima su:

„glazbenici uspjeli oko svojih oštećenja izraditi praksu, zapravo svoja tjelesna oštećenja koristiti na načine koji njihovoj glazbi pružaju nešto jedinstveno. Tjelesno oštećenje glazbenika može nadahnuti na glazbu kakva glazbeniku bez invaliditeta jednostavno ne bi pala na pamet, ili omogućiti glazbu koja izvedbeno – tehnički – ne bi bila moguća umjetniku bez invaliditeta. Obje mogućnosti doista su uokvirile karijere nekih utjecajnih jazz glazbenika“ (Lubet, 2011, 41).

122 Dr. Alexander Lambert iz *New York City's Bellevue Hospital* zaista je koristio jazz glazbu prilikom liječenja nekih vrsta psihičkih bolesti svojih pacijenata (Johnson, 2011).

Jazz je povremeno „čudan, škripav, cureći“ (McKay, 2019, 176) oblik u kojem su instrumentalne tehnike proširene toliko da proizvode sasvim nove zvukove, šumove i efekte koje proizvode glazbenici neopterećeni notnim zapisima. Zvučne abnormalnosti bile su temeljna karakteristika jazz produkcije, improvizacija je ključna tijekom kreativnog procesa, a sve ove značajke ostavljaju dojam otvorenosti prema svakom proživljenom iskustvu invaliditeta i njegovom kulturnom određenju. U jazz glazbi postoji široko prihvaćanje, koje prerasta u očekivanje, nekonvencionalnih instrumentalnih tehnika, što je još jedna značajka koja je otvorila put jazz glazbenicima s invaliditetom ionako prisiljenima na nekonvencionalna stilska i tehnička rješenja. Tako je ova slobodna, estetski neopterećena, improvizirana glazba u konačnici slomila otpor, otvorila se prema drugačijima i svojom pristupačnošću pružila utočište (McKay, 2019).

Primjeri: Django, Parlan i Kirk

Što nas vraća na naš početak, na Djanga.

*Fantastično... – reče mladić gledajući Djanga kako solira s dva prsta.
– Izgleda nerealno... Kao da je animacija...*

Pogledajte kako nateže žicu... i vibrato... Sve s dva prsta... Da je američki Indijanac, vjerojatno bi ga zvali Onaj Koji Svira S Dva Prsta... (Matišić, 2018, 429)

Gitarist Jean Baptiste „Django“ Reinhardt vjerojatno je najvažniji jazz gitarist svih vremena i bio je prvi veliki jazz inovator koji nije afroameričkih korijena. No njegovo najveće postignuće vrlo je osobno i odnosi se zapravo na razvoj tehnike i stila prilagođenih teško ozlijeđenoj ruci pa se, zbog svojeg značaja za jazz i posebne tehnike sviranja, on doista može smatrati „savršenom studijom slučaja adaptivne virtuoznosti“ (Lubet, 2011, 45). Treba reći da se ne slažu svi autori, iako mu je lijeva ruka očito bila deformirana, u potpunosti o funkcionalnosti Djangovih prstiju, ipak je neosporno kako je note birao imajući na umu samo dva prsta sposobna za soliranje pa je njegov način sviranja itekako izravno ovisio o invaliditetu. Njegov izbor nota, ali i tehnika sviranja poput klizanja prsta gore ili dolje po žici gdje bi glazbenik bez takvog ograničenja koristio više prstiju, bili su usko povezani s njegovim tjelesnim oštećenjem (Ayeroff, 2002), no to je radio toliko uspješno da danas mnogi gitaristi *gypsy* jazza, pokušavajući

se približiti Djangovu stilu, ali i kao čin poštovanja, svjesno koriste samo dva prsta – na što nas opet duhovito podsjeća Matišić:

Ne znam kako su došli na tu ideju reduciranja broja prstiju, ali dok gledam lijeve ruke tih kolega gitarista spopadne me blagi osjećaj jeze, kao da gledam muškarce koji su zbog potrebe približavanja Bogu, ili bogovima, izvršili samokastraciju¹²³, da ih ništa iz realnog svijeta ne bi ometalo u duhovnom suživotu s bogom, tj. Djangom (Matišić, 2018, 429)

Zanimljivo je spomenuti kako Djanga Reinhardta kao uzor navode poznati gitaristi vrlo različitih stilova, primjerice Willie Nelson, B. B. King, Jerry Garcia, John McLaughlin, Carlos Santana, Chet Atkins i Les Paul, od kojih su barem dvojica – Garcia i Les Paul – imali ruke ozlijeđene na načine koji su makar neznatno utjecali na njihove tehnike sviranja.

Jazz je svojim karakteristikama prostor za glazbenike s invaliditetom otvarao vrlo često pa pronalazimo znatan broj takvih glazbenika unutar kazona jazz glazbe.

Može se reći da se otvorenost isplatila jer su invaliditeti raznih glazbenika na neki način, konačno, oplemenili jazz glazbu i značajno proširili njezine izražajne mogućnosti. Jazz klavijaturist Horace Parlan nije dostigao Djangov legendaran status, no u jazz krugovima bio je itekako poznat kao praćeci glazbenik velikanima kao što su primjerice Charles Mingus i Dexter Gordon. Parlan je prebolio dječju paralizu¹²⁴ i, iako je usporedba nezahvalna zbog različitosti instrumenata, pokretljivost prstiju njegove desne ruke bila je znatno manja od one prstiju Reinhardtove lijeve, gitarističke ruke. Parlan je na raspolaganju imao samo dva prsta desne ruke koja se u pravilu koristi za melodiju – kažiprst i mali prst. Ti su mu prsti bili uglavnom nepokretni, ali postavljeni tako da je njima mogao manevrirati poput ksilofonskih maljeva i uspijevao je svirati sve važne oktave. Prsti lijeve ruke bili su mu ne samo potpuno funkcionalni već i vrlo okretni, pa je lijevu ruku uspješno koristio za sviranje akorda donjeg registra uz brze izmjene s melodijama u srednjoj oktavi. Dodajući povremeno dodatne harmonije

123 Matišićeva usporedba ovdje nije slučajna. Doista postoji kastracijska simbolika jazza, o čemu je pisao Theodor W. Adorno i koja otprilike glasi ovako: „Odustani od zahtjeva za svojom muškošću, daj se kastrirati, kao što eunuški zvuk jazz-sastava ismijava i proklamira, i bit ćeš za to nagrađen“ (2018, 22).

124 Zanimljivo je ovdje spomenuti kako je Parlanu studij klavira preporučio liječnik kao oblik rehabilitacije (Parlan i sur., 2002).

desnom rukom, što je doprinosilo liričnosti melodije, Parlan je razvio svoj poseban stil sviranja, jedinstven u jazz glazbi (Lubet, 2011).

Iako je tradicija slijepih glazbenika duboko ukorijenjena prije svega u bluesu¹²⁵, afroamerički saksofonist i multiinstrumentalist Rahsaan Roland Kirk odličan je primjer glazbenika s oštećenjem vida u kontekstu jazz glazbe i invaliditeta. Važno ga je spomenuti jer je Kirk, relativno neobično za umjetnika s invaliditetom svojeg vremena, u vlastitom glazbenom stvaralaštvu redovito istraživao što znači biti osoba s invaliditetom. Naslovna skladba njegova albuma *The Inflated Tear* iz 1968. glazbeno je i vokalno utjelovljenje njegova iskustva kada je kao dijete zbog bolničke pogreške oslijepio. U pjesmi, prekidajući naizmjenično dječje udaraljke i disonantne dionice saksofona, Kirkov glas panično uzvikuje riječi medicinske sestre koja ga je liječila u vrijeme kada se dogodio incident: „Pomozite mu! Pomozite mu! Molim vas! Ne znam što se dogodilo, žao mi je!“ (Kirk, 1968). Bio je poznat po tome što je eksperimentirao s instrumentima vlastite izrade, ali i zvukovima; na koncertima bi svirao i po tri instrumenta odjednom, učinkovito pritom funkcionirajući kao vlastiti puhački orkestar, a odijevao se u ekscentričnom stilu kojim je plijenio pozornost. Godine 1975. doživio je Kirk i ozbiljan moždani udar, a kao posljedica ostala mu je u velikoj mjeri paralizirana desna strana tijela. No nastavio je svirati u studiju i na turnejama; dva desetljeća prilagođavanja i izmjena instrumenata, užitak koji je pronalazio u istraživanju čudnih zvukova i efekata, kao i njegova otvorenost prema različitim izvorima zvukova¹²⁶ i glazbe značili su Kirku iskustvo i vještine koje je sada mogao iskoristiti kako bi pronašao nove načine stvaranja glazbe (McKay, 2019). Jazz glazba, otvorena za takve vrste eksperimentiranja, ponovno se pokazala kao neizmjeran inkluzivni medij.

Zaključak

„Što bi se dogodilo kada bi se iznenada svijet okrenuo naglavačke i jazz zavladao planetom? (...) Sudjelovanje, poštovanje, predanost,

125 Slijepi blues glazbenici, kao što su Blind Willie McTell, Blind Willie Johnson, Blind Lemon Jefferson i Blind Boy Fuller, tretirali su svoju sljepoću kao „različitost koja pravi razliku“ (Rowden, 2009, 1). Bila je duboko ukorijenjena u njihovu osobnost, njihov blues, a pripisana imenu postajala je dio njihove javne osobnosti, gotovo u funkciji svojevrsnog manifesta.

126 Koristio je na svojim koncertima, uz neobične glazbene instrumente vlastite izrade, i razne vrste flauta, zviždaljke, povremeno čak budilice i sirene.

pozornost, reakcija, davanje, primanje, jednakost, nesebičnost, zajedništvo, skromnost...“ (Lešničar, 2018, 113).

Jazz je nekoć možda predstavljao glazbu koja je bila funkcionalno i estetski oštećena, onima kojima je njezina neograničenost bila neugodna, a jezik nerazumljiv. Danas smo svjesni afirmativnog karaktera jaza, a kada je u svojem najboljem izdanju, o jazzu možemo razmišljati kao o velikodušnom, inkluzivnom obliku koji rado prihvaća drugačije. Posljedica je to fleksibilnosti i otvorenosti inovacijama. Nipošto manje važno ne smijemo smetnuti s uma ni to da je jazz glazba nastala u iskustvu potlačenosti, otpora i oslobođenja (McKay, 2019), borbe protiv socijalnih nepravdi, istovremeno anticipirajući unutrašnju refleksiju i sudjelovanje zajednice (Lešničar, 2018), i da ima vrlo „afirmativni karakter primanja u zajednicu neslobodnih jednakih“ (Adorno, 2018, 19). Nije slučajno da je povijest borbi osoba s invaliditetom¹²⁷ za integracijom u društvo i jednakim mogućnostima slična povijesti jaza koja je u dobroj mjeri povijest borbe za stjecanjem legitimiteta i borbe s kritikama, počevši od predrasuda na rasnoj osnovi, osporavanja od elitnih krugova da je moralna i kulturna degradacija (Kričić, 2018). Zagovornici jazz glazbe uspješno su s vremenom odbacili negativno određenje jaza kao oštećene, manjkave glazbe i dokazali kako jazz glazba i ples zapravo mogu pozitivno utjecati na zdravlje. Interpretativne širine jaza koje dopuštaju rearanžirati, improvizirati i nanovo skladati vlastite dijelove skladbi istovremeno su omogućile tehničku i stilsku transformaciju koja je Reinhardt u pružila mogućnost da svoj repertoar svira u tako jedinstvenom stilu. Otvorenost jaza novim tehnikama i eksperimentima omogućili su Parlanu i Kirku prostor za prilagodbu i razvoj vlastitih prilagođenih tehnika koje su vodile k njihovim zanimljivim stilskim inovacijama.¹²⁸ Takve transformacije teško bi bile moguće u primjerice klasičnoj glazbi. Sve to omogućilo je s godinama potpuni preokret perspektive, od shvaćanja jazz glazbe kao glazbe s invaliditetom koja onemogućuje do jaza kao glazbe koja je prije svega inkluzivna, koja glazbenicima s inva-

127 Borba se često i dugo vodila s vjetrenjačama; prezentacija osoba s invaliditetom u medijima bila je takva da se u popularnoj kulturi čak razvila posebna vrsta stigmatizacije. Televizijski, filmski i književni negativci uglavnom su obilježeni nekim tjelesnim oštećenjima.

128 Izvan našeg osvrta ostali su brojni jazz glazbenici s invaliditetom kao što su primjerice Charles „Buddy“ Bolden, Connie Boswell, Oscar Peterson i „Little“ Jimmy Scott. Nije naodmet ovdje spomenuti kako su epidemije dječje paralize u godinama prije uvođenja masovnih cijepljenja pedesetih godina 20. stoljeća bile iskustvo koje je, osim na Parlanu, značajno utjecalo na niz poznatih jazz glazbenika među kojima se ističu Charlie Haden, Dave Liebman, i David Sanborn (McKay, 2019).

liditytom pruža podršku i, omogućivši im razvoj unatoč ograničenjima, stvara neraskidivu vezu invaliditeta i glazbenog stvaralaštva u tolikoj mjeri da je George MyKay mogao zaključiti kako je „jazz glazba zasnovana na invaliditetu“ (2013, 163), Alex Lubet razmišljati o jazzu kao o glazbi mogućnosti čija je „bit prigriliti različitosti“ (2011, 65), a Laurie Stras pisati o jazz glazbi kao otvorenoj i dobrodošloj onima koji mogu „pjevati pjesmu različitosti“ (2009, 297).

Literatura

- Adorno, T. W. (2018). Vječna moda – jazz. U: S. Drach (pr.), *Svijet jazza – od Adorna do Johna Zorna* (str. 15-25). Zagreb: Sandorf.
- Ayeroff, S. (2002). *The Music of Django Reinhardt*. Pacific, MO: Mel Bay Publications.
- Johnson, R. L. (2011). 'Disease Is Unrhythmical': Jazz, Health, and Disability in 1920s America. *Health and History*, 13/2, 13-42.
- Kirk, R. (1968). *The Inflated Tear*. Atlantic Records. Nosač zvuka.
- Krnić, R. (2018). Jazz između popularne glazbe i elitne umjetnosti. U: S. Drach (pr.), *Svijet jazza – od Adorna do Johna Zorna* (str. 59-81). Zagreb: Sandorf.
- Latham, A. (2011). *The Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press. URL: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-185> (pristup 22. veljače 2022.).
- Lešničar, T. (2018). Kada bi jazz vladao svijetom. U: S. Drach (pr.), *Svijet jazza – od Adorna do Johna Zorna* (str. 113-118). Zagreb: Sandorf.
- Lubet, A. (2011). *Music, Disability, and Society*. Philadelphia: Temple University Press.
- Matišić, M. (2018). Trzalica za Djanga. U: S. Drach (pr.), *Svijet jazza – od Adorna do Johna Zorna* (str. 421-433). Zagreb: Sandorf.
- McKay, G. (2019). Jazz and Disability. U: N. Gebhardt, N. Rustin-Paschal i T. Whyton (ur.), *The Routledge Companion to Jazz Studies* (173-184). London: Routledge.
- McKay, G. (2013). *Shakin' All Over: Popular Music and Disability*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Parlan, H., McGlynn, D., Pedersen, J., Parlan, N. i Zaentz, C. (2002). *Horace Parlan by Horace Parlan*. Chatsworth, CA: Image Entertainment.
- Rowden, T. (2009). *The Souls of Blind Folk: African American Musicians and the Cultures of Blindness*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

- Stras, L. (2009). Sing a Song of Difference: Connie Boswell and a Discourse of Disability in Jazz. *Popular Music*, 28/3, 297-322.
- Straus, J. N. (2006). Normalizing the Abnormal: Disability in Music and Music Theory. *Journal of the American Musicological Society*, 59, 113-184.
- Šostar, Z., Bakula Anđelić, M., Majsec Sobota, V. (2006). Položaj osoba s invaliditetom u Gradu Zagrebu. *Revija za socijalnu politiku*, 13/1, 53-65.
- Ulanov, B. (1958). *Historija jazza u Americi*. Rijeka: Otokar Keršovani.
- Watts, Linda S., George, Alice L., Beekman, S. (2008). *Social History of the United States: The 1920s*. Santa Barbara: ABC-CLIO.

THE EMBRACE OF DIFFERENCE: JAZZ AS THE MUSIC OF INCLUSION

Abstract

The earliest receptions of jazz in America in the 1920s brought discussions of illness, disability, noise, and rhythm to the forefront, dismissing jazz as non-rhythmic, incoherent, even disabled, and flawed music. It is a negative definition of jazz as disabled music. In the first part of the text, we present why, in a country otherwise obsessed with jazz, such interpretations appeared in which jazz was marked primarily as a threat, a type of music detrimental to what was considered a normal, healthy society.

Then we looked at jazz from another, positively determined perspective. How jazz has grown from its initial negative definition to music that is primarily inclusive, providing musicians with support from within and enabling their presence, will be dealt with by looking at musicians with disabilities who have left a significant mark in jazz, creating an unbreakable link between disability and music creations.

Keywords: disability, music, inclusion, jazz