



**Faculteit Letteren & Wijsbegeerte**

**Academiejaar 2010-2011**

## **'Je blies in je handen en er was muziek'**

**Charlie 'Bird' Parker als symbool in de Nederlandstalige poëzie (1952-2011)**

**Verhandeling voorgedragen aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte voor het verkrijgen van de graad van Master in de taal- en letterkunde: Nederlands-Duits**

**door Celine Lavrysen**

Promotor: prof. dr. Yves T'Sjoen

Vakgroep Letterkunde

Nederlands



## Woord vooraf

Hier eindigt voor mij deze scriptie, waar het voor u begint, beste lezer. Graag maak ik van de gelegenheid gebruik om enkele mensen te bedanken, die een belangrijke rol speelden in het ontstaansproces van deze scriptie. Een proces dat niet altijd even vlot liep als verwacht, maar bovenal bijzonder leerrijk proces.

Het eerste en voornaamste dankwoord gaat dan ook uit naar mijn promotor, prof. Dr. Yves T'Sjoen, voor de vrijheid die ik kreeg bij de keuze en de uitwerking van het onderwerp, voor de begeleiding bij het schrijven van de scriptie en het onderzoek, voor de nauwgezette verbeteringen en de redactionele opmerkingen, voor het aanmoedigende enthousiasme en vertrouwen, maar in het bijzonder voor de enorme geestdrift voor poëzie die hij in de voorbije vier jaar op mij wist over te dragen.

Een woord van dank gaat bovendien uit naar het Poëziecentrum, maar in het bijzonder naar Stefaan Goossens, verantwoordelijke van het documentatiecentrum, voor de enorme behulpzaamheid in mijn zoektocht naar informatie en voor de onschatbare waarde aan bronmateriaal dat hij ter beschikking stelde. Ook bedank ik graag Michaël Vandebriel, curator van de 5de Nacht van de Poëzie, die mij in contact bracht met de dichter Jan Ducheyne en natuurlijk Jan Ducheyne zelf, voor de medewerking en het begrip dat hij toonde voor het strakke tijdschema van deze scriptie.

Een bijzonder woord van dank gaat uit naar mijn ouders, naar Laurens en Sarah en naar mijn vrienden, voor de steun, de verdraagzaamheid, maar vooral voor het onwankelbaar geloof in mij wanneer dat bij mezelf ver te zoeken was. Als laatste maar zeker niet als minste mijn vriend Hannes, om mij meer dan eens door de bomen het bos aan te wijzen.

## Inhoudsopgave

Woord vooraf.....	iii
Inhoudsopgave.....	iv
Inleiding.....	1
1. Literair klimaat jaren '50.....	6
1.1. Extraliteraire context.....	6
1.2. Literaire context.....	7
1.2.1. Cobra .....	9
1.2.2. Vijftigers.....	10
1.2.3. Tijd en Mens.....	12
1.2.4. Existentialisme .....	14
2. Jazz.....	16
2.1. Vitaliteit .....	16
2.2. Protesthouding .....	18
2.3. Improvisatie .....	19
2.4. Vrijheid .....	21
2.5. Jazz en poëzie .....	21
2.6. Voorlopig besluit .....	23
3. Charlie Parker.....	25
3.1. Biografie .....	26
3.2. Artistiek .....	32
3.3. Parkercultus .....	36
3.3.1. Breken met de traditie.....	37
3.3.2. Totaliteit van leven en kunst.....	39
3.3.3. Outcast.....	40
3.3.4. Voorlopig besluit.....	41
4. Parkerpoëzie .....	43
5. Formele Parkergedichten.....	46
5.1. Hugo Claus .....	48
5.1.1. Jazzelementen in 'April in Paris'.....	48
5.1.2. Parkerbeeld .....	51

5.2.	Remco Campert .....	54
5.2.1.	‘Charles Christopher Parker bijgenaamd Vogel’ .....	55
5.2.1.1.	Jazzelementen.....	55
5.2.1.2.	Parkerbeeld.....	57
5.2.2.	‘Voor Blowers’ .....	61
5.2.2.1.	Jazzelementen.....	61
5.2.2.2.	Parkerbeeld.....	63
5.3.	Adriaan de Roover .....	67
5.3.1.	‘Charlie Parker’ .....	68
5.3.1.1.	Jazzelementen.....	68
5.3.1.2.	Parkerbeeld.....	69
5.3.2.	‘Charlie Parker’ (2011).....	70
5.3.2.1.	Jazzelementen.....	70
5.3.2.2.	Parkerbeeld.....	70
5.4.	Roger M.J. de Neef .....	74
5.4.1.	‘De eetbare wolk’ .....	75
5.4.1.1.	Jazzelementen.....	76
5.4.1.2.	Parkerbeeld.....	77
5.5.	Willy Roggeman .....	83
5.5.1.	‘(De free-monsters / 9)’ .....	86
5.5.1.1.	Jazzelementen.....	87
5.5.1.2.	Parkerbeeld.....	87
5.6.	Freddy De Vree.....	90
5.6.1.	‘Charlie Parker. 29 augustus 1920- 2 april 1955’ .....	90
5.6.1.1.	Formeel.....	91
5.6.1.2.	Parkerbeeld.....	92
6.	Inhoudelijke Parkergedichten .....	99
6.1.	Stefaan van den Brecht .....	99
6.1.1.	‘Een heer met bijzit’: Parkerbeeld .....	100
6.2.	Jan Wit .....	103
6.2.1.	‘The Bird’: Parkerbeeld .....	105
6.3.	Roland Jooris .....	107
6.3.1.	‘Yardbird’: Parkerbeeld.....	108
7.	De Nederlandstalige Parkerpoëzie.....	110

7.1. Algemene beelden.....	110
7.2. Evolutie.....	111
7.3. Traditie.....	114
8. Besluit.....	116
9. Literatuur .....	121
9.1. Primaire literatuur .....	121
9.2. Secundaire literatuur .....	122
9.2.1. Boekpublicaties .....	122
9.2.2. Tijdschriftpublicaties .....	125
9.2.3. Dag- en weekbladen .....	127
9.2.4. Licentiaats- en doctoraatsverhandelingen .....	130
9.2.5. Andere Bronnen.....	130
Bijlagen.....	I

## Inleiding

Charlie Parker (1920-1955) veranderde het jazzlandschap zo ingrijpend dat hij symbool kwam te staan voor een hele generatie. Volgens Max Harrison was ‘Parkers benadering van de jazz [naar gewone maatstaven gemeten] ongebruikelijk, maar misschien kenmerkend voor de man die hij zou worden’ (Harrison 1963, 8). De jazzartiest staat bekend als een van de grondleggers van de bebop. Door het breken met de swingstijl zorgde hij er samen met zijn tijdgenoten voor dat de jazz niet langer enkel als amusement gold, maar dat het zich opwerkte tot een van de meest ongeremde vormen van zelfexpressie (Janssens 1985, 396-397).

Niet enkel in de muziekwereld wordt Parker een belangrijke rol toegeschreven, ook op andere kunstvormen oefende hij een beduidende invloed uit. In de jaren ’50 gold de jazzartiest als de antiheld bij uitstek. Parker kon volgens Marcel Janssens bij de meeste kunstenaars van de *Tijd en Mens*-generatie op grote bewondering rekenen. Eén daarvan was Hugo Claus, die als eerste Nederlandstalige schrijver gewag maakte van de jazzmuzikant in het gedicht ‘April in Paris’. Maar ook bij de latere ‘Vijfenvijftigers’ blijft de Parkerverering nog duidelijk aanwezig (Janssens 1985, 392-393).

Charlie Parker werd gezien als een ‘outlaw, die zich in armoede voortsleepte, verslaafd was aan drugs en in psychiatrische instellingen belandde’ (Janssens 2004, 3). In zijn muziek worden traditionele grenzen overschreden en westerse tradities worden overboord gegooid. Geert Buelens meent dan ook dat Parker met een verregaande vorm van vrijheid geassocieerd wordt, wat met de roepnaam ‘Bird’ benadrukt wordt (Buelens 2001, 604). Janssens is van mening dat de experimentelen zich als ‘outcasts’ sterk verwant voelden met Charlie Parker. Hij was de verpersoonlijking van de existentiële vertwijfeling (Vgl. Dorleijn 1999, 243) en zo kon zijn muziek gezien worden als ‘een vormgeving van deze tijd’ (Schouten in Dorleijn 1999, 244).

Charlie Parker werd door de *Tijd en Mens*-schrijvers op een piëdestal geplaatst. Zijn ‘zoektocht naar artistieke schoonheid en zuiverheid’ werkte bij velen inspirerend. Dit wordt bijvoorbeeld duidelijk in het relatief grote aantal Parker-gedichten, dat op Claus’ ‘April in Paris’ volgde (Vervaeck 2005, 29). Opvallend is echter ‘dat wanneer de experimentele poëtica

met h  r modellen en schutspatronen rond 1965 uit het centrum weggeduwd wordt, de figuur van Charlie Parker in de context van andere, zelfs tegengestelde po etische uitgangspunten overeind kan blijven en zijn modelkarakter blijft behouden' (Janssens 1985, 395-396).

Janssens geeft in 1985 aan dat een analyse van de 'filliatie tussen dat vroege gedicht van Claus en de latere Parker-gedichten' niet tot het onderzoeksgebied van zijn studie naar de aanwezigheid van Charlie Parker in de Nederlandse literatuur behoort (Janssens 1985, 395). Een vergelijkend onderzoek naar wat Bart Vervaeck de 'Parker-poëzie' noemt, is tot op heden niet gevoerd (Vervaeck 2005, 29). Hoewel Janssens erop wees dat Parker en de muziek die hij zozegzegd belichaamde een 'symbolische relevantie verkrijgen door hun vijandigheid ten opzichte van het maatschappelijke en artistieke establishment', resulteerde dit alsnog niet in verder onderzoek. (Janssens 1985, 398) Deze scriptie wil met een systematisch onderzoek naar de symbolische waarde van Charlie Parker in de Nederlandstalige poëzie na 1952 deze lacune opvullen.

De centrale onderzoeksvraag luidt bijgevolg: hoe wordt Charlie Parker in de Nederlandstalige poëzie gebruikt als metafoor? Welke symbolische waarde wordt aan de historische figuur toegekend en hoe past dit in het po etische denken van de betrokken dichters? Valt er bovendien een evolutie waar te nemen in de betekenis van 'het symbool Parker' doorheen de jaren? Het dient echter duidelijk te zijn dat het hier niet gaat om een anekdotisch-biografische lezing van de gedichten, waarin gezocht wordt naar realia. Het onderzoek gaat om de beeldvorming rond het jazzicoon Parker in de poëzie en is in die zin imagologisch van opzet. Er wordt gezocht naar welke beelden de dichters gebruiken om Parker te presenteren.

Omdat de studie handelt over de symbolische waarde van de figuur Parker, niet enkel als symbool voor de jazz in het algemeen, maar ook als metafoor voor een bepaalde levenswijze of een maatschappijvisie, worden in deze scriptie enkel die gedichten besproken waarin er expliciet naar de jazzmuzikant verwezen wordt. Dit wil zeggen dat Charlie Parker in het gedicht ofwel bij name genoemd wordt ofwel met de roepnaam '(Yard)bird' aangeduid wordt. In concreto gaat het na 'April in Paris' van Hugo Claus om de volgende jazzgedichten: Remco Camperts 'Charles Christopher Parker bijgenaamd Vogel' en 'Voor Blowers', Adriaan de Roovers 'Charlie Parker' en 'Charlie Parker' (2011), de cyclus 'De eetbare wolk' van Roger M.J. de Neef, Willy Roggemans '(De free-monsters / 9)', Freddy de Vrees 'Charlie



Parker 29 augustus 1920-2 april 1955', Stefaan van den Bremts 'Een heer met bijzit', Jan Wits 'The Bird' en tenslotte 'Yardbird' van Roland Jooris.<sup>1</sup>

Sascha Feinstein wijst erop dat de term 'jazzgedicht' op zich reeds voor discussie zorgt. Voor de een is een gedicht pas een jazzgedicht wanneer het op formele wijze gebruik maakt van jazzstructuren en technieken, andere zien een gedicht reeds als een jazzgedicht wanneer er thematische verwijzingen naar de jazz te vinden zijn (Feinstein 1997, 2). In navolging van Feinstein gebruik ik in deze scriptie de term jazzgedicht in brede zin als een gedicht dat op eender welke manier een relatie tot de jazz vertoont. Een jazzgedicht is dan 'any poem that has been informed by jazz music. The influence can be in the subject of the poem or in the rhythms, but one should not necessarily exclude the other' (Feinstein 1997, 2).

In die zin zal dit onderzoek dan ook tweeledig zijn omdat de formele en de thematische benadering een ander methodologisch kader vereisen. De scriptie valt uiteen in een inhoudelijk, thematisch luik en een formeel luik. Dit onderscheid is in de besproken gedichten echter niet altijd absoluut te maken, net omdat, zoals Feinstein aangeeft, thematische verwijzingen een formele bepaling niet hoeven uit te sluiten.

Voor het onderzoek naar de transpositie van jazzstructuren in gedichten wordt een beroep gedaan op de door Irina Rajewsky ontwikkelde intermedialiteitstheorie. Rajewsky gebruikt de term 'intermedialiteit' teneinde een geheel aan fenomenen te benoemen, waarbij de grenzen van een welbepaald medium overschreden worden (Rajewsky 2002, 12). Ze onderscheidt drie heterogene vormen van intermedialiteit: de mediacombinatie, de mediawissel en de intermediale samenhang of het intermediale verband (Rajewsky 2002, 15). Met het onderzoek naar jazzgedichten bevinden we ons op het domein van de intermediale samenhang, dat door Gillis Dorleijn met het begrip 'intermediale relationaliteit' aangeduid wordt (Dorleijn 2010). Intermediale relationaliteit slaat op het gegeven dat in jazzpoëzie de elementen en structuren

---

<sup>1</sup> Dit overzicht van de Parkerpoëzie gaat terug op opsommingen van Marcel Janssens en Bart Vervaeck, aangevuld met eigen vondsten en pretendeert in geen geval exhaustief te zijn. Hierin past volgend citaat van Feinstein dan ook als gegoten: 'I still feel much like an archeologist who may not know exactly where to dig but who knows nevertheless that treasures remain buried' (Feinstein 1997, 11).

van de jazzmuziek met de middelen van de poëzie gethematiseerd, gesimuleerd of gereproduceerd worden (Vgl. Rajewsky 2002, 63).

Aangezien muziek en poëzie over twee van elkaar verschillende semiotische systemen beschikken, laat jazz zich niet zondermeer in de poëzie vertalen. Het gaat als het ware om een ‘linguïstisch en poëtisch equivalent’ van de jazzmuziek (Janssens 1985, 397). Belangrijk hierbij is dat het om een equivalent gaat, veeleer dan om de principes van de jazzmuziek zelf. Rajewsky spreekt in dit verband van het ‘Als-ob-Charakter’, dat een subjectieve synthese van de productiecategorieën van de poëzie en de waarnemingsvormen van de muziek met zich meebrengt (Rajewsky 2002, 39). De jazzmuziek wordt op formeel vlak in de Parker-gedichten door het niet-muzikale medium van de poëzie gesimuleerd (Rajewsky 2002, 43). Er wordt dan ook slechts een muzikale esthetische illusie gewekt (Rajewsky 2002, 198).

Aan de hand van muzikale principes zal het verband tussen jazzstructuren en het equivalent hiervan in de Parkerpoëzie belicht worden. Belangrijk hierbij is dat er in dit interdisciplinaire deel van het onderzoek uitgegaan wordt van het bovengenoemde ‘Als-ob-Charakter’. Het gaat dus niet om het gebruik van jazz in poëzie, maar om de esthetische illusie van de incorporatie ervan in gedichten. Er zal onderzocht worden hoe jazzmuziek formeel gestalte krijgt in de Parkerpoëzie en welke betekeniscomplicaties dat met zich meebrengt. Dit zal aan de hand van een korte situering van de auteur duidelijk gemaakt worden.

Problematisch is echter dat doordat poëzie niet in staat is muziek in haar zuivere vorm te incorporeren, er altijd een onoverbrugbaar verschil zal zijn tussen object- en referentiemedium, in casu de poëzie en de jazzmuziek. Deze discrepantie binnen de intermediale relationaliteit wordt als ‘intermedial gap’ aangeduid (Rajewsky 2002, 70-71). De poëzie ‘bleibt dem verbalen Medium verhaftet, stets an das eindimensionale Nacheinander der Buchstaben gebunden’ (Rajewsky 2002, 70). Hieruit volgt dat de muzikale termen bij de beschrijving van poëzie enkel als heuristische metaforen gehanteerd kunnen worden (Rajewsky 2002, 40). Met deze problematiek in het achterhoofd wordt in deze scriptie toch gebruik gemaakt van muzikale termen om de binding tussen jazz en poëzie duidelijker naar voren te laten komen.

Omdat de scriptie handelt over de beeldvorming rond Charlie Parker in de naoorlogse poëzie van de Lage Landen en in die zin een imagologisch onderzoek is, is het belangrijk de context

te schetsen waarin dit Parkerbeeld gestalte kreeg. Hoofdstuk 1 zal de extraliteraire en literaire context van de naoorlogse jaren in Nederland en Vlaanderen schetsen. In hoofdstuk 2 wordt de perceptie van de jazz in deze context belicht. Welke connotaties riep jazz op en hoe paste dit in het streven van de naoorlogse kunstenaars? Hoofdstuk 3 zal focussen op Charlie Parker, zowel biografisch als artistiek. In dit hoofdstuk wordt een beeld gepresenteerd van de cultus die rond de jazzmuzikant ontstond. Hoofdstuk 4, 5 en 6 zullen vervolgens focussen op de Parkergedichten in de Nederlandstalige literatuur. In de elf verzamelde Parkergedichten wordt op zoek gegaan naar het beeld dat neergezet wordt van dit jazzicoon. Een onderscheid wordt gemaakt tussen de gedichten die louter thematisch verwijzen naar Parker (hoofdstuk 6) en de gedichten waarin jazz een technische rol speelt (hoofdstuk 5). Die laatste gedichten zullen ook formeel worden geanalyseerd. Een afsluitend hoofdstuk wil dan een algemeen overzicht geven van de beeldvorming rond Parker in de Nederlandstalige poëzie. Welke elementen komen terug, waar duiken er verschillen op, is er een ontwikkeling waar te nemen in die beeldvorming? Aan de hand van het gedicht ‘Jazz!!!’ van Jan Ducheyne wordt eveneens gepoogd een licht te werpen op de doorwerking van de Parkercultus tot vandaag.

# 1. Literair klimaat jaren '50

## 1.1. Extraliteraire context

*'Wat was de vrede mooi toen het nog oorlog was'* <sup>2</sup>

De periode na 1945 is, met het einde van de Tweede Wereldoorlog, op verschillende manieren een breukmoment in de Westerse wereld. Volgens Hugo Brems en Dirk de Geest dringt zich op alle domeinen van de samenleving een nieuwe tijd aan. Op politiek en juridisch vlak gaat het om de bestraffing van oorlogsmisdaden en het pijnlijke debat rond collaboratie. Op economisch gebied kent het herstel in de jaren net na de oorlog een vlot verloop, de verwachte economische bloei van de jaren vijftig blijft echter, zeker in België, uit (Vervaeck 2005, 12).

De letsels van de Tweede Wereldoorlog zijn aan het begin van de jaren vijftig nog lang niet verwerkt en zijn zodoende nog steeds duidelijk voelbaar in het dagelijkse leven (Vervaeck 2005, 12). De atoomaanlagen op Hiroshima en Nagasaki confronteerden de wereld met de gevaren en gevolgen van de niet te stoppen technologische vooruitgang (Brems en De Geest 1988, 9). Ook werd pas in 1945 voor de wereld duidelijk welke gruweldaden er in de concentratie- en vernietigingskampen van het Derde Rijk hadden plaatsgevonden (Brems 2006, 46). Dit alles heeft belangrijke gevolgen voor het algemene gevoelsklimaat in de jaren na de oorlog. Brems en De Geest wijzen ook hier een duidelijke breuk aan:

Door het feit van de oorlog is het onwankelbaar gewaande geloof in de ethische waarden van een christelijk-burgerlijke samenleving plots ingestort. In plaats daarvan komt een nogal chaotisch levensgevoel, dat zowel een nihilistisch afwijzen van alle waarden als een verlangen naar de meest oorspronkelijke zuiverheid omvat. (Brems en De Geest 1988, 21)

Er wordt komaf gemaakt met de waarden van de vooroorlogse burgerlijke samenleving. Brems en De Geest spreken dan ook over 'de definitieve teloorgang van de naïeve onschuld, de vooroorlogse waarden en de waarheid van de traditie'. Het besef van de definitieve breuk met die vooroorlogse maatschappij gaat samen met de hoop en de wil om opnieuw te

---

<sup>2</sup> Met deze leuze pakte het verzetsblad *Je Maintiendrai* in 1946 uit om het gevoelsklimaat van net na de Tweede Wereldoorlog te vatten (Brems en De Geest 1988, 46).

beginnen (Brems en De Geest 1988, 9). Brems brengt de radicale breuk met de traditie, die zich volgens hem aan het eind van de jaren '40 in de poëzie manifesteert, dan ook rechtstreeks in verband met het 'naoorlogse klimaat van afrekening met de waarden van voor de oorlog' (Brems 2006, 46).

In Nederland vindt de oorlog bovendien zijn verlengde in de chaotische periode die volgde op de Indonesische onafhankelijkheidsverklaring, die pas in 1949 met de overdracht van de soevereiniteit zijn einde vond (Brems 2006, 46). De blijvende doorwerking van het oorlogstrauma roept gevoelens van desillusie en wanhoop op bij het individu. Het angstige politieke klimaat na de oorlog wordt versterkt door internationale conflicten, zoals het begin van de Joodse emigratie naar Palestina, de Chinese burgeroorlog, de spanningen in Duitsland en Griekenland, de Europese isolatie van Franco-Spanje en een blijvend gevaar voor inflatie (Fokkema 1979, 9). Samen met de angst voor de constant dreigende Koude Oorlog zorgt dit klimaat ervoor dat de ideeën van het existentialisme vooral bij jongeren veel aanhang vinden (Vervaeck 2005, 12).

Samenvattend losten volgens Brems 'de eerste naoorlogse jaren [...] allerminst de hoge verwachtingen in die velen tijdens de oorlog gekoesterd hadden' (Brems 2006, 46). Deze ontgoocheling bracht twee verschillende tendenzen met zich mee. Enerzijds werd er volgens Vervaeck gepleit voor een 'terugkeer naar het vooroorlogse waardensysteem', anderzijds was er voornamelijk bij jongeren een roep om een 'radicale vernieuwing in de kunst en in de samenleving' (Vervaeck 2005, 13).

## **1.2. Literaire context**

Deze twee tendenzen lieten zich ook in de poëzieproductie waarnemen, met name in de discussie tussen zij die wilden teruggrijpen naar de traditie en zij die zich richtten op het experiment. Niet enkel op maatschappelijk en politiek gebied leken de vooroorlogse waarden aangeklaagd te worden, ook op cultureel vlak heeft 'het oude' voor een groep kunstenaars voorgoed afgedaan (Kleinhout 2006, 357). Brems en De Geest wijzen erop dat in het poëtische veld na de oorlog een paradoxale teneur waar te nemen is. Hoewel de oorlog tot een in sterke mate cynische en zelfs nihilistische ontzuivering geleid heeft, lijkt er toch een sterke wil en hoop om opnieuw te beginnen aanwezig te zijn (Brems en De Geest 1988, 9).

In Nederland versterkte ook de dood van de literaire iconen van vóór de oorlog, namelijk Menno ter Braak, Eddy du Perron en Hendrik Marsman de kloof die door de oorlog in het literaire landschap geschapen was (Stokvis 1973, 74). Volgens Henk Kleinhout bevonden 'jonge kunstenaars [zich daardoor] min of meer in een artistiek vacuüm' (Kleinhout 2006, 358). In heel wat literaire tijdschriften proclameren jongeren het failliet van de vooroorlogse kunst en voeren ze een vurig pleidooi voor een nieuwe kunst, die moet aansluiten bij en bijdragen aan de veranderde maatschappij (Vgl. Fokkema 1979, 13).

Hoewel deze roep om een poëzievernieuwing in de naoorlogse periode alomtegenwoordig was, zag men volgens Brems in het werk van schrijvers die debuteerden net na of tijdens de oorlog 'alom verstarring en epigonisme' (Brems 2006, 104). De redacteurs van de literaire jongerentijdschriften publiceerden volgens Fokkema dan ook weinig anders dan wat de *Criterion*-dichters hen hadden voorgedaan (Fokkema 1979, 13).

Waar het evenwel, ondanks alle vruchtbaarheid', volgens Ad den Besten 'vrijwel over de hele linie aan ontbrak, - dat was persoonlijkheid, dichterlijke authenticiteit, een nieuw geluid (Den Besten in Brems 2006, 105).

De nieuwe tijdsgeest werd in de jaren veertig zowel op inhoudelijk als op formeel vlak niet vertaald in een nieuwe poëzie (Buelens 2001, 531). Fokkema wijst er bovendien op dat de protesten van jonge dichters 'nauwelijks weerklank [vinden] in de officiële letterkundige kringen' (Fokkema 1979, 171). Als er in bepaalde gevallen al sprake kon zijn van een nieuwe poëzie, oogste die in de toenmalige literaire context weinig bijval.

Echt verzet tegen de restauratie van de vooroorlogse waarden komt er eerst in de schilderkunst. De Experimentele Groep Holland, later opgegaan in Cobra, voeren een vernieuwing in de Nederlandse schilderkunst door (Fokkema 1979, 38). Pas met wat Buelens de experimentele explosie van Vijftig noemt, kan er ook echt sprake zijn van een diepgaande vernieuwing in de Nederlandstalige poëzie (Buelens 2001, 533). In wat volgt worden enkel de voor het onderzoek relevante tendenzen besproken. Het is niet verwonderlijk dat de dichters die zich in hun werk tot de jazz richten terug te vinden zijn aan de experimentele kant van het poëzie-spectrum.

### 1.2.1. Cobra

Op 16 juli 1948 is de Experimentele Groep Holland opgericht, waarvan Constant (Nieuwenhuys), Karel Appel en Corneille (Guillaume Beverloo) de kern vormden (Stokvis 1973, 64). Hoewel de groep bestond uit individuen met erg uiteenlopende meningen, waren alle leden van de EGH het erover eens 'dat het roer radicaal om moest' (Kleinhout 2006, 357). Het manifest van Constant, dat al een geruime tijd vóór de oprichting van de Experimentele Groep Holland geschreven werd, zal pas met het overgaan van deze groep in de sterk internationaal gerichte Cobra-groep, op 8 november 1948, zijn volle betekenis krijgen (Stokvis 1973, 71). Aanvankelijk bestond de groep vooral uit schilders maar in het najaar van 1948 werden er ook jonge dichters als Gerrit Kouwenaar, Jan G. Elburg en Lucebert bij betrokken. Ze bundelden hun krachten in 'de strijd die gevoerd moet worden tegen de verworpen esthetische opvattingen die het groeien van een nieuwe creativiteit in de weg staan' (Brems, geciteerd uit *Reflex 1* 2006, 108). Het streven van deze dichters sloot aan bij de atmosfeer die heerste in de experimentele Cobra-groep (Stokvis 1973, 72).

De leden van de Cobra-beweging hingen volgens Stokvis grotendeels een links-socialistisch gericht maatschappelijk idealisme aan. Ze vonden elkaar in een gemeenschappelijke afkeer voor het Franse surrealisme à la Breton, maar verwierpen het surrealisme an sich niet en gingen aan de slag met de voor hen bruikbare uitgangspunten van deze strekking (Stokvis 1973, 81). Ze hebben eenzelfde belangstelling voor het droomaspect en de primitieve kunst. De belangrijkste overeenkomst die de verschillende leden van de Cobra-groep echter leken te hebben was 'éénzelfde verlangen zich volledig spontaan te uiten, waarbij alles mogelijk was en ook alles geprobeerd moest worden en waarbij esthetische normen die naar hun mening waren gegroeid in de klassenmaatschappij van de westerse cultuur, waarin zij hun remmende en beperkende invloed reeds eeuwenlang op de natuurlijke scheppingsdrang van de mens hadden uitgeoefend, voor hen van geen enkele betekenis waren' (Stokvis 1973, 82).

De Cobra-kunst wou eerlijk, volks en vitaal zijn. Voor die vitaliteit pleitte Constant omdat volgens hem 'slechts de levende kunst [...] uitdrukking [geeft] aan de gevoelens, verlangens, reacties en strevingen die als gevolg van de maatschappelijke ontoereikendheid bij allen gemeenschappelijk aanwezig zijn' (Borgers 1965, 11). Ook het vitaliteitsstreven paste dus in de afrekening met de burgerlijke maatschappij. Volgens Vervaeck namen de Cobra-kunstenaars zich voor 'om vanuit de leegte en het niets na de oorlog uit het artistieke nulpunt

te herbeginnen' (Vervaeck 2005, 27). De kunstenaars richtten zich naar de primitieve kunst, de kunst van het kind en die van de geestesgestoorde. Ze verlangden naar een materialistische benaderingswijze van de kunst (Stokvis 1973, 154-55). Hierdoor hechtten de Cobra-kunstenaars veel waarde aan een volkomen vrije omgang met het materiaal (Kleinhout 2006, 359).

Want die felle levensdrift, die in de groep leefde, was niet alleen een protest tegen slaperige kunst, maar tegen een bestel, dat de mensen tot suffigheid veroordeelde. Cobra is niet alleen een reactie tegen de strenge, geometrisch abstracte kunst, tegen de nieuwe zakelijkheid – het is vooral een verzet tegen autoritair gezag, tegen 'wet en orde' (Jaffé in Stokvis 1973, 5).

In de Cobra-beweging stond, zoals blijkt uit bovenstaande citaat, de vrijheid centraal. Het is dan ook niet verwonderlijk dat ook de polyvalente Hugo Claus zich bij deze groepering zal aansluiten. Het vrijheidsstreven, dat zo kenmerkend was voor de Cobra-beweging zagen, de kunstenaars uitgedrukt in de jazzmuziek. Ze voelden zich gesteund 'door de wilde klanken van de *bebop*' in hun maatschappelijke en artistieke vrijheidsstrijd (Vervaeck 2005, 27). Stokvis wijst er bovendien op dat in het algemeen 'zowel voor de experimentele dichters als voor de experimentele schilders de in die na-oorlogse jaren hoogtij vierende be-bop jazz met o.a., behalve Parker, Dizzy Gillespie, een belangrijke bron van inspiratie' was (Stokvis 1973, 152). Ook Jean Lambert stelt dat met 'le jazz bop est alors pour beaucoup d'artistes et de poètes une source vivifiante' (Lambert 1983, 167). Bovendien werd in de kunst van de Cobra-beweging, net als in de jazz, heel veel waarde gehecht aan spontaneïteit (Kleinhout 2006, 359).

### **1.2.2. Vijftigers**

Het experimentele artistieke klimaat dat door de Cobra-groep gecreëerd werd, schept 'voor de Vijftigers een sfeer waarin zij kunnen aarden' (Fokkema 1979, 39). Beide bewegingen kenden een gemeenschappelijk levensgevoel, dat zich vertaalde in een antiburgerlijke levensstijl en een gelijkaardig streven naar authenticiteit en ongebondenheid (Kleinhout 2006, 365). Kleinhout omschrijft de Beweging van Vijftig als 'een groep dichters die vanaf eind jaren veertig door middel van provocerende experimenten het publiek wakker wilden schudden' (Kleinhout 2006, 365). Belangrijke vertegenwoordigers zijn de Nederlandse dichters Lucebert, Jan G. Elburg, Gerrit Kouwenaar, Remco Campert, Hans Andreus, Sybren Polet,



Jan Hanlo, Paul Rodenko, Bert Schierbeek, Simon Vinkenoog en (de enige Vlaming) Hugo Claus.

Problematisch bij de beschrijving van het optreden van de Vijftigers is echter dat de dichters zelf ontkennen een groep te vormen, hoewel ze op 'diverse gelegenheden [als groep] naar buiten traden' (Brems 2006, 116). Ze vormen een erg heteroog gezelschap, met kunstenaars die sterke individuele verschillen vertonen, waardoor het moeilijk is om de verschillende dichters op een eenduidig poëticaal programma vast te pinnen. Wat ze volgens Fokkema echter allemaal gemeen hebben is dat de dichters zich ervan bewust zijn een nieuwe generatie te vertegenwoordigen die een poëtische opleving nastreeft (Fokkema 1979, 155). Dit idee wordt heel erg duidelijk naar voren gebracht in de inleiding bij het retrospectieve prentenboek *De beweging van vijftig*.

...dat er een beweging gaande is geweest, in de zin van een radicale révolte tegen een onaanvaardbare situatie, waarbij de deelnemers geen gesloten colonne vormden, maar zich wèl verwant voelden in hun verzet tegen het anecdotische, het fragmentarische, het vrijblijvende in de destijds gangbare poëzie. Géen beweging echter in de zin van een gesloten groep, een club of iets dergelijks [...]. Er waren van het begin af duidelijke verschillen in toon, in werkwijze, in richting (Borgers 1965, 5).

De verschillende dichters worden gebonden door een 'gelijkgerichtheid', een gelijkaardig streven (Fokkema 1979, 167). Zoals Vinkenoog stelt gaat het dan ook niet om het woord 'beweging', als uit de betekenis van 'groepering', maar om het woord 'beweging' als 'ontwikkeling (Vinkenoog in Borgers 1965, 4).

De poëzie van de dichters van Vijftig wil gestalte geven aan het directe leven op een intense, omvattende en momentane wijze (Brems 2006, 121). De taal moet daarvoor uit haar communicatieve verband losgemaakt worden, eerst dan is er ruimte voor het ontdekken van de onontgonnen mogelijkheden van de taal (Fokkema 1979, 46). De experimentele dichters wilden volgens Vinkenoog 'aan het woord de positieve energie [...] hergeven, die het na jaren leuzen en leugens aan waarheid had verloren' (Vinkenoog in Borgers 1965, 4). Een ander duidelijk uitgangspunt van Vijftig luidt in de woorden van Kouwenaar 'Poëzie is realiteit'. Niet enkel de poëzie, ook de werkelijkheidsbeleving van de Vijftigers is volgens Brems bijgevolg 'anti-rationeel, anti-intellectualistisch en anti-esthetisch' (Brems 2006, 121).

De Vijftigers voerden een poëtische vrijheidsstrijd. Dit vrijheidsstreven wordt gethematiseerd in hun 'suggestieve kunst, verwant aan de directe uitingen van kinderen en primitieve culturen' (Brems 2006, 108). De moderne jazzmuziek vertoont volgens Dorleijn heel wat gelijkenissen met de 'lichamelijke-ervaringskunst' van Vijftig (Dorleijn 1999, 246). De Vijftigers kenden aan jazz 'een artistieke modelfunctie' toe, zelfs in zo'n sterke mate dat Lucebert de geschiedenis van Vijftig in 1965 telegrafisch samenvat aan de hand van onderstaande 'titels van bopnummers en *standards*' (Dorleijn 1999, 242).

50: hot house  
 52: dizzy atmosphere (misty)  
 54: when your love has gone (get out of town)  
 56: straight, no chaser (& no critics)  
 58: I may be wrong (so what)  
 60: let's cool one  
 62: better git it in your soul  
 64: stratusseekers (?)

Résumé: Full-bodied tone – even when you  
 listen at low level

Lucebert

(Lucebert in Borgers 1965, 103)

Belangrijk in dit opzicht is ook dat Vinkenoog, die volgens Kleinhout in de jaren na de oorlog slechts een enkel jazzgedicht schreef, net dit gedicht ('Thelonious Monk') opnam in de bloemlezing *Atonaal*, die algemeen gezien wordt als het manifest der Vijftigers (Kleinhout 2006, 368).

### 1.2.3. Tijd en Mens

In Vlaanderen scharen jonge kunstenaars zich rond het modernistische tijdschrift *Tijd en Mens*, dat in 1949 door Jan Walravens en Remy C. van de Kerckhove opgericht werd. Volgens Brems hadden de oprichters niet veel meer met elkaar gemeen dan dat ze beiden ideologisch gezien vrijzinnig waren en dat ze beiden een vage strijd voor literaire vernieuwing wilden voeren. Net als de Nederlandse vernieuwers van die tijd wees de *Tijd-en-Mens*-groep de traditionele poëtica's af ten voordele van een meer intuïtieve kunst (Brems 2006, 131).

*Tijd en Mens* geldt 'als de gangmaker van de experimentele poëzie in Vlaanderen' (Brems en De Geest 1988, 20). Het tijdschrift is sterk maatschappelijk betrokken en benadert het naoorlogse gevoelsklimaat bijgevolg erg ernstig (Vervaeck 2005, 14/16).

*Tijd en Mens* [was] vooral de verzamelplaats van jongeren die op diverse manieren met de traditie wilden breken en aansluiting zochten bij verworvenheden van de historische avant-garde en bij de existentialistische en absurdistische sfeer van de naoorlogse tijd (Brems 2006, 132).

Het was bij gevolg een sterk existentialistisch getint tijdschrift. In *Tijd en Mens* krijgt de mens 'in aansluiting bij de opvattingen van het existentialisme, een vrijheid en verantwoordelijkheid toegewezen die hem tegelijk doen hopen en wanhopen' (Brems en De Geest 1988, 21). De *Tijd-en-Mensers* streefden in hun werk naar een verregaande vorm van zuiverheid, hun doel was een totale en zo authentiek mogelijke weergave te bieden van de mens in de realiteit die de mens omringt (Brems 2006, 139). Het tijdschrift verwerpt het idee dat de mens een statisch concept is in ruil voor een nieuw en dynamisch mensbeeld (Brems en De Geest 1988, 95). Na de Tweede Wereldoorlog was volgens Brems 'het enige wat overbleef [...] de naakte, angstige mens'. Deze zinderende en sidderende angst ziet Walravens ook uitgedrukt in de moderne muziek. Zo verbindt hij ze in onderstaand citaat met bebopritmes (Brems 2006, 140).

Een uiteengerukt be-bop-ritme? Maar zindert en siddert gans ons leven niet op het hijgend en angstig ritme van mensen die achtervolgd worden door een gevaar dat onpersoonlijk en allesomvattend is? (Walravens in Brems 2006, 140)

Brems wijst er meermaals op dat het verband tussen de Tweede Wereldoorlog en het neerslachtige gevoelsklimaat met de daarbijhorende hang naar vernieuwing, die zich ook in de poëzie manifesteerde, het nadrukkelijkst gelegd werd door de *Tijd-en-Mensers* (Brems 2006, 54/139). Dit blijkt ook uit het volgende fragment uit de programmaverklaring.

Het is er ons in de eerste plaats om te doen de jeugd aan het woord te laten, die in 1940 twintig jaar was en niet door professoren maar door de oorlog opgevoed werd. 'Tijd en Mens' wordt dus het spiegelbeeld van een reactie, het antwoord van een generatie op de kleinburgerlijkheid, de corruptie en de wreedheid, die de voorgaande generatie's haar niet hebben bespaard (Brems 2006, 138).

Het tijdschrift *Tijd en Mens* kent bijgevolg een sterke ethische dimensie, Walravens eiste van de moderne poëzie bijvoorbeeld dat ze 'zich moet bewegen op het raakvlak tussen esthetisch zuivere en ethisch geëngageerde poëzie' (Boelaert 1989, 10).

Bij het verschijnen van het laatste nummer van *Tijd en Mens* in 1955 lijkt het experiment in Vlaanderen volgens Ivo Boelaert pas echt goed van start te zijn gegaan (Boelaert 1989, 7). Volgens Brems en De Geest heeft *Tijd en Mens* tegen dan 'zijn rol van catalysator en smeltkroes van nieuwe ideeën ruimschoots vervuld' (Brems en De Geest 1988, 22).

#### 1.2.4. Existentialisme

In Nederland en Vlaanderen was er vooral na 1945 een erg grote belangstelling voor het existentialisme waar te nemen, de kennis van de stroming was volgens Brems echter nog weinig diepgaand (Brems 2006, 56). In ruime zin kan het existentialisme gedefinieerd worden als 'een referentiekader waarbinnen of waartegen gedacht, geschreven en gelezen werd, omdat ouderen en jongeren, traditionalisten en vernieuwers, gelovigen en ongelovigen er de uitdrukking in zagen van het naoorlogse levensgevoel' (Brems 2006, 57).

Het existentialisme was in de periode kort na de Tweede Wereldoorlog erg controversieel en zelfs modieus (Brems 2006, 56). Hierdoor kwam de term al snel te staan voor veel meer dan enkel het gedachtegoed van de existentiële filosofen, zoals bijvoorbeeld voor 'zwarte coltruien, jazzkelders [...] en vooral voor een sombere, uitzichtloze, landerige levensvisie' (Brems 2006, 56).

Hij werd een *passe-partout* voor alle culturele en artistieke uitingen waarin somberheid, afwijzing van een transcendente zingeving, vrijheid en opstandigheid, absurditeit en morele normoverschrijding aan de orde waren (Brems 2006, 56).

Die somberheid, vrijheid en opstandigheid konden in het naoorlogse gevoelsklimaat op veel bijval rekenen. Dat het existentialisme vooral met een sfeer werd geassocieerd, waarin bovendien jazzmuziek als gegoten paste, blijkt uit een citaat van Clasina Douma, voormalig echtgenote van de Cobra-schilder Theo Wolvecamp: 'Er is niemand van die generatie die niet mede gevormd is door de jazz en het existentiële denken van Sartre. Destijds was het zeer en vogue om met de mooi in het zwart geklede existentialisten in de keldertjes naar jazz te luisteren' (Kleinhout 2006, 364). Ook Campert wijst op de modieuze voorbeeldrol van het existentialisme. Hij brengt het existentialisme, net als Douma, rechtstreeks in verband met de jazz: 'Ik kleedde me als een existentialist: zwarte truien, lange broeken met korte pijpen.(...) Onder invloed van de jazzmuzikanten die ik bewonderde, liet ik een klein sikje staan' (Campert in Kleinhout 2006, 370).

Zoals bovenstaande citaten duidelijk maken, leek het existentiële klimaat waarvoor jonge kunstenaars erg vatbaar bleken hand in hand te gaan met het artistieke jazzmilieu. Het existentialisme en de jazzmuziek riepen bij die kunstenaars gelijkaardige associaties op. Zowel jazz als existentialisme pasten in het artistieke ideaalbeeld dat de jonge kunstenaars zich in de naoorlogse maatschappij tot voorbeeld stelden.

## 2. Jazz

*'They teach you there's a boundary line to music, but, man there's no boundary line to art'* - Charlie Parker <sup>3</sup>

In het vorige hoofdstuk werd al duidelijk dat heel wat experimentele dichters zich in de naoorlogse jaren richtten tot jazz in het algemeen en bebop in het bijzonder. Brems betoogt dat 'de poëzievernieuwing rond 1950 zich vooral manifesteert als een afrekening met de resten van een christelijk-humanistisch mensbeeld ten voordele van een cultus van de totaliteit van het leven, en als de ontdekking en exploitatie van expressieve mogelijkheden van de taal, die voorheen bedolven bleven onder de conventies van een op klassieke leest gestoelde poëtica' (Brems 2006, 126). Hieruit blijkt dat er heel wat raakpunten waar te nemen zijn tussen jazz en de poëzie in de jaren vijftig.

Kleinhout meent dat de invloed van jazz op poëzie van tweeledige aard is. Enerzijds geldt jazz als een geliefd onderwerp in de poëzieproductie, maar ook in andere kunsten zoals de schilderkunst. Anderzijds zijn er ook dichters die zich bij de constructie van hun werk richten naar de esthetische principes van de jazz, zoals bijvoorbeeld de improvisatietechniek (Kleinhout 2006, 11). In dit onderzoek zal een onderscheid gemaakt worden tussen de eerder biografische Parkergedichten, waarin het vooral om een inhoudelijke verwijzing gaat, én de formele jazzgedichten, waarin de jazz ook op het gebied van de vorm aanwezig is.

Dorleijn stelt dat vanaf het jaar 1950 poëzie en jazz hand in hand gingen (Dorleijn 1999, 243). Dit is niet verwonderlijk, jazz roept namelijk allerhande associaties op die als gegoten passen in het kunst- en kunstenaarsideaal van de experimentele naoorlogse dichters (Vervaeck 2005, 41).

### 2.1. Vitaliteit

Volgens Kleinhout was het volk in Nederland, maar ook in België, tijdens de oorlogstijd alle voeling met het woord 'uitbundigheid' verloren. Na de bevrijding diende dit dan ook goed

---

<sup>3</sup> Charlie Parker geciteerd in Feinstein 1997, 94.

gemaakt te worden (Kleinhout 2006, 52). Eerst na het beëindigen van de Duitse bezetting kwamen de mensen in onze gebieden in aanraking met de moderne jazzmuziek, die zich in Amerika reeds geruime tijd aan het ontwikkelen was en zich daar opwierp als het weerwoord van een ontevreden generatie kunstenaars. Hans Redeker, een Nederlands kunstjournalist, noemde het ritme van de moderne jazz ‘een revitaliserend element dat de oorlogsellende zou doen vergeten’ (Kleinhout 2006, 130).

De bebop symboliseerde in de naoorlogse maatschappij de herwonnen uitbundigheid. De directe uitingen van jazz ademden volgens velen vitaliteit uit. Max Kazan haalt in een reflectie over jazz in het tijdschrift *Labris* de woorden van Lennie Tristano aan.

Iedereen is tegenwoordig tamelijk neurotis. Daarom vrezen de mensen het beleven van een intensief gevoel, dat soort gevoel bvb. dat goede jazzmuziek tot stand brengt. In jazz bestaat meer vitaliteit dan in iedere andere heden bestaande kunstvorm. Vitaal kan echter slechts zijn wie vrij is. Neurotise mensen zijn niet vrij. (Kazan 1964, 80-81)

In dit citaat wordt de waardering van jazzmuziek als de meest vitale en vrije kunstvorm duidelijk. Tristano wijst op de intensiteit van de gevoelens die jazz kan oproepen en uitdrukken. Bovendien wordt vitaliteit in direct verband gebracht met vrijheid. De vitaliteit van de jazz komt ook tot uiting in de lichamelijke van de muziek. Van Slooten noemt de jazzmuziek zelfs ‘een bij uitstek lichamelijke muziek’ (Van Slooten 1992, 60). Het ritme van de muziek was fysiek ervaarbaar (Dorleijn 1999, 245). Ook hierin lijkt alweer een belangrijke rol voor de vrijheid weggelegd te zijn, zoals duidelijk wordt uit het citaat van Redeker.

Jazz, Swing en hun derivaten [waren] pas de radicale opstand van het lichaam zelf, de volslagen afbraak van de traditionele ‘Ueberbau’ en was de ontdekking door dit westen van de ‘negermuziek’ niet anders dan de herkenning van zichzelf in de neger, (...) een moeizaam herwinnen van de eigen lichamelijke (Redeker in Kleinhout 2006, 131).

Kleinhout wijst erop dat die vitaliteit, zo eigen aan jazz, nagenoeg ontbrak in de Europese muzikale traditie (Kleinhout 2006, 135). De lichamelijke wordt dan ook ervaren als een symptoom van de afrekening met de beperkingen opgelegd door de westerse traditie. Door het herkennen van de eigen ‘primitiviteit’ kan de lichamelijke weer tot uiting komen. Dorleijn is van mening dat het lichamelijke beleefbaar metrum van de jazzmuziek door de experimentelen als een poëtisch nastreefbaar ideaal ervaren werd. De befaamde ‘lichamelijke taal’ van de Vijftigers vindt zijn inziens haar gelijke in het fysieke karakter van de jazz (Dorleijn 1999, 244-245 en 256).

Bovendien is de jazz ‘geen etherisch aarde-ontstijgend medium’ maar net geënt op de fysiek ervaarbare werkelijkheid (Dorleijn 1999, 245). Het is net het antwoord van een generatie muzikanten op die werkelijkheid. Vervaeck ziet in de moderne jazz het beeld van ‘een seismograaf van de tijd’, het moderne leven is snel en gecompliceerd en de moderne muziek zou hier dan ook een uitdrukking van moeten zijn (Vervaeck 2005, 30). Het tempo en het ritme van de bebop stemmen overeen met die van de moderne tijd (Kleinhout 2006, 137). De jazzmuzikant tracht dan ook ‘de algemene onrust van zijn tijd, de eigentijdse ervaringen, en sensaties vast te leggen’. Ook dit sluit aan bij het streven van vele experimentele dichters.

## 2.2. Protesthouding

De bebop stond vooral bekend voor haar rebelse houding tegen alles wat ook maar leek te wijzen op vrijheidsbeperking. Scott DeVeaux meent dan ook dat ‘the story of bop [...] has been one of constant struggle against the restrictions imposed on all progressive thought in an art that has been commercialized to the point of prostitution’ (DeVeaux 1997, 14). De rebelse houding van de bebop was van onmiskenbaar belang voor de voorbeeldfunctie die door de experimentele dichters aan deze moderne vorm van muziek werd toegeschreven.

De weerbarstigheid van de jazz kreeg niet enkel op artistiek maar ook op maatschappelijk vlak vorm. Vervaeck wijst erop dat de bebop de ‘muziek van de onderdrukte zwarte’ is (Vervaeck 2005, 30). De boppers klaagden de raciale ongelijkheid in de Amerikaanse maatschappij aan en probeerden zich vanonder het juk van het witte establishment te bevrijden. De bebop kan dan ook gezien worden als een ‘statement van de zwarte muzikant’ (Vervaeck 2005, 31). De boppers reageerden fel tegen het herstel van het vooroorlogse maatschappelijke discours in de jaren na de Tweede Wereldoorlog. Hun protest kwam in de muziek tot uiting.

Moderne jazz gaf uiting aan ‘een broeiend conflict’ van een nieuwe generatie met de ‘vanzelfsprekende autoriteit en de vanzelfsprekende gehoorzaamheid’ die de jaren vijftig oplegden (Dorleijn 1999, 244).

Volgens Johanneke van Slooten was de bebop bij uitstek antiburgerlijk en liet niet na om ‘maatschappelijke misstanden’ aan te klagen (Van Slooten 1992, 63).



Vervaeck maakt echter duidelijk dat de bebop vooral een tegencultuur was van kunstenaars die zich als autonoom profileerden, veel meer dan dat ze een politieke beweging was (Vervaeck 2005, 31). De proteststem van de bebop klinkt dan ook vooral op artistiek vlak door.

Bebop is the music of revolt: revolt against big bands, arrangers, vertical harmonies, soggy rhythms, non-playing orchestra, Tin Pan Alley – against commercialized music in general. It reasserts the individuality of the jazz musician as a creative artist (DeVeaux 1997, 14).

De moderne jazz wou afrekenen met de heilige huisjes door de jazztraditie opgelegd. De boppers lieten zich op geen enkele wijze in hun vrijheid beperken. Met de bebop verliest de jazz voorgoed zijn rol als amusementsmuziek en ging gelden als authentieke vorm van zelfexpressie (Vgl. Janssens 1985, 397). De aandacht verschoof van het behagen van het publiek naar de uitdrukking van de kunstenaar. Toch dient deze vermeende afrekening met de traditionele jazz genuanceerd te worden. Hoewel de bebop voor velen als een omwenteling ervaren werd, tastte de bebop voor geoefende oren de jazz in wezen niet aan (Kleinhout 2006, 123). Er kan wel van een diepgaande vernieuwing gesproken worden, maar die was op muzikaal vlak niet zo ingrijpend als zij door vele bebopfanaten gecanoniseerd werd.

Zoals in het vorige hoofdstuk al duidelijk werd, zochten ook de dichters na de Tweede Wereldoorlog een nieuwe stem. Ze voerden eenzelfde artistieke en maatschappelijke ontvoogdingsstrijd. Ook de experimentelen wilden af van de burgerlijke waarden en kunstopvattingen van voor de oorlog en ze voelden zich hierin gesteund door de bebop (Vervaeck 2005, 27). Volgens Kleinhout plaatsen de experimentelen zich net als de jazzmuzikanten door hun strijd om te breken met het traditionele ‘buiten de gevestigde orde’ (Kleinhout 2006, 372).

### **2.3. Improvisatie**

Een van de grondprincipes van de moderne jazz is de improvisatie. Brian Priestley definieert de improvisatie als ‘the art of playing without premeditation, rather than necessarily “making it up as you go along”.’ (Carr et al. 2004, 908). De moderne jazzimprovisaties zijn dus verre van ‘lukrake, louter spontaan-intuïtieve uitingen’, maar hebben veeleer een logisch en gestructureerd karakter (Dorleijn 1999, 247). In de improvisatie geldt niet de ultieme vrijheid, maar eerder een ‘gebonden vorm van vrijheid’ (Van Slooten 1992, 63).

De improvisatie volgt volgens Dorleijn een lineaire logica, de ‘improvisatie-logica’ (Vgl. Dorleijn 1999, 249/252). De motivering voor het ene element kan in het vorige gevonden worden: de associatie hoeft dus niet voor het geheel te gelden maar vindt haar motivatie slechts in het voorafgaande element en is bijgevolg lokaal gemotiveerd. Deze lineaire logica kan bijvoorbeeld bewerkstelligd worden door een bepaald motief te herhalen en daarin tegelijkertijd kleine variaties aan te brengen. Deze variaties kunnen dan weer dienen als uitgangspunt voor een volgend motiefje (Dorleijn 1999, 252). Toch speelt ook willekeur een belangrijke rol in het improvisatieproces, met terugwerkende kracht kunnen spontaan gespeelde noten een betekenis toegekend krijgen (Dorleijn 1999, 253).

Dorleijn vat de improvisatie dan ook als volgt samen: ‘de improvisatie kent het spontane moment – er wordt maar wat gedaan – en de plaatselijke ordening: wat (spontaan) gevonden is vormt een factor voor wat volgt’ (Dorleijn 1999, 253). Door de belangrijke rol van de improvisatie in het ontstaansproces van een bebopnummer werd de bebop gezien als een spontane, onberegelde kunstvorm. Ook Lucebert wijst er bijvoorbeeld op dat het vooral ‘de spontane creativiteit van jazz’ was, die de muziek voor hem zo aantrekkelijk maakte (Lucebert in Dorleijn 1999, 240). Bij de improvisatie treedt er bovendien geen structurerende kracht op, maar wordt op een authentieke wijze de werking van de menselijke geest uitgedrukt. De improvisatie staat symbool voor een ‘mentale en intellectuele beweeglijkheid’ (Vgl. Wildemeersch 1973, 133). Zo geeft Michael Horovitz bijvoorbeeld aan dat ‘minds don’t think in sentences nor feel in ideas but in inconsecutive images and sounds’ (Kazan 1964, 81).

Experimentele dichter en musicus zijn van mening dat zich ‘in de creatie [...] de vrijheid’ manifesteert (Dorleijn 1999, 247). Belangrijk voor hen is dat de spontaneïteit van de creatie gewaarborgd wordt. Net het improvisatieproces stond symbool voor vrijheid en spontaneïteit. De creatieve geest van zowel dichter als jazzmuzikant komt het beste tot uiting in de improvisatie. Dorleijn besluit dan ook dat ‘de kern van de experimentele kunstopvatting [...] precies [past] op de grondprincipes waarin jazz tot stand komt: de improvisatie’ (Dorleijn 1999, 247).

## 2.4. Vrijheid

Uit de voorgaande passages blijkt dat de moderne jazz vooral symbool stond voor de vrijheid. De boppers ontdeden zich van zowat alle vrijheidsbeperkende elementen. Ze bevrijdden zich van het juk van de jazztraditie, ze ontdeden zich van de remmende publieksgerichtheid en toonden zich wars van maatschappelijke conventies. Ook de improvisatie die in de jazzsolo's als construerend principe gold, legt de klemtoon op de vrijheid. Voor de jonge experimentelen was de jazzmuziek dan ook een belichaming van de vrijheid, ze was de muziek van de Amerikanen, de grote bevrijders van de Tweede Wereldoorlog (Vervaeck 2005, 32). Dat de bebop in dit naoorlogse klimaat van herwonnen vrijheid zijn intrede deed, zal waarschijnlijk van belang geweest zijn bij de perceptie van de muziek als teken van absolute vrijheid.

Ook de experimentele dichters streefden een verregaande vorm van vrijheid na. Bernlef stelt bijgevolg niet onterecht dat voor vele jonge kunstenaars de associaties die de moderne jazz oproep van aanzienlijker belang waren dan de muziek zelf (Vervaeck 2006, 33). De bebop gold als het vrijheidssymbool bij uitstek, veel jonge kunstenaars voelden zich net hierdoor tot de bebop en de jazzscène aangetrokken. De bebop was 'in de jaren vijftig [...] "de cultmuziek van de jeugd"' en Charlie Parker was de aanbeden heilige' (Dorleijn 1999, 243). Het ging bij vele jonge kunstenaars dan ook niet in de eerste plaats om de jazz, maar om de sfeer rond de jazz.

Jazz is not so much music as method. The poetry which goes by the name [...] is a venture in the new, bold rhythms characteristic of the music. And, although it has come, curiously, to express the fierce tempo of our contemporary life, it is also its vent. For jazz, more than being rhythm, is an atmosphere (Charles Johnson in Feinstein 1997, 9).

## 2.5. Jazz en poëzie

Niet enkel paste de jazz met zijn associaties in het streven van de vrijheidsstrevende dichters, er zijn bovendien heel wat parallellen vast te stellen tussen beide kunstvormen. Johanneke van Slooten wijst er bijvoorbeeld op dat zowel poëzie als jazz non-conformistische kunstvormen zijn (Van Slooten 1992, 63). Zoals hierboven reeds duidelijk werd, zet de bebop zich af tegen de traditie van de bigbands. Ook in de poëzie wordt er na de oorlog komaf gemaakt met de poëtische traditie. Zoals in het eerste hoofdstuk beschreven, wierp de constante roep om poëzievernieuwing niet meteen zijn vruchten af. In deze artistieke vrijheidsstrijd voelden de

dichters zich gesteund door de boppers. Georges Wildemeersch geeft aan dat zowel jazz als moderne poëzie een breuk betekenen met de Europese traditie (Wildemeersch 1973, 126).

Ook Edmond Devoghelaere wees in *Labris* op vier belangrijke zaken die de moderne jazz en de poëzie, die van de *Labris*-dichters in het bijzonder, volgens hem gemeen hadden. Beide kunstvormen willen volgens Devoghelaere een ‘zo volledig mogeleke uitdrukking zijn van één bepaalde gevoelstoestand’, zowel moderne jazz als poëzie ‘zijn improvisatorisch’, waardoor ze ook ‘beiden het element verrassing’ bezitten. Als laatste wijst hij erop dat zij beide ‘SWINGEN’ (Devoghelaere 1965, 77).

Niet enkel de *Labris*-kunst vertoont gelijkenissen met de moderne jazz, ook de ‘lichamelijke-ervaringskunst van Cobra en Vijftig’ streeft bijvoorbeeld net als de moderne jazz naar een ‘fysiek erfahrbaar ritme, lichamenlijk-talige uitingsvormen, erotische en seksuele ervaring’ (Dorleijn 1999, 245-246). Generaliserend wijst Barry Wallenstein erop dat ‘tone, rhythm, and cadence, and lyricism, too, are all the property of both’ (Wallenstein 1979, 142). De poëzie vertoont gelijkenissen met de jazzmuziek, doordat er in de poëzie belang wordt gehecht aan het geluid van het gedicht. Het ritme en de toon spelen niet enkel een belangrijke rol in de jazzcomposities, ook de poëzie is er afhankelijk van.

Feinstein ziet als belangrijkste gelijkenis tussen poëzie en jazz de integratie van wanhoop en uitbundigheid, die beide kunstvormen kenmerkt (Feinstein 1997, 1). Dit sluit enigszins aan bij wat Devoghelaere reeds aangaf, namelijk dat beide kunstvormen streven naar een zo volledig mogelijke uitdrukking van de gevoelstoestand. Bebop en moderne poëzie drukken beide het existentiële gevoelsklimaat uit. Wildemeersch is van mening dat ‘experimenteel en jazzmusicus [...] doorgaans “maudits” [zijn], die de directe vitaliteit en lichamenlijkheid ophemelen en beide lijken een kunst gevonden te hebben die aan het existentialistische, naoorlogse levensklimaat beantwoordt’ (Wildemeersch 1973, 126).

Een andere belangrijke parallel kan gezien worden in de orale traditie waaruit beide kunsten voortkomen (Feinstein 1997, 3). Niet enkel de poëzie, ook de jazz kent een talige oorsprong (Dorleijn 1999, 245). Dorleijn stelt dat de wortels van de jazz in de talige muziek gevonden kunnen worden. De jazz ontwikkelde zich uit de Afro-Amerikaanse muziek die het dagelijkse leven begeleidde (Dorleijn 1999, 245 en 265). Dorleijn zag zowel in de poëzie als in de jazz

een streven naar eenzelfde doel: de improvisatie met taal (Dorleijn 1999, 243). Dit sluit aan bij het improvisatorische kenmerk dat Devoghelaere beide kunstvormen toeschrijft.

Er zijn dus heel wat parallellen vast te stellen tussen jazz en poëzie en zelfs in zo'n sterke mate dat heel wat dichters een samengaan noodzakelijk achtten. De *Labris*-dichters zagen in de parallellen tussen poëzie en jazz bijvoorbeeld de mogelijkheid om hun poëzie te verrijken, zoals blijkt uit het citaat van Devoghelaere.

Met zoveel overeenkomsten in het gelid zou het zonde zijn niet tot een zekere entente, een vergelijk, een cooperatie te komen. De reden ervoor: dezelfde als deze onder nr 1 beschreven: de volledige uitdrukking, de ontdieping van de poe-pit, de ontbaggering van de modderpoel, de verzeiling in de vlakte, de ontdekking en ontleding van het vierdimensionaal labirint der abstracte begrippen liefde en leven, geluk en dood, eerlekheid, licht, gevoel, en hun vertolking dankzij al de voor ons beschikbare media. Het ligt voor de hand dat wij hiervoor de hulp inroepen van die kunstenaars, die ons zo nauw aan het hart liggen, i.e. de jazzmuzisi. (Devoghelaere 1965, 77-78)

Zoals altijd in het discours over de populariteit van de jazz bij jonge kunstenaars van de naoorlogse generatie moet er echter gewezen worden op het feit, dat het niet zozeer om de jazz zelf gaat, maar zoals gezegd veeleer om de sfeer die rond de jazz hangt. Het schrijven van jazzgedichten verleende aan de dichter het statuut van 'experimenteel. Dit maakt Adriaan de Roover maar al te duidelijk in volgend citaat.

Dat was een enorme revelatie, die ook haar sporen naliet in de poëzie van vele jonge dichters. Het gevolg was, dat in de late vijftiger en het begin van de zestiger jaren zowel in Nederland als in Vlaanderen een massa jazz-gedichten werden geschreven. Geen dichter die zich experimenteel noemde en zichzelf respecteerde, of hij schreef jazzgedichten. Het werd een modeverschijnsel (De Roover 1988, 223).

Veel jonge dichters richtten zich in hun poëzie dan ook tot de jazz omdat dit paste in het ideaal dat de vele experimentele kunstenaars voor zichzelf gesteld hadden.

## 2.6. Voorlopig besluit

In dit hoofdstuk werd duidelijk dat heel wat kunstenaars van de naoorlogse generatie een analogie zagen tussen hun werk en dat van eigentijdse jazzmusici. Jazzmuziek riep heel wat connotaties op die als gegoten pasten in het kunstenaars- en levensideaal van die generatie, zoals vitaliteit, een protesthouding en de improvisatie die deze muziek kenmerken. De jazz was voor vele jonge kunstenaars de belichaming van de o zo gegeerde vrijheid. Bovendien zagen ze parallellen tussen beide kunsten. Volgens Famke Damste verklanken ze beide

‘innerlijk gehoorde ritmes en tonen’, in die zin is hun startpunt dan ook gelijkaardig (Damste 1993, 5). Toch dient deze schijnbare verwantschap volgens Damste genuanceerd te worden.

Bij nader inzien blijken er naast overeenkomsten uiteraard ook veel verschillen te bestaan tussen poëzie en jazz. Het zijn tenslotte twee heel verschillende disciplines. Want ondanks de overeenkomsten in het gebruik van ritme, klank en het uitwerken van een thema, gaat de vergelijking mank op het moment dat een gedicht voltooid is (Damste 1993, 5).

Door de gelijkenissen, ondanks de verschillen maar vooral vanwege het aantrekkelijke jazzklimaat, leken vele dichters zich in hun poëtisch werk te richten tot de jazz. Dorleijn noemde de bebop niet voor niets ‘de cultmuziek van de jeugd’. De rol van ‘aanbeden heilige’ die hierin voor Parker weggelegd was, komt in het volgende hoofdstuk aan bod (Dorleijn 1999, 243).

### 3. Charlie Parker

*Possibly they couldn't change water into stone.*

*But then again, maybe they could.*<sup>4</sup>

De dichter Adriaan de Roover stelt in een terugblik op de naoorlogse poëzie in ons taalgebied dat de jazzmuziek pas met de komst van de Atonalen, waar later met 'Vijftigers' naar zal verwezen worden, in de jaren vijftig een belangrijke plaats toegekend kreeg in de Nederlandstalige poëzieproductie. Hij brengt het ontstaan van de Nederlandstalige 'jazzpoëzie' rechtstreeks in verband met de poëzie van de Amerikaanse Beat-generatie. Tot de jaren vijftig richtte de Nederlandse poëzie zich volgens De Roover vooral op het Europese culturele leven, 'pas in de vijftiger jaren ging het venster naar Amerika wijd open' (De Roover 1988, 222). De Amerikaanse Beatnik-poëzie kon in Europa op heel wat aandacht rekenen, zoals blijkt uit onderstaand citaat.

Deze literaire James Deans schreven een taal die in haar rauwe directheid, haar spontane zeggingskracht, haar frisse semantiek totaal nieuw was voor Europese oren. Hier spraken dichters die met andere ogen keken. Die anders voelden, anders hoorden. Dit was een nieuwe manier om zijn zintuigen te gebruiken. Een nieuwe manier om zich uit te drukken. [...] Voor de Beat-generation vormden jazz en poëzie een soort creatieve eenheid, een onverbreekelijke band. (De Roover 1988, 222-223)

De Amerikaanse Beat-generatie zorgde er samen met de Europese introductie van verschillende lifestyles met Duke Ellington en heel wat andere 'jazz-coryfeeën als Lester Young, Dizzy Gillespie, Ben Webster, Oscar Peterson en vele anderen' voor dat ook in Europa de interesse voor de moderne Amerikaanse jazzmuziek gewekt werd (De Roover 1988, 223).

In een overzicht van de Amerikaanse jazzpoëzie na 1920 wijdt Sascha Feinstein een volledig hoofdstuk aan de zogenaamde Parkerpoëzie. Vanaf de jaren '50 richt een hele groep Beatniks, waaronder bekende namen als Jack Kerouac en Bob Kaufman, zich tot Charlie Parker. Hij wordt door hen niet enkel als artistieke maar ook als spirituele leider aangezien (Feinstein 1997, 10). Ook in ons taalgebied lijkt vanaf de jaren '50, met het verschijnen van Hugo

---

<sup>4</sup> Robert Creeley in een citaat over Miles Davis, Thelonious Monk en Charlie Parker (Creeley in Feinstein 1997, 94).

Claus' gedicht 'April in Paris', de Nederlandstalige Parkerpoëzie ingeluid. De gedichten die in dit onderzoek opgenomen werden, zijn geenszins de enige Nederlandstalige gedichten waarin de muzikant optreedt. Janssens geeft bijvoorbeeld aan dat Charlie Parker 'ook in onze poëzie achter zoveel leeggebloede (alt)saxofonisten schuil' gaat. Deze gedichten werden echter niet opgenomen in het tekstencorpus (Janssens 1985, 394).

### 3.1. Biografie

Charles Christopher (Charlie) Parker junior werd op 29 augustus 1920 geboren in Kansas City (Pearl 2009, 1040). Max Harrison wijst erop dat in de jaren '20 en '30 Kansas City de jazzstad bij uitstek was, met namen als Lester Young en Ben Webster (Harrison 1963, 7-8). Het was dan ook een weldadige omgeving voor veel goede jazzartiesten. 'Weinigen van hen zijn hier geboren, maar allen zijn in Kansas City tot muzikale rijpheid gekomen en hun begaafdheid werd vergroot doordat ze deel hadden in de muzikale traditie van de stad' (Harrison 1963,8). In dit gunstige klimaat groeide Parker op.

Parker begon op elfjarige leeftijd saxofoon te spelen, toen hij veertien was trad hij als bariton in de schoolband. Naar verluidt zou hij echter vanwege zijn zwakke muzikale prestaties de schoolband moeten verlaten hebben (Pearl 2009, 1040). Op vijftienjarige leeftijd ruilt hij onder invloed van de crooner Rudy Vallée de bariton in voor de altsax (Harrison 1963, 9). Bovendien zal hij dat jaar school verlaten om zich professioneel met muziek te gaan bezighouden (Pearl 2009, 1040). Harrison wijst erop dat Parker door zijn gunstig geboortjaar het geluk had zich tijdens Kansas' rijkste jazzperiode te kunnen ontwikkelen (Harrison 1963, 9).

Als gevolg van een auto-ongeluk raakte Parker op jonge leeftijd verslaafd aan verdovende middelen, eerst morfine, maar toen Parker vijftien was schakelde hij over op heroïne, hetgeen volgens Max Harrison 'een schaduw zou werpen over zijn hele leven, hem vele uren van pijn zou bezorgen en tot zijn vroege dood zou leiden' (Pearl 2009, 1040/ Harrison 1963, 11). Als vijftienjarige was Parker niet enkel professioneel muzikant in de band van Bill Channing, hij was bovendien getrouwd met Rebecca Ruffin, een negentienjarig meisje uit de buurt (Perry 1996, 148). In januari 1938 werd hij vader van zijn eerste zoon 'Leon', genoemd naar Chu Berry, een van Parkers muzikale voorbeelden (Crouch 2006, 73).



Onder de hoede van Tommy Douglas kreeg Parker zijn eerste echte muzikale scholing (Perry 1996, 148). ‘Tommy Douglas was the kind of man who could play anything written and write down anything played. He could play all of the saxophones. He knew his harmony inside and out’ (Russell 1972, 82). Onder het toezicht van Douglas leerde Parker heel wat technische en theoretische vaardigheden en Parker had een enorm respect voor de saxofoonspeler.

Douglas was de eerste professionele muzikant die interesse toonde voor Parker, niet zozeer vanwege zijn muzikale kwaliteiten maar vooral omwille van zijn buitengewone gedrevenheid (Russell 1972, 82). Opvallend is dat de jonge Parker aanvankelijk weinig talentvol bleek. Hij kan niet gerekend worden tot de vele jonge meesters waar de jazzscene rijk aan is (Harrison 1963, 9). Tekenend hiervoor is de manier waarop drummer Jo Jones de jonge Parker tijdens een jamsessie in de befaamde Reno Club behandelde:

Jo Jones wachtte tot Parker met zijn eerste solo begon, haalde zijn bekken van de standaard en gooide het dwars over de hele dansvloer. Het kwam neer met een oorverdovend kabaal. De muziek brak af, Parker borg zijn saxofoon in zijn foedraal en ging weg zonder een woord te zeggen (Harrison 1963, 10).

Dit voorval bracht Parker ertoe zich nog meer in te zetten voor de muziek. In de zomer van 1937 verbleef hij met een hele hoop andere muzikanten in ‘the Ozarks’, hij besteedde er elk moment van zijn vrije tijd aan oefenen (Perry 1996, 148-49). Hij boekte op korte tijd enorme vordering en maakte, eens teruggekomen in Kansas City, met succes carrière als ‘side-man’ (Harrison 1963, 10-11).

Nadat Parker in Kansas bij heel wat collectieven had gespeeld, trok hij op zijn achttiende naar Chicago. Daar werd voor het eerst voor anderen duidelijk hoeveel Parker wel in zijn mars had (Harrison 1963, 12). Hij zette zijn reis verder naar New York, waar Parker volgens Stanley Crouch zich ontwikkelde tot een jazzmuzikant met een eigen stijl (Crouch 2006, 73).

He was influenced by the flourishing jazz, blues, and gospel styles of the day, and emerged as a saxophone virtuoso who developed a unique style characterized by incredibly and virtually inimitable fast lines and arpeggios (Pearl 2009, 1040).

Parker moest in 1940 New York verlaten om de begrafenis van zijn vader in Kansas City bij te wonen (Crouch 2006, 73). Charles Parker senior overleed daar aan de verwondingen van een steekpartij (Perry 1996, 150). Bij terugkeer in Kansas kreeg Parker de positie van leidinggevend muzikant toebedeeld in de band van McShann. ‘Het staat vast dat Parker toen

hij negentien was een uitzonderlijk begaafd musicus belofde te worden en dat hij zeer veel had bereikt sinds hij bij jam-sessions belachelijk werd gemaakt' (Harrison 1963, 14).

Rond die tijd kreeg hij ook de bijnaam 'Yardbird' of kort 'Bird'. Er bestaan heel wat verschillende verklaringen voor de ontstaansgeschiedenis van deze bijnaam. Sommige zeggen dat het een verwijzing is naar zijn culinaire voorkeur. Parker had namelijk een voorliefde voor het eten van kippenvlees (Pearl 2009, 1040). Deze interpretatie lijkt echter wat oppervlakkig. Anderzijds zou 'Bird' symbool staan voor de vitale vrijheidsdrang van Parker, hij wou werkelijk 'free as a bird' leven (Pearl 2009, 1040). In de traditionele overlevering in de jazzscene wordt nog een andere anekdote over de bijnaam verteld:

We waren op reis in Texas met twee auto's en hij zat bij ons toen we over een kip reden. Bird legde zijn handen op zijn hoofd en schreeuwde dat we moesten stoppen. Hij zei dat we terug moesten gaan en die "yardbird" (heemvogel, hofhoen) moesten oppakken. Zo noemde hij kippen in die tijd. Hij stapte uit en verpakte de vogel voorzichtig in een krant en nam hem mee naar ons hotel en liet de chef hem die avond voor ons braden (Jay McShann in Harrison 1963, 16).

De muzikale toekomst van de altsaxofonist zag er vanaf dat moment rooskleurig uit. In 1942 trekken Parker en McShann naar New York (Tercinet 1998, 37). Parker gaf in New York muzikaal uiting aan de vernieuwingsdrang die al lange tijd in zijn hoofd speelde, maar die hij moeilijk muzikaal kon vertalen. Minton's Playhouse en Monroe's Uptown House waren het decor voor de vele avondlijke jamsessies waar 'the musicians who were stretching the language of jazz' elkaar ontmoetten (Crouch 2006, 74-75). Daar in Harlem kregen ook Dizzy Gillespie, Thelonious Monk en Kenny Clarke oog voor de jonge jazzartiest (Harrison 1963,15).

When Charlie Parker came to New York, he had just what we needed [...]. He had the line and he had the rhythm. The way he got from one note to the other and the way he played the rhythm fit what we were trying to do perfectly. We heard him and knew the music had to go his way (Dizzy Gillespie in Crouch 2006, 75).

De New Yorkse periode die vanaf 1942 begon, is enorm belangrijk voor de verdere ontwikkeling van de muzikant, maar ook voor de ontwikkeling van de bebop in het algemeen. Tijdens de vele nachtelijke jamms kreeg de nieuwe muziek gestalte. 'The almost mythic status of Minton's as a centre of innovation was enhanced because this period of far-reaching experimentation occurred during the recording ban that began in 1942' (Perry 1996, 153).

Parker kreeg bij gebrek aan een vrije vacature voor altsax een plaats als tenorsaxofonist in de band van Earl Hines. Hines' band was een vreemd amalgaam van jazzmuzikanten waarin naast heel wat traditioneel ingestelde muzikanten ook modernisten zoals Dizzy Gillespie speelden (Perry 1996, 153-156). Hoewel dit aanvankelijk erg goed ging, verscheurde de 'stylistic civil war' uiteindelijk Hines' band (Perry 1996, 156). Gillespie en Parker vervoegden hierna de band van Billy Eckstine, de eerste bigband die voornamelijk uit avant-gardisten bestond. Ook bijvoorbeeld de nog jonge jazzzangeres Sarah Vaughan maakte deel uit van de Eckstine-band (Perry 1996, 156).

'However, Charlie sensed that he needed the intimacy of the small combo to make his mark' (Perry 1996, 156). Bird zal na korte tijd dan ook Eckstines band verlaten. Vanaf dat moment verscheen Parker opnieuw op altsaxofoon in de typische bebopcombinatie met trompet, drum, piano en bass (Perry 1996, 157). Vanaf het begin van 1945 speelden Gillespie en Parker samen in zo'n bebopkwintet, de saxofonist speelt daar al op de manier die hij later zal uitdiepen (Gitler 2001, 25). In 1945 kon Savoy de eerste volbloed bebopopnames vastleggen op plaat. Muzikanten van dienst waren: Charlie Parker op altsax, de beginnende Miles Davis op trompet, Max Roach aan de drums, Curly Russell op de bas en Dizzy Gillespie, die op het laatste moment Bud Powell verving op piano, maar ook heel wat van de trompetstukken voor zijn rekening nam, waardoor ook Argonne Thornton zijn pianokunsten kon demonstreren (Perry 2001, 158).

In 1946 loopt het druggebruik van Parker echter stevig uit de hand, wanneer hij na de opname van 'Lover Man' onder invloed van verdovende middelen brand sticht in zijn hotelkamer en hij, enkel voorzien van kousen de hotellobby opschrikt. Hij wordt gearresteerd en overgebracht naar het Camarillo State Mental Hospital, waar hij zes maand in behandeling moet. Ira Gitler wijst in zijn hoofdstuk over Parker in *The Masters of Bebop* als oorzaak voor wat hij Parkers' 'nervous collapse' noemt de grote bezorgdheid van de jazzmuzikant over de betrokkenheid van de jonge generatie bij de nieuwe jazz (Gitler 2001, 15).

Na zijn verblijf in Camarillo lijkt Parker met een verbazingwekkende vitaliteit terug te keren naar de jazzscene. Gitler noemt het zelfs zijn 'most creative period' (Gitler 2001, 35). Die goede vorm had hij volgens Perry niet enkel te danken aan de goede zorgen in Camarillo, maar ook aan de onaflaatbare zorgzaamheid die Doris Syndor, zijn derde vrouw, tentoon spreidde (Perry 2001, 162). Toen Parker terug in New York aankwam, kon hij vaststellen dat

de bebop zich volledig op de jazzkaart geplaatst had, wat door de pers vooral als Dizzy Gillespies verdienste afgedaan werd (Perry 2001, 162).

From this point the Parker-Gillespie relationship became increasingly wary on both sides. When they played together their rivalry produced musical duels of almost impossible technical bravura (Perry 2001, 162).

Parker speelde vanaf 1947 dan ook vooral met Miles Davis en Max Roach, wat volgens Perry resulteerde in heel wat fantastische opnames (Perry 2001, 162). Deze periode vormde het hoogtepunt van Parkers carrière.

The period 1947-1948 was the zenith of Charlie Parker's career and the time of his greatest influence. He shaped musicians of all instruments, but primarily this multifaceted player turned out hundreds of alto saxophonists for each of his sides. Every city had its "Bird". [...] Each, in his own way, reflects Bird in general and in varying specifics. But no one has been able to get the whole man; each has had to be content with his own piece (Gitler 2001, 38).

Door te grote stijlverschillen verlieten Davis en Roach het gezelschap echter in 1948, waardoor Parker een nieuw kwintet oprichtte met onder andere de drummer Roy Haynes. Hij tourde door de zuidelijke staten van de VS met een gemengd combo, met onder andere de blanke muzikanten Red Rodney en Al Haig, wat met de raciale spanningen van die tijd helemaal geen evidentie was (Perry 2001, 163). Bij terugkomst in New York in 1951 blijkt ook zijn derde huwelijk op de klippen te zijn gelopen. Hij trouwt er Chan Richardson, zijn vierde en laatste vrouw, die meer dan enig andere erin slaagde, tenminste tijdelijk, een normale relatie met Parker op te bouwen. Ze kregen een dochter, Pree (Perry 2001, 165).

Pearl stelt echter dat 'Parker's drug abuse and risk-taking personality eventually caught up with him' (Pearl 2009, 1041). Zijn gezondheidstoestand liet te wensen over, hij leed aan overgewicht en maagzweren (Perry 2001, 165). 'Charlie was thirty-four, and years of alcohol and drug abuse were beginning to slow him down' (Perry 2001, 165). Wanneer Red Rodney tijdens een trip naar Philadelphia opgepakt wordt wegens drugsbezit, valt ook het laatste Parker-kwintet uit elkaar. Perry stelt dat 'Bird began to seem like yesterday's man' (Perry 2001, 165).

Parkers carrière lijkt van nu af aan enkel nog bergaf te gaan. Toen zijn dochter overleed aan pneumonia, verslechterde Parkers mentale toestand zienderogen. Dit leidde tot een mislukte zelfmoordpoging (Perry 2001, 165). In 1951 wordt zijn vergunning om in cabarets op te treden ingetrokken (Pearl 2009, 1041). Op 4 maart 1954 krijgt Parker een laatste kans om

nogmaals op te treden in Birdland, de club die naar hem genoemd werd. Hij zou er samen met Bud Powell, Charlie Mingus, Art Blakey en McKinley Dorham optreden onder de naam ‘the Charlie Parker All-Stars’. Dit optreden moest Parkers comeback in de jazzwereld in de hand werken, maar ontaardde daarentegen in een ware catastrofe. Parker verscheen een half uur te laat in de club en trof er Bud Powell stomdronken aan. Toen de band eindelijk inzette met het nummer *Hallucination*, bleef Powell koppig *Little Willie Leaps* spelen. De band stopte en hervatte het nummer, maar Powell kwam niet tot inkeer. Na een woordenwisseling vernielde Powell het keyboard en verliet de club. Parker nam de set niet meer in handen (Russell 1972, 344-345).

When he had gone Charlie said, “Ladies and gentlemen, I’m sorry to say our most brilliant member has deserted us.” But instead of carrying on with the set, Charlie stood at the microphone. He called in an anguished voice: “Bud Powell! Bud Powell! Bud Powell!” (Russell 1972, 346).

Nadat ook Charles Mingus het podium was afgestormd, verliet Parker teneergslagen Birdland. ‘Through no fault of his own that he could grasp the big comeback performance at Birdland had failed’ (Russell 1972, 346). Het leek nu voorgoed voorbij te zijn voor het jazzgenie Charlie ‘Bird’ Parker.

Op 9 maart, enkele dagen na het optreden in Birdland, viel Parker binnen bij Barones Pannonica, met wie hij in de laatste jaren van zijn leven een vriendschapsband had opgebouwd. Enkele momenten na zijn aankomst in het appartement bezweek hij. Dr. Freyman werd erbij gehaald en hij probeerde Parker te wijzen op de ernst van de situatie (Perry 2001, 166). Parker weigerde echter een opname in het ziekenhuis en bleef in het appartement van de barones. Hij bracht daar de rest van zijn leven, dat eindigde op 12 maart 1955, door. In de jazzscene wordt vaak verteld dat de arts die Parker onderzocht aan het einde van zijn leven, op amper vierendertigjarige leeftijd, de jazzmuzikant in de zestig schatte (Pearl 2009, 1041).

Volgens Crouch vertegenwoordigde Parker historisch gezien ‘the third type of Afro-American artist to arrive in the idiom of jazz’ (Crouch 2006, 71). Louis Armstrong was de eerste. Hij verenigde het aardse en het majestueuze in een amalgaam van pathos, vreugde en spot. Hij legde de basis voor de geïmproviseerde virtuositeit en de swing (Crouch 2006, 71). Armstrong werd gevolgd door Duke Ellington, die met een soort ontspannen superioriteit melodieën, harmonieën, ritmes en sferen manipuleerde en zo op onvergelijkbare wijze de

jazzkunst verfijnde. Parker was daartegenover meer een ‘gangster hero, the charming anarchist’, hij was de antiheld bij uitstek van de naoorlogse maatschappij (Crouch 2006, 72).

The tommy-gun velocity of Parker’s imagination mowed down the clichés he inherited, and enlarged the language of jazz, but [...] he met an early death, felled by the dangers of fast living (Crouch 2006, 72).

### 3.2. Artistiek

Feinstein noemt Parker een van de belangrijkste artiesten uit de twintigste eeuw en wijst erop dat de jazzsaxofonist bij de ontwikkelingen van de moderne jazz in de veertiger jaren een voorhoederol speelde. Op actieve wijze veranderde Parker ‘the language of music’ en dit zowel op het gebied van de harmonische structuren als op dat van de muzikale toonval, de melodische lijnen en de snelheid (Feinstein 2005, 757). Martin Schouten meent echter dat we voorzichtig moeten zijn met de messiasrol die maar al te vaak aan Parker wordt toegeschreven.

Nee, Parker veranderde de jazz niet op een unieke, doorslaggevende manier; hij veranderde het spelen van jazz – en dat zeker op een unieke, doorslaggevende manier (Schouten 1967, 128).

Het lijkt volgens velen dan ook correcter te stellen dat Parker niet de jazz in se veranderde, maar veeleer het geluid van de jazz. Belangrijk hierbij is, hoewel de impact van de vernieuwing dus gerelativeerd wordt, dat Parker nog steeds de figuur is die hiervoor verantwoordelijk gesteld wordt.

Een man als Parker is een buitengewoon groot vernieuwer geweest. Hij heeft de jazz, die op het punt stond te verzanden in alledaagsheid, een nieuwe stimulans gegeven en hoe! Parker was een groot man, een groot JAZZMUZIKUS!! [...] Parker heeft de musicus een weg aangewezen, hem laten zien hoe het ook (of misschien: beter) kon. Maar: DE PRINCIPES DER JAZZ BLEVEN BIJ HEM ONGEWIJZIGD! Er is swing, er is improvisatie, er is collectiviteit, er is individualisme, kortom: Parker’s muziek omvat alle eigenschappen die de jazzmuziek jazzmuziek laten zijn! (...) Parker c.s. gaven de jazz een nieuw geluid, zonder de jazz IN DE WORTELS AAN TE TASTEN (P.L.v.d.B in Kuyper 1967, 159)

Hoewel Parker symbool stond voor de moderne jazz, heeft hij die vernieuwing geenszins alleen teweeg gebracht. Volgens Richard Wang waren Charlie Parker en Dizzy Gillespie de creatieve genieën die men verantwoordelijk kon achten voor het ontstaan van de ‘bebop’, een onomatopeïsche term die al gauw voor de vernieuwing in de jazzmuziek kwam te staan

(Wang 1973, 532). Willy Roggeman wijst erop dat de carrières van Parker, Gillespie en Miles Davis elkaar ‘in het beginstadium van de moderne jazzbeweging’ voortdurend kruisten, waardoor het moeilijk is om ze afzonderlijk te analyseren (Roggeman 1969, 179). Waarom nu net Parker als symbool voor de bebop ging gelden, verklaart Roggeman aan de hand van zijn persoonlijkheid. Gillespie was extravert en realistisch, Davis bleek aanvankelijk een musicus zonder speciale gaven te zijn. Parker verschijnt volgens Roggeman als ‘de geniaal begaafde musicus die door paratypische invloeden werd onttakeld en die alleen in de ogenblikken van de artistieke expressie een houvast vond’ (Roggeman 1969, 179). Het romantische beeld dat aan de figuur Parker kleefde, zorgde ervoor dat hij ging gelden als de inaugurator van de moderne jazz.

Vanaf de Tweede Wereldoorlog treedt een groep jazzmusici naar voren, die niet enkel een muzikale vernieuwing doorvoert, maar ook op vernieuwde wijze het publiek benaderde: de bebopgeneratie of de boppers (Vuijsje 1967, 59). De boppers zagen zichzelf als kunstenaars, ze verzetten zich tegen het amusementsgehalte dat tot die tijd aan de jazzmuziek had gekleefd (Vuijsje 1967, 60). Het waren eigenwijze muzikanten, die van hun publiek verwachtten als volwaardig kunstenaars behandeld te worden. Bert Vuijsje wijst erop dat dit kunstenaarsbewustzijn van de beboppers vaak leidde tot ietwat ‘kinderachtige publiek-ik-veracht-u-demonstraties’ (Vuijsje 1967, 60).

Op Eerste Kerstdag 1948 speelde altsaxofonist Charlie Parker met zijn kwintet in de Newyorkse Royal Roost Club en de baas of een belangrijke klant verlangde toen waarschijnlijk dat *White Christmas* gespeeld zou worden. [...] Het deuntje wordt keurig tweestemmig met brave tertsafstanden uitgevoerd, maar Parker onderbreekt het plichtmatige gedoedel plotseling, om honend een pesterig staccato-toonladderfiguurtje te spelen. In zijn improvisatie zet hij het luisteraartje-pestent voort door eventjes gruwelijk vals *Jingle bells* in te zetten, terwijl trompettist Kenny Dorham hem meteen daarna naar de kroon steekt door een vriendelijke parafrase van het thema wreed af te breken met een paar zwaar dissonerende noten (Vuijsje 1967, 60-61).

De bebopgeneratie profileerde zich bovenal als een generatie van autonome kunstenaars. Het zelfrespect van de muzikanten zal in de jaren '50 ook het jazzpubliek overtuigen. Jazzmuzikanten kunnen steeds meer op het respect van het grote publiek rekenen (Vuijsje 1967, 61).

‘Bebop is the music of revolt’ stelt Scott DeVeaux (DeVeaux 1997, 14). De meeste boppers namen in hun muziek dan ook een protesthouding aan, ze klaagden in hun muziek de

rassendiscriminatie in de Amerikaanse maatschappij aan (Vuijsje 1967, 62). Vuijsje wijst er echter op dat de boppers ‘weigerden zich te engageren in enige georganiseerde strijd, hetzij voor burgerrechten, hetzij voor verbeteringen in hun eigen arbeidsvoorwaarden’ (Vuijsje 1967, 62). De protesthouding van de bebopgeneratie liet zich dus vooral op esthetisch vlak gelden. Bebop was volgens Vervaeck ‘een tegencultuur van muzikanten, dichters en schilders’, veeleer dan dat het een politieke beweging was (Vervaeck 2005, 31). Ook op muzikaal gebied werd een vernieuwing doorgevoerd. Stanley Crouch beschrijft de bebop bijvoorbeeld als ‘a new version of jazz in which the instruments were played differently, the harmony was used in another way, the sound of a big band arrangement seemed quite unusual because there was so little use of vibrato, and the rhythms played leap frog and hide-and-seek with the beat’ (Crouch in Gitler 2001, V). Het eenvoudige swingritme dat gebaseerd was op de vierkwartsmaat moest plaats ruimen voor een veel vrijere en flitsender omgang met de beat (Smids 1967, 90-91). Volgens Peter Smids werd er gebroken ‘met het uitsluitende gebruik van majeur of mineur drieklanken, die gefundeerd waren op de eerste, derde, vijfde en zevende noot van een toonladder’ (Smids 1967, 90). De boppers maakten namelijk ook gebruik van de negende, de elfde en de dertiende noot, waardoor het een nogal schurende klank voorbracht, toch zeker in het oor van de tegenstanders (Smids 1967, 90).

De bebop behield op impliciete wijze de even maatindeling en volgens Willy Roggeman fungeerde die ‘vaste metronoomaanduiding’ hier als ‘een onzichtbare ruggegraat waarrond het levend weefsel van het muzikale organisme groeide’ (Roggeman 1969, 140). De even maatindeling ondersteunde de enorme beweeglijkheid van de muziek. Belangrijk in de ontwikkeling van de nieuwe muziek is ook dat met de komst van de bebop de improvisatie in de muziek in ere hersteld wordt (Vgl. Roggeman 1969, 165). Het is net die improvisatie die ervoor zorgt dat in de naoorlogse tijd heel wat kunstenaars zich tot de jazz als artistieke ideaal gaan richten.

Bebop brak dus met de traditionele jazz en wel op verschillende manieren.

Met de bop eindigde de normale ontwikkeling niet alleen muzikaal-technisch maar in alle opzichten. Het tijdperk van de folklore was overwonnen, de jazz sprong in de eigentijdse kunstuitingen en toonde het gelaat van het ogenblik; uiterste nervositeit in de frasering, gebroken complexe ritmiek en een klankvorming die bitterheid, verlatenheid en wanhoop naast verinnerlijking uitdrukt (Roggeman 1969, 152).



Volgens Harrison ontstond de bebop waarschijnlijk terloops, zoals dat ook met andere ontwikkelingen in de jazz het geval was (Harrison 1963,21). Het gaat hier niet om een vooropgezette en doelbewuste verandering met het oog op het creëren van iets nieuws. Gitler wijst er dan ook op dat de experimenten die in de jaren veertig in de jazz plaatsvonden voornamelijk in de praktijk gebeurden en tijdens de vele jamsessies gestalte kregen (Gitler 2001, 12).

Het feit dat een groot aantal gunstige omstandigheden aanwezig waren had tot gevolg dat de moderne jazz zijn opwachting maakte en de schepping van de moderne vorm was te danken aan het feit dat verschillende geestesverwante musici toevallig in het begin van de veertiger jaren samenkwamen in New York (Harrison 1963, 22).

Die geestesverwante musici hadden onafhankelijk van elkaar gelijkaardige ideeën opgebouwd, die wanneer ze in New York met elkaar in contact kwamen vertaald werden in een muzikale vernieuwing (Vgl. Harrison 1963, 22).

Hoewel het ontstaan van de bebop bij het grote publiek als revolutie ervaren werd, lijkt de ontstaansgeschiedenis volgens Gitler veeleer te wijzen op een geleidelijke evolutie. Dat die ontwikkeling toch als revolutie gepercipieerd werd, heeft vooral te maken met de strijd die de American Federation of Musicians op dat moment voerde tegen de platenlabels. Op 1 augustus 1942 werd er een ban uitgesproken over opnames, pas in de lente van 1943 zullen er opnieuw instrumentale platen opgenomen worden. Hierdoor kwam het grote publiek niet in contact met wat er gaande was in de band van Earl Hines, waarin onder andere Parker, Gillespie en Benny Harris experimenteerden met de nieuwe muziek (Gitler 2001, 11-12).

In 1945 lijkt de bebop een vaste plaats veroverd te hebben in het jazzlandschap, hoewel er nog steeds uit verschillende hoeken protest klinkt. Vooral jazzmuzikanten van de oudere generatie en een deel van de muzikale kritiek lijken in 1945 nog steeds geen genoeg te nemen met de moderne jazz (Gitler 2001, 12). ‘The music had reached a peak of creativity and popularity in 1947-1949’ (Gitler 2001, 12).

Parker ontwikkelde binnen de bebop een eigen stijl. Hij toont bijvoorbeeld een voorkeur voor eerder korte melodiefragmenten (Schouten 1967, 130). Bovendien ontwikkelde de altsaxofonist een erg herkenbaar geluid. Willy Roggeman beschrijft de sonoriteit van Parkers geluid als ‘tragisch geladen’ (Roggeman 1969, 150). Dit tragische geluid symboliseert

nogmaals de enorme verwevenheid van de kunst en het leven van de jazzmuzikant. ‘The saxophone cried of love, rage, and black power’ (Russell 1972, 256).

Parker werd vooral bekend voor zijn solo’s, die volgens Perry in de jazzgeschiedenis geen gelijken vinden (Perry 1996, 168). Parker speelde nooit tweemaal dezelfde solo, Russell durft zelfs te beweren dat Parker er psychologisch niet toe in staat was zichzelf te herhalen (Russell 1972, 256). ‘Parkers solo’s tonen gelijkenissen met die van Lester Young en Miles Davis, bij Parker wordt het proces van ‘een voortdurend vooruitlopen en vertragen van de melodische lijn ten opzichte van de beat’ om ‘aan zijn melodieën een eigen polsslag’ te geven echter veel verder doorgetrokken (Schouten 1967, 130). ‘The Parker solos [...] brought jazz to a new pitch of creativity’ (Perry 1996, 168).

Schouten wijst op de subjectiviteit die in Parkers muziek schuilgaat. Hij ziet Parkers jazz als een expressiemiddel voor de ‘allerindividueelste emoties’. Schouten wijst erop dat vóór Parker in de jazzmuziek die emoties met ‘zo’n brandende intensiteit’ niet eerder tot uiting kwamen (Schouten 1967, 128). Parker ‘was de eerste jazzman die zijn eigen gespletenheid tot zwaartepunt van zijn kunst maakte – wat ingrijpender is gebleken dan het spelen van de hogere intervallen van de akkoorden’ (Schouten 1976, 128). Parker drukte volgens Schouten in zijn muziek de existentiële vertwijfeling van de kunstenaar in de naoorlogse maatschappij uit, zonder hierbij te vervallen in clichés, zoals na hem al snel gebeurde (Vgl. Schouten 1967, 129).

Na Parkers dood in 1955 zal een hele generatie op artistiek vlak in zijn voetsporen proberen te treden. Weinigen hiervan zijn echter op gelijke voet te plaatsen met de bopkoning Parker.

[I]n 1957 bloeit het Parker-epigonisme welig en het is alles heftige, kokende en wat al niet emotie wat de klok slaat. [...] Maar het gevaar dat wat bij Parker authentiek was bij de tweede lichting een vorm van aanstellerij wordt, is niet denkbeeldig gebleken (Schouten 1967, 138).

### 3.3. Parkercultus

Feinstein wijst erop dat tot op heden geen enkele andere jazzmuzikant zo’n fanatieke verering ontlokte als Charlie Parker. De Parkerverering nam, zeker na zijn vroege dood in 1955, een bijna mythisch karakter aan (Feinstein 1997, 90). De adoratie van de altsaxofonist zorgde niet

enkel voor muzikale navolging, maar kende een doorwerking in heel wat levens van muzikanten en kunstenaars die tot verschillende generaties behoorden, zoals duidelijk blijkt uit volgend fragment.

Parker was a giant figure who influenced countless lives, musically and otherwise. [...] Because of him, young musicians turned to the alto and tried to play like him. Later, many escaped to the tenor to avoid direct comparison (Gitler 2001, 16).

Parker werd volgens Marcel Janssens ‘als een soort profane heilige gecanoniseerd’ (Janssens 1985, 392). Ook in de Nederlandstalige poëzie was dit het geval. Hoewel Claus de eerste is die een hommage schrijft aan Parker ‘toen hij nog leefde’, lijkt hij de bewondering voor deze zwarte jazzmuzikant gemeen te hebben ‘met de meeste vertegenwoordigers van de *Tijd en Mens*-generatie en van de latere Vijfenvijftigers’ (Janssens 1985, 392). Dit blijkt maar al te duidelijk uit een in 1955 door Jan Walravens opgetekend fragment over de dood van Parker.

Na één of twee zelfmoordpogingen, na een droevig bestaan overgeleverd aan de alcohol en de marihuana is Charlie Parker tóch dood gegaan. (...) Het laat een grote leegte in mij na. Ik voel hoe ik in de laatste jaren hoe langer hoe meer van Parker ben gaan houden, hoe ik hem zelfs hoe langer hoe beter heb leren zien. Voor mij is geen enkele jazz-muziek gevoeliger dan de zijne [...]. Het is wel zeer erg dat een kostbare ziel als Charlie Parker dood gegaan is. De mensen hebben niet veel broeders als hij (Walravens in Janssens 1985, 392).

Uit het woord ‘broeders’ in de laatste regels van het citaat spreekt duidelijk de verwantschap die Walravens zag in de jazzmuzikant.

De populariteit van de figuur Charlie Parker heeft volgens Feinstein even veel te maken met Parkers persoonlijkheid als met zijn muziek (Feinstein 1997, 90). Naast zijn expressieve en imposante fysiek acteerde hij ook op de voorste rij van het combo. Bovendien speelde ook de idee dat de saxofoon het jazzinstrument bij uitstek is een rol in de beeldvorming van de cultheld. Hij gold door zijn zichtbaarheid en complete aanwezigheid als het prominentste boegbeeld van de bebop (Feinstein 1997, 92).

### 3.3.1. Breken met de traditie

Een belangrijk aspect van de Parker-receptie is dat Charlie Parker symbool stond voor een generatie van jazzmuzikanten die op een actieve wijze afrekende met de traditie. Deze muzikanten representeerden iets nieuws op het moment dat het oude voor vele jongeren had afgedaan. Parker en zijn metgezellen boden in de naoorlogse context een alternatief.

It was the newness and the impact of that sound, and the technique. It was something we were probably trying to articulate ourselves and just didn't know how. And Dizzy and Bird came along and did it. They spoke our minds (Thad Jones in Feinstein 1997, 91).

Parker gooide de vooropgezette noties van de jazz overboord en opende zo volgens Feinstein een volledig nieuw perspectief op de kunst (Feinstein 1997, 90). Hij brak op een absolute wijze met de traditie. Dat is ook net het doel dat de naoorlogse dichters voor ogen hadden. De muziek van Parker, maar ook die van ander boppers, was een vormgeving van de nieuwe tijd (Dorleijn 1999, 244).

Belangrijk in de Europese context is volgens Willy Roggeman dat het contact met de jazz, zoals die in Amerika leefde tijdens de Duitse bezetting, volledig verbroken werd. Toen de Europese jazzliefhebbers na de Tweede Wereldoorlog de draad weer oppikten, leek het alsof 'de muziek van Parker en Gillespie schijnbaar uit de lucht kwam vallen' (Roggeman 1969, 184). Hierdoor leek de breuk met de traditie en de vooroorlogse maatschappij nog radicaler. Ook dit zal bijgedragen hebben aan de enorme populariteit waarop Parker en zijn metgezellen konden rekenen bij de naoorlogse kunstenaars.

Bovendien sprak niet enkel de muzikale omwenteling die Parker en zijn medestanders tweegebrachten tot de verbeelding van zoveel jongeren en kunstenaars. Parkers hele voorkomen en gedrag stonden in het teken van het breken met elke vorm van vrijheidsbeperking. Hij zette zich niet enkel af tegen de swingtraditie, hij rekende ook op erg expliciete wijze af met het blanke establishment (Russell 1972, 257).

The act of throwing his saxophone out of a hotel window, walking into the sea wearing a new suit, standing up the promoter of a Paris jazz concert, drinking sixteen double whiskies in two hours, eating twenty hamburgers at a sitting, riding a policeman's horse into Charlie's Tavern in New York, [...] every episode in the cumulative legend of the Bird, however ineffectual and childish, was seen as a blow struck against the forces of oppression (Russell 1972, 258).

Charlie Parker eiste op een erg zichtbare manier de absolute vrijheid op. Hij kwam dan ook bij een hele generatie symbool te staan voor die absolute vrijheid. Parker vertolkte de rol van na te volgen vrijheidsstrijder en dit zowel in de Amerikaanse als in de Europese naoorlogse maatschappij. 'In a sense, Charlie Parker proved that marginalized figures could not merely endure traditional sensibilities but could, in fact, change tradition' (Feinstein 1997, 90).

### 3.3.2. Totaliteit van leven en kunst

Parker vertegenwoordigde voor veel naoorlogse kunstenaars het ideaalbeeld van absolute verwevenheid van kunst en leven. Hij was voor hen het archetype van een verregaande symbiose van bestaan en werk. Bij hem ging het niet om de kunst bedrijven, maar om de kunst beleven (Janssens 1985, 399). Dit wordt maar al te duidelijk in het citaat van jazzzanger Earl Coleman.

You could look at Bird's life and see just how much his music was connected to the way he lived... You just stood there with your mouth open and listened to him discuss books with somebody or philosophy or religion or science, things like that. Thorough. A little later, you might see him over in a corner somewhere drinking wine out of a paper sack with some juicehead. Now that's what you hear when you listen to him play: he can reach the most intellectual and difficult levels of music, then he can turn around –now watch this– and play the most down, funky blues you ever want to hear. That's a long road for somebody else, from that high intelligence all the way over to those blues, but for Charlie Parker it wasn't half a block; it was right next door... (Earl Coleman in Crouch 2006, 70).

Velen zagen de kunst van Parker als een projectie van diens leven. Bird's tragische levensloop bracht volgens hen de vaak tragisch geladen muziek met zich mee. Deze verbondenheid paste als gegoten in het verlangen naar intensiteit die de naoorlogse generatie kenmerkte.

[I]t was a time when one wanted desperately an intensive and an absolutely full *experience* of whatever it was you were engaged with. So Charlie Parker [...] became kind of a hero of this possibility (Creeley in Feinstein 1997,97).

In Parkers muziek hoorde de naoorlogse generatie 'de gekwelde, eigentijdse kunstenaarsziel vol existentiële vertwijfeling'. Hierin herkende ze ook zichzelf (Dorleijn 1999, 242-3). Bovendien gold Bird niet enkel als de absolute combinatie van kunst en leven, maar was hij als figuur zelf erg omvattend. Volgens Feinstein 'represented [Charlie Parker] the ultimate in hipster mystique: frantic genius, coupled with romanticized overindulgence' (Feinstein 1997, 93). In Parker vloeiden elkaar tegengestelde eigenschappen samen waardoor hij voor velen gold als het schoolvoorbeeld van een absolute beleving van leven en kunst.

De uiterste consequentie van de jazz is de geniale Charlie Parker, die het leed van de wereld uitschreeuwt op zijn altsax, intenser dan dichters, schrijvers en schilders het voor en na hem deden. Bluesvertolker Parker stierf in 1955 op 34-jarige leeftijd in New York zoals het een jazzmusicus betaamt: berooid, ziek, slachtoffer van verdovende middelen (Flothuis 1967, 82).

Bird's leven stond zo intens in het teken van zijn kunst, dat het onvermijdelijk was dat hij hieraan ten onder zou gaan. Na Parkers dood zorgde de binding van kunst en leven ervoor dat

hij volgens velen verder leefde in zijn muziek (Vgl. Janssens 1985, 394). Enkele uren na zijn dood verschenen de eerste ‘Bird Lives!’ slogans reeds op de muren (Feinstein 1997, 93). Een slogan die tot op heden te pas en te onpas geproclameerd wordt.

### 3.3.3. Outcast

Feinstein wijst erop dat de grote aantrekkingskracht van Parker bovendien veel te maken had met twee van zijn meest publieke kenmerken. Ten eerste zijn ongelooflijk creatief vermogen als het op muzikale improvisaties aankwam, ten tweede Parkers fatale voorliefde voor verdovende middelen (Feinstein 1997, 92). Parker stond al snel bekend voor zijn heroïneverslaving.

The bop king had another, by no means secret, identity as the junkie king, and many votaries unable to get close to him musically were eager to share the communion of drugs (Gary Giddins in Feinstein 1997, 92).

Ook de pers speelde een belangrijke rol in die beeldvorming van Charlie Parker als ‘junkie king’. Ingrid Monson wijst erop dat het feit dat Parker bij zijn collega’s bekend stond als iemand die erg belezen was en maar al te graag discussieerde over politieke en filosofische thema’s. Voor de pers, maar ook voor zijn navolgers bleek dit veel minder interessant te zijn, dan ‘his drug abuse, time spent in a state mental hospital in Camarillo, California, sexual excesses, and apparently magical, unmediated ability to coax entrancing sounds out of an alto saxophone’ (Monson 1995, 414). Parkers druggebruik werd eruit gelicht als het wezenskenmerk van zijn verschijning.

De verslaving van Parker werd door zijn volgelingen sterk geromantiseerd. Ze werd gezien als teken van het lijden dat de kunstenaar aan het leven ondervond. De omstandigheden waarin de jazzmuzikant leefde, werden gezien als de voedingsbodem voor zijn artistieke talent. Dit wordt bijvoorbeeld duidelijk in het citaat van Flothuis: ‘Sublieme jazz schijnt altijd een entourage van armoe, alcohol en (zelf)kastijding van node te hebben’ (Flothuis 1967, 82). Monson stelt dat ‘many musician followers behaved as though they believed that the most excessive aspects of their heroes’ lifestyles actually generated musical creativity’ (Monson 1995, 414). Heel wat bewonderaars traden dan ook in Parkers voetsporen als het om druggebruik ging, wat Parker mateloos stoorde.

Any musician who says he is playing better either on tea, the needle, or when he is juiced, is a plain, straight liar. When I get too much to drink, I can't even finger well,

let alone play decent ideas.... Some of these smart kids who think you have to be completely knocked out to be a good hornman are just plain crazy. It isn't true. I know, believe me (Charlie Parker in Monson 1995, 414).

Door de mythevorming van Parkers exuberante gedrag ging hij gelden als symbool voor de onbegrepen artiest, die aan de rand van de samenleving zijn leven voor de kunst gaf. Hij vervulde de rol van outcast in een maatschappij die op zich al op veel weerstand kon rekenen. Heel wat jonge kunstenaars voelden zich dan ook verwant of wilden zich verwant voelen met de marginale figuur van de onbegrepen jazzartiest.

Niet alleen gold Charlie Parker als outcast in de maatschappij, ook de jazzmuziek zelf bekleedde een outsiderpositie in het muzikale landschap. De jazz werd bijgevolg niet zonder meer aanvaard als een cultuurproduct. Volgens Kleinhout bleek jazz 'voor het Amerikaanse establishment vanaf zijn ontstaan een niet in het officiële culturele palet inpasbare muziek' (Kleinhout 2006, 25). Hierdoor stonden de jazzmuzikanten vaak symbool voor de door het establishment miskende kunstenaars, die zich buiten de officiële muziekproductie plaatsten.

De boppers verzetten zich hiertegen en eisten het autonome kunstenaarsstatus op. Dit was volgens Schouten kenmerkend voor de naoorlogse jaren veertig en vijftig. De buitenwereld had zijn gruwelen getoond en zorgde ervoor dat kunstenaars zich met zichzelf gingen bezig houden (Schouten 1967, 129). Charlie Parker deed dit op een erg radicale wijze. Parker toonde zelf binnen het kader van zijn eigen kwintet weinig aandacht voor de andere muzikanten. Dit deed hij volgens Perry in zeer sterke mate: 'Parker also robbed jazz temporarily of one of its chief glories, its collaborative creativity, whereby musicians could inspire each other to greater heights of improvisation' (Perry 1996, 168). Ook het raciale aspect heeft hoogstwaarschijnlijk meegespeeld in de mythologisering van Parker als sociale en artistieke outcast.

### **3.3.4. Voorlopig besluit**

De canonisering van Charlie Parker als artistiek voorbeeld van kunstenaars uit vele generaties, had veel meer te doen met diens subversieve persoonlijkheid, dan met zijn artistieke bedrijvigheid. Niet enkel de vrijheid die hij in zijn kunst nastreefde, maar ook de zichtbare strijd die hij voerde tegen elke zweem van vrijheidsbeperking, maakte van hem de vertegenwoordiger van de naoorlogse kunstenaars die een manier zochten om te breken met

het verleden. Door de absolute binding van kunst en leven en Birds positie als outcast in de Amerikaanse maatschappij beantwoordde hij aan een romantisch kunstenaarsideaal.



#### 4. Parkerpoëzie

Zoals in hoofdstuk 3 al duidelijk werd, verschijnen er vanaf het begin van de jaren '50 in ons taalgebied gedichten die worden opgedragen aan de jazzsaxofonist Charlie Parker. Hugo Claus zal met het gedicht 'April in Paris' (1952) de Nederlandstalige Parkerpoëzie inluiden. In de vroege jaren '50 wordt bovendien de toon gezet voor de beeldvorming rond Parker. Marcel Janssens geeft met de woorden van Willy Roggeman aan dat Parker doorging als een 'van de wereld afgewende absoluut denkende geest die zo ziek was van de maatschappij en van de existentie zonder meer dat hij, al opgebrand op zijn vijfendertigste, daar moest aan tenondergaan' (Janssens 1985, 393). De in dit citaat aangehaalde elementen zijn typisch voor de Parkerverering, zoals ook in het vorige hoofdstuk al duidelijk werd. Janssens meent dat een 'dergelijke mythisering en canonisering van de anti-held' blijven kleven is aan het Parkerbeeld in de jaren 1950 en 1960 (Janssens 1985, 393). Dit Parkerbeeld zal onderzocht worden in elf jazzgedichten, die verschenen tussen 1952 en 2011.

Zoals in de inleiding reeds is aangegeven bestaat er enige discussie over de term 'jazzgedicht'. In navolging van Feinstein wordt de term hier in zijn ruime betekenis gehanteerd als: 'any poem that has been informed by jazz music. The influence can be in the subject of the poem or in the rhythms, but one should not necessarily exclude the other' (Feinstein 1997, 2). Een jazzgedicht is hier dus een gedicht dat op eender welke manier een relatie tot de jazz vertoont. Omdat in deze scriptie enkel gekozen is voor gedichten die ofwel in de titel ofwel in de verzen een directe verwijzing bevatten naar Charlie Parker, kan naar alle opgenomen gedichten verwezen worden met de overkoepelende term jazzgedicht. Bij de analyse van de gedichten wordt echter een onderscheid gemaakt tussen enerzijds de gedichten waarin formeel de jazzmuziek gesimuleerd wordt, anderzijds de gedichten waar het enkel om inhoudelijke biografische verwijzingen gaat. Er worden enkele criteria gehanteerd om dit onderscheid te maken. Ten eerste wordt er gekeken of er in het gedicht gepoogd werd een poëtisch equivalent van de jazz te geven. Dat wil zeggen: speelt de improvisatie een rol in het tot stand komen van het gedicht, worden ritme, variatie en associatie gebruikt op gelijkaardige manier gebruikt als in de jazz of zijn er parallellen waar te nemen in structurerende elementen (leidmotief, themaregel, ...)? Een tweede criterium is dan, wordt het poëtische denken van de dichter bepaald door de jazz? Dat wil zeggen dat die dichters die de jazz rechtstreeks met hun eigen poëtica verbinden gerekend worden tot de formele dichters. De gedichten van dichters

wiens poëtica niet door jazz bepaald is, worden onder de noemer ‘inhoudelijke Parkergedichten’ behandeld. De eerste zullen in hoofdstuk 5 besproken worden, de tweede in hoofdstuk 6. Er zal evenwel meer aandacht besteed worden aan de gedichten waar jazz niet enkel inhoudelijk maar ook vormelijk aanwezig is, net omdat hieruit een grotere betrokkenheid van de dichter met de jazz spreekt. Door het formeel aanwezig stellen van de jazz worden niet enkel de elementen die vaak gekoppeld worden aan Parker, maar ook de associaties die de jazzmuziek oproept in het gedicht betrokken. Het gemaakte onderscheid is geenszins absoluut, maar wordt veeleer gehanteerd als bruikbaar categoriseringsmiddel voor dit onderzoek. Aan de hand van deze onderverdeling kan gewezen worden op bepaalde verschillen in beeldvorming die te maken hebben met het belang dat in de gedichten aan de jazz wordt toegekend.

In hoofdstuk 5 worden achtereenvolgens de volgende gedichten besproken: ‘April in Paris’ van Hugo Claus, ‘Charles Christopher Parker bijgenaamd Vogel’ en ‘Voor Blowers’ van Remco Campert, ‘Charlie Parker’ en ‘Charlie Parker’ (2011) van Adriaan de Roover, de cyclus gedichten ‘De eetbare wolk’ van Roger M.J. de Neef, ‘(De free-monsters / 9)’ van Willy Roggeman en ‘Charlie Parker. 29 augustus 1920 – 2 april 1955’ van Freddy De Vree. Er zal telkens eerst een korte beschrijving worden gegeven van hoe de dichters staan tegenover de jazz, welke rol de jazz speelt in het werk van deze dichter en welke associaties jazz oproept bij deze dichters. Voor de analyse van de jazzvisie van de dichters wordt vooral gebruik gemaakt van bronnen uit de pers, omdat hier vaak de meest nadrukkelijke uitspraken van de dichters over het thema terug te vinden zijn. Daarna volgt een formele analyse van het gedicht, waarbij op jazzelementen gewezen wordt. Tot slot wordt het Parkerbeeld besproken dat uit de gedichten spreekt.

In hoofdstuk 6 worden dan Stefaan van den Bremts ‘Een heer met bijzit’, Jan Wits ‘The Bird’ en Roland Jooris’ ‘Yardbird’ besproken. Vanzelfsprekend zal in dit hoofdstuk de formele analyse achterwege gelaten worden en enkel het door het gedicht gerepresenteerde Parkerbeeld besproken worden. Ook hier volgt een korte situering van de auteur, niet enkel om de band met de jazz aan te tonen, maar bovendien om eventuele verschillen met de voorgaande dichters duidelijk aan te wijzen. Het is niet verwonderlijk dat de verschillende Parkergedichten, hoewel ze tot eenzelfde traditie gerekend kunnen worden, heel wat onderlinge verschillen vertonen.

Just as jazz musicians interpret standard songs according to their own musical styles and changing moods, so do poets responding to music create verse that reflects their own poetic sensibilities as well as their individual associations with jazz. (Feinstein 1997, 7)

Opvallend volgens Feinstein is dat de verschillende stijlen van de dichters die jazzgedichten schrijven net zo versplinterd en persoonlijk blijken te zijn als de stijlen van de jazzmuziek zelf (Feinstein 1997, 11).

## 5. Formele Parkergedichten

Er zijn verschillende manieren om de aanwezigheid van jazzmuziek in de poëzie te bestuderen. Feinstein wijst bijvoorbeeld op het gebruik van sterk visuele beelden als een poging om het geluid te benaderen (Feinstein 1997, 5-6). De verhoogde gevoeligheid voor kleuren wekt dezelfde sensitiviteit op die nodig is voor het opnemen van geluiden. Zoals in hoofdstuk 2 reeds duidelijk werd, paste ook de improvisatie die eigen is aan jazzcomposities als gegoten in de experimentele kunstopvatting (Dorleijn 1999, 247). Een manier om de jazzmuziek formeel in het gedicht aanwezig te stellen is dan door deze improvisatietechniek op poëtische wijze te simuleren. Dit kan op allerlei manieren gebeuren.

Dorleijn wijst er bijvoorbeeld op dat de lineaire motivatie zoals die in de jazzimprovisatie van kracht is ook in de poëzie teruggevonden kan worden. Tussen verschillende woordgroepen bestaat er namelijk vaak een associatieve relatie (Dorleijn 1999, 255). In *Nieuwe griffels, schone leien* maakte Paul Rodenko ook duidelijk dat in de avantgardistische poëzie het logisch-constructieve versverband plaats had moeten ruimen voor het associatieve versverband (Rodenko 1954, 12). De associatieve relaties eigen aan de muzikale improvisatie winnen ook in de experimentele poëzie aan belang. Door deze associaties in de verf te zetten, wordt de binding met de jazz duidelijker en absolueter naar voren geschoven. Deze associaties worden niet enkel op grond van betekenis gelegd, ook de klank kan de basis voor een associatie vormen. 'Net als in de jazz ontstaat er door de directheid een snelle aaneenschakeling van in elkaar grijpende, betekenisvolle klankcombinaties die weer nieuwe associaties oproepen of dissociaties ontketenen' (Van Slooten 1992, 61). Als voornaamste technieken voor de evocatie van de jazzmuziek noemt Wildemeersch de 'herhaling, de variatie en het plots afbreken van versregels' (Wildemeersch 1973, 127).

Janssens ziet Charlie Parker als vernieuwer van de jazz met een doorbreking van de swingritmen en tonaliteiten (Janssens 1985, 397). De bebop wordt volgens Wildemeersch gekenmerkt door 'onrustig en obsessieel aandoende syncopen, opstoten, pauzes en wendingen, die aan de compositie een erg brokkelige, hortende en stotende structuur geven, waarin geen enkele volzin welgevormd blijkt te kunnen worden, noch een melodie afgerond' (Janssens 1985, 397). Dit vindt in de poëzie zijn directe equivalent in de onttakeling van de taal en het taalspel. Van Slooten voert in dit verband principes aan zoals het gebruiken van

neologismen, woordcombinaties en aaneenschakelingen van begripsverbanden (Van Slooten 1992, 61).

## 5.1. Hugo Claus

Hugo Claus (1928-2008) is de eerste die in ons taalgebied een Parkergedicht schreef. Er werd al vaker gewezen op Claus' liefde voor de jazz. Zo wordt er bij de beschrijving van de Vlaamse dichter door heel interviewers gewezen op zijn enorme collectie jazzplaten. Claus zegt zelf in een interview voor *De Volksgazet* dat zijn voorkeur eerder naar persoonlijkheden dan naar bepaalde richtingen in de jazz gaat (D. 1965). Het is dan ook niet verwonderlijk dat net Charlie Parker tot een van de grote voorbeelden van de dichter kan gerekend worden.

Claus' gedicht 'April in Paris' is verschenen in de bundel *Tancredo infrasonic* (1952), een bundel waarin de jazz een belangrijke rol toegekend wordt. 'April in Paris' verwijst naar een jazzstandard uit de jaren dertig, die ook door Charlie Parker geïnterpreteerd werd. In de verklarende noten bij de uitgave van de bundel verklaart Hugo Claus dit gedicht geschreven te hebben toen Parker het nummer 'April in Paris' voor hem speelde (Claus 1952, 37). Claus is de enige in ons taalgebied die een Parkergedicht schreef toen de jazzmuzikant nog in leven was. Hij zal daar later de nadruk op leggen door de verklarende noten bij het gedicht weg te laten en een onderschrijf in parenthesi dat luidt 'in 1951, toen Charlie Parker nog leefde' toe te voegen.

Wildemeersch geeft aan dat Claus in *Tancredo infrasonic* een poëtisch equivalent heeft proberen te zoeken voor 'de onttakeling der melodie, de gewaagdheid van de zg. improvisatie en de extreme vorm in de scheiding der tonen', die eigen zijn aan de bebop (Wildemeersch 1973, 126-127). Hierdoor legt ook hij de nadruk op het 'Als-ob-Charakter' van deze invoeging van de jazzmuziek, het gaat volgens hem om 'een poëtische, literaire tegenhanger' van de muziek (Wildemeersch 1973, 127).

### 5.1.1. Jazzelementen in 'April in Paris'

'April in Paris' is op het gebied van de structuur net zo opgebouwd als een jazzimprovisatie. De openingsregel van het gedicht luidt 'de golvende tralies der Avenue des Champs' (Claus 1952, 32). Die openingszin wordt echter plots afgebroken en wordt uiteindelijk pas in de twintigste regel als volgt afgewerkt 'E l y s e e s en de straat eindigt in een kalme rivier' (Claus 1952, 32). Volgens Wildemeersch is deze regel te vergelijken met een afgebroken themaregel uit de jazzmuziek. Zo'n themaregel is in de jazz de initiële melodie of het

ritmische motiefje van waaruit de muzikant voor zijn verdere improvisatie vertrekt (Carr et al. 2004, 924). Janssens noemt deze themaregel in muzikale termen de ‘standard’ (Janssens 1985, 401). In het geval van Claus gaat het niet, zoals in de jazz, om een melodie, maar veeleer om een thematische aanzet.

Wildemeersch is van mening dat ook de verschillende strofen een gelijkenis met de jazz oproepen (Wildemeersch 1973, 127). Janssens stelt dat men deze strofen of strofoïden, die vrijelijk rond de standard geïmproviseerd worden ‘naar analogie met jazz-composities “choruses” zou kunnen noemen’ (Janssens 1985, 400). Het zijn dan ‘melodische fragmenten die het thema omspelen en diepgang verlenen [...]’ (Wildemeersch 1973, 127). Deze improvisatie wordt vooral geleid door het gebruik van associaties. Zo roept het woord ‘Champs’ uit de eerste regel bijvoorbeeld de idee van velden op (‘o hoge en bleke velden’). Die velden worden in de volgende strofe gespecificeerd als ‘aardappelvelden’, wat samen met ‘polders’ een verwijzing is naar de thuisstreek van de dichter, West-Vlaanderen. Het gebruik van de associaties, typisch voor de jazzmuziek, stelt de dichter in staat heel wat thema’s aan te raken die op het eerste gezicht moeilijk met elkaar verenigbaar zijn.

‘Het begrip “elysees” bekommt de waarde van leidmotief’ (Wildemeersch 1973, 127). Het woord wordt in het gedicht enkele malen herhaald en bewerkstelligt zo de interne samenhang. De schijnbaar van elkaar losstaande strofen vormen zo toch een samenhangend geheel. Ook herhalingen die typisch zijn en in het gedicht de illusie van de jazz opwekken, komen in ‘April in Paris’ aan bod. Niet enkel het leidmotief ‘elysees’ wordt herhaald. Ook de herhalingen van woorden als ‘zodat’ en de vele variaties met het woord ‘dag’ versterken de interne samenhang en zorgen ervoor dat het thema duidelijker naar voren komt. Schematisch weergegeven ziet de structuur van het gedicht ‘April in Paris’ er dan als volgt uit:

- v. 1 = standard
- v. 2-19 = twee choruses
- v. 20-21 = standard
- v. 22-33 = twee choruses
- v. 34 = leidmotief
- v. 35-44 = twee choruses
- v. 45 = leidmotief
- v. 46-85 = acht choruses

Opvallend is dat het gedicht aanvankelijk een regelmatig schema volgt. Er wordt telkens afgewisseld tussen enerzijds twee choruses, die opgebouwd zijn aan de hand van associaties, anderzijds eerst door de standard, later door het leidmotief. Aan het einde wordt het gedicht volledig geleid door associaties, die de acht choruses gestalte geven. Het gedicht breekt los uit het strakke structurele keurslijf, waardoor de associaties nog verder kunnen voeren. Hoewel Claus een absolute vrijheid nastreeft, laat hij zich toch vooral door het structurerende principe van de jazzimprovisatie met standard en leidmotieven enigszins inperken. Aan het einde van het gedicht lijkt hij echter ook dit vrijheidsbeperkende principe overboord te gooien en de vrijheid van de associatie te laten spelen.

Het structurerende principe van de improvisatietechniek brengt echter ook een inhoudelijk effect met zich mee. De herhaling wordt bijvoorbeeld bewust ingeschakeld om de inhoud kracht bij te zetten.

[...] en als ik in de polders was  
 ik stak er drie dorpen in brand  
 en plantte er een boom en bouwde een huis  
 en ging er wonen en blies op een horen  
*zodat* de kraaien het overbrachten  
*zodat* de raven doorvlamd uit de bomen vlogen  
*zodat* het jonge hout spleet en het land  
 (Claus 1952, 32 cursivering CL)

De vernietiging van het bekende, namelijk ‘de polders’, gaat gepaard met een nieuw begin (‘plantte er een boom en bouwde een huis’). Claus stelt een nieuw ideaal voorop, dat hij via de ‘horen’ verspreidt. Door de herhaling van het woord ‘zodat’ met daaropvolgend telkens een andere associatie zet Claus de impact van deze vernieuwing in de verf. Het is ook niet verwonderlijk dat de verspreiding van dit nieuwe begin gebeurt aan de hand van een ‘horen’, hoewel het hier om een koperblazer gaat en dus niet kan verwijzen naar Parkers saxofoon, aangezien dit een riet- en dus houtblazer is. De hoorn is echter ook een blaasinstrument en werd bovendien in de jaren veertig in de jazz gebruikt, waardoor de link met Parker niet veraf is. Ook de daaropvolgende vogelmetaforiek doet denken aan Charlie ‘Bird’ Parker. Claus zoekt met andere woorden steun in de bebop, die vooral voor haar rebelse karakter bekend staat (Vgl. Vervaeck 2005, 31).



Ook de variatie wordt hier gebruikt om het thema diepgang te verlenen (Vgl. Wildemeersch 1973, 127). De jazzprincipes worden dus ingeschakeld om de trefzekerheid van het gedicht te vergroten. Dit kan alweer gekoppeld worden aan de voorbeeldrol die door de dichters aan de jazzmuzici toegekend werd. De door de bebop opgehitste kunstenaars proberen ook in hun poëzie de vrijheidsstrijd van de muzikanten door te voeren (Vervaeck 2005, 31). De dichter lijkt de structuur van de jazzimprovisatie als meest geschikt te ervaren voor de overdracht van zijn geëngageerde boodschap. Maar ook op inhoudelijk vlak lijkt de jazzmuziek het best geschikt te zijn om de boodschap over te brengen, zoals in de verzen ‘blies op een horen’ duidelijk werd. Adriaan de Roover noemt Claus’ gedicht ‘een lang uitgesponnen solo’ en wijst erop dat Claus musicologisch heel erg dicht bij Parker staat. Volgens De Roover kunnen we ‘April in Paris’ lezen als het poëtische equivalent van de bebopsolo (De Roover 1988, 223-224).

### 5.1.2. Parkerbeeld

Niet enkel de structuur van het gedicht toont een band met de jazzmuzikant Charlie Parker. Ook op inhoudelijk gebied zijn er in het gedicht heel wat verwijzingen naar de saxofonist terug te vinden. Het gedicht evoceert een sfeer van vrijheid. Die vrijheid wordt ondersteund door de principes uit de jazzmuziek. Er zijn echter ook expliciete verwijzingen naar Charlie Parker te vinden. Omdat het hier over het Parkerbeeld gaat, worden enkel die aspecten besproken waarin een verwijzing naar de saxofonist terug te vinden is.

Een eerste verwijzing naar Parker kunnen we lezen in het vers ‘en ging er wonen en blies op een horen’. De rol die weggelegd is voor de jazz (‘horen’) in de verspreiding van het lyrisch subjects vernieuwing (‘en plantte er een boom en bouwde een huis’) werd hierboven reeds besproken. Het woord ‘dag’ in ‘gij ziet mij komen en spreken dag’ doet het lyrisch subject denken aan een bepaalde aprildag. De geschetste ontmoeting in het gedicht vindt dan ook op een dag in april in Parijs plaats. De titel verwijst dus niet enkel naar het jazzlied maar speelt ook een rol in de spatiële en temporele context die in het gedicht opgebouwd wordt. In Parijs eindigt de dag en zo doet het nachtelijke klimaat, typisch voor de afbeelding van de figuur Parker, zijn intrede. Het lyrisch subject spreekt de jazzmuzikant nu direct aan. Uit de vraag ‘hoe vaart gij’ spreekt een soort ongedwongenheid die de levensloop van Parker volgens het lyrisch subject lijkt te kenmerken. Het water staat symbool voor een verregaande flexibiliteit,

een verreichende vorm van vrijheid. Een volgende keer verschijnt Parker in onderstaand fragment.

ja eindigt als een: dag Charlie ga liggen in het zand  
de koning drinkt o koralen en ertsen van kolenmijnen  
in mij uit mekaar gespat  
met in mijn ledematen de zwarte nerven  
(Claus 1952, 33)

In vers 30 wordt Parker opnieuw aangesproken en aangespoord om te gaan liggen. Ook met het zand wordt een soort rustieke sfeer behouden, die ook al in ‘hoe vaart gij’ en ‘kalme rivier’ het beeld van de zee oproept. In dit chorus wordt Parker voor de eerste keer aangesproken met zijn koninklijke titel. Hierdoor wordt onmiddellijk duidelijk welke waarde het lyrisch subject aan het jazzicoon toekent. Janssens stelt dat in navolging van Antonin Artaud nu ook Parker ‘de autoriteit van de Meester [krijgt] die aan de traditie werd ontfroefd’ (Janssens 1985, 399). In de beschrijving van de koning lijkt het lyrisch subject niet aan zijn drankgebruik voorbij te kunnen gaan, dat wordt duidelijk doordat de koning in het gedicht ‘drinkt’.

Het vers ‘met in mijn ledematen de zwarte nerven’ roept twee beelden op. Enerzijds lijkt het te verwijzen naar de zwarte lijnen van de notenbalk en benadrukt zo de lichamelijke aard van de muzikaliteit. Anderzijds kan ‘nerven’ een verwijzing zijn naar aders, waardoor het beeld van ‘de neger’ opgeroepen wordt. Het lyrisch subject lijkt zich dan te identificeren met Parker op grond van een gemeenschappelijke herkomst. Ook het ik plaatst zich bijgevolg in een outcastrol. In vers 46 wordt Parker opnieuw aangesproken, de saxofonist roept bij het lyrisch subject twee belangrijke associaties op.

dag Charlie bebloede havik hoge stem  
die mijn gangen gaat en mij met een nieuw gelaat met  
een dierenblik door de zomeravond doet lopen  
(Claus 1952, 34)

Het eerste (‘bebloede havik’) kan wijzen op de strijd die Parker moet voeren, niet enkel tegen de maatschappij, maar ook tegen de traditie. Uit het woord ‘bebloed’ blijkt duidelijk dat deze strijd niet zonder gevolgen is, maar dat de ‘havik’ gehavend uit deze strijd komt. De ‘havik’

bevat niet enkel de vogelmetaforiek waarmee naar Parker verwezen wordt, maar opnieuw het strijdlustige aspect. Het gaat hier immers om een roofvogel. De ‘hoge stem’ kan dan niet enkel wijzen op de hoge klank van de altsaxofoon, maar ook op de waarde die het lyrisch subject hecht aan Charlie Parker en het belang dat hij aan diens uitingen toeschrijft. In het vers ‘die mijn gangen gaat’ spreekt het lyrisch subject zijn gevoel van verwantschap met de jazzmuzikant uit. Ze gaan volgens hem dezelfde gang, het lyrisch subject ziet een parallel tussen zichzelf en Parker. De relatie is echter niet gelijkwaardig, het is Parker die het lyrisch subject met een nieuw gelaat doet lopen. Hieruit spreekt de voorbeeldrol die aan de jazzmuzikant wordt toegekend. Met het woord ‘nieuw’ wordt nogmaals de idee van de vernieuwing uitgesproken, wat ook al in de verzen 11-13 duidelijk werd. Wat opvalt is dat deze vernieuwing opnieuw direct in verband gebracht wordt met de jazz, in dit vers met het voorbeeld Parker. De ‘dierenblik’ benadrukt het vitale en erotische aspect van het ‘nieuw gelaat’. Zoals reeds duidelijk werd in het hoofdstuk over de parallellen met de jazz, strekte vooral het lichamelijke, erotische karakter van de jazz tot voorbeeld voor Cobra en Vijftig, waartoe ook Claus behoorde. Het dier staat ook symbool voor het vrije, het ongeremde die, in tegenstelling tot de mens, niet door de maatschappij in zijn vrijheid ingeperkt wordt.

Een laatste verwijzing naar Parker vinden we dan in het achste chorus, dat begint met het vers ‘en zie’. Ook hier wordt eerst nogmaals het nachtelijke klimaat geschetst. Dan vindt het eigenlijke gesprek tussen het lyrisch subject en Parker plaats. De ik-figuur spreekt de bopkoning aan met zijn koninklijke titel, wat nogmaals de voorbeeldrol benadrukt. Parker antwoordt dan met ‘dag prins’, waardoor het ik door de koning in dezelfde traditie geplaatst wordt. Niet enkel het ik-figuur benadrukt de parallel tussen zichzelf en Parker, ook omgekeerd wordt dit door de aanspreking ‘dag prins’ duidelijk. Toch wijst ‘prins’ erop, dat er een hiërarchisch verschil is tussen hen beiden: waar Parker troont als hoogste gezaghebber is het lyrisch subject slechts een volgeling. Dat aan Parker, als koning, het hoogste gezag gegeven wordt, wordt nogmaals in de verf gezet door de dood van de president aan te kondigen. Het lyrisch subject wijst erop dat hij de dood van de president zal overleven. De hoogste gezaghebber in de republiek is niet van tel in de wereld van het lyrisch subject, waar koning Parker alle invloed heeft.

## 5.2. Remco Campert

Remco Campert (°1929) wees in interviews vaak op het belang van de bebop in zijn leven en werk. Het is dan ook niet verwonderlijk dat we net bij deze dichter twee Parkergedichten terugvinden. Ook Campert zag parallellen tussen waar hij mee bezig was en het werk van de boppers. Dat maakt Rudie Kagie duidelijk in volgend fragment.

De extase die de verdoemde dichter in de jazz meende te beluisteren, liep synchroon met de stormwinden in zijn eigen hoofd. Hij draaide al bebop toen dat genre nog rebop werd genoemd – en dat in een tijd dat geestesverwanten Lucebert en Bert Schierbeek bij de Dreigroschenoper of modern klassiek een pijpje stopten. Lucebert zou een hartstochtelijk jazzliefhebber worden, maar dat kwam zeker tien jaar later (Kagie 2008, 66).

Bovendien wijst Kagie ook op de vroege jazzliefde van Campert. Net als Claus gaat de dichter er prat op dat hij tot de eerste jazzdichters behoorde. Campert voelde zich als dichter door de bebop gesteund. In een interview in *Vrij Nederland* wijst hij op een gemeenschappelijke strijd van de dichter en de jazzmusicus. Zoals in hoofdstuk 2 duidelijk werd, spreekt de protesthouding van de boppers de dichter aan.

Ik voelde een soort verbondenheid, het idee dat je tegen de klippen opwerkt aan iets dat niet iedereen apprecieert. Waar ik de jazzmusici vooral om benijdde, was dat ze samen iets maakten (Campert in Kagie 2008, 67).

Campert voert net als de jazzmusici een strijd tegen de traditie, wat niet door iedereen met open armen ontvangen werd. Maar ook de absolute verbondenheid van kunst en leven, waarvan Parker het schoolvoorbeeld is, zag Campert als een parallel tussen de twee kunstvormen.

Al vrij snel, ik denk zo na mijn derde dichtbundel, wist ik dat schrijven mijn leven was. [...] Aanvankelijk vond ik dat een benauwende gedachte: dat zo iets je leven in beslag neemt. Ik hield bijvoorbeeld heel veel van jazz, ik had graag jazzmuzikant willen worden. Maar dat betekende dat ik moest kiezen. Want net als het dichtersleven: een muzikantenleven kan je niet half doen (Campert in Lindo 1996).

Opvallend hierbij is dus dat Remco Campert het bedrijven van kunst onmiddellijk in verband brengt met een levenswijze. Op latere leeftijd zal Campert zijn liefde voor jazz echter relativeren. Campert zegt bijvoorbeeld in 1991: ‘Ik luister niet veel naar muziek. Vooral de jazz als levenshouding trok mijn aandacht. Het waren zéér dichterlijke mannetjes’ (Campert in Anoniem 1991, 18). Remco Campert is van mening dat hij zich veeleer aangetrokken voelde tot het jazzklimaat, dan tot muziek zelf. Dit gegeven is kenmerkend voor de grote populariteit waarop de jazz in de jaren ’50 kon rekenen bij veel jonge dichters.

De jazz speelt niet meer zo'n grote rol in mijn leven. In het begin had het een soort vitaliserende functie, een levenshouding ook, romantiek waarin ik mezelf erkende. Nu zie ik dat het maar treurige ellende was. Sterven voor je muziek op een zolderkamer, aan de middelen zijn, dat had iets vanop afstand. Gelul, dat heeft helemaal niets. Verder was het een beetje het bohémienleven, veel drinken met de vrienden in het café. (Campert in Anoniem 1988, 13)

In bovenstaand citaat relateert Campert niet enkel zijn band met de jazz, hij duidt ook aan waarom hij zich aangetrokken voelde tot deze muziek. Campert verschilde op dit vlak niet veel van zijn tijdgenoten, naast het protest en de koppeling van kunst en leven, wijst hij bovendien op de vitaliteit van de bebop. Hoewel de liefde nu bekoeld is, hebben de modelfunctie van de jazz en het jazzklimaat ervoor gezorgd dat ook Campert jazzgedichten ging schrijven. Er bestaan twee Parkergedichten van zijn hand: 'Charles Christopher Parker bijgenaamd Vogel' en 'Voor Blowers'. Deze gedichten zullen achtereenvolgens besproken worden.

## 5.2.1. 'Charles Christopher Parker bijgenaamd Vogel'

### 5.2.1.1. Jazzelementen

De titel van het gedicht zorgt ervoor dat de lezer reeds ingeleid wordt in de dramatische context van het gedicht en dus de band met de jazzmuziek van het begin af aan duidelijk voor ogen krijgt (Vgl. Feinstein 1997, 8). De band met de jazz stopt echter niet bij de titel, ook Camperts 'Charles Christopher Parker bijgenaamd Vogel' lijkt opgebouwd te zijn naar het voorbeeld van een jazzimprovisatie. Zo toont het enkele gelijkenissen met Claus' jazzgedicht 'April in Paris'.

Camperts 'Charles Christopher Parker bijgenaamd Vogel' lijkt ook weer te beginnen met een standard. Vanuit de themaregel 'Hij speelde saxofoon' vertrekt Campert om zijn verdere improvisatie vorm te geven (Campert 1955, 30). Dat de zin in de verleden tijd staat, legt de nadruk op het feit dat Parker al overleden is. Het gedicht krijgt zo het karakter van een postume ode aan de saxofonist. De themaregel brengt de eerste twee choruses met zich mee, die alle twee rond het woord 'auto' opgebouwd zijn (Campert 1955, 30). Het eerste chorus is een snelle opeenvolging van associaties die de dichter maakt met Parkers leven. In het eerste chorus wordt door de aaneenschakeling van associaties eenzelfde obsessie en onrustig ritme opgebouwd als in de bebop, het chorus krijgt een gejaagd karakter. De dichter associeert

deze gejaagdheid bovendien met het leven van Parker zelf. Zo wordt duidelijk in de verzen uit het tweede chorus.

maar al voorbij de auto  
om de hoek  
uit het gezicht verdwenen  
(Campert 1995, 30)

Door te benadrukken dat de auto reeds ‘voorbij’ en ‘uit het gezicht verdwenen’ is, wordt de snelheid van in het eerste chorus nogmaals bevestigd. Het woord ‘gezicht’ roept ook de associatie met de rest van het lichaam op, namelijk in het vers ‘Lichaam ondergesneeuwd ondergesneeuwd...’, dat de waarde van een leidmotief aanneemt (Campert 1955, 30). Dit vers maakt de overgang naar de lichamelijke beschrijving van Parker. In vers 11 tot 12 wordt beschreven hoe Parker eruit ziet. Dit leidt tot een aaneenschakeling van choruses die door allerhande lichamelijke elementen teweeggebracht wordt. Het derde chorus eindigt op ‘handen’, die ‘handen’ worden in vers 13 hernomen en zorgen voor de ‘voet’ en ‘spieren’ uit het vijfde chorus (Campert 1955, 30). Dit toont een grote gelijkenis met het improvisatieproces van de boppers. De elementen zijn sterk lokaal gemotiveerd, de ene associatie leidt tot de andere en zo wordt het thema, dat door de standard aangekondigd werd, diepgang verleend (Vgl. Wildemeersch 1973, 127).

De ‘spieren’ leiden in het associatieproces tot het beeld van de ‘lange afstandszwemmer’, wat gebruikt wordt om Parkers positie in de maatschappij te beschrijven (Campert 1955, 30). Zo kan vervolgens ook de overgang gemaakt worden naar de invloed van Parker op de dichter zelf. In de strofes die volgen op het eerste leidmotief (v.9) komt Camperts Parkerbeeld het duidelijkst naar voren. Dit wordt echter pas in een volgend onderdeel besproken. In de verzen 27 en 28 (‘een schreeuw als een roos als je goed luistert liefde luister je/ goed nee het hoeft niet meer’), die net voorafgaan aan de herhaling van het leidmotief (v.29), wordt de nadruk gelegd op het geluid (Campert 1955, 31). Het gebruik van ‘schreeuw’, ‘luistert’ en ‘luister’ zorgt voor een grotere sensitiviteit. De lezer wordt als het ware attent gemaakt op de klank van het gedicht. Die gevoeligheid voor geluiden wordt in de verzen 30 tot 37 geprojecteerd op Parker. Het leidmotief maakt het mogelijk om in het gedicht de brug naar de figuur Parker te slaan.

Schematisch weergegeven ziet de structuur van het gedicht ‘Charles Christopher Parker bijgenaamd Vogel’ er dan als volgt uit:

- v. 1 = standard
- v. 2-8 = twee choruses
- v. 9 = leidmotief
- v. 10-28 = zes choruses
- v. 29 = leidmotief
- v. 30-40 = twee choruses

De structuur van Camperts gedicht toont dus heel wat gelijkenissen met die van Claus’ ‘April in Paris’. Beide gedichten zetten in met een standard of themaregel en in beide gedichten kunnen we een leidmotief terugvinden, dat telkens tweemaal voorkomt. Het grote verschil is dat bij Claus de standard afgebroken wordt en pas na de eerste twee choruses wordt vervolledigd. Dit principe vinden we in Camperts’ gedicht niet terug, al dient hier enige voorzichtigheid geboden te worden. Het vers ‘Je blies in je handen en er was muziek’ zou ook geïnterpreteerd kunnen worden als een themaregel, aangezien het ook op korte wijze een aanzet geeft voor het vervolg van het gedicht. Omdat ‘handen’ in de voorafgaande strofe echter reeds aanwezig is, lijkt het vers een wezenlijk onderdeel te zijn van de associatieketen en dus geen rol als themaregel te vervullen.

Naar analogie met wat Adriaan de Roover beweerde met betrekking tot Claus’ gedicht, kan gesteld worden dat ook Campert op musicologisch gebied nauw aanleunt bij Charlie Parker. Ook ‘Charles Christopher Parker bijgenaamd Vogel’ kan bijgevolg op formeel vlak een bebopsolo genoemd worden (Vgl. De Roover 1988, 223-224).

### 5.2.1.2. Parkerbeeld

Formeel gezien speelt de jazz in de stijl van Parker dus een belangrijke voorbeeldrol voor de dichter. Die voorbeeldrol toegekend aan Parker komt echter ook inhoudelijk sterk tot uiting. In ‘Charles Christopher Parker bijgenaamd Vogel’ wordt een duidelijk beeld van de jazzmusicus naar voren geschoven. Het gedicht begint met een zakelijke beschrijving, namelijk ‘Hij speelde saxofoon’. Dit vers ontlokt een reeks associaties rond Parker. In de eerste twee choruses lijkt Campert een beeld te geven van Parkers levenswijze. Zoals in de formele analyse reeds duidelijk werd, poogt Campert door in het eerste chorus het bebopritme

te benaderen de gejaagdheid kenmerkend voor Parkers leven naar voren te schuiven. De woorden ‘maar al voorbij’ verwijzen niet enkel naar de auto, die al de hoek om is, maar roepen ook de idee op dat Parker reeds gestorven is. Een beeld dat in het leidmotief ‘lichaam ondergesneeuwd ondergesneeuwd’ benadrukt wordt.

Na het leidmotief komt er een beschrijving van de uiterlijke kenmerken van de saxofonist. Hoewel Parker redelijk klassiek gekleed gaat, namelijk in een wit hemd en een gestreepte broek, lijken de ‘fantasiebretels’ toch te wijzen op het non-conformistisch aspect van zijn voorkomen. Met het vers ‘wit overhemd waarin gewerkt werd’ wordt bovendien duidelijk gemaakt dat Parker met een enorme gedrevenheid en inspanning de muziek benadert. Het werken roept onmiddellijk de ‘handen’ op, die een belangrijke rol spelen bij het bespelen van de saxofoon. In het vers ‘Je blies in je handen en er was muziek’ spreekt het subject Parker rechtstreeks aan. Uit dit vers spreekt de idee dat Parkers mogelijkheid tot het maken van muziek rechtstreeks voortkwam uit zijn lichaam. Parker diende namelijk niet op een saxofoon te blazen, maar op zijn handen. Dit benadrukt het lichamelijke karakter van de jazz maar wijst bovendien op de absolute verwevenheid van kunst en leven. De muziek komt als het ware rechtstreeks uit Charlie Parker zelf voort. Door het intrede van de muziek wordt de link gelegd met de dramatische levensloop van Charlie Parker.

Net als veel andere kunstenaars van zij generatie ziet Campert het dramatische leven van Parker als een noodzakelijk onderdeel van zijn muziek, net daardoor kan de vermelding van Parkers muziek de associatie met zijn leven oproepen.

O vermoeide vuile voet  
van het lopen hele nachten haast je niet.  
Hij had een zon, moeizaam bevochten, langzaam  
zeker gevormde zon, koel als de spieren  
van een lange afstandzwemmer,

niet geholpen,  
geen volgboot,  
verdronken halverwege.  
(Campert 1955, 30)



De eerste twee verzen introduceren de nachtelijke context waarin Parker vaak geplaatst wordt. Parker wordt afgebeeld als een nachtbraker die frequent ('hele nachten') de stad afschuimt. Uit de aansporing 'haast je niet' spreekt een soort goedvinden van het lyrisch subject voor Parkers nachtelijke leven. Hierna wordt de hij-beschrijving opnieuw opgenomen in het gedicht. In dit nachtelijke klimaat had Parker 'een zon', wat op zich reeds contrasteert met wat als normaal ervaren wordt. Die zon wekt de idee op van een eigen persoonlijk universum. De woorden 'moeizaam bevochten' doen denken aan wat Campert het tegen de klippen opwerken van de boppers noemde. In de verzen wordt dus gesuggereerd dat Parker in het nachtelijke klimaat een eigen werkelijkheid creëerde, door los te breken van de geldende wetten. Zo kan de zon er bijvoorbeeld 'koel' zijn.

In het tweede deel wordt Parker afgebeeld in een slachtofferrol, tenondergegaan aan de maatschappij die hem geen enkele vorm van hulp bood ('niet geholpen,/ geen volgboot'). Campert beschrijft in het zevende chorus welke impact Parker had op hemzelf. Hij wijst op de belangrijke rol in zijn leven ('maakte mijn jeugd'), maar ook wordt er gewezen op de invloed van Parker bij het schrijven van de dichter, in het vers 'mijn zuiver en begrepen woord'. Zowel in het leven als in de kunst van de dichter is een belangrijke rol weggelegd voor de jazzmuzikant. Bovendien lijkt 'rust en onrust/ nauwkeurig afgewogen in mijn handen' te wijzen op de totaliteit aan gevoelens die in de jazz verenigd worden. De 'schreeuw als een roos' lijkt doordat het onmiddellijk gevolgd wordt door 'als je goed luistert' te slaan op de muziek van Parker. Het woord 'schreeuw' impliceert al dat het om een gevoelsuitdrukking gaat, de vergelijking van de schreeuw met een roos legt bovendien weer de nadruk op de totaaluitdrukking van de verschillende gevoelstoestanden. Hoewel een roos erg mooi is, zorgen de doornen ook voor een lelijke, gevaarlijke kant. Dit is net zo met de muziek van Parker, hoewel die erg mooi klinkt, is ze ook sterk dramatisch geladen, ze is zowel rustig als onrustig. In de verzen 'luister je/ goed nee het hoeft niet meer want/ ondergesneeuwd ondergesneeuwd ondergesneeuwd' wordt duidelijk dat de schreeuw door anderen niet aanhoord werd, behalve toen het reeds te laat was, toen Parker reeds overleden en dus 'ondergesneeuwd' was.

In de voorlaatste strofe worden heel wat geluiden opgeroepen. Deze kunnen zinspelen op de gevoelige oren van Parker, die volgens collega's in alles muziek hoorde, maar ze kunnen bovendien ook de sensitiviteit van het gedicht verhogen. Deze geluiden roepen onmiddellijk een verwijzing naar Parkers druggebruik op, namelijk in de verzen 'aderen gezwollen,

pupillen te wijd, bovenarm en dijen/ getekend met een naald die tot rust dwingt'. Door de directe koppeling van geluiden uit het dagelijkse leven met het injecteren van drugs, krijgt deze verslaving een soort alledaags karakter. Ook het druggebruik behoort tot de dagelijkse routine van de jazzmuzikant. Campert brengt dit druggebruik bovendien rechtstreeks in verband met de artistieke uitingen van de jazzmuzikant. Zo 'dwingt de naald [...] tot klare muziek'. Ook Campert ziet de dramatische levensloop van Parker dus als een voedingsbodem voor diens kunst.

In de laatste strofe wordt nogmaals de maatschappij gehemeld. Parker is 'in zijn as gedoken, klein, huiverend, treurend'. Doordat dit vers direct gevolgd wordt door 'meningen en machinaties' en door het gebruik van het woord 'terwijl', lijken deze 'meningen en machinaties' verantwoordelijk gesteld te worden voor Birds toestand. 'Meningen' kan wijzen op de misprijzende manier waarop door de maatschappij naar Charlie Parker gekeken werd. Vooral door het gegoede blanke establishment werd met een kwaad oog gekeken naar het druggebruik, de artistieke uitingen en het buitensporige gedrag van de jazzmuzikant. Het woord 'machinaties' lijkt dan weer de idee op te roepen van een automatisch en onvrij handelen of denken. Dit doet denken aan de verdedigers van de traditie, die het strakke keurslijf van de traditie als het ware geautomatiseerd volgen. Door de onmiddellijke binding met het woord 'moorden' lijkt Campert Charlie Parkers dood in de schoenen van de maatschappij te schuiven, veeleer dan de verantwoordelijkheid bij de muzikant zelf te leggen. De meningen en machinaties die de vrijheid beperken, hebben ook Parkers vrijheid afgenomen. Opvallend aan de woorden 'meningen en machinaties' is dat ze veraf staan van het gevoel dat door de jazzmuziek opgeroepen wordt, zoals eerder in het gedicht gethematiseerd werd ('een schreeuw als een roos'). Zo plaatst Campert de jazzmuzikant en zijn muziek lijnrecht tegenover diegenen die hij voor diens dood verantwoordelijk acht.

In 'Charles Christopher Parker bijgenaamd Vogel' keren enkele typische elementen uit de beeldvorming rond Charlie Parker terug. Wat typisch is, is dat niet enkel Parkers muziek, maar ook Parkers levensstijl in het gedicht geromantiseerd wordt. Zowel de enorme tragische geladenheid en de totaliteit aan gevoelens die de muziek van Parker kenmerken als het fatale druggebruik en de enorme snelheid van het nachtelijke leven worden in het gedicht gethematiseerd. Campert voert Charlie Parker in dit gedicht op als een kunstenaar die een enorme invloed had op zijn leven en werk. Kenmerkend voor de Parkerbeschrijving is dat Parker lijkt tenonder te zijn gegaan aan de maatschappij. Ook Campert geeft dit idee in het

gedicht weer. Hij legt mijns inziens dan ook alle verantwoordelijkheid voor Parkers dood bij die maatschappij en plaatst zich zo middenin de cultus van de Parkerverering.

## 5.2.2. 'Voor Blowers'

### 5.2.2.1. Jazzelementen

De opbouw van 'Voor Blowers' wijkt sterk af van Camperts zonet besproken gedicht 'Charles Christopher Parker bijgenaamd Vogel'. De typische structuur van de jazzimprovisatie laat zich hier niet traceren. Toch wordt ook in 'Voor Blowers' op heel wat manieren gepoogd een talig equivalent te zoeken voor de jazz.

Hoewel het gedicht niet de structuur heeft van een jazzimprovisatie, lijkt het opgebouwd aan de hand van dezelfde principes. Zo lijkt ook 'Voor Blowers' geleid te worden door de associaties. Het gedicht vangt bijvoorbeeld aan met een beschrijving van de lucht, onmiddellijk roept dit beeld van de lucht de tramlijnen op die de lucht doorkruisen. De tram brengt dan weer de dubbeldekker met zich mee, die in tegenstelling tot de eerste zonder beugels rijdt en dus veel vrijer is. Deze idee van vrijheid roept de ondergrondse jazzmuziek op ('deze bovenaardse jazz'). De jazzmuziek roept op haar beurt weer 'de wonderlijkste gevoelens' op bij het ik, dit ik wil een boodschap ('ik zal jullie eens wat zeggen') uiten. De boodschap suggereert dan weer de idee van de saxofoon ('ik blaas'), die saxofoon leidt op zijn beurt tot een non-conformistische houding ('hij heeft een keurig pak aan/ maar ondersteboven'). Het blazen van de blowers zorgt voor een veranderde kijk op de werkelijkheid ('De wereld buigt en zoekt mee./ Zonder manie of manieren'). Door te blazen denkt het ik aan 'de helden van de jazz', waardoor Charlie Parker ten tonele verschijnt. De ontroering opgeroepen door de jazz wordt gelijkgesteld aan de poëzie. In de laatste strofe maakt het lyrisch subject de binding tussen de jazz en zijn poëzie duidelijk.

'Voor Blowers' kan dus gelezen worden als één lange associatieketting, waarbij de ene associatie de andere uitlokt en het gedicht zo verder voert. Dit principe vindt zijn gelijke in de jazzimprovisatie waarbij de ene klank de andere voortbrengt. Wildemeersch wees bovendien als een van de voornaamste technieken voor de evocatie van jazz in poëzie op het gebruik van herhalingen en variaties (Wildemeersch 1973, 127). Ook deze principes laat Campert spelen

in ‘Voor Blowers’. In de tweede strofe komt het werkwoord ‘blazen’ bijvoorbeeld in heel wat verschillende vormen voor.

Ik blaas

S. blaast J. blaast

[...]

Hij blaast. Iedereen blaast.

Ze zitten allemaal als gekken te blazen.

Ze zitten allemaal als gekken te blazen.

Door de herhaling van ‘blazen’ wordt de interne samenhang van de strofe versterkt. Dit structurende principe zorgt niet enkel voor een inhoudelijke, maar ook voor een vormelijke cohesie. Bovendien roepen niet enkel de herhalingen de jazz op, het woord ‘blazen’ zelf verwijst naar het spelen van jazzmuziek. Doordat net dit woord zoveel herhaald wordt, wordt zowel op inhoudelijk als op vormelijk vlak de band met de jazz duidelijk benadrukt.

Door in het vers ‘Zonder manie of manieren’ het woord ‘manie’ mits een kleine aanpassing te herhalen, spreekt het lyrisch subject een waardeoordeel uit. Er wordt gewezen op het feit dat in de zogenaamde manieren een vorm van manie zit. Manieren worden net als de manie afgebeeld als een dwangverschijnsel kenmerkend voor de maatschappij. Het is de jazz die ervoor zorgt dat ‘De wereld buigt en zoekt mee./ Zonder manie of manieren’. Net door deze ‘bovenaardse’ muziek verliest de wereld haar dwangmatige aspect. In ruil hiervoor geldt een grotere vrijheid, waarin ook de wereld zelf kan buigen en zoeken. Het vers ‘De wereld buigt en zoekt mee’ benadrukt het ongebonden karakter van de wereld onder invloed van de jazz, het standvastige maakt plaats voor het dynamische en het veranderlijke. De jazz vormt dus een bevrijding. Camperts herhalingen en variaties worden door Xandra Schutte rechtstreeks in verband gebracht met het streven van de dichter naar een poëzie waarin jazz ademt.

In het werk van Campert gaat het behalve om de eindeloze variatie op hetzelfde om die zuivere trompetstoot. Of misschien moet je zeggen: juist door de herhaling probeert Campert die zuivere trompetstoot te bereiken. Zoals een jazzmusicus elk optreden weer varieert op hetzelfde, op zoek naar perfectie. Omdat voortdurende perfectie niet te verdragen is, moet de trompettist wel roken, koffie drinken, zweten, treuzelen (Schutte 1999, 42).

De variaties en associaties worden door Campert ingeschakeld om op poëtische wijze een equivalent van de jazzmuziek op te roepen. Hoewel ‘Voor Blowers’ niet zoals ‘April in Paris’ en ‘Charles Christopher Parker bijgenaamd Vogel’ gestructureerd is op basis van een standard

en een leidmotief, kan het gedicht door de associaties en herhalingen gezien worden als één lange jazzimprovisatie.

### 5.2.2.2. Parkerbeeld

Hoewel het gedicht ‘Voor Blowers’ getiteld is en het dus op basis van de titel kan gezien worden als een huldegedicht voor blazers in het algemeen, lijkt vooral voor Charlie Parker een belangrijke rol weggelegd te zijn. In het begin van het gedicht wordt vooral een beeld gepresenteerd van de jazzmuziek in het algemeen. Doordat echter later naar Parker verwezen wordt, kunnen we aannemen dat het in het bijzonder om de bebop gaat, veeleer dan om de traditionele jazz. Het gedicht begint met een beeld van de lucht, waarin ‘soms de beugel van een tram’ waar te nemen is. De tram is een teken van gebondenheid, aangezien die door de beugel altijd vastzit, gekoppeld aan de bovenleiding. Dit teken van gebondenheid wordt sterk gecontrasteerd met de vogels die boven deze kabels vliegen. Zij zijn in tegenstelling tot de tram vrij, waar duidelijk op gewezen wordt door de woorden ‘los’ en ‘buitelend’. ‘Vliegers’ kan een verwijzing vormen naar Charlie ‘Bird’ Parker. Aangezien het hier om meer dan een vlieger lijkt te gaan, kan het metaforisch staan voor de boppers. Ook de tweedekker die erop volgt, symboliseert in tegenstelling tot de tram een bepaalde vorm van vrijheid, aangezien die niet gebonden is door ‘de beugel’.

Net als in het vorige gedicht van Parker spelen de handen een belangrijke rol in het oproepen van de jazzmuziek. De ‘mensenhanden’ brengen onmiddellijk het vers ‘Muziek’ met zich mee. De handen zijn natuurlijk van onmiskenbaar belang voor het bespelen van de jazzblaasinstrumenten, namelijk de trompet en de saxofoon. Bovendien legt het woord ‘handen’ de nadruk op het menselijke, lichamelijke karakter van de muziek. De muziek komt voort uit de mens, uit het lichaam. Het vers ‘Muziek’ nodigt de ‘ondergrondsen’ uit, door de muziek aangetrokken verlaten zij ‘hun holen’. De beeldvorming beklemtoont het outsiderkarakter van de jazzmusici. Ze vervullen een rol als outcasts in de maatschappij, bovendien lijkt ‘holen’ al weer de nachtelijke sfeer op te roepen die kenmerkend is voor Parker en de boppers. Bovendien komen de ondergrondsen door de directe vitaliteit van de jazz als het ware weer tot leven (‘komen uit hun holen’), wat de vitaliserende kracht van de muziek benadrukt.

De muziek wordt direct gekoppeld aan een gevoel, ‘een vreemde vreugde’. In de verzen ‘niemand godzijdank noteert/ strofen van deze bovenaardse jazz’ spreekt het lyrisch subject direct zijn ontzag voor de jazz uit. Er wordt gewezen op het bovenaardse karakter van de muziek. De jazz is vluchtig en dat is net het bewonderenswaardige aan deze muziek. Het is dan ook verwerpelijk dit neer te schrijven, want dan wordt de muziek van haar vluchtige karakter beroofd, dan verliest deze muziek haar uniciteit. Door de jazz neer te schrijven wordt ze gedegradeerd tot iets statisch. Dit vluchtige karakter wordt nogmaals benadrukt in de laatste verzen van die strofe, namelijk ‘ik zal jullie eens wat zeggen/ ik zeg het nu/ nu.’. Doordat deze verzen gevolgd worden door ‘Ik blaas’ lijkt het lyrisch subject zijn boodschap via het blazen over te brengen. Hij legt bovendien het accent op ‘nu’, het vluchtige karakter van de jazz zorgt ervoor dat dit genre als geen ander het ‘nu’ kan vatten. De jazz is direct, momentaan en bijgevolg onherhaalbaar. Dit wordt ook duidelijk uit het volgende fragment:

Hij heeft het, nu! Even plotseling raakt hij het dan soms weer kwijt. Het vrijblijvende karakter van die muziek, die zelden of nooit genoteerd wordt omdat alles aankomt op persoonlijke intonatie, geeft er een merkwaardig melancholiek plezier aan. Zo van: jazzmusici en de dingen die voorbij gaan. In plaats van een gooi naar het tijdloze, het eeuwige, een nadruk op het zeer tijdelijke en aan bederf onderhevige leven (Anoniem 1976, 61).

In deze eerste strofe wordt ook de uitwerking van de muziek op het lyrisch subject besproken. De muziek roept de ‘wonderlijkste gevoelens’ op, het volgende vers zou dan kunnen betekenen dat de ik-figuur zijn ogen nooit meer kan sluiten voor die gevoelens en ze dus niet kan vergeten. De ‘ziekte van het geluk’ kan dan een verwijzing zijn naar de drang die het ik figuur voelt om deze gevoelens steeds opnieuw te beleven. Hoewel het om een gelukkig gevoel gaat, wordt de behoefte hieraan als een soort ziekte ervaren.

De aankondiging die het ik-figuur in het vorig vers wil overbrengen (‘ik zeg het nu/ nu’), roept de idee van ‘blazen’ op. Het ik blaast de boodschap net als een jazzmuzikant, zoals ook bijvoorbeeld zijn collega’s Simon Vinkenoog en Jan Mulder dat doen. Er wordt een band gelegd tussen het werk van de jazzmuzikanten en dat van een aantal dichters. De figuur R. die ook ‘blaast’, wordt afgebeeld als iemand die een keurig pak ondersteboven draagt. Deze non-conformistische houding wordt als typisch ervaren voor de beboppers. Iets bekend wordt uit zijn vertrouwde verband gerukt en werkt zo bevreemdend, zoals bijvoorbeeld een omgekeerd maatpak. Ook het vers ‘Zijn hoofd loert boertig uit zijn linkerbroekspijp’ doet denken aan de protesthouding van de boppers. De dichters worden hier voorgesteld als blazende jazzmusici en worden ook typische kenmerken van de boppers toegeschreven. Uit het vers ‘ze zitten

allemaal als gekken te blazen' spreekt de enorme gedrevenheid waarmee het maken van muziek gebeurt. Door de vergelijking met de dichters is dit ook geldig voor het maken van poëzie gebeurt. De jazz is een soort bevrijding die de zaken uit hun vastgeroest verband rukt en opnieuw dynamisch maakt, zoals boven reeds besproken met betrekking tot de verzen 'De wereld buigt en zoekt mee. Zonder manie of manieren'.

Hierna komt de overgang naar de jazzhelden, waar het subject al scheppend aan denkt. In de verzen 'de enige nog,/ verder vermelden de kranten geen helden' kent het lyrisch subject de jazzmusici een onvergelykbare positie toe. Als enige kunnen zij volgens hem nog als helden beschouwd worden. Toch houdt deze strofe een soort maatschappijkritiek in. Enkel zij die door de kranten vermeld worden, lijken tot de helden te kunnen worden gerekend. Charlie Parker wordt door de kranten als de grootste jazzheld opgevoerd. In de volgende verzen lijkt het krantendiscours over Parker in het gedicht binnen te sijpelen. Doordat het vers 'in zijn graf' opgenomen werd, wordt erop gewezen dat de erkenning eerst na Parkers dood kwam. Ook de jammerklacht 'Ach' klinkt enigszins ironisch, net als titels als 'de grote, de unieke, de onvergelykelijke' waarmee Parker op de hoogste trede der jazzhelden geplaatst wordt. In de verzen 'Maar dat is allemaal winkelpraat,/ voer het aan de vogels' wordt deze kritiek ook expliciet geuit. Het woord 'winkelpraat' bevat negatieve connotaties, het doet denken aan de alledaagse en weinig betekenende gesprekken die haast onbekenden met elkaar voeren. Het is veeleer een praatje om een goed beeld van jezelf te creëren, dit soort gesprekken heeft inhoudelijk vaak weinig te betekenen. 'Voer het aan de vogels' toont dan dat het door het lyrisch subject verworpen wordt.

In de laatste strofe wijst het lyrisch subject op de invloed van de jazz op zijn eigen visie ten opzichte van poëzie. Het lijkt dan ook aannemelijk dat Campert hier zijn eigen ervaringen beschrijft.

Deze vreemde ontroering  
 die poëzie is  
 wantrouw ik niet meer,  
 dat hebben mij geleerd  
 de jazzmusici:  
 de wereld swingt als de pest  
 de rest  
 is gemompel voor bedelaars

(Campert 1955, 45)

Ook de poëzie wordt gekenmerkt door een ‘vreemde ontroering’, zoals ‘een vreemde vreugde’ en ‘de ziekte van het geluk’ in de jazz tot uiting komen. Hoewel de dichter dit eerst wantrouwde, heeft hij door de jazz geleerd hiervoor open te staan. Maar de structuur kan ook anders geïnterpreteerd worden. Zo kan ‘dat’ ook verwijzen naar ‘de wereld swingt als de pest,/de rest/ is gemompel van bedelaars’. Deze lezing wordt ook door het opgenomen deelteken bevestigd. Het ambigue karakter van de poëzie en de jazz is ook kenmerkend voor de wereld, hoewel die swingt, wat een sfeer van vrolijkheid oproept, impliceert ‘als de pest’ het ziekelijke karakter ervan. Ook hier kunnen we dus de koppeling van het aangename met het onaangename zien.

In ‘Voor Blowers’ komen heel wat elementen voor die typisch zijn voor de beeldvorming van de bebop in de jaren vijftig. Zo worden de boppers afgeschilderd als non-conformisten, die een protesthouding aannemen. De jazz wordt voorgesteld als vitaliserend element. Bovendien wordt er gewezen op het gelijkaardige karakter van dichters en boppers en een analoge paradox van tragische vreugde in de jazz en de poëzie. Als toonbeeld van deze boppers wordt Charlie Parker ten tonele gevoerd. Met betrekking tot Charlie Parker wordt de dubbelzinnige rol van de maatschappij aangeklaagd. Hoewel Parker nu door velen afgebeeld wordt als de grootste jazzheld, was dit tijdens zijn leven niet het geval.



### 5.3. Adriaan de Roover

Ook in de secundaire literatuur over Adriaan de Roover (°1923) wordt meermaals gewezen op de band van de dichter met de jazzmuziek. Het werk van De Roover vertoont in heel wat opzichten parallellen met dat van jazzmuzikanten. ‘Improvisatie en associatie zijn inderdaad twee voorname factoren in het werk van de Roover’, stelt *Het Handelsblad* (Anoniem 1954). Deze twee principes zijn vooral in de jazz van onmiskenbaar belang. Door ze in zijn poëzie een zo prominente rol toe te kennen, benadrukt De Roover de invloed van de jazz op zijn poëzie. Bovendien wordt De Roover afgeschilderd als een ‘vormexperimenteel en van nature zelfzeker en opstandig’ (Anoniem 1954). Ook hierin kan een parallel met de jazz gezien worden. De boppers profileerden zich als zelfzekere artiesten die experimenteerden met het geluid van de jazz. De opstandigheid die aan De Roover toegeschreven wordt, kenmerkt ook de boppers. Zo schrijft Anneleen de Coux dat De Roover zich afkeert van zijn publiek omdat zij de poëzie degradeert tot entertainment en amusement (De Coux 2004 ,30). Op dit gebied vindt De Roover in de boppers dus zeker zijn gelijken.

Niet enkel toont zijn werk heel wat gelijkenissen met de jazz, de dichter wijst ook expliciet op een invloed van de muziek. Zo wordt De Roovers poëzie gekarakteriseerd door een grote sensitiviteit. In *De Nieuwe Gemeenschap* wordt zijn poëzie omschreven als zijnde ‘in grote mate een sterk zintuigelijke verkenning van de taal’ (Anoniem 2007). De Roover zelf wijst hiervoor op de invloed van de jazz: ‘Jazz werkt als een soort poëtische bevrijding. Zij verheeft mijn lyrisch elan en verscherpt mijn zintuigelijke perceptie’ (De Roover in Anoniem 2007). De sensitiviteit die de dichter in zijn poëzie aan de dag legt, komt volgens hem voort uit het beluisteren van jazzmuziek. De dichter wijst er bovendien op dat de jazz een euforisch effect heeft op zijn poëzie. Hij noemt het ‘een soort dronkenschap die de dichter loslippig maakt’ (De Roover 1988, 225).

Net als Claus en Campert laat ook De Roover zich enigszins kritisch uit over zijn eigen verhouding tot de jazz in tegenstelling tot anderen.

Ik ontdekte de jazz een kleine 40 jaar geleden. Ik kocht toen voor een paar franken mijn eerste Charlie Parkers, Lester Youngs en Wardell Grays op 38-toerenplaten. Dat zijn nu echter collector’s items geworden. [...] In het begin van de jaren vijftig kwam Paul Snoek als aankomende dichter geregeld bij mij op bezoek. Samen luisterden we dan vele uren naar de muziek van Thelonious Monk en John Coltrane. Snoek was kapitaalkrchtig en kocht in die tijd enorm veel jazz-platen. Hij pochte

graag met zijn kollektie. Maar van een echt beleven van de jazz-muziek heb ik bij hem nooit veel gemerkt (De Roover 1988, 224).

In dit citaat maakt hij niet enkel duidelijk dat hij er als een van de eersten bij was, maar ook dat zijn beleving van de jazz erg authentiek is. Wanneer Adriaan de Roover het heeft over de jazzdichters in ons taalgebied, plaatst hij zichzelf naast Max Kazan en Willy Roggeman bij de enkelingen voor wie jazz meer betekent dan een ‘occasionele ontmoeting’ (De Roover 1988, 224). De andere twee jazzdichters richten zich in hun werk echter vooral tot de latere freejazz. Typisch voor de vroege Parkerdichters lijkt dus dat ze zich distantiëren van de latere generaties dichters, die zich lieten vangen door de postume Parkeraanbidding.

### 5.3.1. ‘Charlie Parker’

Adriaan de Roover schreef net als Remco Campert twee Parkergedichten, ze kennen echter een grotere afstand in de tijd dan bij Campert. Beide gedichten dragen de titel ‘Charlie Parker’, voor de duidelijkheid wordt bij het laatst verschenen gedicht, namelijk het Parkergedicht uit 2011, bij de titel ook het jaartal gevoegd.

#### 5.3.1.1. Jazzelementen

In ‘Charlie Parker’ maakt de titel onmiddellijk duidelijk dat de jazz in het gedicht van belang is. De Roover wijst erop dat het jazzgedicht voor hem een directe creatieve daad is. Hij noemt het ‘een stuk taal-improvisatie’ (De Roover 1988, 225). Adriaan de Roover is het dan ook volledig eens met Bernlef als die stelt ‘dat het in poëzie net is zoals in de jazz. Alles lijkt er zo spontaan en toch staat alles precies op de plaats waar het moet staan’ (De Roover 1988, 224-225). Ook De Roover gebruikt dus het construerende principe van de jazz om zijn gedichten vorm te geven. Hierdoor lijkt bijvoorbeeld ‘Charlie Parker’ op één lange associatieketen.

Zo begint het gedicht met ‘hij kon’, waarna allerlei zaken opgeroepen worden, die geassocieerd worden met Parker. Het ‘blanke ras’ roept de idee van ‘meerschuurm’ op, een wit gesteente. Dit ‘meerschuurm’ brengt de idee van zee met zich mee en voert zo tot ‘riffen’. Het vers ‘aan riffen beluisterde hij’ ontketent een nieuwe reeks associaties, die allemaal verwijzen naar een geluid. Het ‘geweten’ roept dan weer de ‘engelen’ op. Deze val doet denken aan die van Parker, wat leidt tot het laatste vers.

### 5.3.1.2. Parkerbeeld

‘Charlie Parker’ kan gelezen worden als één lange beschrijving van de figuur genoemd door de titel. Het gedicht kan opgedeeld worden in twee associatieketens: de eerste wordt ingezet door ‘hij kon’, de tweede door ‘beluisterde hij’. Doordat deze werkwoorden in de verleden tijd staan, lijkt het gedicht de vorm van een postume ode aan te nemen.

Vers 1 en 2 wijzen op de antiburgerlijke houding van Parker. De jazzmuzikant ging licht over de conventies van ‘deugd’, die door de burgerlijke maatschappij opgelegd werden. Toch doen de eerste twee verzen vermoeden dat Parker deze conventies niet volledig verwierp. Hij hing de deugd ‘aan zijden draadjes’. Hoewel de draadjes moeilijk zichtbaar en broos zijn, zijn ze nog steeds aanwezig. Charlie Parker wordt in de volgende verzen afgebeeld alsof hij tot alles in staat was, zelfs tot het aanraken van een leeuw. Ook dit is typisch voor de Parkerperceptie, zoals in hoofdstuk 3 reeds duidelijk werd aan de hand van volgend citaat: ‘possibly they couldn’t change water into stone. But then again, maybe they could’ (Creeley in Feinstein 1997, 94). Parker werd gezien als iemand die alles aankon en voor wie alles mogelijk was, dat komt ook in dit vers duidelijk tot uiting. Uit het vierde vers spreekt de antiburgerlijke houding van Parker, hij wordt opgevoerd als redder van Europa door zijn strijd tegen de schijnwaarden van het blanke establishment. Het woord ‘redden’ impliceert al dat Parker hiervoor de volledige toestemming krijgt van het lyrisch subject. Het vers ‘schuimer van meerschium’ brengt Parker in verbinding met de zee. Het harde gesteente ontstaat in de branding van de zee. De zee roept allerlei connotaties op, zoals het machtige, het ontembare, de vrije natuur, wat het lyrisch subject doet denken aan het verregaande non-conformisme van Parker. Het idee van de zee zet een nieuwe associatieketen in gang. In de hieropvolgende verzen wordt Parkers sensitiviteit voor verschillende geluiden gethematiseerd. Charlie Parker hoorde in alles muziek, zelfs in het ‘spraakgebrek der winden’. De verzen ‘het zuchten der koningen’ en ‘het lied dat geen geweten heeft’, lijken door hun verbinding een verwijzing naar Parkers eigen muziek te vormen. Het zuchten roept de idee op van een protest, de ‘koningen’ verwijzen dan naar de boppers: een beeld dat we ook al in het gedicht van Claus terugvonden. Dan wordt er overgeschakeld naar Parkers eigen leven. Het vers ‘de val van engelen’ kan namelijk verwijzen naar de ondergang van Charlie Parker. Hij wordt afgebeeld als ‘reddeloos’ en zo wordt ook in dit gedicht de verantwoordelijkheid voor zijn eigen dood aan de jazzmuzikant onttrokken. Parker wordt opnieuw afgebeeld als een ‘reddeloos’ slachtoffer.

### 5.3.2. 'Charlie Parker' (2011)

In het voorjaar van 2011 publiceerde Adriaan de Roover de bundel *Enkelvoudig Blauw*. Net vijftig jaar na de publicatie van de bundel *Testvliegen* verschijnt er opnieuw een Parkergedicht van zijn hand.

#### 5.3.2.1. Jazzelementen

Het gedicht 'Charlie Parker' (2011) kent een gelijkaardige opbouw als 'Charlie Parker' (1961). Ook hier speelt de associatie een belangrijke rol in de opbouw van het gedicht. Hier lijkt het echter veel minder dan in 'Charlie Parker' te gaan om een onstopbare taalstroom. In 'Charlie Parker' (2011) doen de strofes denken aan choruses uit de jazzmuziek. In elk chorus wordt voortgebouwd op een bepaald thema, associaties roepen dan nieuwe thema's op waarop in het volgende chorus gevarieerd wordt.

In het eerste chorus roepen de straten van Harlem het ontstaan van de bebop op. Die bebop doet denken aan Charlie Parker, die in het tweede chorus een resem van associaties ontketent. De beschrijving van elementen uit zijn leven voert, over zijn verslaving, naar zijn muziek die een soort helende kracht uitoefent. Dit leidt in het derde chorus echter tot de beschrijving van de ondergang van Parker. Het vers 'de dood niet vindt' slaat uiteindelijk de brug naar het laatste chorus, waar Parker verder leeft in de slogan. Het gedicht gaat dus van de geboorte van bebop over het leven van Parker, naar zijn dood. Die dood blijkt echter door de blijvende verering en navolging van Parker niet absoluut te zijn.

#### 5.3.2.2. Parkerbeeld

In het eerste chorus wordt het klimaat geschetst waarin de bebop ontstaan is. Het 'hongerdonkere' omvat zowel de connotatie van het nachtelijke, wat vaak met de bebop verbonden wordt, als van de verpaupering kenmerkend voor Harlem. Maar 'honger' kan niet enkel verwijzen naar de tragische omgeving van de buurt, maar ook naar de roep om en de nood aan vernieuwing die bij de boppers leefde.

verloren in harlems  
 straatarme straten  
 ontwaakte het bastaardkind

van pappa jazz

(De Roover 2011, 13)

Bovenstaand fragment kan zowel verwijzen naar de bebop in het algemeen als naar de bopkoning Parker. In de eerste zin zou ‘bastaardkind/ van pappa jazz’ dan ook kunnen wijzen op de vernieuwing die de bebop brengt ten opzichte van de traditionele jazz. Waarschijnlijker is echter dat hiermee op Parker bedoeld wordt, vooral het woord ‘verloren’ lijkt hierop te wijzen. Kenmerkend voor het beeld van Parker in de poëzie wordt hij ook hier afgeschilderd als een slachtoffer, veeleer van de maatschappij (‘in harlems/ straatarme straten’) dan van zijn eigen exuberante levensstijl. Ook hier wordt op het non-conformistische aspect van Parker gewezen; ‘bastaardkind’ wijst op een bemoeilijkte relatie met zijn herkomst, op de afwijzende houding van Parker tegenover de jazztraditie.

Het woord ‘verpletterd’ in vers 7 kan zowel slaan op de ik-figuur als op Parker zelf. In de eerste betekenis zou ‘verpletterd’ dan geïnterpreteerd kunnen worden als de werking die de muziek op het lyrisch subject heeft. In de tweede betekenis kan ‘verpletterd’ wijzen op de erbarmelijke gezondheidstoestand van de jazzmuzikant zelf die als het ware reeds ‘verpletterd’ is, een beeld dat versterkt wordt in de rest van het chorus. Het lyrisch subject neemt om Parker te beschrijven een ander jargon aan. Ook hier komt met ‘cherub’ de engelmetaforiek voor, die ook al in De Roovers ‘Charlie Parker’ aanwezig was. Het beeld van de engel brengt een soort onschuldigheid over Parker, die genuanceerd door de aanvulling ‘met verbrande vleugels’. Hoewel Parker als een teken van onschuld wordt afgebeeld, wordt duidelijk gemaakt dat dit beeld niet volledig vol te houden is. Het beeld van de ‘verbrande vleugels’ lijkt bovendien een verwijzing te zijn naar Ikaros, die ondanks waarschuwingen richting de zon vloog, waardoor zijn vleugels smolten. De ‘verbrande vleugels’ in het vers kunnen dan staan voor eenzelfde roekeloosheid waaraan ook Ikaros tenonder ging. De ‘verbrande vleugels’ voeren dan zo naar de buitensporige levenswijze van Charlie Parker: zo wijst ‘stoned’ reeds op de drugverslaving van de jazzmuzikant. Ook de slechte eetgewoonten (‘fried chicken’) van de jazzsaxofonist, maar ook zijn drankgebruik (‘dure bourbon’) en zijn bedrijvig seksleven (‘veel goedkope vrouwen’) komen aan bod. Door de tegenstelling ‘dure bourbon’ en ‘goedkope vrouwen’ wordt reeds duidelijk waar Parker het meeste belang aan hechtte. Deze levenswijze roept onmiddellijk de muziek op.

die wankelend van zijn dronkenschap

als een hoer

zijn instrument bespeelt  
 die abel babel bijbel bla bla  
 in één ademstoot de blinde  
 achterbuurten schoonblaast  
 (De Roover 2011, 13)

In deze verzen wordt de binding gemaakt tussen het leven en de muziek van Parker. Ook hier wordt het ‘dronkenschap’ in rechtstreeks verband gebracht met het artistieke werk van de jazzmuzikant. Onder invloed speelt Parker de muziek die ‘de blinde/ achterbuurten schoonblaast’. De Roover laat in zijn gedicht een van de typische elementen van de Parkerverering spelen. In ‘Charlie Parker’ (2011) worden de tragische omstandigheden waarin de jazzmusicus leeft, gezien als voedingsbodem voor zijn creatieve talent. Door de vergelijking met ‘een hoer’ wordt bovendien gewezen op het lichamelijke, erotische aspect van Parkers muziek.

Het vers ‘die abel babel bijbel bla bla’ is naast een spel met klankassociaties eveneens een reeks associaties met de bijbel. Abel, zoon van Adam en Eva, werd vermoord door zijn broeder Kaïn, babel doet denken aan de toren van Babel. Dat het woord ‘bijbel’ gevolgd wordt door ‘bla bla’ is betekenisvol. Het lijkt alsof hier op muzikale wijze afgerekend wordt met het Christendom. Wat Parker verbindt met Abel, zou dan de slachtofferrol kunnen zijn, ‘babel’ kan een verwijzing zijn naar de onbegrepenheid van de figuur Parker. Het woord ‘bijbel’ kan dan wijzen op de enorme rol die hij gespeeld heeft in zowel het artistieke als het publieke leven van vele jazzmuzikanten, dichters en jongeren. De verzen ‘in één ademstoot de blinde/ achterbuurten schoonblaast’ roept een beeld op van de helende werking van Parkers muziek. De ‘ademstoot’ roept bovendien weer het lichamelijke op. Ook hier wordt geïmpliceerd dat de muziek uit het lichaam van de jazzmusicus zelf voortkomt.

Het volgende chorus doet denken aan een klaaglied waarbij eerst de ‘o heilige veelvuldigheid’ wordt aangeropen. Het chorus schetst het beeld van Parkers ondergang. Het adjectief ‘onverzadigbare’ lijkt voor de eerste maal de verantwoordelijkheid deels bij de jazzmuzikant zelf te leggen. Hoewel ‘onverzadigbaar’ kan wijzen op de destructieve levensdrift van de muzikant, is het evengoed een zinspel op de slopende verslaving aan verdovende middelen. Toch lijkt het ‘kind’ alweer de onschuldigheid van Parker te benadrukken, wat die verantwoordelijkheid onmiddellijk weer nuanceert. Uit het beeld van de ‘lachende boeddha’

spreekt de aanvaarding van zijn dood, maar het benadrukt bovendien dat Parker met dezelfde vitaliteit stierf als waarmee hij leefde. Het laatste vers van dit chorus, namelijk ‘de dood niet vindt’, verwijst reeds naar de leuze ‘BIRD LIVES’ die het gedicht afsluit. Na Parkers dood bloeit de Parkercultus welig, de muzikant leeft verder in het werk en leven van vele anderen en kan zo niet werkelijk als dood beschouwd worden. Dit wordt ook duidelijk in het laatste chorus, waarin verwezen wordt naar de slogan ‘BIRD LIVES’ die kort na Parkers dood de gevels van Manhattan ging sierden. De Roover wijst in zijn gedicht duidelijk op de cultus die na de dood van Parker ontstond. Met de typische associaties rond de figuur van de jazzmuzikant Parker plaatst De Roover zich met ‘Charlie Parker’ (2011), meer nog dan met ‘Charlie Parker’, midden in deze traditie.

#### 5.4. Roger M.J. de Neef

Dat Roger M.J. de Neef (°1941) een bijzondere belangstelling voor jazz aan de dag legt, blijkt duidelijk uit zijn professionele carrière. Niet enkel was De Neef ‘een tijdlang actief jazz-muzikant als bassist in het Willy Donni-kwartet en begeleider van verscheidene blueszangers’, hij was bovendien vanaf het einde van de jaren ’70 als jazzcommentator aan het Jazz Middelheim Festival en aan BRT 1 verbonden (Anoniem 2003). Het is dan ook niet verwonderlijk dat de verregaande jazzliefde van de dichter ook in zijn poëtisch werk tot uiting komt.

Yves T’Sjoen wijst er bijvoorbeeld op dat associaties een belangrijke rol spelen in de opbouw van De Neefs gedichten. Dit brengt hij rechtstreeks in verband met de jazzmuziek, T’Sjoen stelt dan ook dat De Neef ‘voortbordurend op de compositieprocédés van jazzmusici [...] zich door de taal op sleeptouw [liet] nemen en verrassen’ (T’Sjoen 2002). De jazz heeft de dichter dus bepaald in zijn compositieproces. Toch wijst de dichter er zelf op dat hij vooral uitgaat van een vaste bluesstructuur, bestaande uit drie regels van vier maten. De algemene structuur van het gedicht wordt bepaald door de blues, de dichter gebruikt vervolgens de jazz om die structuur in te vullen en met het thema te spelen.

Ik heb dus die blues-structuur; ik weet hoeveel regels er volgen. En dan vul ik dat in met het toeval. Dat kan omdat ik het thema ken. Ik werk zoals de saxofonist Coleman Hawkins: de vader van de rapsodische stijl in de jazz. In Vlaanderen ben ik de enige dichter die zo werkt. Het thema wordt gevarieerd met leeservaringen, indrukken van plastische aard, andere dingen... Ik werk verschrikkelijk interdisciplinair en dat ent ik allemaal op dat thema (De Neef in De Roey 1986, 17).

Roger M.J. de Neef ziet heel wat parallellen tussen dichters en jazzmusici. Willy Roggeman geeft bijvoorbeeld aan dat volgens De Neef ook in de zang van de jazzmusici ‘de hapering tussen adem en stem beklonken’ ligt (Roggeman 1987, 45). Maar de gelijkenissen gaan volgens Joris Iven verder: ‘De blueszanger, de jazzmusicus, de indiaan, de dichter: zij hebben [volgens De Neef- CL] niet alleen hun taalbehandeling, maar ook hun levensbeschouwing gemeen’ (Iven 1983).

Ook het protestelement lijkt de dichter gemeen te hebben met de jazz, zo blijkt uit volgend citaat. ‘Drie vierde van mijn gedichten zijn geschreven uit woede of uit de idee van minoriteit, vandaar ook mijn jazzgedichten’ (De Neef in De Roey 1986, 17). Uit dit citaat blijkt zelfs dat de dichter de jazz als de meest geëigende vorm ervaart om die woede en strijd weer te geven.



Waar maken wij ons druk over, waar zijn wij fier op? – jazz heeft de taboes doorbroken, al lang geleden reeds. Dat zegt de dichter zelf over het samengaan van poëzie en deze muziek. Dichter die de eeuwige romanticus, de rebel in zich niet kan, wil onderdrukken (Schlomer 1982).

Ook dit citaat benadrukt de rebelse houding van de jazz. De dichter ziet jazzmuzikanten als rebellen, die de weg voor andere kunstenaars hebben vrijgemaakt. De jazz speelt op het gebied van het protest volgens de dichter een voorhoederol en heeft voor De Neef bovendien een voorbeeldfunctie. Dit lijkt een van de belangrijkste elementen te zijn in de jazzperceptie van Roger de Neef. Hij benadrukt dit nogmaals in een interview met Max Borka.

Ooit was een zwarte muzikant, te gast op Middelheim, schoenen gaan kopen in de Brusselse Nieuwstraat. Hij kwam met drie paar terug. Dezelfde schoen, maar in drie verschillende maten. Het kwam gewoon niet in hem op dat hij als zwarte die schoenen ook mocht passen. En daarom ben ik al mijn hele leven aan die blues en jazz verknocht. Omdat het muziek is die uit slavernij werd geboren, uit de massale deportatie van Afrikanen naar Amerika waar ze de werkonwillige Indianen moesten vervangen, en uit de eeuwen van verdrukking, onrecht en opstand die daarop volgden (De Neef in Borka 1996, 20).

De jazz is voor de dichter een belichaming van het protest, het strijden tegen onderdrukkende, vrijheidsberovende elementen. Dat De Neef net een gedicht wijdt aan Charlie Parker, die gezien kan worden als exponent en symbool van deze protesthouding, hoeft niet te verbazen.

Roger M.J. de Neef stelt zich bovendien het lichamelijke karakter van de jazzmuzikant tot voorbeeld. Hij beschrijft zijn eigen poëzie als volgt: ‘minder met het hoofd en meer met het lijf. Ja, als een zwarte jazzmuzikant, wiens hele lichaam als een toonladder is geworden’ (De Neef in Borka 1996, 20). De dichter brengt zijn eigen poëtische evolutie van sterk etherische naar een minder hermetische poëzie in verband met de jazzmuziek, waarbij hij een steeds grotere toenadering tot de jazzmuzikanten vertoont (Vgl. Borka 1996, 20). Roger de Neef ziet heel wat parallellen in het werk van jazzmusici en dichters. Hij kent de jazzmuzikanten een voorbeeldrol toe, die ook vormelijk in zijn poëzie tot uiting komt.

#### **5.4.1. ‘De eetbare wolk’**

‘De eetbare wolk’ is een cyclus gewijd aan Charlie Parker en verscheen voor het eerst in de bundel *De Gedichten van Licht en Overspel* (1982). De cyclus is opgebouwd uit vijf gedichten die telkens een eigen titel hebben. Omdat de cyclus in zijn geheel besproken wordt, loopt in de bijlage de versnummering over de grenzen van de verschillende gedichten heen.

De eerste vier gedichten dragen de titel van een nummer van Parker ('Scrapple from the Apple', 'Bird of Paradis', 'Lover Man' en 'Don't Blame me'). Het laatste gedicht werd getiteld 'Laatste brief voor Charlie 'Bird' Parker' en geldt als een samenvattend slotgedicht.

#### 5.4.1.1. Jazzelementen

De Neef geeft aan dat hij in zijn gedichten een poëtisch equivalent heeft trachten te zoeken voor de jazzmuziek, zo zegt hij: 'Ik heb willen schrijven zoals ze ademden, vloekten, kreunden en zongen' (De Neef in Borka 1996, 20). Ook hier is dit het geval. De uitspraak van Max Roach die tot de peritekst van de cyclus behoort, plaatst 'De eetbare wolk' meteen midden in de traditie van de Parkerverering. Het citaat luidt als volgt: 'Bird was kind of like the sun, giving off the energy we drew from him' (Roach in De Neef 1982, 35). De Neef stelt de voorbeeldrol van de jazzmuzikant bijgevolg voorop. Door de eerste vier gedichten de naam van een jazznummer van Parker te geven, wordt al duidelijk dat er voor de jazz een belangrijke rol weggelegd is. Het lijkt alsof de dichter hier een persoonlijke invulling aan de nummers geeft en ze dus, net als vele jazzmusici na Parker, herinterpreteert. Hij geeft de eerste vier gedichten als het ware de functie van een jazznummer.

Zoals hierboven gezegd speelt de jazz een rol bij het uitwerken van het thema. Hiervoor wordt het principe van de associatie ingeschakeld, zoals reeds duidelijk wordt uit de eerste verzen van 'Scrapple from the Apple'. De stad 'Kansas City' genereert een stroom aan beelden die het lyrisch subject met die stad associeert, namelijk 'Slachthuizen, Reno Club, machines,/ Een grote houtindustrie, bordelen vol stamelende borden' (De Neef 1982, 36). Een ander voorbeeld hiervan is vers 32: 'Gij verzint de punt, de zin, de praal van een prik', waar 'punt' een associatieketen in gang zet. Ook het principe van de variatie, dat aangehaald wordt als een van de manieren om jazz in poëzie te evoceren, wordt hier overvloedig ingeschakeld, zoals blijkt uit vers 10 en 11: 'De wereld wordt kaal als een kei/ De wereld is eetbaar als een ei' waarbij het elfde vers een variatie lijkt op het tiende. De eerste twee woorden worden herhaald, maar ook in het laatste woord lijkt slechts een kleine ingreep voor te komen: zo wordt 'kei' tot 'ei'. In het gedicht 'Lover Man' lijkt vers 31 een variatie te zijn op vers 30, waar niet enkel 'Zij' herhaald wordt, maar ook 'breken'. Het vers 'Gij verzint' roept dan weer de variatie 'Gij zingt' op.

In gedicht 2, 3 en 4 vinden we een gelijkaardig principe terug. De titel, waarin het thema aangekondigd wordt, wordt in het gedicht nogmaals letterlijk herhaald. Dit doet denken aan het principe dat we ook in Claus' 'April in Paris' en Camperts 'Charles Christopher Parker bijgenaamd Vogel' terugvonden, namelijk het gebruik van een leidmotief. De titel van de jazznummers kan in de drie gedichten uit de cyclus gezien worden als een leidmotief. Opvallend is dan dat 'Bird of Paradise', 'Lover Man' en 'Don't Blame me' zowel de rol van themaregel als die van leidmotief op zich nemen.

Roger de Neef gebruikt typische technieken als associatie en variatie om jazzmuziek in taal te evoceren. Volgens *Dietsche Warande en Belfort* is er echter ook een band waar te nemen tussen de beeldenstroom en de muziek van Parker. De emotionele rijkdom van Parkers muziek vindt zijn gelijke in de cyclus 'De eetbare wolk'.

Deze laatste is de meest traditioneel lyrische cyclus, met een veel spontaner vloeiende beeldenrijkdom. Dat hangt natuurlijk nauw samen met het onderwerp, de emotionele jazz-lyriek van Parker zelf. Naast enkele verzen, die een heel goede evocatie zijn van wat Parker als musicus aan betekenissen te bieden had, resumeert het slotgedicht de voornaamste motieven van deze hele portrettengalerij: de abstractie en de fictie, de onvolkomenheid en het hopeloze verlangen naar artistieke transcendentie daarvan. (Anoniem 1979, 370)

#### 5.4.1.2. Parkerbeeld

Zoals eerder gezegd, plaatst de dichter zich door het citaat van Max Roach op te nemen in de literaire Parkertraditie. Het lijkt dan ook niet verwonderlijk dat er ook in De Neefs gedicht enkele typische elementen uit de beeldvorming rond de jazzsaxofonist terug te vinden zijn.

'Scrapple from the Apple' begint net als De Roovers 'Charlie Parker' (2011) met een beeld van het klimaat waarin Parker opgroeide ('Kansas City weinig mededeelzame stad'). Ook hier brengt dit geen positieve bijklanken met zich mee. Het gaat om een sterk industrieel, mechanisch beeld, dat sterk afsteekt tegen het artistieke imago van Parker. Dit wordt duidelijk in de overgang tussen vers 7 en 8. De woorden 'terwijl' en 'onophoudelijk' benadrukken het 'normale' alledaagse leven van de stad, wat dan weer in contrast staat met het verschijnen van Parker en Basie. Het vers 'Verdwijnen Parker en Basie in de relikwie van een stem' wijst volgens Iven op die 'hapering die tussen adem en stem ingeklonken' zit (Iven 1983). Bovendien zit ook het vluchtige karakter van de muziek in dit vers vervat. Eenmaal gespeeld

‘verdwijnen’ de klanken in het niets, enkel de werking ervan blijft overeind. In de verzen 9-11 verwoordt het lyrisch subject de invloed van Parkers en Basies muziek op zijn eigen waarneming. De grenzen van het bekende worden opgeheven ten voordele van een vrije perceptie van de wereld (‘De wereld is eetbaar als een ei’). In het vers ‘Wijder betalen wij het afscheid’ wordt dit dan bevestigd; de muziek heeft het lyrisch subject als het ware ‘verwijd’ of de grenzen verlegd. Dit idee wordt in vers 13 nog verder uitgediept. De ‘oren’ blijven als het ware achter en symboliseren een lichamelijke binding met de wereld, terwijl de geest ‘afscheid’ heeft genomen en de geestelijke band met de werkelijkheid dus verloren gaat. In het vers ‘Achter afdrukken van blauwe stilten’ wordt nogmaals de hapering tussen het geluid en de adem gethematiseerd. De afdrukken van die stilten zijn dan juist het geluid, voortgebracht door de adem. De verzen ‘Die ons vernielen/ Die ons als water vermenigvuldigen’ wijzen opnieuw de werking van de muziek op het lyrisch subject aan. Ook hier wordt nogmaals gewezen op het wegnemen van grenzen; het water symboliseert het dynamische, het vrije. De laatste strofe roept bovendien een reminiscentie op naar het vers ‘wij worden water en vloeien open’ uit het gedicht ‘April in Paris’ van Claus. Uit beide verzen spreekt een sterk idee van ongebondenheid.

‘Bird of Paradise’ zet alweer in met een beeld van Kansas City. Doordat het lyrisch subject benadrukt dat het ‘Voor de tweede maal’ is dat de stad wordt opgevoerd, wordt er een verband gelegd met het eerste gedicht. Zo sluipen de connotaties die in ‘Scrapple from the Apple’ aan de stad gegeven werden ook in ‘Bird of Paradise’ binnen. De stad wordt nu afgebeeld als het decor waar ‘de boodschap’ geboren werd. Dit kan een beeld zijn voor het ontstaan van de bebop, wat echter niet zou stroken met de realiteit. Waarschijnlijker is dat ‘boodschap’ verwijst naar de vernieuwingsdrang die bij Parker waar te nemen was en dus de ‘boodschap’ die hij verkondigde. In het vers ‘Ik schrijf je neer en vlucht’ slaat het voornaamwoord ‘je’ dan op die boodschap. De titel doet echter vermoeden dat de ‘je’ feitelijk ‘Bird of Paradise’ is en het dus Parker zelf is die aangesproken wordt. In vers 20 wijst ‘wenende wervels van een saxofoon’ niet enkel op de enorme gevoelsmatigheid van de muziek (‘wenende’). Ook het lichamelijke aspect van de muziek (‘wervels’) komt in deze regel tot uiting. Het vers ‘Alle openingen zullen u ontkurken, verdunnen, verliezen’ suggereert de enorme vrijheidsdrang van de jazzmuzikant. Kenmerkend is dat ook hier die bevrijdende werking door de muziek geëvoceerd wordt, namelijk door de ‘saxofoon’ in de vorige versregel. De ‘opening’ belichamen dan kansen op vrijheid, het woord ‘ontkurken’ impliceert mogelijk het wegnemen van een belemmering. Het werkwoord ‘verdunnen’ roept

dan hetzelfde dynamisch beeld op als ‘vermenigvuldigen’ in het vorige gedicht deed. Het toont hoe de wereld en vooral een figuur kan veranderen onder invloed van de muziek. Ook ‘verliezen’ roept eenzelfde beeld op als in ‘Scrapple from the Apple’. Hier wordt een verregerende mentale vrijheid geïmpliceerd.

In de verzen 22 en 23 geeft het lyrisch subject nog eens aan hoe Parker de grenzen aftast (‘Gij betast de buik van de wereld’). De jazzsaxofonist maakte als grensverlegger de weg vrij voor anderen, die niet enkel de vruchten plukken van Parkers vrijheidsstreven, maar die al eten (‘Terwijl uw vrucht reeds wordt gegeten’). Dit laatste vers kan niet enkel verwijzen naar Parkers publiek, dat geniet van zijn artistieke creaties, maar ook naar zijn navolgers die profiteren van Parkers innovaties op muzikaal gebied. Dit idee kan bovendien in overeenstemming gebracht worden met het eerder aangehaalde citaat van Roger M.J. de Neef: ‘Waar maken wij ons druk over, waar zijn wij fier op? – jazz heeft de taboes doorbroken, al lang geleden reeds’ (De Neef in Schlomer 1982). In vers 24 wordt plots overgeschakeld naar de verleden tijd. Het vrijheidsbeeld dat de ‘vogel’ oproept, wordt meteen tenietgedaan doordat de vogel in een ‘kooi’ gevangen zit. De vrijheid van de jazzmuzikant wordt door zijn omgeving (‘kooi’) belemmerd. Daarenboven wordt die onvrijheid beklemtoond door de ‘kooi’ te verbinden met ‘kamer’. Hij bevindt zich als het ware in een onnatuurlijke situatie. Deze vrijheidsbelemmering wordt direct gevolgd door twee beelden die aan de dood kunnen refereren. Zo legt het lyrisch subject schijnbaar een verband tussen de vrijheidsbelemmering die Parkers omgeving aan hem oplegt en zijn dood. Dit beeld vinden we ook in andere gedichten in dit tekstencorpus terug. Het vers ‘Je late handen zwijgen als hamers’ toont aan hoe nadrukkelijk aanwezig dit zwijgen is.

In de laatste twee verzen van het gedicht wordt de titel expliciet betrokken op Parker. Het vers ‘Bird of Paradise’ is dan een aanspreking van het jazzicoon. Dit wordt benadrukt doordat het vers direct gevolgd wordt door de aanspreking ‘ik zie u’. Het laatste vers schildert de ondergang van Parker. In het vers ‘Ik zie u sneuvelen’ ligt de idee besloten dat Parker nog steeds in leven is en het lyrisch subject getuige is van zijn aftakeling. Het ‘veld van veren’ insinueert dan de strijd van Charlie ‘Bird’ Parker die hiermee gepaard gaat. Door de wisseling in tijden in het gedicht ontstaat er een spanning tussen de levende en de dode Parker.

Het derde gedicht ‘Lover Man’ focust op de zelfdestructieve levenswijze van Parker. De ‘Vrouwelijke naalden’ waarmee het gedicht opent, halen twee van Parkers meest publieke

eigenschappen voor de geest, namelijk zijn voorliefde voor vrouwen en zijn drugverslaving ('naalden'). Wat echter opvalt is dat hier een behoorlijk negatief beeld geschetst wordt van die verslavingen, zo 'onderbreken [zij] het leven'. In vers 3-5 spreekt het lyrisch subject er Parker bijvoorbeeld over aan. Met het vers 'Gij verzint de punt, de zin, de praal van een prik' wordt de verantwoordelijkheid bij Parker zelf gelegd. De jazzmuzikant verzint zelf het nut ('de punt, de zin, de praal') en dus de noodzakelijkheid van zijn druggebruik ('prik'). In 'Lover Man' wordt ook de link gelegd tussen het druggebruik en Parkers artistieke expressievormen, zo blijkt uit vers 33 ('gij zingt'). Bovendien wijst het lyrisch subject op het geestesverruimende effect van de drugs met 'gij [...] zwelt in de hals van een naald'. De drugs hebben op Parker eenzelfde effect als dat Parkers muziek op het lyrisch subject heeft, zoals dat in de twee vorige gedichten beschreven staat. Met het vers 'Gij hebt u zelf gekozen' duidt het lyrisch subject nogmaals Parkers eigen verantwoordelijkheid aan, iets wat in de literaire Parkertraditie niet vaak voorkomt. Het vers 'Uw lichaam wordt geopend en vergrendeld' wijst de dubbelzinnige rol van de drugs aan. Hoewel het druggebruik de geest verruimt ('geopend') en dus een vrijheid lijkt voor te staan, werkt de verslaving ook belemmerend ('vergrendeld'). De drugs maken de dichter niet enkel afhankelijk, zo kan hij enkel 'geopend' zijn wanneer hij onder invloed is. De vrijheid verkregen door de drugs is dus beperkt tot het ene moment en bijgevolg 'vergrendeld'. Bovendien zorgt de geestelijke vrijheidstoestand voor een aftakeling van het lichaam. Door zijn hang naar vrijheid beperkt Parker als het ware zijn eigen vrijheid.

Het vers 'Terwijl vogels de lucht bevrozen' doet sterk denken aan vers 30. Ook hier wordt Parker net als in het vorig gedicht opnieuw aangesproken met de titel van zijn eigen lied ('Lover Man'). Hier wordt opnieuw de verbinding tussen druggebruik en artistieke uiting gelegd. De drugs zorgen voor een grotere sensitiviteit van de altsaxofonist ('groeien de scherpe kruiden van het verdriet'). Dit verdriet wordt uiteindelijk in het slotvers door Parker op zijn saxofoon uitgeblazen. De gevoelsmatigheid van Parkers muziek wordt hiermee in de verf gezet. Het vers 'Uw kaken kraken op het riet dat braakt' combineert nogmaals het lichamelijke van de jazz ('kaken') met de excessieve gevoelsuitdrukkingen ('braakt') van die muziek.

In 'Don't Blame me' wordt nogmaals de tragische context van Parkers leven geschetst. De eerste twee verzen verwijzen naar zijn zwarte huidskleur en de armoede van de omgeving waarin hij opgroeide. Het vers 'Over de genezing van het gras' kan verwijzen naar zelfmoord, waarbij het 'gras' symbool staat voor het begraven zijn. Dit gras leidt dan tot genezing. In

vers 43 wordt Parker opnieuw aangesproken. In dit vers vinden we een zinspeling op de creatieve daad of het scheppen ('bouwt'). Het versdeel 'Gij staat gebeeldhouwd' doet denken aan de vele volgelingen. Parker staat dan onaantastbaar als een standbeeld in de jazztraditie.

Het vers 'Het koele maaien met de vingers' bevat elementen die als typisch beschouwd kunnen worden voor De Neefs jazz en Parkerbeeld. De jazz wordt hier opnieuw voorgesteld als een combinatie van gevoel ('koel') en lichamelijkeheid ('maaien met de vingers'). Het spelen zorgt ervoor dat 'licht en lip en schaduw worden bevroren'. In dit vers wordt een allusie gemaakt op de werking van de muziek. Het vers 'Uw adem wordt onthoofd' kan dan symbool staan voor het spelen, waarbij de adem omgezet wordt in muziek. Toch evocert het ook de impressie van de dood, zeker in combinatie met het voorgaande vers waarin de lip 'bevroren' wordt. Doordat 'Don't Blame me' tussen aanhalingstekens verschijnt, wordt aangegeven dat het opgenomen werd als een citaat van de jazzmuzikant. Charlie Parker verdedigt met 'Don't Blame me' dus zijn onschuld. De slotverzen kunnen dan gelezen worden als een monoloog van het lyrisch subject, die zich richt tot de overleden Parker. Uit de verzen 'Uw droom was groter/ Dan het hoofd van een zon' spreekt de idee, dat de droom van Parker onmogelijk was. De vrijheid die het jazzicoon verlangde was te veel.

Het slotgedicht 'Laatste brief voor Charlie 'Bird' Parker' heeft het leven en verderleven van Charlie Parker als thema. Het gedicht begint met een beeld van Parkers dood, dat verzinnebeeld wordt als de muziek ('de schoonheid') die door Parkers blazen niet meer verrijkt wordt ('zuurstof te kort'). In de verzen 53-59 geeft het lyrische subject biografische informatie over de figuur Parker mee. Zijn artistieke voorkeur, die Parkers intelligentie benadrukt, wordt afgewisseld met beelden over zijn levensstijl. Elementen van dit laatste zijn bijvoorbeeld de vele vrouwen in zijn leven en zijn voorliefde voor taxiritten. Bovendien wijst het lyrisch subject in die strofe op Parkers afkeer voor blinde navolgers met het vers 'Je haatte de spiegels die je doorgronden en naspeelden'. Vanaf vers 60 voert het lyrisch subject Parkers verslechterde levenssituatie op. 'Bijna twee jaar voor je eigen dood/ Werd je begraven' kan niet enkel wijzen op de erbarmelijke gezondheidstoestand van de jazzmuzikant, zowel geestelijk als lichamelijke. Het vers wijst ook op het dalende succes van de altsaxofonist op artistiek vlak. Het vers 'Je dochter Pree nam u mee' waarin Pree de rol van het onderwerp op zich neemt, duidt onmiddellijk de oorzaak voor deze verslechterde situatie aan. Ook hier wordt de schuld opnieuw buiten het druggebruik van de muzikant gelegd.

Met het vers ‘Je begon te wuiven als een dolle hommel’ wordt dan aangetoond hoe Parker reddeloos en onbedachtzaam (‘dolle’) reageerde op het verlies van zijn dochter. Met ‘De wereld keek niet om’ klaagt het lyrisch subject nu ook de maatschappij aan. Die maatschappij liet Parker aan zijn lot over. Met het vers ‘Je leek bevrijd, Charlie, tot alles bereid’ vat het lyrisch subject de aantrekkingskracht van Parker samen. De muzikant leek in de ogen van het lyrisch subject los te zijn van de maatschappij en bijgevolg tot alles in staat. Het vers ‘De vogel viel uit het nest’ markeert de hulpeloosheid van Parker. In vers 67 wordt tot slot de overgang naar het heden gemaakt, naar het huis van Parkers laatste vriendin ‘Chan’. De derde saxofoon, die louter van zuurstof is, is een verwijzing naar de enorme invloed van Parker op het jazzlandschap en op de levens van vele anderen. De saxofoon ‘van louter zuurstof’ staat symbool voor de enorme navolging die Parker gekend heeft. In het vers ‘De wortel vermorzelt en zalft de wolk’, wordt onmiddellijk duidelijk dat Parker (‘de wortel’) op geen enkele manier geëvenaard wordt door zijn navolging, namelijk de wolk die hij op gang bracht. Hij ‘vermorzelt’ ze, maar brengt ze meteen ook voort (‘zalven’). De laatste twee verzen doen vermoeden dat de invloed van Parkers muziek veel verder rijkt, dan die van zijn leven. Hoewel zijn vrouw reeds hertrouwd is, speelt zijn muzikale erfenis nog een belangrijke rol in het huidige jazzlandschap. De artistieke draagkracht van Parker is aanzienlijker dan de draagkracht van zijn persoonlijkheid.



## 5.5. Willy Roggeman

Willy Roggeman (°1934) is een fervent jazzliefhebber. Hij was van 1959 tot 1963 als redacteur aan het tijdschrift *Gard Sivik* verbonden. Hierin publiceerde hij een reeks opstellen die handelen over moderne jazz. Vooral in Nederland vergaarde hij op die wijze bekendheid als jazzanalist (De Block 1996, 78). Hij ‘heeft een tiental essaybundels aan de jazz gewijd’, bovendien leidde Roggeman een eigen jazzcombo, als sopraansaxofonist was hij vooral thuis in het spelen van free jazz (Vanobbergen et al. 2009, 6/12). Volgens Ineke Vanobbergen gaat de jazzliefde van Roggeman echter verder. Roggeman verbindt jazz en poëzie in veel sterkere mate en explicieter dan de vorige dichters. Zijn visie zal dan ook uitgebreider belicht worden dan bij de voorgaande dichters het geval was.

Volgens Willy Roggeman zijn er heel wat parallellen aan te wijzen tussen jazz en poëzie. De belangrijkste overeenkomst ligt dan in de tijdsdimensie van de twee kunsten. Muziek en schrift verlopen ‘op dezelfde wijze doorheen de tijd’, namelijk ‘ruimtelijk van links naar rechts’ (De Boeck 1983, 23). Filip De Boeck geeft aan dat net het doorbreken van die natuurlijke tijdsdimensie Roggemans grote uitdaging is. Dit zowel in zijn muziek als in zijn poëzie. ‘Het is hierbij zijn noodlot dat woorden niet gelijktijdig op elkaar kunnen worden gedrukt, noten niet tegelijkertijd gespeeld’ (De Boeck 1983, 23). Roggemans poëtische en muzikale productie worden dus gekenmerkt door een gelijkaardig streven.

Net als het schrijven is ook de jazz voor Roggeman ‘de uitdrukking van een psychisch moment’ (De Boeck 1983, 25). De Boeck wijst erop dat die ‘fysiologie van de idee’ in de jazz zelfs in verhoogde mate aanwezig is (De Boeck 1983, 25). Roggeman hecht bovendien in zijn muziek en in zijn poëzie belang ‘aan de lichamelijke in de uitvoering’ (De Boeck 1983, 25). In de verbinding van die twee aspecten, de lichamelijke en het rationele, ligt de uitdaging van beide kunstvormen.

De grote uitdaging voor de jazz zal, evenals in de schrijfkunst, dus liggen in de vormproblematiek, in een poging twee kontrapuntische polen intellect en lichaam, emotie en geest...in een yin yangmethode tot evenwicht te brengen, een orde op te bouwen voorbij de chaos (De Boeck 1983, 25).

Ook op dit gebied is Roggemans streven in de poëzie vergelijkbaar met zijn muzikaal streven. Jazz en poëzie zijn bijgevolg beide ‘een uitdrukkingsvorm waarin de tegengestelde krachten tot evenwicht kunnen komen’. (De Boeck 1983, 20). Dit zoeken naar evenwicht wordt

rechtstreeks in verbinding gebracht met de vorm. Voor Roggeman is de jazz niet enkel een verbinding van lichamelijkheid en rationaliteit, de jazz is bovendien zowel vormscheppend als vormvernietigend (De Boeck 1983, 20). Zijn muzikale en poëtische productie worden gekenmerkt door een binding tussen de vrijheid van de vorm en de dwingende vastheid van de vorm. Het gaat dus om 'een zoektocht naar vormelementen binnen het informele' (De Boeck 1983, 26). Vrijheid kan bij Roggeman bijgevolg niet gelijkgesteld worden aan chaos (Vgl. De Boeck 1983, 27).

Een andere gelijkenis tussen jazz en Roggemans poëzie ligt in het feit dat geen van beide opgebouwd is aan de hand van een 'ééndimensionaal sturend principe' (Vanobbergen et al. 2009, 16). Over het improvisatieproces kan gesteld worden dat jazzmuzikant en dichter 'onder druk in het improvisatiemoment aan een complex geheel [bouwen], waarin een momentgebonden logica heerst' (Vanobbergen et al. 2009, 16). Volgens Willy Roggeman is het tijdens de improvisatie dan ook enkel belangrijk dat 'de emotie...van hevige directheid [is], omdat het instrument het onmiddellijke verlengstuk is van de persoonlijkheid van de musicus' (Vanobbergen et al. 2009, 13). De uitdrukking van absolute subjectiviteit stelt Roggeman als ideaal. Ook de protesthouding van jazzmusici spreekt Roggeman aan. Hun protest kwam volgens Roggeman tot uiting in het steeds wisselende karakter van de jazz.

Deze vernieuwingen waren het resultaat van de strijd die de jazzmen telkens opnieuw aangingen met het muzikale materiaal: van de structuren en harmonieën tot ritmes en toonaarden, melodieën en zelfs tot de manier waarop de instrumenten bespeeld werden (Vanobbergen et al. 2009, 14).

Ook in het werk van de dichters neemt het revolteren volgens Roggeman een belangrijke plaats in, zoals in volgend citaat duidelijk wordt: 'Iedere auteur is geëngageerd, aangezien hij in een schrijfbaar revolteert tegen een hem biologisch of existentieel opgedrongen situatie' (Roggeman in De Block 1996, 80). De dichter én jazzmuzikant voeren in hun schepping een strijd.

De poëzie van Roggeman is in sterke mate bepaald door de jazzmuziek. Volgens Vanobbergen probeerde Roggeman 'de specifieke vormentaal van de free jazz in zijn literatuur te verwerken' (Vanobbergen et al. 2009, 6). Mark Dangin betoogt dat de jazz een inspiratiebron was voor Willy Roggeman en dat de dichter van die jazz 'taalkundig de bewegingen en improvizaties [wil] verbalizeren' (Dangin 1974). Roggeman geeft echter zelf aan dat zijn improvisaties niet onproblematisch met jazz in verband gebracht kunnen worden.

Roggeman wijst er volgens Wildemeersch met nadruk op ‘dat, in tegenstelling met wat velen menen, *‘noch de improvisatie, noch de blues essentieel voor de jazz’* zijn’ (Wildemeersch 1979, 10). Hoewel er gesteld kan worden dat de poëzie van Roggeman door de jazz bepaald is, wijst zich dit volgens de dichter zelf op andere vlakken uit.

Alles wat ik schrijf is ten slotte een vorm van jazz, alhoewel het juist niet is wat men dikwijls denkt: ik tracht niet de uiterlijke tekenen van jazz in mijn geschriften te verwerken. Het gaat om de interne spanningen, en de formele gebieden, die interesseren mij het meest (Roggeman in Vanobbergen et al 2009, 16).

Bovendien kan het fragmentarische in Roggemans poëzie in verband gebracht worden met de jazz. Voor Willy Roggema is jazz de vormgeving van ‘het absolute nu-moment’ (De Boeck 1983, 30).

Tijdens een uitvoering stoot ik mij vooruit in het niets. Iedere klank, iedere zin is terreinwinst op de chaos van de stilte. Adem zet zich om in gevormde klank en achter de ademkolom staat het ganse organisme dat zijn opstandigheid tegen het ongevormde, amorfe uitdrukt (Roggeman in De Boeck 1983, 30).

Het fragmentarische dat zijn poëzie kenmerkt is bijgevolg een rechtstreeks ‘gevolg van het vooruitschuiven van het moment’ (De Boeck 1983, 31). Bovendien komt dit fragmentarische direct voort uit Roggemans jazzvisie.

Roggeman wijst erop dat er een belangrijke rol weggelegd is voor het ritme en ‘de swingpotentie’ (De Boeck 1983, 27). Hij stelt bijvoorbeeld in *Restant*: ‘[I]k ben gevormd door welbepaalde jazzmomenten uit de jaren ’30: Buck Clayton, Basie en zijn ritmesectie, Lester Young. Dat is het fundament. Blues en riff’ (Roggeman 1984, 121). Er zijn echter nog meer elementen die een band tussen zijn poëzie en de jazz aanwijzen. In onderstaand citaat vinden we heel wat elementen terug die al meermaals in verband werden gebracht met de poëtische evocatie van jazzmuziek.

De verzen van Roggeman vallen in de eerste plaats vormelijk op. Er worden clusters van motieven gevormd, die tegenover andere clusters staan. Er wordt gebruikgemaakt van neologismen en zelfgemaakte samenstellingen. Zo wordt het gedicht een spanningsveld waarin betekenissen en motieven, klanken en letters verhoudingen aangaan met elkaar, als in een partituur waarin woorden de plaats innemen van noten (Van der Straeten 2005).

Bart van der Straeten wijst hier op het gebruik van neologismen en woordsamenstellingen, bovendien brengt hij de formele kant van de poëzie rechtstreeks in verband met de muziek. Het is dus geenszins verwonderlijk dat Willy Roggeman een gedicht wijdt aan Charlie Parker. Maar het raakvlak tussen Parker en Roggeman gaat volgens De Boeck verder. De gelijkenis

ligt volgens hem in ‘de kwaliteit van de stijl, de geslotenheid van de syntaxis, een speciale kode die moet ontcijferd worden’ (De Boeck 1983, 31). Opvallend is dat aan de hand van De Boecks terminologie reeds duidelijk wordt dat het hier niet enkel gaat om Roggemans muziek, maar veeleer om zijn poëzie. Toch sluit de dichter Willy Roggeman nauwer aan bij de werkwijzen van Miles Davis en John Coltrane. De gelijkenis met Davis ligt dan in ‘het verabsoluteren van de klank, langgerekte noten die als afzonderlijke klankeilanden op zichzelf staan en zo hun autonomie opwijzen’ (De Boeck 1983, 31). Dit komt volgens De Boeck vooral in de poëzie van Roggeman tot uiting. Het nauwst lijkt Roggeman echter aan te sluiten bij Coltrane, die in zijn werk telkens opnieuw vertrekt vanuit het nulpunt in ‘een steeds weer hervatte poging om de barrière naar de essentie te overschrijden (De Boeck 1983, 32).

Hoewel Roggeman zelf duidelijk wijst op parallellen tussen (zijn) poëzie en jazz, staat hij kritisch tegenover een samengaan van de twee. De Boeck omschrijft Roggemans houding als ‘die van twijfel’. Willy Roggeman wijst ‘een totale toenadering tussen muziek en literatuur van de hand’. Het ene staat volgens hem meestal in functie van het andere, de meeste stukken komen echter niet tot een vorm van eenheid (De Boeck 1983, 23). De toenadering ligt volgens Roggeman in een soort analogie. Jazz en poëzie zijn dan ‘analoge uitdrukkingsvormen van eenzelfde artisticeit’. De jazz is volgens Roggeman echter directer, lijfelijker en minder abstract (De Boeck 1983, 35).

Bovendien is Willy Roggeman er zich van bewust dat de jazz een bepaalde sfeer oproept. Het is net die sfeer die de muziek zo aantrekkelijk maakt. Hij noemt jazz ‘een levenshouding, een klimaat, een existentieel voedsel, onafscheidelijk met het creatieve verbonden, een waarde bovendien waarin het spel van vrijheid en gebondenheid zeer subtiel is’ (Vanobbergen et al. 2009, 13). Doordat de jazz ‘onafscheidelijk met het creatieve verbonden’ is, wijst Roggeman onmiddellijk ook de niet te verwaarlozen rol van de jazz in zijn poëtisch scheppen aan.

### 5.5.1. ‘(De free-monsters / 9)’

Het gedicht ‘(De free-monsters / 9)’ maakt deel uit van een cyclus gedichten, namelijk ‘De free-monsters/ Jazzin’ April free’. Het gaat in totaal om tien gedichten, waarvan telkens een Nederlandse en een Engelse variant is opgenomen. Hier zal enkel de Nederlandstalige versie van het gedicht besproken worden, omdat deze scriptie handelt over de Parkerreceptie in het Nederlands taalgebied. Toch is het zinvol om kort een van de grootste verschillen aan te

duiden tussen de twee versies. De Nederlandstalige versie begint met een verwijzing naar het gedicht van Claus. Hoewel de inhoud van de twee gedichten gelijklopend is, werd deze verwijzing in de Engelse versie weggelaten. Hiermee wordt reeds duidelijk dat Willy Roggeman zich met ‘(De free-monsters / 9)’ in de Nederlandstalige traditie van de Parkerpoëzie plaatst.

#### **5.5.1.1. Jazzelementen**

‘(De free-monsters / 9)’ zet in met een citaat uit ‘April in Paris’ van Hugo Claus. Dit principe van citeren komt volgens Bart Vervaeck in de jazzmuziek zeer frequent voor. Er worden dan delen van het werk van andere jazzmuzikanten, bijvoorbeeld elementen uit improvisaties en motieven, in het eigen werk geciteerd (Vervaeck 2005, 48). Die elementen gaan dan gelden als uitgangspunt voor de eigen creatie. In navolging van Bart Vervaeck kan worden gesteld dat Roggeman een eigen interpretatie geeft aan de standard ‘April in Paris’. In dit geval verwijst de titel niet naar het jazznummer, maar naar het gelijknamig gedicht van Claus (Vgl. Vervaeck 2005, 48). Het gedicht van Claus zet een associatieproces in gang. Vers 3 ‘April, zoals men ziet’ toont een sterke gelijkenis met het slotvers ‘april, zoals men Yardbird ziet’ (Roggeman 1973, 62). Dit doet denken aan het leidmotief uit de jazz, zoals ook in andere gedichten reeds besproken werd. De titel ‘April in Paris’ maakt de overgang naar dit leidmotief, waarin ‘April’ herhaald wordt. In de verzen 3-6 is de band met het gedicht ‘April in Paris’ nog sterk aanwezig. De slotverzen ‘Kooi van waanzin echter, april, zoals men Yardbird ziet’ trekken het gedicht open tot een algemener beeld. Deze spanning doet denken aan de door Roggeman aangehaalde interne spanning, die ook in de inhoudelijke bespreking van het gedicht tot uiting zal komen. Het gedicht ‘(De free-monsters / 9)’ is net als een jazznummer de expressie van één psychisch moment. Wat bovendien opvalt aan het gedicht is dat de vorm hoewel ze fragmentarisch is, niet chaotisch is. Ook dit kan rechtstreeks in verband gebracht worden met de jazzvisie van Roggeman.

#### **5.5.1.2. Parkerbeeld**

Zoals eerder gezegd, plaatst Roggeman zich door het citeren van Claus ‘April in Paris’ binnen de literaire traditie van de Parkerpoëzie. Opvallend is dat er gekozen wordt voor een regel waaruit het revolterende en strijdlustige karakter van de persona Parker nadrukkelijk spreekt. Hiermee wordt benadrukt welke waarde het lyrisch subject uit Claus’ ‘April in Paris’ aan de

jazzmuzikant hecht. Vooral het beeld van de strijd ('bebloede havik') strookt met Roggemans eigen visie op jazz. Doordat het lyrisch subject onmiddellijk toevoegt dat dit uit 'April in Paris' van 'Hugo Claus' stamt, schept het subject een afstand tot dit eerste vers. Hij geeft duidelijk aan dat het niet om zijn eigen uitspraak gaat. Deze afstand wordt opnieuw benadrukt door het gebruik van 'men' in het derde vers. Het vers 'April in Paris' evoceert een beeld van de maand april. April doet denken aan de lente, het nieuwe begin, het breken met de winter en het voorbereiden van de zomer. Metaforisch kan april dan staan voor het vernieuwende. De maand april breekt als het ware met het oude en speelt een belangrijke voorhoederol in het vernieuwingsproces. In '(De free-monsters / 9)' lijkt 'April' ook aan te sturen op het beeld dat in het gedicht van Claus wordt opgevoerd, bijvoorbeeld in 'zoals men ziet, steeds maakte het dichters prinselijk gek'. Er wordt bovendien onmiddellijk gewezen op de invloed van Parker op 'dichters', die dan niet enkel naar Claus, maar ook naar de vele (literaire) volgelingen verwijzen. Opvallend is echter dat ook hier een afstand gecreëerd wordt tussen het lyrisch subject en die 'dichters'. Het adjectief 'prinselijk' bevat opnieuw een verwijzing naar Claus' gedicht. In 'April in Paris' (1952) werpt het lyrisch subject zich als prins of als navolger van koning Charlie op. De 'bottende bomen' brengen niet enkel het referentiële beeld van april met zich mee, ook de metaforische lezing is hier op zijn plaats. Het vers staat dan voor de vernieuwingsdrang die in de dichters opborrelt. Deze lezing wordt benadrukt doordat 'bottende bomen' onmiddellijk gevolgd wordt door een beeld van strijdvaardigheid, namelijk 'peper in hun bloed'. Verzen 3-6 kunnen dan gelezen worden als een beeld voor de dichters die zich in hun strijd voor vernieuwing door Parker laten ophitsen. De slotverzen 'Kooi van waanzin echter,/ april, zoals men Yardbird ziet' schetsen dan een algemener beeld. 'April' wordt hier rechtstreeks in verband gebracht met het beladen Parkerbeeld ('zoals men Yardbird ziet'). Het 'prinselijk gek' zwelt in de slotverzen echter aan tot 'waanzin', wat een veel negatievere sfeer oproept. De 'kooi' wijst op het verstikkende, het beperkende van deze waanzin. De laatste verzen kunnen dan geïnterpreteerd worden als een beeld van belemmerende werking van de Parkercultus op dichters. Het lyrisch subject wijst op de kwellende wijze waarop Charlie Parker door dichters aanbeden wordt en zo hun streven naar vrijheid als het ware teniet doet. Het gaat dus om de spanning tussen de vrijheid en de onvrijheid. Deze interne spanning speelt een belangrijke rol in het poëtische denken van Willy Roggeman.

Het gedicht '(De free-monsters / 9)' duidt veel minder dan de andere besproken Parkergedichten op een affiniteit van het lyrisch subject met Charlie Parker. Veeleer wordt in

‘(De free-monsters / 9)’ een beeld gecreëerd van de Parkercultus, zoals in het slotvers ook expliciet benoemd wordt. Door te citeren uit Claus’ gedicht wordt de literaire traditie van de Parkerpoëzie opgeroepen. Het lyrisch subject lijkt zich echter niet in die traditie te plaatsen, hij geeft er daarentegen een overzicht van en lijkt er ook kritiek op uit te oefenen.

## 5.6. Freddy De Vree

Freddy De Vree (1939-2004) was naast dichter ook biograaf, essayist, vertaler en kunstcriticus. Hij was lange tijd als producer verbonden aan Radio 3, de voorloper van Klara (Bekkers 2004). Hij had volgens Guido Lauwaert ‘een brede culturele belangstelling, gecentraliseerd rond jazz, beeldende kunst, letterkunde en filosofie’ (Lauwaert 2005). De Vree was volgens Bekkers ‘achter zijn cynische masker, een bijzonder gevoelige man die de emoties in zijn poëzie omzwachtelde met een intellectualistische toon, een groot taalgevoel en cultuurhistorische kennis’ (Bekkers 2004). Hij plaatste zich vooral in de schaduw van anderen, wat ook in zijn intertekstuele poëzie tot uiting komt (Anoniem 2004). Brouwers noemt de dichter dan ook een zeer belesen en vooral veelzijdig man, hij was volgens Brouwers ‘rusteloos op zoek naar de noemer waaronder hij alles kon plaatsen wat toen plaatsvond, hij had het ook over film, muziek, grafische en beeldende kunsten’ (Brouwers 2004). De zoektocht naar die allesomvattende noemer zorgde ervoor dat de dichter de jazz in zijn poëzie heeft betrokken. Ludo Bekkers wijst op de sterke band met Cobra.

De Vree had zijn hart verpand aan de kunstenaars van de Cobra-beweging. Die bleef hij, tegen alle hedendaagse stromingen in, verdedigen. Zijn trouwe vriendschap met Hugo Claus en Willem Frederik Hermans was haast legendarisch (Bekkers 2004)

De dichter heeft niet enkel een vriendschapsrelatie met Hugo Claus, ook in stijl leunt hij soms dicht aan bij Claus. Tekenend voor deze verbondenheid is dat De Vree onder het pseudoniem Marie-Claire de Jonghe in 1969 twee bundels uitbracht, namelijk *Jaja* en *De lemen liefde*. Lange tijd heeft men echter gedacht dat deze bundels van de hand van Claus waren (Nijmeijer 1978). Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat een dichter, die zo nauwe banden met Cobra en Claus heeft, zich in zijn poëzie tot de jazz zal richten.

### 5.6.1. ‘Charlie Parker. 29 augustus 1920- 2 april 1955’

Freddy De Vrees cyclus ‘Charlie Parker. 29 augustus 1920- 2 april 1955’ verscheen in 1977 in de bundel *De Dodenklas*. De reeks bestaat uit 5 gedichten, die elk de titel dragen van een nummer van Parker. De cyclus speelt een intertekstueel spel met ‘April in Paris’ van Hugo Claus, dat 26 jaar eerder geschreven werd. Opvallend aan de titel van de cyclus is, dat de sterfdatum van Charlie Parker niet correct is. Parker overleed namelijk, zoals algemeen aanvaard wordt, op 12 maart, een goede twee weken vroeger dan de datum aangegeven in De Vrees titel.



### 5.6.1.1. Formeel

Net als ‘(De free-monsters / 9)’ van Willy Roggemen zet de cyclus ‘Charlie Parker. 29 augustus 1920- 2 april 1955’ in met een citaat uit Claus’ ‘April in Paris’. Ook hier vinden we dus het jazzprincipe van het citeren terug (Vgl. Vervaeck 2005, 48). Opvallend is ook dat het om hetzelfde gedicht gaat dat geciteerd wordt. Zowel Roggeman als De Vree zijn lijken zich ervan bewust dat Claus met zijn gedicht ‘April in Paris’ aan het begin van een traditie staat.

Het eerste gedicht, dat de titel ‘April in Paris’ draagt, begint met een vers uit het gelijknamige gedicht van Claus. De twee volgende gedichten, ‘Koko’ en ‘Lover Man’, zetten in met een kleine variatie op dat vers, respectievelijk ‘Dag Charlie, hoe waart gij?’ en ‘Dag Charlie, waar waart gij?’. Ook dit principe van variëren op een gegeven motief is kenmerkend voor de jazzmuziek. De laatste twee gedichten, ‘Au Privave’ en ‘Bird gets the worm’, beginnen met een ander vers uit Claus’ gedicht. In de gedichten wordt een spel met verwijzingen, variaties en associaties gespeeld. De gedichten zijn opgebouwd als een jazzimprovisatie, waarin de ene associatie de andere oproept.

‘April in Paris’ begint met een vers uit Claus’ gedicht, het vers dat er onmiddellijk op volgt, ‘Dat was toen hij nog leefde; in eenenvijftig’, verwijst naar de peritekst die Claus later aan het gedicht toevoegde. Bovendien wordt in dit vers duidelijk gemaakt dat Parker nu reeds dood is, wat ook al uit de titel van de cyclus af te leiden was. De verzen 3-8 zijn één lange associatieketen die is opgebouwd rond Parker. De keten eindigt dan met de tol van het ‘uitbundige leven’ van Parker. Dit zorgt voor de overgang naar de volgende reeks van associaties, die dan betrekking hebben op de dood van Parker. Opnieuw wordt het verband gelegd met Claus’ gedicht ‘April in Paris’. Ook het lyrisch subject in Freddy De Vrees gedicht spreekt de jazzmuzikant aan met ‘Dag Charlie’.

Het gedicht ‘Koko’ begint met een variatie op dezelfde regel uit ‘April in Paris’ (1952). Bovendien komt ook de tweede regel uit datzelfde gedicht (‘Koralen en ertsen uit mekaar gespat’). Met dit vers wordt de vraag die het lyrisch subject aan het begin stelt (‘hoe waart gij’) beantwoord. Ook de volgende verzen kunnen nog tot dit antwoord gerekend worden. Het lyrisch subject vangt aan met het begin (‘In den beginne’), maar komt al snel tot de conclusie dat dit ‘nu verleden’ is. Ook hier vinden we opnieuw de aanspreking ‘Dag Charlie’, waardoor

niet enkel het verband gelegd wordt met het gedicht van Claus maar ook met het eerste gedicht uit de cyclus. De aanspreking van Parker brengt dan opnieuw allerlei beelden van de jazzmuzikant met zich mee. Die beelden beginnen bij Parkers muziek en gaan over in elementen uit zijn leven, bijvoorbeeld zijn drugverslaving. In de laatste strofe wordt dan de kater na een nachtelijke trip beschreven.

Het derde gedicht, ‘*Lover Man*’, opent met de vraag: ‘waar waart gij?’. Dit genereert een aantal beelden die verband houden met Parkers opname in het Camarillo State Mental Hospital. In de spreekkamer hangt een foto, die foto zet een variatieketen in gang, waarin heel wat figuren opgenomen worden. Een van hen is Parker. Het gedicht sluit af met de impact die het zien van deze foto op het lyrisch subject heeft. Het vierde gedicht ‘*Au Privave*’ begint dan met het vers ‘Dag Charlie bebloede havik hoge stem’. Zo wordt niet enkel een verband met Claus’ ‘*April in Paris*’ maar ook met het gedicht van Roggeman gelegd. Ook Roggemans ‘(free-monsters/9)’ begint met dit vers. Dit strijdlustige beeld van Parker brengt echter een veel minder positief beeld met zich mee, namelijk dat van het wegwijnende jazzicoon (‘bloedspuwend’). In de verzen 48 tot 53 wordt een beeld geschetst van wat Parkers drugverslaving vooral op lichamelijk gebied doet. De drugverslaving voert dan naar de muziek van Parker. In het laatste gedicht ‘*Bird gets the worm*’ wordt het levenseinde van Parker geëvoceerd. Het vers ‘Dag Charlie ga liggen in het zand’ uit Claus’ gedicht bevat een verwijzing naar de dood. Een doodsbericht wordt dan gevolgd door een beschouwing van het lyrisch subject over Parkers leven.

#### 5.6.1.2. Parkerbeeld

De peritekst bij de cyclus duidt onmiddellijk aan in welke context dit gedicht geplaatst moet worden. De regel ‘*Make a promise you’ll remember*’, opgenomen als motto, geeft de cyclus de waarde van een herinneringsdaad (De Vree 1977, 35). Net als Roggeman wijst De Vree door het citeren van Claus’ gedicht ‘*April in Paris*’ op de voorgangerrol van dit gedicht. De Vree doet dit heel expliciet. Zo neemt hij in het eerste gedicht van de cyclus niet enkel een vers over uit dat eerste Parkergedicht, maar geeft hij het ook dezelfde titel.

Hij wijst er bovendien in ‘*April in Paris*’ op dat het gedicht van Claus eerder was, toen Parker, in tegenstelling tot nu ‘nog leefde’. Daarmee heeft De Vree onmiddellijk ook Claus’ latere onderschrift in zijn tekst verwerkt en benadrukt dat het hier wel degelijk om een postume ode

gaat. Vanaf regel 3 wordt een associatieproces ingezet. Het vers ‘Hart en hersenen gepropt in een kolom van klanken’ staat symbool voor Parker. Dit idee van de ‘kolom van klanken’ komt bijvoorbeeld ook nog in ‘Au Privave’ naar voren in het woord ‘klankzuil’. Parker wordt in zo’n sterke mate met zijn muziek geïdentificeerd dat hij als een kolom van klanken voorgesteld wordt. Het ‘Hart en hersenen’ wijst dan op de gevoelsmatigheid en het intellect van de jazzmuzikant. Het woord ‘gepropt’ duidt dan aan dat beide eigenschappen zo omvangrijk zijn dat het bijna onmogelijk is om tegelijkertijd in een figuur aanwezig te zijn. De kolom van klanken kan bovendien ook symbool staan voor het instrument van de jazzmuzikant, waarmee hij zijn ‘Hart en hersenen’ uitspuwt. De ‘kolom’ doet vervolgens denken aan gelijkaardige zaken, namelijk ‘een zuil’ en een ‘caryatide’, maar ook een ‘saxofoon’. Dit instrument maakt dan de overgang naar de muziek van Parker. Ook hier wordt een intertekstueel spel gespeeld. Het vers ‘zang, vervloekig der parken’ is een variatie op Claus’ vers ‘zang der parken’. Uit het woord ‘parken’ spreekt een duidelijke overeenkomst met de naam Parker. Het gaat hier dus om de muziek van Parker. Het woord ‘vervloekig’ is dan een typering van de figuur en zijn muziek. De muziek roept verschillende beelden van Parker op. Eerst wordt Parker geportretteerd als ‘balse vogel’, waarbij bals wijst op een tegendraadsheid. Later is Parker een ‘verweerde ruïne’, wat wijst op de aftakeling van de jazzmuzikant. Parker is nog slechts een ‘ruïne’. Het adjectief ‘verweerd’ doet vermoeden dat met deze aftakeling een strijd mee gepaard gaat. De jazzmuzikant is gehavend door het leven. De ‘immobiele kramp’ van een uitbundig leven beklemtoont bijgevolg de lichamelijke aftakeling van de altsaxofonist. Het woord ‘immobiel’ staat in sterk contrast met de vitaliteit die vaak aan het jazzicoon toegeschreven wordt. Nijmeijer geeft aan dat De Vree sterk geïntrigeerd is door het ‘haperend lichaam’ en door de manier waarop een figuur afhankelijk wordt van dat ‘haperend lichaam’ (Nijmeijer 1978). Dit aspect komt in de gedichten uit de cyclus sterk tot uiting, bijvoorbeeld in woorden als ‘immobiele’ (v.7), ‘statische’ (v.20), ‘op een lichaam stranden’ (v.25) en ‘klankzuil’ (v.58). In het vers ‘dat zich heeft verworpen aan het schurft van de schoonheid’ spreekt uit het woord ‘verworpen’ een afkeuring van het ‘uitbundige leven’ vanwege het lyrisch subject. De binding van ‘schurft’ en ‘schoonheid’ impliceert dat het eerste onmiddellijk door het tweede wordt meegebracht.

Het is dus het uitbundige leven van de jazzmuzikant dat ervoor zorgt dat Parker steeds meer geconfronteerd wordt met de grenzen van het eigen lichaam. De overgang naar de dood is dan ook niet verwonderlijk. In de derde strofe wordt die dood bijgevolg gethematiseerd. Die strofe begint met de verzen ‘Alsof de sneeuw ooit smolt op de bergkam van de morfine daarboven,/

het slijm ooit loskwam uit longen rochelend om dageraad'. Het woord 'alsof' geeft aan dat de dood van Parker in verband gebracht kan worden met dat smelten van 'de sneeuw'. Zelfs de 'morfine' kon Parker niet meer redden, ze 'smolt' als het ware en verdween zo als houvast. Het woord 'dageraad' kan niet enkel verwijzen naar de ochtend, een beeld dat in het volgend vers met 'morgen' wordt verdergezet. Metaforisch kan het ook staan voor het streven naar vernieuwing. De 'longen rochelend om dageraad' wijzen dan op de muziek van Parker die wanhopig om vernieuwing schreeuwt. Aangezien 'het slijm [...] loskwam' kon ook dit Parker niet meer overeind houden. Het laatste deel van het gedicht is door de 'oh Charlie' en door het veelvuldige gebruik van 'zou' een jammerklacht van het lyrisch subject. In de laatste verzen betreft het lyrisch subject de dood van Parker, wat vooral spreekt uit het vers 'Ooit zou je nog eens jarig zijn'.

Het tweede gedicht 'Koko' begint met een vraag naar Parkers persoonlijkheid ('hoe waart gij?'). Het antwoord op die vraag vindt het lyrisch subject in een vers van Hugo Claus: 'Koralen en ertsen uit mekaar gespat'. Ook hier gaat het echter om een lichamelijke lezing. Het lyrisch subject begint met een typering van Parkers leven ('de snelheid') en muziek ('duizelen van de vingers'). Met het vers 'Was, d.w.z. is nu verleden' benadrukt hij echter dat die snelheid niet kon aanhouden. Het woord 'was' kan hier wijzen op het feit dat Parker dood is en op het feit dat die snelheid er aan het einde van zijn leven niet meer 'was'. Het woord 'kleven' geeft opnieuw een erg statische toestand weer. Dit wordt benadrukt door het vers 'Dag Charlie, spastisch statische sperwer, spervuur van monologen'. Dit vers is een variatie op vers 46 uit Claus' 'April in Paris', namelijk: 'dag Charlie bebloede havik hoge stem'. De 'sperwer' is net als de 'havik' een roofvogel. De voorbepaling 'spastisch statische' wijst opnieuw op het lichamelijke aspect, op de grenzen van het lichaam.

Het 'spastisch' is dan de manier waarop Parker met deze immobiliteit omgaat. De 'hoge stem' uit Claus' gedicht, die daar verwijst naar de hoge klank van de altsax brengt hier een ander kenmerk van Parkers muziek aan het licht, namelijk zijn vele solo's ('monologen'). In die solo's wordt sprakeloos 'verwoord al wat kan worden geuit/ door wie zich aan de muiterij van het zwijgen heeft gewijd.' Het lijkt dus alsof Parker in zijn muziek alles kan vatten ('al wat kan worden geuit'). Dit vers wijst niet enkel op de grote gevoelswaarde die uit Parkers muziek spreekt. Het vers 'de muiterij van het zwijgen' benadrukt ook dat het allesomvattende aspect van de solo's binnen een soort een strijd te kaderen is. Parker uit dus alles wat hij maar

kan uiten, ook al strookt dit niet met de wetten opgelegd door het zwijgen. Parker overwint de stilte ('het zwijgen').

De muziek van Parker voert dan naar de ontgoocheling, die gepaard gaat met de werkelijkheid. Dit wordt in het vers 'de bodemloze ontgoocheling/ van de dageraad na het spelen' duidelijk. Bovendien impliceert 'na het spelen' dat er een onlosmakelijke band bestaat tussen Parkers nachtelijke leven en zijn muziek. De muziek stelt Parker in staat de werkelijkheid te ontvluchten ('Spelen, een heelal strelen'). De mogelijkheid om het 'heelal te strelen' wordt echter opnieuw door de beperking van het lichaam tenietgedaan ('op een lichaam stranden'). Nijmeijer stelt dan ook dat de geest voor De Vree 'pure werkelijkheid' is, maar opnieuw afhankelijk is van het 'haperend lichaam' (Nijmeijer 1978). De werkelijkheid van de geest wordt tegenover de echte werkelijkheid geplaatst. In die echte werkelijkheid wordt Parker door zijn lichaam beperkt. In het laatste fragment thematiseert het lyrisch subject de kater na een nachtelijke trip. Het 'openen van de ogen op de fletse wereld' benadrukt opnieuw de ontgoocheling die met het verschil tussen Parkers eigen werkelijkheid en de algemeen geldende werkelijkheid gepaard gaat. Het lyrisch subject karakteriseert deze kater als een plots ontbreken van mogelijkheden ('ontberen van wijdse tuinen'). Hij brengt deze ontgoocheling ook rechtstreeks in verband met het drugsgebruik van de jazzartiest ('het strelende doodkruid').

Het derde gedicht, 'Lover Man', begint met een retorische vraag naar 'waar' Parker was. Retorisch omdat het lyrisch subject het antwoord op de vraag weet, namelijk in 'Camarillo'. Dat wordt duidelijk door de verzen 43-44: 'en verschijnen op ons netvlies/ onontkoombaar'. Bovendien wordt het lyrisch subject onmiddellijk ingevoerd in de spreekkamer van de instelling, zoals in vers 32 duidelijk wordt. Het lyrisch subject geeft een beschrijving van de figuren op de foto, die allen patiënten zijn van de instelling. De beschrijving van de figuren ('valsmunters,/ beroepsgokkers, gedebaucheerde zelfmoordenaars') zorgt ervoor dat aan hen allen een soort pariabeeld kleeft. Het gaat om outcasts, om mensen aan de zelfkant van de maatschappij. Het zijn non-conformisten die niet voldoen aan de eisen opgelegd door de maatschappij. Een van hen is Parker ('die man').

Uit de verzen 'Alsof dit verwilderd schepsel/ ons de hand wil reiken vanonder zijn dwangbuis' spreekt een tegenstelling tussen vrijheid en gebondenheid. De man die 'verwilderd' is, zit gekneld in een 'dwangbuis'. Dit kan een beeld zijn voor de opsluiting in de

instelling. Algemener kan het vers ook wijzen op hoe Parkers toestand in de maatschappij ervaren wordt. De altsaxofonist die ‘verwilderd’ is en zich niet voegt naar de regels van de maatschappij is net een gevangene van die maatschappij. In het gedicht wordt nu een wij-figuur opgevoerd, die erg aangedaan is door de verschijning van Parker in deze toestand. Dit wordt in de verzen ‘Voor onze lamledige hartslag is het nu beter/ dat we maar de ogen sluiten tot hij is weggerold door opzichters’ gethematiseerd. Hoewel de wij-figuur de ‘ogen’ sluit, kan zij het beeld niet vergeten. Het ‘tergend geheimen gehuil’ en het ‘geil moerassig klagen’ thematiseren vervolgens de muziek van Parker. De verzen benadrukken de gevoelswaarde (‘het gehuil’ en ‘klagen’), de lichamelijke en het erotische aspect (‘geil’). Die gevoelswaarde van de muziek roept elke keer opnieuw het beeld van Camarillo op (‘verschijnen op ons netvlies’).

Het vierde gedicht is getiteld ‘Au Privave’. Hier wordt een beeld geschapen van de sterk afgetakelde Charlie Parker. Het vers van Claus ‘Dag Charlie bebloede havik hoge stem’ roept bij het lyrisch subject enkel nog een schim op van de antiheld. Het ‘bloedspuwende’ staat dan symbool voor een slechte gezondheidstoestand, de ‘gestolen parka’ voor een toegenomen armoede. Door de verslechterde situatie moet de jazzmuzikant zelfs zijn kleren stelen. Parker wordt voorgesteld als volledig in zichzelf gekeerd (‘Tel qu’en lui-même...’). In de volgende verzen wordt de eerder aangehaalde spanning tussen geest en het lichaam erg sterk geëxpliciteerd. De verzen ‘in het vaal en hongerig lichaam/ heerst het brein niet meer over de bevende handen’, duiden aan dat Parker volledig afhankelijk geworden is van zijn lichaam. Dat dit vers onmiddellijk gevolgd wordt door ‘tot een nieuwe injectie de gezwellen in kristallen,/ de kwabben in diamanten omzet’, legt de oorzaak hiervan in zijn druggebruik. Parkers lichaam is volledig afhankelijk van de drugs. De lichamelijke schade (‘gezwollen’ en ‘kwabben’) die door de drugs aangericht worden, wordt door de jazzsaxofonist tot iets waardevols verheven (‘kristallen’ en ‘diamanten’). Parker draagt de tol van zijn druggebruik als een schat. Een ‘injectie’ zorgt ervoor dat Parkers ‘povere romp opwiekt, zich van geen aarde meer bewust’. De trip wordt dan als een ‘vlucht’ voorgesteld.

Onmiddellijk wordt de trip verbonden met de muziek, door de ‘injectie’ kan Parker opnieuw spelen. Het ‘tweedehandse mondstuk’ wijst net als de ‘gestolen parka’ op de armoede. Zo benadrukt dit vers nogmaals de tragische context. Het muzikale spel van de jazzmuzikant lijdt echter niet onder het druggebruik, integendeel. Parkers ‘duizende vingers’ wijzen op de enorme hoeveelheid en snelheid aan klanken die hij kan voortbrengen. Het vers ‘het kolkend

schuim/ van de bas en de cymbalen' wijst dan op het geluid van de andere muzikanten uit het kwintet. Dat Parkers muziek als 'een waterval' op die geluiden stort, is veelzeggend voor de waarde en de impact die de jazzmuzikant in het combo inneemt. In het vers 'Hij staat te spelen en te sterven' wordt een beeld geschapen van de absolute overgave waarmee Parker speelt. Dit vers kan echter ook verwijzen naar het druggebruik. Dit druggebruik zorgt er niet enkel voor dat Parker kan spelen ('de povere romp opwiekt') maar bewerkstelligt tegelijkertijd zijn dood. Dit wordt nogmaals beklemtoond in het volgend vers 'sculpterend aan de klankzuil waarvoor hij zijn lichaam ruilde'. Uit dit vers spreekt niet enkel de enorme binding tussen kunst en leven, ook het statische aspect speelt hier een belangrijke rol. Het 'lichaam' wordt namelijk ingeruild voor een 'zuil'. In de laatste twee verzen sijpelt ook het beeld van de ongebondheid door. Parker beschrijft in zijn muziek 'een object alsof het niet bestond'. Hij is dus niet gebonden aan een vooraf bepaald beeld. Dit vers benadrukt de nieuwheid van het geluid, de creativiteit die eruit spreekt.

Het laatste gedicht is dan 'Bird gets the worm'. Een titel die een aanspeling is op Parker die in zijn graf ligt. Het gedicht scheidt een beeld van de dood van Parker. De dood wordt in het gedicht ingevoerd door opnieuw een vers van Claus: 'Dag Charlie ga liggen in het zand'. Het volgende vers 'je laatste zenuw werd aangerand' doet vermoeden dat Parkers lichaam volledig afgetakeld was. Enkel de laatste zenuw moest het nog te begeven. Het lyrisch subject neemt in de tweede strofe een doodsbericht van Parker over, het bericht staat in het Engels, wat de authenticiteit ten goede moet komen.

Bird was *gone*.  
 Bird was gone, they said.  
 And what they, now that he is,  
 Was that he was never more *here*.  
 (De Vree 1977, 40)

De spreker van het bericht heeft het moeilijk te geloven wat hem gezegd werd ('they said'). Dat blijkt vooral uit de herhaling van de boodschap en de daaropvolgende interpretatie ervan. Doordat het woord '*here*' cursief gedrukt staat, wordt er een bijzonder gewicht op gelegd. De spreker laat uitschijnen dat Parker niet meer '*here*' is. Hij sluit zo echter niet uit of hij dan wel ergens kan zijn. Dit wordt benadrukt door de verzen 67-69, die een beschouwing over de wiskundige bevat. Vertaald naar Parker vraagt het lyrisch subject zich af of Parker de schepper van een universum is ('hij die een stelling bewijst daardoor dit universum scheidt').

In het vers ‘Altijd zal dit standbeeld rennen’ thematiseert opnieuw de spanning tussen vrijheid en onvrijheid, tussen het statische (‘standbeeld’) en het dynamische (‘rennen’). Met het vers ‘dit landschap van wonder, gif en doem’ geeft het lyrisch subject een beschrijving van Parkers universum. Het ‘wonder’ wijst dan op zijn talent, ‘gif’ op de drugs, ‘doem’ op de tragiek.

De wij-figuur wil erin ‘luieren’ wat sterk afsteekt tegen het ‘rennen’ van de jazzmuzikant. Het universum dat door Parker geschapen wordt, wordt aantrekkelijk bevonden (‘waarin wij willen luieren’). Toch benadrukt het ‘luieren’, dat de wij-figuur haar tijd in dit universum anders zou besteden. In het laatste vers ‘en misschien zelfs bestaan als het bestond’, wordt ‘bestaan’ niet te gezien als een voorwaarde om te kunnen ‘luieren’. Hierdoor wordt er een andere, veel vrijere invulling aan het woord ‘bestaan’ gegeven. Het echte ‘bestaan’ is iets absolute, vitalers en authentiekers, dan het als normaal ervaren ‘bestaan’. Dit laatste ‘bestaan’ wijst louter op de biologische toestand van in leven zijn. In het vers ‘als het bestond’ wordt echter afbreuk gedaan aan de visie dat Parker een eigen wereld vorm gaf. De vraag van het begin van de strofe blijft dus onbeantwoord. Uit de laatste strofe spreekt een maatschappelijk engagement, waarbij Parkers gevormde wereld als waardevol wordt voorgesteld, maar waarin door de wij-figuur toch een andere levensstijl dan Parker vooropgezet wordt (‘luieren’).



## 6. Inhoudelijke Parkergedichten

In de inhoudelijke Parkergedichten wordt er op formeel gebied geen gestalte gegeven aan de jazz. De band met de jazz ligt er enkel in thematische verwijzingen. De drie gedichten die in deze scriptie onder de noemer van 'inhoudelijke Parkergedichten' geplaatst werden zijn Stefaan van den Bremts 'Een heer met bijzit', Jan Wits 'The Bird' en Roland Jooris 'Yardbird'. Hoewel Adriaan de Roover dit laatste gedicht beschouwt als een poëtisch equivalent van de cooljazz, wordt hier geopteerd om het gedicht als een inhoudelijk Parkergedicht te behandelen (De Roover 1988, 223-224). De reden hiervoor is dat er zowel op formeel gebied als in de secundaire literatuur over de poëtische opvattingen van de dichter te weinig aanwijzingen voor een eventuele bepaaldheid door de jazz te vinden waren. Het gedicht voldoet dan ook niet aan de criteria die in hoofdstuk 4 gesteld werden om van een formeel Parkergedicht te kunnen spreken. Dit toont nogmaals aan dat de grens tussen beide allesbehalve absoluut is. De categorisatie is in dit onderzoek dan ook enkel een hulpmiddel.

### 6.1. Stefaan van den Bremt

Stefaan van den Bremt (° 1942) werd volgens Koenraad Goudeseune 'een tijdlang de lijsttrekker van het politieke gedicht in Vlaanderen genoemd'. Hoewel hij vaak met het Nieuw-Realisme in verband gebracht werd, wou Van den Bremt 'er nooit *helemaal* mee geëtiketteerd worden' (Goudeseune 1992, 23). Stefaan van den Bremt ziet het Nieuw-Realisme als 'te luchtig, te braaf, te melig'. De dichter concentreerde zich dan ook op andere thema's (Goudeseune 1992, 23). Volgens Jan H. Mysjkin kiest Van den Bremt voor 'een **kritisch** realisme, een realisme dat de werkelijkheid interpreteert en als veranderbaar weergeeft'. Het gaat volgens hem dan ook niet om een poëzie die louter een weerspiegeling van de werkelijkheid wil zijn, maar net een poëzie die actief aan die werkelijkheid wil deelnemen (Mysjkin [Z.j.]).

Volgens Joris Gerits wil de dichter met een ironische houding en Brechtiaans aandoende vervreemdingstechnieken 'de werkelijkheid ondergraven en, als het enigszins kan, veranderen' (Gerits 2000, 54). Gerits ziet Van den Bremts taal als een wapen in zijn maatschappelijke strijd (Gerits 2000, 57). De dichter heeft een erg temporele visie op de taal. Volgens Van den Bremt zijn taal en tijd namelijk 'niet van elkaar los te koppelen. Aangezien

betekenis wordt opgebouwd via een opeenvolging van woorden, strekt alles wat uit taal bestaat zich noodgedwongen uit in de tijd. Literatuur is dus bij uitstek een kunst van de tijd' (Willockx 2000, 19). De vorm van Stefaan van den Bremts gedichten is redelijk vast, de inhoud veel minder.

Hij speelt via de tegenstelling tussen de ver reikende inhoud en de beheerste vorm juist de spanning uit tussen vatten en loslaten, tussen blijven en weggaan, tussen definiëren en vervagen (Willockx 2000, 19).

Paul Demets wijst in *Knack* bovendien op de 'de constante fascinatie voor de werking van taal en voor de muzikaliteit ervan' in het werk van de dichter (Demets 2002, 82). Dit is meteen ook de enige verwijzing die gevonden werd naar de muziek in Stefaan van den Bremts poëzie. Het lijkt er dus niet op te wijzen dat de jazz en Parker een poëtische rol vervullen in het werk van de dichter.

### 6.1.1. 'Een heer met bijzit': Parkerbeeld

Het gedicht 'Een heer met bijzit' verscheen in 1971 in de bundel *Een valkuil in de Wolken*, net geen twintig jaar na het verschijnen van Claus' 'April in Paris'. In het gedicht kan de eerder aangehaalde kritische kijk van de dichter op de maatschappij gelezen worden. Het lyrisch subject rekent af met het door de maatschappij geconcipieerde liefdesconcept. Parker wordt niet enkel opgevoerd als slachtoffer van deze maatschappij, maar ook als vertegenwoordiger van een vrijer liefdesconcept.

In het gedicht wordt een 'wij' opgevoerd, wat een gemeenschappelijkheid belichaamt. Het 'wij' staat symbool voor de maatschappij. In de eerste strofe wordt de rol van de liefde gerelativeerd. Het romantische liefdesbeeld wordt er afgebroken. In ruil daarvan wordt de liefde weergegeven als een 'nutteloos' gevoel. Het lyrisch subject geeft dan ook aan dat dit voor hem niet noodzakelijk is ('En dat het ook wel zonder kan'). Toch wijst het tweemaal voorkomen van 'wel' op het feit dat het lyrisch subject zichzelf nog moet overtuigen van de waarheid van die uitspraken. Net door de 'wel' wordt het belang van de liefde benadrukt te worden. In deze strofe wordt dan ook de manier waarop de liefde in de maatschappij wordt ervaren gethematiseerd.

De tegenoverstelling van vers 4 en 5, waarin 'kan' tot 'moet' wordt, bevat een kritiek. Waar het bij sommigen om de vrije keuze gaat ('kan'), wordt de liefdeloosheid bij anderen ('als je

neger bent geboren’) door de maatschappij opgedrongen (‘moet’). Uit de verzen ‘En dat het meestal zonder moet/ (vooral dan als je neger bent geboren)’ spreekt dan ook een aanklacht van de raciale verschillen in de maatschappij. In dit vers wordt de ‘neger’ als slachtoffer van die maatschappij opgevoerd. De ‘neger’ die zonder liefde door het leven ‘moet’ voert dan tot de jazzsaxofonist Parker. De muzikant, die ook ‘neger’ is en dus zonder liefde ‘moet’, uit zijn ‘ongebruikte liefde’ in het nummer ‘Love for sale’. De verbinding tussen die ‘ongebruikte liefde’ kan voortkomen uit de titel van het nummer, maar ook uit de enorme gevoelsmatigheid van de muziek zelf. Op ironische wijze geeft het lyrisch subject nu de reacties van het ‘wij’ op deze muziek weer.

“Het stemt onnoemelijk weemoedig”

als we toevallig in de stemming zijn.

Maar huilen doen we niet.

(Van den Brecht 1971, 13)

Parker staat hier symbool voor het raciale verschil in de maatschappij, dat ook in de liefde zijn uiting vindt. Hoewel zijn muziek ‘weemoedig’ stemt, wijst het vers ‘Maar huilen doen we niet’ op het feit dat er geen reactie komt. Hoewel het besef dus aanwezig is in de maatschappij en bij velen op verontwaardiging stoot, wordt er niet overgegaan op actie. Men probeert dus niet dit te veranderen. Bovendien wijst het vers ‘als we toevallig in de stemming zijn’ op een gebrek aan bekommernis. Enkel wanneer men in de stemming is, wil men de sociale ongelijkheid zien.

Het lyrisch subject gaat verder met zijn aanklacht en behoudt hierbij de ironische toon van in het vorige fragment. Hier wordt echter net als in het begin van het gedicht geconcentreerd op het liefdesconcept van de huidige maatschappij. Uit het adjectief ‘zindelijk’, spreekt heel wat ironie. Het lyrisch subject bekritiseert nu ook expliciet de maatschappij. De liefde is verbasterd tot een beregeld gegeven (‘alle dingen op hun plaats’). Bovendien heeft ze haar belangrijke rol verloren (‘haastig’ en ‘in het donker’) en wordt ze niet meer openlijk geuit (‘privaatconsumptie in het donker’). Charlie Parker predikt daartegenover een authentieker liefdesconcept. Hij staat symbool voor de echte gevoelens, die niet onderdrukt zijn door de ‘zindelijke’ maatschappij. Bij Bird is de liefde niet ‘tot wat haastige/ privaatconsumptie in het donker’ verworden. Hij beleeft de liefde openlijk en ongebonden, zoals blijkt uit de verzen ‘Wie gaat er nog, gelijk the Bird, vanop de daken/ staan schreeuwen dat hij honger heeft?’. Uiteindelijk neemt het lyrisch subject opnieuw de stem van de maatschappij op. Parker wordt

er dan afgeschilderd als een man, die hoewel hij minnaressen ('bijzit') heeft, toch nog roept om liefde. Dit wordt door het 'wij' sterk afgekeurd '(dat noemen wij: frustratie)'. De ironische toon impliceert echter dat ook hier kritiek gegeven wordt op die 'zindelijke samenleving'. Het eerder vrije liefdesconcept dat Parker uitdraagt, wordt in de huidige maatschappij gezien als 'frustratie'. Het vers 'En in de winter gaan de vogels dood' maakt dan ook op een erg nadrukkelijke wijze komaf met Parker en zijn liefdesconcept.

In het gedicht van Van den Brecht wordt het beeld van Charlie Parker vooral gebruikt als voorbeeld, waarmee hij op een ironische wijze kritiek oefent op de rol van de liefde in de huidige maatschappij. Parker wordt eerst opgevoerd als een slachtoffer, iets wat ook in enkele eerder besproken gedichten terugkwam. Later wordt hij voorgesteld als iemand die een authentiekere, minder begrensde beleving van de liefde voorstaat. Hoewel Parker opgevoerd wordt als een voorbeeld, als het gaat om een onvervalste benadering van de liefde, worden er echter geen poëtische standpunten verbonden met zijn figuur.

## 6.2. Jan Wit

Jan Wit (1914-1980) was een Nederlandse dichter-dominee. Hij verloor op jonge leeftijd zijn zicht en ging bijgevolg blind door het leven. Volgens velen heeft dat een grote invloed gehad op zijn poëzie. Dit wordt bijvoorbeeld in het volgende citaat over de dichter duidelijk:

Hem is het licht der ogen ontzegd, hij moet dus leven met gespitste oren. Hij kan niet morsen met papier en woorden. [...] Hij heeft zijn werkplaats uitsluitend in het binnenste van zijn lichaam: als hij schrijft zijn de zinnen en de strofen reeds door alle vezels van zijn wezen gegaan, gekuist en gekoosd, op maat gesneden en dooraderd: zo komen zij nagenoeg voltooid te voorschijn. Jan Wit dicht met zijn hele lichaam (Naastepad 1965, 48).

De blindheid van de dichter zorgt volgens Tom Naastepad voor een sterk lichamelijke benadering van de taal. Sterker nog is Jan Wits poëzie volgens hem de dichters 'levensloop en zijn levenswandel' (Naastepad 1965, 49). De kracht van zijn poëzie ligt volgens K.H. Kroon vooral 'in een eigensoortige korthed en eenvoud van taal, die rijpt in perioden van lang stilzwijgen' (Kroon 1965, 62). Jan Wit was een begenadigd organist, bovendien bespeelde hij nog een resem andere instrumenten. De muzikaliteit van de dichter komt ook in zijn poëzie tot uiting, zo schreef Jan Wit bijvoorbeeld heel wat kerkliederen die op heel wat aanzien konden rekenen. Volgens Naastepad is het de 'enorme beheersing van de prosodie waardoor zijn liederen zo sterk voor de dag komen' (Naastepad 1965, 54).

Jan Wit wordt getypeerd als een veelzijdig man. Hij was volgens Naastepad een 'Hollander (de naam liegt er niet om), een twintigste-eeuwer (maar dat is een vergissing zegt hij zelf), een dichter, denker, causeur, cabarettist, homme du monde, verbi divini minister, organist, esperantist, gourmet, masseur (en medicijnman), man en vader, minnaar van het leven' (Naastepad 1965, 5). Hoewel de kerkelijke liederen erg ver staan van Parkers bebop, hoeft het niet te verwonderen dat zo'n veelzijdig man ook de jazz een warm hart toedroeg. Zo gaf Jan Wit bijvoorbeeld een lezing over jazz op een weekend voor christelijke jongeren. Hierin wees hij op het bestaan van een overeenkomst tussen een goede kerkorganist en een goede jazzspeler. Die overeenkomst ligt volgens Wit 'in de mogelijkheid en de kunst van het improviseren' (Kroon 1965, 63-64). Maar de band met de jazz gaat nog verder, zo wijzen Tjerk de Reus en Dirk Zwart erop dat hij vanaf 1938 als organist verbonden is aan de Vrijzinnig Hervormde Jongeren te Bussem. Enkele jaren later zal hij ook bij een semiprofessionele jazzband gitaar of bas spelen (De Reus 1999, 26). Over die periode zegt Jan Wit zelf: 'Zaterdagavond dronk ik daar dan flink wat whiskey[sic] bij. De volgende

morgen moest ik dan als organist een kerkdienst verzorgen' (Jan Wit in De Reus 1999, 26). Tijdens de oorlog speelden Jan Wits halfbroers bij de schoolband van het Gymnasium van Middelburg, Jan maakt hiervoor 'arrangementen van nummers van Duke Ellington' (De Reus 1999, 28).

Jan Wit brengt deze jazzliefde echter niet in verband met zijn poëtische denken. Het gaat veeleer om een strikt muzikale waardering. Ofschoon hij bijvoorbeeld de improvisatie als een belangrijk principe ziet bij de muziekproductie, wordt dit op het gebied van de poëzie niet doorgezet. Hoewel zijn gedichten vaak ogenschijnlijk een vrije en losse structuur hebben, verwerpt de dichter de gebonden vorm geenszins.

Wit is wat zijn versvormen betreft geen eenkennig dichter. Zijn verzen voldoen niet vaak aan vooraf gegeven rijmschema's, maar elk gedicht kent zijn eigen structuur. Dat wil niet zeggen dat hij in het spoor van de Vijftigers vrije verzen schrijft. Wit hecht grote waarde aan ritme en metrum; hij schrijft gebonden lyriek (De Reus 1999, 38)

Jan Wit acht deze gebonden vorm noodzakelijk om te kunnen spreken van poëzie. Zoals in volgend citaat van de dichter duidelijk wordt.

Poëzie leeft nu eenmaal door een gesuperponeerde binding. Tot nu toe was dat altijd de eenheid van de versregel, die, onafhankelijk van de zinsstructuur, toch een continuum geeft. Als we nu die structuur gaan opheffen, gaat dan de poëtische spanning niet verloren? Of liever: vervluchtigen we de poëzie dan niet tot een bezeten proza? (Wit in De Reus 1999, 38)

Hoewel de dichter de muzikaliteit dus een plaats geeft in de poëzie, gaat dit om algemene elementen als ritme en prosodie. Het gaat dus niet om een evocatie van de jazz, die in verband staat met het poëtische denken van de dichter. Het is dan ook veel aannemelijker dat de jazzliefde van Jan Wit weinig tot geen poëtische invloed heeft. Ze gaat al zeker niet gepaard met het enorm geladen beeld dat de jazz bij de dichters uit hoofdstuk 5 oproept. Hoewel het bij Wit om een gebonden vorm gaat, wordt hij door De Reus en Zwart als een modern dichter bestempeld. Ze wijzen bovendien op zijn bijzondere plaats in de poëzie.

Vast staat dat Wits poëzie een volstrekt eigen plaats heeft in de Nederlandse protestantse poëzie. Enerzijds wil hij niets weten van voorspelbare vroomheid, anderzijds spreekt uit zijn verzen een verwachting die doortrokken is van bijbelse beseffen. Meer dan enig ander protestants dichter uit deze eeuw is Wit een modern dichter, hij is wezenlijk verbonden met Lucebert, Hölderlin, met de filosoof Heidegger, met tal van schrijvers uit binnen- en buitenland. Wits poëzie is oorspronkelijk, beeldend, bijbels, vol onvrede en kloppend van verwachting (De Reus 1999, 40).

### 6.2.1. 'The Bird': Parkerbeeld

'The Bird' zet onmiddellijk in met een karakterisering van Charlie Parker, die de hij-figuur is in het gedicht. Ook dit gedicht is opgebouwd aan de hand van associaties en vertoont in die zin een gelijkenis met jazz. Uit de bespreking werd echter reeds duidelijk dat dit veeleer om algemeen muzikale eigenschappen gaat. Omdat er bovendien geen andere aanwijzingen zijn voor een relatie tussen de jazz en het poëtische denken van de dichter, wordt dit in dit onderzoek niet in verband gebracht met de jazz. In de verzen 1-7 wordt een beeld gegeven van hoe Parker is. In de verzen 8-13 ligt de focus op wat hij doet.

Het eerste beeld van Parker wordt opgeroepen door zijn roepnaam ('Hij is een vogel'). De 'knieholten' in de verzen 'In/ de knieholten van het rythme/ bouwt hij zijn nest' wijzen op een warme en beschutte plek. Toch impliceert het werkwoord bouwen dat dit 'nest' nog niet volledig verworven is. De knieholten, die achteraan het lichaam te vinden zijn, roepen bovendien een beeld op van eigenaardigheid en tegendraadsheid. Hoewel de jazzmuzikant thuis is in het ritme ('nest'), wordt de wijze waarop niet als gewoon ervaren ('knieholten'). Toch strookt deze karakterisering volgens het lyrisch subject niet met de werkelijkheid ('maar nee'). Het lyrisch subject tracht opnieuw een beschrijving van Parker te geven. Deze keer is Parker 'een spin'. De draden die de spin werpt over de stilte doen denken aan Parkers muziek. Met zijn muziek bezweert de jazzmuzikant de stilte. Het gaat hier om 'herfstdraden', waarin het element 'herfst' een melancholische sfeer bevat. De muziek van Parker wordt in het gedicht bijgevolg getypeerd als zwaarmoedig. Door het spel van beschrijvingen geeft het lyrisch subject reeds aan dat de muzikant vele gedaanten aanneemt.

In het volgende deel worden dan Parkers muzikale uitingen onder de loep genomen. Parker maakt volgens het lyrisch subject 'van de noten een deugd'. Dit vers maakt onmiddellijk de waardering van het lyrisch subject voor Parkers muziek duidelijk.

Hij buigt zich over de leegte  
tussen kruierende accoorden  
om er figuren te horen,  
abbreviaturen van een droom.  
(Wit 1981, 95)

In bovenstaande verzen wijst het lyrisch object op het ontstaan van de muziek uit het niets ('de leegte'). De jazzmuzikant 'buijgt zich over de leegte' doet denken aan de verzen 'die als bruggen over de stilte/ herfstdraden werpt'. De laatste twee verzen van deze strofe wijzen op de inspiratie van Parker. In de stilte hoort de muzikant reminiscenties uit 'een droom'. De muziek is dus ontsproten uit de denkbeelden van de jazzmuzikant. Hiedoor wordt het persoonlijke aspect van de muziek sterk benadrukt.

In het laatste fragment vinden we een herhaling van het begin van het gedicht. Er is echter een verandering opgetreden. Waar de vogel in het begin zijn nest nog moest bouwen in de knieholten, woont hij nu reeds in de oksel. Dit toont de aanvaarding van Parkers muziek ('melodie'). Het vers 'laat de baldadige jeugd/ zijn veren om mee te pronken' wijst dan op de rol die de jazzmuzikant wordt toebedeeld door de vele strijdlustige jongeren ('baldadige jeugd'). Het werkwoord 'laat' kan dan gelezen worden als een soort onverschilligheid. Dit is dan de onbekommerdheid die de jazzmuzikant voelt ten opzichte van de rol die hem werd toegekend. Bovendien wijst het vers op de nalatenschap van Parker. Na zijn dood kan de baldadige jeugd genieten van zijn verdiensten. Het laatste vers spreekt voor deze laatste interpretatie. 'Loverman where can you be' is niet enkel een intertekstuele verwijzing naar een lied van Parker, het kan ook wijzen op de dood van Parker. Als gevolg hiervan is Parker als het ware verdwenen ('where can you be?').

Het beeld dat in dit gedicht opgeroepen wordt van Parker is veel minder beladen dan de vorige besproken gedichten. Hoewel het lyrisch subject een waardering uitspreekt ten opzichte van de jazzmuzikant beperkt die zich tot zijn muzikale prestaties. Het gaat vooral om Parkers behandeling van de stilte en van het ritme. Veel minder dan in de vorige gedichten wordt de persoonlijkheid van Charlie Parker in het gedicht betrokken.



### 6.3. Roland Jooris

Roland Jooris (°1936) wordt gezien als de zuiverste vertegenwoordiger van het Nieuw-Realisme in Vlaanderen (Verhegghe 1980). De gedichten van Jooris zijn sterk op de werkelijkheid betrokken, maar de relatie tussen het gedicht en de werkelijkheid wordt door de dichter geproblematiseerd. Hij zegt bijvoorbeeld over zijn poëzie: ‘Het gedicht teruggeven aan de werkelijkheid. Over die spanning gaat het inderdaad bij mij. Het is een spanning tussen jezelf, het gedicht, de taal dus, en wat er buiten ligt’ (Jooris in Roggeman 1976). De poëzie van Jooris kan visueel worden genoemd.

Het visuele karakter van Jooris’ poëzie is fel in het oog springend, hij is de man die met héél weinig maar sekuur gekozen én geplaatste woorden de realiteit in haar alledaagsheid betrapt en als een verbaal seismograaf zijn (vooral uiterlijke) leefwereld op papier projekteert (Verhegghe 1980).

Het gaat dus om een sterk visuele poëzie. Dit staat in sterk contrast met de voornamelijk auditieve poëzie van de eerder besproken dichter Jan Wit. Toch spelen ook klanken bij Jooris een rol. Hij stelt echter zelf dat klanken voor hem ‘veel meer een visuele en tactiele betekenis hebben dan een auditieve’ (Jooris in Deflo 1997, 8). Dat wordt ook duidelijk uit volgend citaat.

Ik hou van muziek die een plastisch en picturaal gevoel oproept. In mijn jonge jaren was ik vooral met bebop bezig. Nadien ben ik meer gaan luisteren naar componisten als Anton Webern en Morton Feldman. Ik houd van hun minimale klanken waartussen ruimtes gecreëerd worden. Een jazzcomponist waar ik nog steeds intens mee bezig ben, is thelonious Monk. Bij Monk ervaar ik een soortgelijk gebruik van de ruimtes tussen de noten. Dat zoekende en dan vooral het laten voelen ervan, er een creatief element van maken. Bij jazz is men spelend op zoek naar de essentie. Het proces van het spelen is tegelijk het thema (Jooris in Van de Voorde 2001, 11).

De jazz trekt Jooris vooral aan vanwege de ruimtes tussen de klanken. Maar ook het proces van het ontstaan van een jazzlied spreekt de dichter aan. Toch neemt de dichter dit niet als poëticaal uitgangspunt. Jooris wijst naast de verwantschap met de beeldende kunst, echter zelf de invloed van Parker aan (Deflo 1997, 9). Het is echter niet duidelijk in welke elementen die invloed dan net te vinden is. Om die reden werd het gedicht van Jooris dan ook niet in het formele luik opgenomen.

### 6.3.1. 'Yardbird': Parkerbeeld

Het gedicht 'Yardbird' verscheen voor het eerst in de bundel *Het museum van de zomer* uit 1974. In 1978 brengt Jooris *Gedichten 1958-78* uit. Hierin verschijnt een eigen selectie uit zijn werk, ook 'Yardbird' wordt hierin opgenomen (Verheghe 1980).

Het gedicht 'Yardbird' wordt opgedeeld in twee delen. Deel I omvat de verzen 1-8, deel 2 loopt van vers 9 tot en met vers 21. In het eerste deel wordt de moeilijke relatie tussen taal, hier het gedicht, en werkelijkheid gethematiseerd. In het tweede deel wordt de vergelijking gelegd tussen Parker en een vogel in de tuin van het lyrisch subject. De titel 'Yardbird' verwijst naar Charlie Parker. Het is niet verwonderlijk dat deze naam het beeld van een merel ('bird') in de tuin ('yard') oproept. Dat de merel in die romantische 'avondlijke' sfeer geplaatst wordt, doet vermoeden dat hier een gelijkenis met de jazzmuzikant waar te nemen is. Het lyrisch subject problematiseert zoals gezegd de verhouding tussen taal en werkelijkheid in het eerste deel. Het ik geeft aan dat hij de werkelijkheid wil vertolken in een gedicht ('op/ een tak in een gedicht/ willen zetten'). Hij komt echter tot de conclusie dat dit niet nodig is ('maar waarom/zou ik, hij zit per slot/ van rekening daar waar/ hij zitten moet'). Het vers 'in een/ gedicht daarbuiten' benadrukt de idee dat de schoonheid in de werkelijkheid zelf ligt.

In het tweede deel voert het lyrisch subject dan letterlijk Charlie 'Yardbird' Parker op. Het jazzicoon wordt voorgesteld als een bescheiden figuur. Dit komt tot uitdrukking door het vers 'gewoon/ applaus is voldoende'. Door de 'laaiende ovaties' wordt bovendien de populariteit van de altsaxofonist benadrukt. Doordat het lyrisch subject 'yardbird/ Charlie' gebruikt om de jazzsaxofonist te benoemen en niet slechts een van beide, wordt de vergelijking tussen de merel en de muzikant beklemtoond. Dit wordt verstevigd door de vergelijking met de vogel die in de verzen 14-21 volgt.

en ook die merel  
in mijn tuin heeft  
na een meeslepende solo  
aan wat gemijmer  
genoeg  
(Jooris in 1978, 66)

De merel die in het begin van het gedicht al beschreven wordt, gaat op een gelijkaardige wijze om met de waardering die hem geschonken wordt ('heeft [...] aan wat gemijmer genoeg'). De vergelijking ('ook') zorgt ervoor dat niet enkel de merel maar ook Charlie Parker geacht wordt 'een meeslepende solo' te spelen. De laatste drie versregels stellen de vlucht van de merel voor. Ze kunnen door de getroffen vergelijking echter ook verwijzen naar Charlie Parker zelf. Het applaus, dat geassocieerd wordt met het einde van het concert, jaagt de jazzmuzikant de nacht in.

Het gedicht vertrekt vanuit een waarneming van de werkelijkheid, die het lyrisch subject aanzet tot nadenken ('wat gemijmer'). De vogel in de tuin roept bij hem dan beelden op van Charlie Parker. In de titel van het gedicht zit dan niet enkel de werkelijkheid vervat, namelijk de vogel in de tuin. Ook de gedachte aan Parker, die door de werkelijkheid uitgelokt wordt, ligt in het gedicht besloten. De rol van de figuur Parker is in het gedicht beperkt, zeker in vergelijking met die van de gedichten die in hoofdstuk 5 besproken werden. Het vernoemen van Parker roept slechts enkele connotaties op. Het gaat dus om een veel minder beladen beeld dan in het vorige hoofdstuk.

## 7. De Nederlandstalige Parkerpoëzie

In de vorige twee hoofdstukken werd een analyse gegeven van Nederlandstalige gedichten die verwijzen naar Charlie Parker. Opvallend is dat hoewel de dichters een vaak erg uiteenlopende poëtica voorstaan, bij de analyse van het Parkerbeeld in die gedichten heel wat gelijkaardige bevindingen terugkomen. Deze beelden kunnen vaak in verband gebracht worden met elementen uit de eerder geschetste Parkercultus (hoofdstuk 3) maar evenzeer met connotaties die jazz in het algemeen oproept (hoofdstuk 2). Om welke beelden gaat dit echter en kan er een evolutie opgemerkt worden in die beeldvorming rond Parker? Opgemerkt dient echter dat het gevaarlijk is om aan de hand van een zo klein tekstencorpus algemene tendenzen te formuleren. Toch is het mijn inziens zinvol om op enkele opvallende aspecten te wijzen. Ook hier wordt het onderscheid tussen de formele en inhoudelijke Parkergedichten, zoals het in hoofdstuk 4 gemaakt werd, behouden. Hoewel ook hier dit onderscheid genuanceerd dient te worden, blijkt de tweedeling erg bruikbaar om te wijzen op verschillen in de beeldvorming rond het jazzicoon.

### 7.1. Algemene beelden

Er zijn heel wat beeldelementen die zowel in de gedichten voorkomen die formeel een relatie met de jazz vertonen als in de gedichten die dat niet doen voorkomen. Dit toont reeds aan dat het onderscheid tussen de twee niet absoluut is. De representatie van Parker als de non-conformist is bijvoorbeeld een constante in de Parkerpoëzie. Campert maakt dat duidelijk aan de hand van beeldspraak als ‘fantasiebretels’, Adriaan de Roover heeft het over Parker die de deugd ‘aan zijden draadjes’ kon hangen, Van den Breemt plaatst Parker buiten het maatschappelijk aanvaarde liefdesconcept met het vers ‘Wie gaat er nog, gelijk the Bird, vanop de daken staan schreeuwen dat hij honger heeft?’ en Roland Jooris thematiseert Parkers aparte benadering van het publiek in ‘zo wimpelde yardbird/ charlie laaiende ovaties/af’.

In veel van de besproken gedichten wordt Parker bovendien een slachtofferrol toegeschreven. Hoewel dit beeld veel sterker aanwezig is in de gedichten uit hoofdstuk 5, laat het zich ook lezen in Stefaan van den Breemts gedicht. Bovendien plaatsten niet enkel de dichters uit hoofdstuk 5 Parker in een nachtelijke sfeer. Ook de setting in het gedicht van Jooris

beantwoordt met het vers ‘die avondlijke/ merel’ aan die typische context. Dat Parkers muziek een groot pallet aan gevoelens kan oproepen benadrukken de dichters die ook formeel de jazz benaderen maar al te graag. In Camperts gedicht gaat het over ‘een schreeuw als een roos’ (Campert 1955, 31) en bij De Neef vinden we dan ‘de wenende wervels van een saxofoon’ (De Neef 1982, 37). In het gedicht ‘Een heer met bijzit’ van Stefaan van den Bremt, die niet tot die eerste strekking van Parkerdichters behoort, ‘blaast wijlen Charlie Parker een dosis ongebruikte liefde uit zijn alto-sax’. Ook hier wordt de gevoelswaarde van Parkes muziek dus beklemtoond (Van den Bremt 1971, 13).

Er zijn echter ook duidelijk verschillen waar te nemen in de beeldtaal van de gedichten die in de scriptie gecatalogeerd werden als ‘formele jazzgedichten’ en de gedichten waarmee met de term ‘inhoudelijk jazzgedichten’ naar verwezen wordt. Een eerste verschil is dan, dat in de beeldspraak van de formele jazzgedichten het tragische leven van Parker duidelijker naar voren brengen. Zijn drugverslaving, maar ook de verpaupering van zijn omgeving worden er gezien als voedingsbodem voor zijn kunst. In de drie gedichten die als inhoudelijke jazzgedichten beschouwd worden, wordt met geen woord gerept over Parkers drugverslaving. Bovendien besteden de formele Parkergedichten veel meer aandacht aan de protesthouding van Parker en de boppers. Veel meer beelden roepen de idee van een strijd op. Ook de vrijheid en het vrijheidsstreven worden in deze gedichten veel directer tot uitdrukking gebracht. Dit kan rechtstreeks in verband gebracht worden met het poëtische denken van de dichters. De dichters richtten zich in hun eigen strijd voor vrijheid zowel op maatschappelijk als op poëtisch vlak tot de jazz. De jazz en Charlie Parker stonden voor die dichters symbool voor de vrijheid. Dit wordt in de poëzie duidelijk aan de hand van de gebruikte beelden.

## 7.2. Evolutie

De ontwikkeling die hier van het Parkerbeeld geschetst wordt, wordt diachroon weergegeven. De waarde die in de gedichten aan Charlie Parker wordt toegekend heeft veeleer te maken met het poëtische denken van de dichter dan met het jaar van publicatie. Toch geeft ook een diachroon overzicht inzage in bepaalde tendenzen in de beeldvorming rond Parker. De verschuivingen die optreden in de beeldvorming worden bijgevolg in hun tijdscontext aangeduid. Ook hier lijkt de kunstmatige tweedeling ‘inhoudelijke’ en ‘formele’ Parkergedichten een bruikbare manier om de verschillen in klemtonen binnen de besproken gedichten aan te duiden.

In de jaren '50 verschenen slechts twee Parkergedichten, namelijk 'April in Paris' (1952) van Hugo Claus en 'Charles Christopher Parker bijgenaamd Vogel' (1955) van Remco Campert. Wat het meest opvalt aan deze twee vroegste Nederlandstalige Parkergedichten is dat ze, zoals in de formele analyse duidelijk werd, van alle Parkergedichten het dichtst bij de muziek van Parker zelf staan. Het is dan ook niet verwonderlijk dat enkel in deze gedichten gewezen wordt op een rechtstreekse bepaaldheid van het lyrisch subject door Parker. Dit ligt bij Claus beklonken in het vers 'dag Charlie [...] die mijn gangen gaat en mij met een nieuw gelaat [...] doet lopen' (Claus 1952, 34). In 'April in Paris' heeft de invloed vooral betrekking op de levensstijl van het lyrisch subject. In Camperts gedicht lezen we de artistieke voorbeeldrol die Parker in het vers 'Hij maakte [...] mijn zuiver en begrepen woord' (Campert 1955, 31). De gedichten benoemen expliciet de voorbeeldrol van de jazzmuzikant, het hoeft dan ook niet te verbazen dat Parkers muziek in deze gedichten op formeel gebied een belangrijke rol wordt toegeschreven.

In de jaren '60 verschijnen opnieuw twee Parkergedichten in het Nederlands taalgebied. Het eerste is De Roovers 'Charlie Parker' (1961), het andere is het tweede gedicht van Campert: 'Voor Blowers' (1962). Beide gedichten verschijnen helemaal in het begin van de jaren '60. Het beeld dat hier van Parker gepresenteerd wordt, verschilt dan ook niet veel van dat uit de jaren '50. Ook hier speelt de muziek van Parker op formeel gebied nog een belangrijke rol. Beide gedichten zijn formeel bepaald door de jazz, ze staan echter al verder af van Parkers eigen muzikale composities. Tekenend hiervoor is dat in Camperts gedicht 'Voor Blowers' niet meer gewezen wordt op een inwerking van Parker zelf op het lyrisch subject, maar veeleer van de jazzmusici in het algemeen. Dit wordt duidelijk in het vers 'dat hebben mij geleerd de jazzmusici' (Campert 1985, 45). Parker wordt dan opgevoerd als één van hen. Het zwaartepunt lijkt op formeel vlak dus te verschuiven van Parkers eigen specifieke muziekstijl naar een meer algemene jazz. Parker wordt wel nog als hét symbool van deze jazz gepresenteerd.

De jaren '70 brengen relatief gezien de meeste Nederlandstalige Parkergedichten voort. Het gaat om vier gedichten: Stefaan Van den Bremts 'Een heer met bijzit' (1971), Willy Roggemans '(De free-monsters / 9)' (1973), de cyclus 'Charlie Parker. 29 augustus 1920 – 2 april 1955' van Freddy De Vree (1977) en 'Yardbird' van Roland Jooris (1978). Pas vanaf de jaren '70 wordt er gewezen op de enorme navolging die Parker teweegbracht. Dat dit in de

poëzie van de jaren '50 en de vroege jaren '60 ontbrak, heeft veel te maken met het feit dat de bebop tot in het begin van de jaren '60 toonaangevend was. Wanneer de bebop echter plaats moet ruimen voor de free jazz, wordt duidelijk dat Parkers erfenis overeind blijft. In de poëzie wordt die navolging door Willy Roggeman aangegeven, maar vooral Roger M.J. de Neef benadrukt dit in de jaren '80 in het vers 'Je testament wordt nog dagelijks uitgevoerd' (De Neef 1982, 41). Die navolging wordt echter niet enkel op muzikaal gebied doorgezet. Opvallend aan de productie van de Parkerpoëzie in de jaren '70 is dat de eerste Nederlandstalige Parkergedichten verschijnen die op formeel vlak niet door de jazz bepaald worden. Dit is vooral te wijten aan een poëtische verschuiving, zo verdwijnt de experimentele poëtica rond 1965 uit het centrum van het poëtische veld (Janssens 1985, 395). Doordat de experimentele poëtica aan poëtisch belang verliest, slinkt ook de absolute voorbeeldrol van de jazz. Parker als symbool blijft echter overeind. Vanaf de jaren '70 wordt bovendien de absolute slachtofferrol van Parker in de poëzie ter discussie gesteld. Waar Parker eerst opgevoerd werd als slachtoffer van de maatschappij, klinken er nu toch stemmen die een deel van de verantwoordelijkheid van Parkers dood bij de jazzmuzikant zelf leggen. De Vree wijst in zijn cyclus bijvoorbeeld op de begrenzing die Parker zichzelf oplegt door zijn druggebruik. Het is echter vooral Roger M.J. de Neef die dit in de jaren '80 erg nadrukkelijk zal doen, bijvoorbeeld in het vers 'Gij verzint de punt, de zin, de praal van een prik' (De Neef 1982, 38). Toch is De Neef hier niet absoluut in, zoals in het vers 'De wereld keek niet om' duidelijk wordt (De Neef 1982, 41). Naast de cyclus van De Neef (1982) stamt ook Jan Wits 'The Bird' (1982) uit deze periode. Hier wordt nadrukkelijk duidelijk dat er in de beeldvorming in de Nederlandstalige Parkergedichten verschillen aan te wijzen zijn tussen de 'inhoudelijke' en de 'vormelijke' gedichten. De Neef sluit zich op het gebied van de beeldvorming, ondanks enkele nuanceringen, aan bij het geromantiseerde beeld van Campert, Claus en De Roover. Het Parkerbeeld dat in Wits poëzie gepresenteerd wordt, is symbolisch maar weinig beladen meer. Ook in de andere inhoudelijke jazzgedichten is het Parkerbeeld veel minder beladen. Er worden veel minder romantische associaties opgeroepen. Het hoeft ook niet te verwonderen dat de dichters die ook poëticaal een belangrijke rol aan de jazz toekennen een veel symbolischer beladen Parkerbeeld presenteren.

Een tendens die kan worden waargenomen is dus dat de connotaties, die de jazzmuzikant oproept, ten dele afzwakken. Daarmee gaat gepaard dat ook de rol van de jazz in de formele opbouw van het gedicht minder noodzakelijk wordt. Dit heeft vooral te maken met een verschuiving in het poëtische veld. Niet enkel verschijnen er Parkergedichten, waarbij de jazz

geen formele rol speelt, ook de gedichten die formeel wel door jazz bepaald zijn, staan verder af van de oorspronkelijke muziek van Charlie Parker. Een uitzondering hierop vormt dan het laatste gedicht van Adriaan de Roover (2011). De dichter schreef echter in de jaren '60 al een gedicht over Parker. Zijn laatste gedicht sluit qua beeldvorming en formele opbouw dan ook nauwer aan bij de gedichten uit de jaren '50 en '60.

### 7.3. Traditie

'April in Paris' van Hugo Claus kan beschouwd worden als het eerste Parkergedicht in de Nederlandstalige literatuur. De uitzonderingspositie van het gedicht ligt niet enkel in het feit dat dit gedicht het eerste was, 'April in Paris' is bovendien het enige gedicht dat verscheen toen de jazzmuzikant nog in leven was. Het gedicht luidde de literaire traditie van de Parkerpoëzie bijgevolg in. Net omdat het hier over zo'n klein tekstencorpus gaat, kan niet zondermeer gesproken worden van een traditie. Toch spreken enkele elementen voor zo'n categorisering. Zoals eerder gezegd is de beeldvorming, zeker in de formele jazzgedichten, grotendeels gelijklopend. Wat echter nog spreekt voor een dergelijke 'Nederlandstalige Parkertraditie' is dat enkele dichters zich door intertekstuele verwijzingen lijken te beroepen op een bestaande traditie. Door het citeren van 'April in Paris' plaatsen Willy Roggeman en Freddy De Vree hun eigen gedicht binnen een bepaalde context. Niet enkel benadrukken ze zo de waarde van dit gedicht, ze geven ook duidelijk aan dat Claus' 'April in Paris' de voorloper van hun eigen gedicht is. Net als de jazzmusici die in hun werk hun voorgangers citeren, beroepen Roggeman en De Vree zich op deze manier op een traditie. Bovendien behandelen ze in hun eigen werk hetzelfde onderwerp. Door het citeren van 'April in Paris' plaatsen ze zichzelf in de traditie van de Parkergedichten die door Claus ingezet werd.

Dat De Roover anno 2011, vijftig jaar na zijn eerste Parkergedicht en bijna dertig jaar na het vorige Parkergedicht van Jan Wit, opnieuw een gedicht wijdt aan de jazzmuzikant is veelbetekend. Dit toont aan dat Parker en de beelden die hij oproept nog niet verdwenen zijn uit de Nederlandstalige poëtische context. Symptoom daarvan is dat op de Vijfde Nacht van de Poëzie (2011) dichter Jan Ducheyne (°1970) een pleidooi brengt voor meer jazz in de poëzie. Jan Ducheyne behoort niet tot de generatie van kunstenaars die kort na de Tweede Wereldoorlog actief waren. Bovendien maakte hij de hoogdagen van de bebop niet mee. Opvallend is dan dat ook deze dichter verwijst naar Charlie 'Bird' Parker. Wat nog meer opvalt in dit verband is dat de jazz in dit gedicht gelijkaardige connotaties oproept als in een



vroegere periode. In het gedicht ‘Jazz!!!’ (2010) tracht het lyrisch subject een definitie te geven van ‘jazz’. Dit brengt één stroom van beelden en associaties met zich mee, waarmee gepoogd wordt om niet zozeer het begrip, maar veeleer de waarde van ‘jazz’ te vatten. Dat de jazz inhoudelijk een belangrijke rol speelt, wordt door de titel reeds duidelijk. Ook op formeel gebied is het gedicht ‘Jazz!!!’ door de jazz bepaald. Zo is niet enkel het typische associatie- en improvisatieproces in het gedicht aanwezig. Er wordt bovendien constant gevarieerd op het motief (hier: ‘jazz’) waarmee het thema uitgediept wordt.

Het gedicht opent met ‘Jazz is meer dan muziek!’, waardoor meteen duidelijk wordt dat het beeld dat jazz hier oproept, niet vrij is van symbolische lading. Heel wat connotaties die door het gedicht opgeroepen worden passen in het jazzbeeld van de jaren ’50 (hoofdstuk 2). De improvisatie is namelijk niet enkel vormelijk, maar ook inhoudelijk aanwezig gesteld. Zo is jazz het ‘onverwacht harmonieuze, het samen dingen doen zonder te weten wat die dingen samen doen’ (Ducheyne 2010). Het lyrisch subject benadrukt ook de nachtelijke context, die als kenmerkend voor jazz ervaren wordt, in de verzen ‘Jazz is de nacht die over de dag heen braakt’ en ‘Jazz is... een ontbijt om zeven uur ’s avonds’. De gevoelswaarde van de jazz wordt in het vers ‘Het klinken van scherpe en zoete klanken, dat is Jazz!’ benadrukt. Met het vers ‘Jazz is [...] the Bird’ wordt duidelijk dat al deze connotaties nog steeds verbonden zijn met de figuur van Parker.

Het lyrisch subject lijkt niet anders te kunnen besluiten dan met ‘Jazz is Jazz!!!’. Een stelling die bij uitbreiding ook voor Parker kan gelden. Door het beladen beeld van de figuur van Charlie Parker kan hij enkel en alleen met zichzelf vergeleken en bijgevolg aan zichzelf gelijkgesteld worden. Adriaan de Roovers ‘Charlie Parker’ (2011) en Jan Ducheynes ‘Jazz!!!’ (2010) tonen aan dat Charlie Parker als absolute antiheld, vierenvijftig jaar na zijn dood, nog steeds geldt als toonbeeld van een romantisch kunstenaarsideaal.

## 8. Besluit

Heel wat kunstenaars uit de jaren vijftig kenden Charlie Parker een artistieke en sociale voorbeeldrol toe. Het beeld van Charlie Parker als ultieme antiheld ontstond in en werd gevoed door de naoorlogse maatschappelijke en artistieke context. In de jaren net na de Tweede Wereldoorlog baadde het maatschappelijke leven in een sfeer van malaise. De onverwerkte oorlogstrauma's en de angst voor een nieuwe oorlog brachten een sterk defaitistische levenshouding met zich mee. Dit gevoelsklimaat kende ook zijn weerslag op de poëzieproductie in Nederland en Vlaanderen.

Een generatie jongeren wou komaf maken met de vooroorlogse burgerlijke waarden. Die waarden hadden volgens hen hun failliet bewezen. De Tweede Wereldoorlog getuigde als duidelijkste bewijs hiervan. Ook in het streven van veel jonge dichters in Nederland en Vlaanderen was dit verlangen tot breken met de voorgangers niet weg te slaan. In literaire jongerentijdschriften klonk de roep om een nieuwe kunst, die moest aansluiten bij en bijdragen aan de veranderde maatschappij (Vgl. Fokkema 1979, 13). Deze maatschappelijke en artistieke ontvoogdingsstrijd liet zich volgens Geert Buelens aanvankelijk echter niet vertalen in een nieuwe poëzie (Buelens 2001, 531).

Daar komt pas met 'de experimentele explosie van Vijftig' verandering in (Buelens 2001, 533). De kunstenaars van de Cobra-groep stelden in hun werk de spontaneïteit voorop, de Cobra-kunst wou bovenal eerlijk, volks en vooral vitaal zijn (Stokvis 1973, 82). Een gelijkaardig streven typeert de beweging van Vijftig met haar poëzie die bij uitstek 'anti-rationeel, anti-intellectualistisch en anti-esthetisch' is (Brems 2006, 121). De Vijftigers wilden op een intense, omvattende en momentane wijze gestalte geven aan het directe leven (Brems 2006, 121). De *Tijd-en-Mensers* speelden dan een belangrijke rol in de verspreiding van het experiment in Vlaanderen. Zij streefden in hun werk naar een verregerende vorm van zuiverheid (Brems 2006, 139). De poëzievernieuwing na de Tweede Wereldoorlog manifesteert zich dus vooral 'als een afrekening met de resten van een christelijk-humanistisch mensbeeld ten voordele van een cultus van de totaliteit van het leven' (Brems 2006, 126).

In deze poëtische context groeide het existentialisme uit tot modetrend. Bovendien zorgde ook het onverwerkte oorlogstrauma en de angst voor de Koude Oorlog ervoor dat het existentialisme veel bijval oogstte. De sfeer die met dit existentiële levensgevoel gepaard ging, ging hand in hand met de jazz. Het gaat om eenzelfde somberheid, vrijheid en opstandigheid. Zowel jazz als existentialisme pasten bijgevolg in het artistieke ideaalbeeld van een jonge generatie kunstenaars.

Vanaf 1950 gaan moderne poëzie en jazz hand in hand (Dorleijn 1999, 243). De associaties die jazz oproept passen als gegoten in het kunst- en kunstenaarsideaal van de experimentele naoorlogse dichters (Vervaeck 2005, 41). Jazz staat voor hen symbool voor een verrgaande vrijheid, voor vitaliteit en voor een protesthouding. Bovendien sloot de improvisatie, die in de jazz als scheppend principe fungeert, naadloos aan bij de experimentele kunstopvatting (Dorleijn 1999, 247). De jonge dichters voelden zich in hun poëtische vrijheidsstrijd gesteund door de bebop (Vervaeck 2005, 27). Parallellen tussen de twee kunstvormen liggen dan in hun afhankelijkheid van ritme en toon (Wallenstein 1979, 142) en in de integratie van wanhoop en uitbundigheid (Feinstein 1997, 1). Bovendien zijn het beide non-conformistische kunstvormen (Van Slooten 1992, 63). Heel wat experimentele dichters richtten zich in hun poëzie dan ook tot de jazz.

In dit naoorlogs artistiek klimaat zijn er dus heel wat raakpunten waar te nemen tussen de jazz en de moderne poëzie. Ook het ontstaan van de cultus rond de altsaxofonist Charlie Parker (1920-1955) moet in deze context gesitueerd worden. Het leven van de jazzmuzikant was doordrenkt met raciale moeilijkheden, armoede en druggebruik. Na enkele zelfmoordpogingen sterft Charlie Parker in 1955 aan de gevolgen van zijn druggebruik. In deze tragische levensloop zagen velen echter de voedingsbodem van zijn enorm artistiek talent. Roggeman beschrijft Parker als ‘de geniaal begaafde musicus die door paratypische invloeden werd onttakeld en die alleen in de ogenblikken van de artistieke expressie een houvast vond’ (Roggeman 1969, 179). Het jazzicoon werd en wordt door velen als de inaugurator van de bebop aangezien. Parker veranderde het geluid van jazz op een doorslaggevende manier (Schouten 1967, 128). De bebop brak op het gebied van het ritme en snelheid op nadrukkelijke wijze met de swingtraditie. Bovendien profileerden de boppers zich als een generatie van autonome kunstenaars. Na de dood van het jazzicoon tracht een hele generatie muzikanten op artistiek vlak in zijn voetsporen te treden. De navolging van Parker was niet

enkel muzikaal maar kende bovendien een doorwerking in de levens van heel wat jonge kunstenaars. Die Parkerverering nam een bijna mythisch karakter aan (Feinstein 1997, 90).

Parker geldt tijdens zijn leven maar zeker na zijn dood als outcast en ultieme antiheld. Bovendien is Parker hét toonbeeld van het absolute breken met de traditie. Hij gaat door als een exemplaar voor de absolute verbondenheid van leven en kunst. Het dient dan ook opgemerkt te worden dat de canonisering van Charlie Parker als artistiek voorbeeld veel meer te doen had met diens subversieve persoonlijkheid, dan met zijn artistieke bedrijvigheid. De associaties die aan het jazzicoon kleefden, strookten in grote mate met een eerder romantisch kunstenaarsideaal. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de Parkerpoëzie in de Amerikaanse context welig bloeit.

Dit fenomeen lijkt zich echter niet te beperken tot de Verenigde Staten. Ook in Nederland en Vlaanderen worden elf gedichten gepubliceerd die een verwijzing bevatten naar Charlie Parker. Het gaat om gedichten van negen verschillende schrijvers die tussen 1952 en 2011 verschenen. In dit tekstencorpus werd een onderscheid gemaakt op basis van de rol van jazz in het gedicht. Bij acht van deze gedichten wordt niet enkel verwezen naar Parker, maar wordt de jazz ook formeel ingeschakeld in het gedicht. Het gaat om Hugo Claus' 'April in Paris' (1952), de twee gedichten 'Charles Christopher Parker bijgenaamd Vogel' (1955) en 'Voor Blowers' (1962) van Remco Campert, Adriaan de Roovers gelijknamige gedichten 'Charlie Parker' (1961) en 'Charlie Parker' (2011), het gedicht '(De free-monsters / 9)' (1973) van Willy Roggeman, Freddy De Vrees cyclus 'Charlie Parker. 29 augustus 1920 – 2 april 1955' (1977) en tot slot ook de cyclus 'De eetbare wolk' (1982) van Roger M.J. De Neef. Drie gedichten kunnen gerekend worden tot de inhoudelijke Parkergedichten, die enkel thematisch de jazz en Parker behandelen. Het gaat dan om Stefaan Van den Bremts 'Een heer met bijzit' (1971), 'Yardbird' van Roland Jooris (1978) en Jan Wits 'The Bird' (1982). Zoals eerder reeds duidelijk gemaakt werd, gaat het om een kunstmatig onderscheid dat geenszins absoluut is.

In deze sterk uiteenlopende gedichten worden gelijkaardige beelden aangewend voor de presentatie van het jazzicoon in het gedicht. Het beeld van Parker als de non-conformist is een constante in de besproken Parkergedichten. De antiheld geldt als ultieme outcast. Hiermee hangt ook het beeld van Charlie Parker als slachtoffer samen. Toch kan er ook op een duidelijk verschil gewezen worden. Het beeld dat in de acht formele gedichten opgezet wordt van de altsaxofonist is symbolisch veel sterker beladen. Zo blijken heel wat connotaties

onlosmakelijk verbonden te zijn aan de figuur van het jazzicoon. Metaforisch kwam Parker bij deze dichters te staan voor het vrijheidsstreven. Het jazzicoon wordt opgevoerd als schoolvoorbeeld van de absolute outcast, een rol die ook veel naoorlogse kunstenaars zichzelf maar al te graag toeschreven. Parker wendde zich af van de maatschappij die ook zij als afkeurenswaardig beschouwden. Opvallend is dat de beeldvorming rond Parker veel explicieter ingeschakeld wordt in het poëtische streven van deze dichters. Charlie Parker wordt bij hen als ideologisch metafoor gebruikt.

Bovendien is er een verschuiving waar te nemen in de gebruikte beelden. De connotaties die de jazzmuzikant in de jaren '50 oproept, worden in de jaren '70 en '80 enigszins afgezwakt. Er wordt bijvoorbeeld op een veel kritischere wijze omgegaan met de vermeende slachtofferrol van de jazzmuzikant. Die verschuiving is vooral te wijten aan het verschil in poëtische standpunten tussen de vroege Parkerdichters en de latere. Wanneer de experimentele poëtica rond 1965 verdwijnt uit het centrum van het poëtische veld, blijft Parker als symbool in de poëzie aanwezig (Janssens 1985, 395). Doordat de experimentele poëtica aan poëtisch belang verliest, slinkt echter ook de absolute voorbeeldrol van de jazz. De inhoudelijke Parkergedichten zijn dan een symptoom van deze poëtische verschuiving. Een gevolg hiervan is dan ook dat de artistieke voorbeeldrol van Parker in die gedichten minder uitgesproken is. Het beeld dat in de inhoudelijke Parkergedichten van de jazzmuzikant gepresenteerd wordt is symbolisch dan ook minder beladen. Ook de formele Parkergedichten staan steeds verder af van de oorspronkelijke muziek van Charlie Parker. Waar 'April in Paris' (1952) van Claus en 'Charles Christopher Parker bijgenaamd Vogel' (1955) van Campert nog gezien kunnen worden als het poëtische equivalent van de bebopsolo, richt Willy Roggeman zich in zijn poëzie al tot de latere free jazz.

Opvallend is echter dat Parker, ondanks de poëtische verschuivingen, als symbool nog steeds niet verdwenen is uit de Nederlandstalige poëzie. Het gedicht 'Charlie Parker' (2011) van Adriaan de Roover en Jan Ducheynes gedicht 'Jazz!!!' (2010) zijn hier het toonbeeld van. De cultus rond Parker die in de jaren '50 ontstond en vooral na zijn dood een aanzienlijke omvang aannam, vindt meer dan zesenvijftig jaar later nog steeds zijn doorwerking. Charlie Parker kon als symbool voor een romantisch kunstenaarsideaal over de grenzen van poëtische strekkingen heen stand houden.

De verschillende Parkergedichten uit de Nederlandstalige poëzie vormen vooral op imagologisch vlak een traditie. Met deze scriptie is gepoogd een overzicht te geven van poëtische Parkertraditie en de beelden die hierin gepresenteerd worden. Dit overzicht werpt bovendien andere onderzoeksvragen op. Een diepgaand onderzoek naar de ideologische waarde van de metafoor Parker in het werk van de formele dichters kan de banden met de poëtica van die afzonderlijke dichters scherper aftekenen. Ook een onderzoek naar de specifieke plaats en functie van het Parkergedicht binnen het oeuvre van een welbepaalde dichter kan meer inzicht verschaffen in de poëtische waarde van het symbool Charlie Parker.

## 9. Literatuur

### 9.1. Primaire literatuur

CAMPERT, Remco

1955 *Het huis waarin ik woonde*, Amsterdam, De Bezige Bij.

1985 *Dit gebeurde overal. Nawoord Remco Ekkers*, Amsterdam, De Bezige Bij.

CLAUS, Hugo

1952 *Tancredo infrasonic*, 's-Gravenhage, A.A.M. Stols.

DE NEEF, Roger M.J.

1982 *De Gedichten van Licht en Overspel*, Antwerpen, Pink Editions & Productions.

DE ROOVER, Adriaan

1961 *Testvliegen*, Antwerpen, Uitgeverij Ontwikkeling

2011 *Enkelvoudig Blauw*, Antwerpen, Demian.

DE VREE, Freddy

1977 *De Dodenklas*, Antwerpen, Pink Editions & Productions.

JOORIS, Roland

1978 *Gedichten 1958-1978*, Antwerpen, Lotus.

ROGGEMAN, Willy

1973 *Indras. Gedichten 1966-1967*, 's-Gravenhage/Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar.

VAN DEN BREMT, Stefaan

1971 *Een Valkuil in de Wolken*, Den Haag, Nijgh & Van Ditmar.

WIT, Jan

1981 'The Bird', in: Albert Jan Govers (red.), *Jazz in poëzie. Instant composers gedichten*, Amsterdam/Antwerpen, Elsevier Manteau, p. 95

## 9.2. Secundaire literatuur

### 9.2.1. Boekpublicaties

BOELAERT, Ivo

1989 *Programmaverklaringen in de Vlaamse literaire tijdschriften. 1955-1965*, Antwerpen, Houtekiet.

BORGERS, Gerrit e.a. (red.)

1965 *De beweging van vijftig*, Amsterdam, De Bezige Bij.

BREMS, Hugo

2006 *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*, Amsterdam, Bert Bakker.

BREMS, Hugo en Dirk de Geest

1988 *'Wij bloeien maar bloeien vergeefs'. Poëzie in Vlaanderen 1945-1955*, Leuven, Acco.

BUELENS, Geert

2001 *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*, Nijmegen, Vantilt.

CARR, Ian en Digby Fairweather, Brian Priestley

2004 *The Rough Guide to Jazz*, Londen, Rough Guides Ltd.

CROUCH, Stanley

2006 *Considering Genius. Writings on jazz*, New York, Basic Civitas Books.

DE COUX, Anneleen

2004 'Over woordschurft en woordmagie. De vroege experimentele poëzie van Adriaan De Roover', in: Yves T'Sjoen en Ludo Stynen (red.), *Onderstroom. De vergankelijkheid van het schrijverschap*, Gent, Academia Press, p. 27-38.

DEFLO, Lionel

1997 'Roland Jooris', in: Ad Zuiderent et al. (red.), *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur*, Alphen aan den Rijn, Samsom Uitgeverij.



DE ROOVER, Adriaan

1988 'Jazz en poëzie', in: Hugo Brems en Dirk de Geest (red.), *'Wij bloeien maar bloeien vergeefs'*. *Poëzie in Vlaanderen 1945-1955*, Leuven, Acco, p. 222-225.

DEVEAUX, Scott

1997 *The birth of bebop. A social and musical history*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press.

DORLEIJN, Gillis

1999 'Blower en Wailer. Over jazz en poetry', in: Hans Groenewegen (red.), *Licht is de wind der duisternis. Over Lucebert*, Groningen, Historische Uitgeverij, p. 238-277.

2010 'De bril van Henny Vrienten. Literatuur en muziek, problematische intermedialiteit', lezing gepresenteerd op: *Achter de verhalen 3. Breuken en bruggen in de moderne Nederlandse literatuur(studie)*, 26/03/2010.

FEINSTEIN, Sascha

1997 *Jazz poetry. From the 1920s to the present*, Westport, Praeger.

FLOTHUIS, Trino

1967 'Jazz en beat: een mentaliteitsverschil', in: Ruud Kuyper (red.), *Over Jazz*, Amsterdam, De Arbeiderspers, p. 68-89.

FOKKEMA, R.L.K.

1979 *Het komplot der Vijftigers. Een literair-historische documentaire*, Amsterdam, De Bezige Bij.

GITLER, Ira

2001 (1966) *The Masters of Bebop. A Listener's Guide*, Cambridge, Da Capo Press.

HARRISSON, Max

1963 *Charley Parker*, Amsterdam, Kosmos.

JANSSENS, Marcel

1985 'Charlie Parker in de Nederlandse Literatuur', in: *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 3, p. 392-403.

KROON, K.H.

1965 'Twee weten meer dan een', in: Ad den Besten & J.W. Schulte Nordholt (red.), *Witboek voor een vijftiger*, Haarlem, U.M. Holland, p. 62-69.

KUYPER, Ruud

1967 'Jazzliefhebbers', in: Ruud Kuyper (red.), *Over Jazz*, Amsterdam, De Arbeiderspers, p. 144-169.

LAMBERT, Jean Clarence

1983 *Cobra. Un art libre*, Paris, Chêne.

NAASTEPAD, Tom

1965 'De tastzin van Jan Wit', in: Ad den Besten & J.W. Schulte Nordholt (red.), *Witboek voor een vijftiger*, Haarlem, U.M. Holland, p. 48-58.

PERRY, David

1996 *Jazz Greats*, London, Phaidon Press Limited.

RAJEWSKY, Irina O.

2002 *Intermedialität*, Tübingen/Basel, Francke.

ROGGEMAN, Willy

1969 *Free en andere jazz-essays*, 's-Gravenhage/Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar.

RUSSELL, Ross

1972 *Bird Lives!*, London, Quartet Books Limited.

SCHOUTEN, Martin

1967 'Uit het zweetblad klauteren. Het existentiële zweetbad', in: Ruud Kuyper (red.), *Over Jazz*, Amsterdam, De Arbeiderspers, p. 127-143.

SMIDS, Peter

1967 'Waar gaat dat naar toe?', in: Ruud Kuyper (red.), *Over Jazz*, Amsterdam, De Arbeiderspers, p. 90-110.

STOKVIS, Willemijn

1973 *Cobra. Geschiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de tweede wereldoorlog*, Amsterdam, De Bezige Bij.

TERCINET, Alain

1998 *Parker's Mood*, Marseille, Éditions Parenthèses.

VUIJSJE, Bert

1967 'Van amusement tot provocatie. De jazzman en zijn publiek', in: Ruud Kuyper (red.), *Over Jazz*, Amsterdam, De Arbeiderspers, p. 53-67.

WILDEMEERSCH, Georges

1973 *Hugo Claus of Oedipus in het paradijs*, Brugge, Sonnevile.

1979 *Willy Roggeman. Een monument ter harer ere*, Amsterdam, Elsevier Manteau.

### 9.2.2. Tijdschriftpublicaties

ANONIEM

1979 [Z.t.], in: *Dietsche Warande en Belfort* (123/5), p. 370-371.

DAMSTE, Famke

1993 'Dichters en Jazz', in: *Muziek & Woord*, januari, [z.p.].

DEVOGHELAERE, Edmond

1965 'Notisie 22. Poweejazz', in: *Labris* (3/3), p. 77-80.

DE REUS, Tjerk en Dirk Zwart

1999 'Jan Wit (1914-1980)', in: *Liter. Christelijk literair tijdschrift* (2/9), p. 24-59.

FEINSTEIN, Sascha

2005 'Yusef Komunyakaa's "Testimony" and the Humanity of Charlie Parker', in: *Callaloo* (28/3), p. 757-762.

GERITS, Joris

2000 'Reizen en thuiskomen in de taal. De poëzie van Stefaan van den Bremt', in: *Ons Erfdeel* (43/1), p. 51-62.

KAZAN, Max

1964 'Notisie 21. Reflections', in: *Labris* (2/4), p. 80-83.

MONSON, Ingrid

1995 'The Problem with White Hipness. Race, Gender, and Cultural Conceptions in Jazz Historical Discourse', in: *Journal of the American Musicological Society* (48/3), p. 396-422.

PEARL, Philip

2009 'Neurological Problems of Jazz Legends', in: *Journal of Child Neurology* (24/8), p. 1037-1042.

ROGGEMAN, Willy

1984 'Glance – Spiegel – Mirror', in: *Restant* (3/3), p. 112 -140.

VAN SLOOTEN, Johanneke

1992 'De toon gezet. Over de muzikaliteit van Lucebert', in: *Bzzlletin* (21/196-197), p. 58-66.

VERHEGGHE, Willie

1980 'Roland Jooris: een dichter helder als het klaarste water', in: *Dimensie. Literair Tijdschrift* (4/4).

WALLENSTEIN, Barry

1979 'The Jazz-Poetry Connection', in: *Arts Journal* ( 4/1-2), p. 142-151.

WANG, Richard

1973 'Jazz circa 1945. A confluence of styles', in: *The Musical Quarterly* (59/4), p. 531-546.

### 9.2.3. Dag- en weekbladen

ANONIEM

1954 'Kroniek van de Poëzie. Een dubbel bereiken', in: *Het Handelsblad*, 11/5/1954.

ANONIEM

1976 'Remco Campert. Een mompelaar van sombere levensberichten', in: *HP*, 20/3/1976.

ANONIEM

1988 'Ik dacht altijd, het komt wel goed', in: *Het Nieuwsblad/De Gentenaar*, 21/03/1988.

ANONIEM

1991 'Interview met Remco Campert, te gast op saint-amour. "Pas op, niets mannelijks is mij vreemd".', in: *Café des Arts. Kultureel supplement van De Morgen*, 8/02/1991.

ANONIEM

2003 'Roger M.J. de Neef', in: *De Nieuwe Gemeenschap*, september 2003.

ANONIEM

2004 'Freddy De Vree (1939-2004). Kunstenaar in de schaduw', in: *NRC*, 06/07/2004.

ANONIEM

2007 'Adriaan de Roover', in: *De Nieuwe Gemeenschap* (2).

BEKKERS, Ludo

2004 'Freddy De Vree (1939-2004). Zijn hart aan cobra verpand', in: *De Morgen*, 05/07/2004.

BORKA, Max

1996 'Handlanger van de stilte. De "Empty bed blues" van Roger M. de Neef', in: *DS Magazine*, 15/11/1996.

BROUWERS, Jeroen

2004 'De vonk van het unieke menselijke brein. Exitus Freddy De Vree', in: *De Tijd*, 24/12/2004.

D., Alfons

1965 'Praten met Hugo Claus over jazz', in: *De Volksgazet*, 14/09/1965, [http://theater.ua.ac.be/claus/page.py?p=1965-09-14\\_claus\\_devolksgazet](http://theater.ua.ac.be/claus/page.py?p=1965-09-14_claus_devolksgazet) (geraadpleegd op 17/05/2011)

DANGIN, Mark

1974 'Poëzie uit Noord en Zuid', in: *Knack*, 27/02/1974.

DE BLOCK, Lut

1996 'Het schrift wijzigt niet. Interview', in: *Knack*, 28/2/1996.

DEMETS, Paul

2002 'Waar zijn we? J. Eijkelboom en Stefaan van den Breemt verschalken de vergankelijkheid', in: *Knack*, 04/12/2002.

DE ROEY, Johan

1986 'Dichter Roger M.J. de Neef. "De kunstenaar is onkruid"', in: *Het Volk*, 20/03/1986.

GOUDESEUNE, Koenraad

1992 'Stefaan van den Breemt. 'Rover en reiziger'. Nasmaak van loslippigheid', in: *De Morgen*, 30/10/1992.

IVEN, Joris

1983 'Charlie Parker verdwijnt in de relikwie van een stem', in: *Het Belang van Limburg*, 29-30/10/83.

KAGIE, Rudie

2008 'Remco Campert en Benjamin Herman, een soort verbondenheid', in: *Vrij Nederland*, 16/02/2008.

LAUWAERT, Guido

2005 'Freddy De Vree', in: *De Tijd*, 03/09/2005.

LINDO, Mary Ann

1996 'Stukjes', in: *Het Parool*, 11/11/96.

MYSJKIN, Jan H.

[Z.j.] 'Clichés met clichés de das omdoen', [bron onbekend].

NIJMEIJER, Peter

1978 'Het brein 'vermomd als mens', in: *De Volkskrant*, 04/03/1978.

ROGGEMAN, Willem M.

1976 'Prijs De Vlaamse Gids voor Roland Jooris', in: *Het Laatste Nieuws*,  
05/07/1976.

1987 'Staatsprijs Poëzie voor Roger de Neef', in: *Literatuur* (4/1).

SCHLOMER, Frank

1982 'De dichter en het overspelige licht', in: *De Morgen*, 27/11/82.

SCHUTTE, Xandra

1999 'Remco Campert zeventig jaar. Literatuur om op te drijven', in: *Vrij  
Nederland*, 17/07/1999.

T'SJOEN, Yves

2002 'Schaduw van het hogere. Nieuwe bundel van Roger M.J. de Neef', in:  
*Standaard der Letteren*, 07/11/2002.

VAN DER STRAETEN, Bart

2005 'Alle woorden zijn misgeboorten', in: *De Tijd*, 09/04/2005.

VAN DE VOORDE, Tom

2001 'Gedichten zijn beelden', in: *De Financieel-Economische Tijd/ Tijd-Cultuur*,  
04/07/2001.

WILLOCKX, Dietlinde

2000 'Woorden zonder doornen', in: *De Financieel-Economische Tijd/ Tijd-Cultuur*,  
19/01/2000.

#### 9.2.4. Licentiaats- en doctoraatsverhandelingen

DE BOECK, Filip

1983 *Jazz en de problematiek van het schrijven bij Willy Roggeman*, ongepubliceerde licentiaatsverhandeling, Katholieke Universiteit Leuven.

KLEINHOUT, Henk

2006 *Jazz als probleem. Receptie en acceptatie van de jazz in de wederopbouwperiode van Nederland 1945-1952*, ongepubliceerde doctoraatsverhandeling, Universiteit Utrecht.

VERVAECK, Bart

2005 'Jazzing the words', *Jazz in de Vlaamse poëzie van de jaren vijftig en zestig*, ongepubliceerde licentiaatsverhandeling, Universiteit Gent.

#### 9.2.5. Andere Bronnen

DUCHEYNE, Jan

2010 *Jazz!!!*, ongepubliceerd gedicht.<sup>5</sup>

VANOBERGEN, Ineke, Hans Demeyer, Thijs Doffyn & Kathia Snoeck

2009 *Willy Roggeman. Leven naar de fictie van het centrum toe*.  
<http://www.nederlandseliteratuur.ugent.be/index.php?id=77&type=file>,  
(geraadpleegd: 23/05/2011).

---

<sup>5</sup> Met dank aan Jan Ducheyne



## **Bijlagen**

1. Hugo Claus: 'April in Paris'
2. Remco Campert: 'Charles Christopher Parker bijgenaamd Vogel'
3. Remco Campert: 'Voor Blowers'
4. Adriaan de Roover: 'Charlie Parker'
5. Adriaan de Roover: 'Charlie Parker' (2011)
6. Roger M.J. de Neef: 'De eetbare wolk'
7. Willy Roggeman: '(De free-monsters / 9)'
8. Freddy De Vree: 'Charlie Parker. 29 augustus 1920 – 2 april 1955.'
9. Stefaan Van den Breemt: 'Een heer met bijzit'
10. Jan Wit: 'The Bird'
11. Roland Jooris: 'Yardbird'
12. Jan Ducheyne: 'Jazz!!!'

**1. Hugo Claus: ‘April in Paris’**

1 De golvende tralies der Avenue des Champs

2 o hoge en bleke velden

3 daar danst een kind en verliest

4 onmachtig alle wintertonen van verdriet en

5 dood en honger Vaarwel dag grijze dagen

6 tussen de pleistertonen o zang der parken

7 ja wij zijn verloren wij willen

8 regen en hagel

9 niet meer wederkeren in dat traag land

10 van ossen en aardappelvelden en als ik in de polders was

11 ik stak er drie dorpen in brand

12 en plantte er een boom en bouwde een huis

13 en ging er wonen en blies op een horen

14 zodat de kraaien het overbrachten

15 zodat de raven doorvlamd uit de bomen vlogen

16 zodat het jonge hout spleet en het land

17 in voren beefde maar ik ben in het licht

18 gij ziet mij komen en spreken dag

19 April dag

20 E l y s e e s en de straat eindigt in een kalme rivier

21 eindigt als een dag: dag Charlie hoe vaart gij?

22 zo de zomer komt zonder achterdocht zonder

23 veilige handen

24 niet geremd niet gehinderd door

25 – ik weet het al ik wist het ik heb het

26 de hele lange tijd (tijd met heupen en organen) geweten –

27 de veilige vingers van kennis en geheugen en

28 voortijdig sterven

29 zo ik er morgen in de zomer niet meer was

30 ja eindigt als een: dag Charlie ga liggen in het zand

31 de koning drinkt o koralen en ertsen van kolenmijnen

32 in mij uit mekaar gespat

33 met in mijn ledematen de zwarte nerven

34 e l y s e e s

35 lager nu en teder als het rag het slijm der hooispin

36 als de gekleurde gevlekte pupil van een sterk groen dier

37 dat elk seizoen van kleur verandert

38 als mijn zang bevlekt en gehavend en

39 door tanden geraakt

40 ah honderd heesters in de tuinen palen in de straat en

41 tralies aan de huizen

42 dode en ontbloede rand der dingen

### III | Bijlagen

43 aan mijn onyx-blik geklemd met het water en het laatste ijs  
44 terwijl in

45 e l y s e e s

46 dag Charlie bebloede havik hoge stem  
47 die mijn gangen gaat en mij met een nieuw gelaat met  
48 een dierenblik door de zomeravondstraat doet lopen

49 de drie vrouwen van de morgen op mekaar klimmen  
50 en de lantaarnen doven  
51 terwijl in de gouden geschramde vlakke  
52 de grauwe nachtvrouw uit de tuinen vlucht  
53 en ik de kardinaal ontmoet die in de hagen watert

54 en zie  
55 de dode lantaarnen begroeten mekaar  
56 de honden roepen de wind brengt regen  
57 dag koning  
58 dag prins  
59 en het gesprek der koningsgezinden verlicht  
60 ons slapend huis en de dag gaat schuilen  
61 in de struikelstenen

62 de president zal sterven  
63 zo roept ons de allereerste dagbladventer tegen  
64 ook dit zullen wij dus nog eens overleven

65 de nacht is een vrouw  
66 o honderdduizend lippen  
67 en met de morgen komen twee gelijke treurige Chinezen  
68 in ons wakkerwordend huis en spreken  
69 en zeggen ongehoorde zinnen met hun handen  
70 over kastelen of gevangenissen  
71 (zij kijken door de tralies van hun vingers)

72 en wij in dit wit en dagelijks Parijs  
73 wij worden water en vloeien open  
74 en zijn ineens verblind verhuisd  
75 en vinden de morgen niet meer en denken Chinees  
76 en duiken onder bruggen en zijn de Seine

77 indien de morgen Oosters was  
78 indien cheng-wa nu was: de zon gaat op  
79 of was: de zon gaat onder  
80 of was: een grote vis of vissenvoedsel  
81 of was: wij willen brood en hebben slaap  
82 de trefzieke vingers van de dag  
83 strelen het gelaat der straten open

84 de dag is een tweede vrouw  
85 o honderdduizend lippen.

(Claus 1952, 31-35)

**2. Remco Campert: ‘Charles Christopher Parker bijgenaamd Vogel’**

*Voor Simon, Rory*

1 Hij speelde saxofoon.

2 Zwarte auto, snel, langs kinderen en krijsende vrouwen,

3 geur van afval, bloemen, bananen,

4 licht van daken door nauwe gangen naar spiegels gebracht,

5 versplinterd in ogen, goedkope juwelen en glanzende schoenen,

6 maar al voorbij de auto

7 om de hoek

8 uit het gezicht verdwenen.

9 Lichamen ondergesneeuwd ondergesneeuwd...

10 fantasiebretels, gestreepte broek,

11 wit overhemd waarin gewerkt werd,

12 handen...

13 Je blies in je handen en er was muziek

14 O vermoeide vuile voet

15 van het lopen hele nachten haast je niet.

16 Hij had een zon, moeizaam bevochten, langzaam

17 zeker gevormde zon, koel als de spieren

18 van een lange afstandzwemmer,

19 niet geholpen,

20 geen volgboot,

22 verdronken halverwege.

23 Hij maakte mijn jeugd,

24 mijn best seizoen, mijn maand April,

25 mijn zuiver en begrepen woord, rust en onrust

26 nauwkeurig afgewogen in mijn handen,

27 een schreeuw als een roos als je goed luistert liefde luister je

28 goed nee het hoeft niet meer want

29 ondergesneeuwd ondergesneeuwd ondergesneeuwd.

30 Claxons, klaaglied in donkere straten,

31 klikken van de sleutel in hoteldeur,

32 klap en gekletter van een fruitautomaat,

33 oren barsten van geluiden,

34 aderen gezwollen, pupillen te wijd, bovenarm en dijen

35 getekend met een naald die tot rust dwingt,

36 tot helder denken,

37 tot klare muziek voor zwetende mensen.

38 Vogel in zijn as gedoken, klein, huiverend, treurend,

39 terwijl meningen en machinaties,

40 moorden doorgaan.

(Campert 1955, 30-31)

### 3. Remco Campert: 'Voor Blowers'

*voor Simon*

1 De Lucht krast bomen daken takken  
2 in de hoger gelegen stadsdelen soms  
3 de beugel van een tram  
4 en daarboven los  
5 een zwerm buitelandse vliegers.  
6 In de verte teer en traag  
7 maar zeker de tweedekker.  
8 Mensenhanden.  
9 Muziek.  
10 De ondergrondse komen uit hun holen  
11 een vreemde vreugde-  
12 niemand godzijdank noteert  
13 strofen van deze bovenaardse jazz.  
14 Ik heb de wonderlijkste gevoelens  
15 ik kan mijn ogen nooit meer sluiten.  
16 Dat is de ziekte van het geluk.  
17 Ik zie muziek-  
18 ik zal jullie eens wat zeggen  
19 ik zeg het nu  
20 nu.  
  
21 Ik blaas  
22 S. blaast J. blaast  
23 daar heb je R. ook-  
24 hij heeft een keurig pak aan,  
25 maar ondersteboven.  
26 Zijn hoofd loert boertig  
27 uit zijn linkerbroekspijp.

28 Hij blaast. Iedereen blaast.  
29 Ze zitten allemaal als gekken te blazen.  
30 Ze zitten allemaal als gekken te blazen.  
31 Ik buk om te lachen en zoek.  
32 De wereld buigt en zoekt mee.  
33 Zonder manie of manieren:  
34 niets is mooier  
35 dan de verbrande kop die toch afvalt,  
36 nu reeds onvindbaar is.  
  
37 Al blazende  
38 denk ik aan de helden van de jazz,  
39 de enige nog,  
40 verder melden de kranten geen helden.  
41 Ach,  
42 in zijn graf  
43 de grote, de unieke, de onvergelykelijke  
44 C.P.  
45 op ellepijp en spaakbeen.  
  
46 Maar dat is allemaal winkelpraat,  
47 voer het aan de vogels.  
  
48 Deze vreemde ontroering  
49 die poëzie is  
50 wantrouw ik niet meer,  
51 dat hebben mij geleerd  
52 de jazzmusici:  
53 de wereld swingt als de pest,  
54 de rest  
55 is gemompel van bedelaars.  
(Campert 1985, 42-45)

**4. Adriaan De Roover: ‘Charlie Parker’**

- 1 hij kon de deugd
- 2 aan zijden draadjes hangen
- 3 een leeuw aanraken
- 4 europa redden van het blanke ras
- 5 schuimer van meerschuim
- 6 aan riffen beluisterde hij
- 7 het spraakgebrek der winden
- 8 het zuchten der koningen
- 9 het lied dat geen geweten heeft
- 10 en even nog de val van engelen
- 11 reddeloos als sneeuw in zee

(De Roover 1961, 31)

**5. Roger M.J. de Neef: ‘De eetbare wolk’**

*Opgedragen aan Roland A. van Opbroecke*

*Bird was kind of like the sun,  
giving off the energy we drew from him.*

Max Roach

*Omtrent Jazzmusicus Charlie Parker*

(Kansas City, 29 augustus 1920 – New York, 12 maart 1955)

*Scrapple from the Apple*

1 Kansas City weinig mededeelzame stad:  
2 Slachthuizen, Reno Club, machines,  
3 Een grote houtindustrie, bordelen vol stamelende borden.  
4 Bijna dwars door het hart van Amerika  
5 Slingert de misnoegde Missouri met zijn vork  
6 En aarzelt om Kansas City.

7 Terwijl de lucht onophoudelijk rimpelt als een appel  
8 Verdwijnen Parker en Basie in de relikwie van een stem.  
9 De gebeden draaien als tolleren  
10 De wereld wordt kaal als een kei  
11 De wereld is eetbaar als een ei.

12 Wijder betalen wij het afscheid:  
13 Onze oren blijven achter  
14 Achter afdrukken van blauwe stilten  
15 Die ons vernielen  
16 Die ons als water vermenigvuldigen.

*Bird of Paradise*

17 Voor de tweede maal Kansas City  
18 Waar de boodschap wordt geboren,  
19 Ik schrijf je neer en vlucht.

20 Gij bidt om de wenende wervels van een saxofoon  
21 Alle openingen zullen u ontkurken, verdunnen, verliezen.

22 Gij betast de buik van de wereld  
23 Terwijl uw vrucht reeds wordt gegeten.

24 Men noemde u een vogel in de kooi van een kamer  
25 Je late handen zwijgen als hamers  
26 Je nek lijkt verlaten, geschilderd bijna.

27 ‘Bird of Paradise’  
28 Ik zie u sneuvelen in een veld van veren.

*Lover Man*

- 29 Vrouwelijke naalden
- 30 Zij onderbreken het leven,
- 31 Zij breken als ogen in de groef van het graf.
  
- 32 Gij verzint de punt, de zin, de praal van een prik,
- 33 Gij zingt en zwelt in de hals van een naald.
- 34 Gij hebt u zelf gekozen
- 35 Uw lichaam wordt geopend en vergrendeld
- 36 Terwijl vogels de lucht bevroren.
  
- 37 Lover Man,
- 38 Onder uw voornaam groeien de scherpe kruiden van het verdriet.
- 39 Uw kaken kraken op het riet dat braakt.

*Don't Blame me*

- 40 Over de leugen van de huid
- 41 Over het meervoud van de honger
- 42 Over de genezing van het gras
  
- 43 Gij bouwt. Gij staat gebeeldhouwd.
  
- 44 Van de beweging de bewering
- 45 Het koele maaien met de vingers
- 46 Terwijl licht en lip en schaduw worden bevroren,
- 47 Alom uw adem wordt onthoofd.
  
- 48 'Don't Blame me'.
  
- 49 Uw droom was groter
- 50 Dan het hoofd van een zon.



*Laatste brief voor Charlie 'Bird' Parker*

51 Meander van marmer

52 De schoonheid heeft zuurstof te kort.

53 Je hield van schilderen

54 Van Mario Lanza, van Bartok, van Strawinsky.

55 Je vrouwen wisselden met de seizoenen

56 Je haatte de spiegels die je doorgronden en naspeelden.

57 Dagen lang

58 Je liet je rijden met de metro door New York

59 Verdwalend door New York.

60 Bijna twee jaar voor je eigen dood

61 Werd je begraven.

62 Je dochter Pree nam u mee

63 Je begon te wuiven als een dolle hommel

64 De wereld keek niet om.

65 Je leek bevrijd, Charlie, tot alles bereid.

66 De vogel viel uit het nest.

67 Vandaag, augustus 1980.

68 Bij Chan in Champmotteux,

69 (Niet ver van Parijs)

70 Staan twee van je saxofoons.

71 Een is van metaal, de ander van plastic;

72 Nog een ander van louter zuurstof.

73 Je vermoedt het:

74 De wortel vermorzelt en zalft de wolk.

75 Je testament wordt nog dagelijks uitgevoerd

76 Je laatste vrouw is inmiddels hertrouwd.

(De Neef 1982, 35-41)

**6. Willy Roggeman: ‘(De free-monsters / 9)’**

1 ‘ – dag Charlie bebloede havik hoge stem’

2 Hugo Claus, ‘April in Paris’

3 April, zoals men ziet,

4 steeds maakte het dichters

5 prinselijk gek, met bottende bomen

6 in hun kelen en peper in hun bloed.

7 Kooi van waanzin echter,

8 april, zoals men Yardbird ziet.

(Roggeman 1973, 62)

**7. Freddy De Vree: ‘Charlie Parker. 29 augustus 1920 – 2 april 1955.’**

*So, if I don't never see your smiling face again,  
Make a promise you'll remember,  
Like a Christmas day in December.*  
CLARENCE BEEKS.

*1. April in Paris.*

1 Dag Charlie, hoe vaart gij?

2 Dat was toen hij nog leefde; in eenenvijftig.

3 Hart en hersenen gepropt in een kolom van klanken,

4 een zuil, een saxofoon, een caryatide voor een tempel

5 van winter. Hars van wind en het rubber van adem,

6 zang, vervloekig der parken, balse vogel,

7 verweerde ruïne, immobiele kramp van een uitbundig leven

8 dat zich heeft verworpen aan het schurft van de schoonheid.

9 Alsof de sneeuw ooit smolt op de bergkam van de morfine daarboven,

10 het slijm ooit loskwam uit longen

11 rochelend om dageraad. Oh Charlie, morgen,

12 Dag Charlie, morgen zou het morgen zijn,

13 Morgen zou je jarig zijn, dag,

14 Ooit zou je nog eens jarig zijn.

*2. Koko.*

15 Dag Charlie, hoe waart gij?

16 Korallen en ertsen uit mekaar gespat.

17 In den beginne was de snelheid, het duizelen van de vingers.

18 Was, d.w.z. is nu verleden,

19 het kleven van woorden of kleuren of klanken op het ontbreken van  
feiten.

20 Dag Charlie, spastisch statische sperwer, spervuur van monologen

21 waarin sprakeloos werd verwoord al wat kan worden geuit

22 door wie zich aan de muiterij van het zwijgen heeft gewijd.

23 Werd herhaald de bodemloze ontgoocheling

24 van de dageraad na het spelen.

25 Spelen, een heelal strelen. En op een lichaam stranden.

26 Oh Charlie, dat openen van de ogen op de fletse wereld,

27 dat plots ontberen van wijdsse tuinen,

28 de ruimten vol nachtschade, het strelende doodkruid,

29 al het vreemd gewas dat tussen je vingers spoot.

3. *Lover Man.*

30 Dag Charlie, waar waart gij?  
31 Een retorische vraag die hij niet meer hoort.  
  
32 Tegen de muur van de spreekkamer, een groepsfoto.  
33 Mondaine figuren staren ons aan  
34 met de kale achteloosheid van valsmunters,  
35 beroepsgokkers, gedebaucheerde zelfmoordenaars.  
36 En in het geraamte van die stoel die man.  
37 Alsof dit verwilderd schepsel  
38 ons de hand wil reiken vanonder zijn dwangbuis.  
  
39 Voor onze lamlendige hartslag is het nu beter  
40 dat we maar de ogen sluiten tot hij is weggerold door opzichters.  
41 Maar dan opnieuw krijgen we dit tergend geheime gehuil te horen,  
42 dat geil moerassig klagen  
43 en verschijnen op ons netvlies  
44 onontkoombaar de fosforescerende torren, de schildvleugelige insecten,  
45 de stalen dodende bijen van Camarillo.

4. *Au Privave.*

46 Dag Charlie bebloede havik hoge stem  
47 Bloedspuwende schim in een gestolen parka.  
  
48 Tel qu'en lui-même...in het vaal en hongerig lichaam  
49 heerst het brein niet meer over de bevende handen,  
50 tot een nieuwe injectie de gezwollen in kristallen,  
51 de kwabben in diamanten omzet  
52 en de povere romp opwiekt, zich van geen aarde meer bewust.  
53 Een vlucht, geen vogel. Tussen zijn lippen  
54 perst Parker het tweedehandse mondstuk en als een waterval storten  
55 zijn duizend vingers neer op het kolkend schuim  
56 van de bas en de cymbalen.  
57 Hij staat te spelen en te sterven onstuitbaar  
58 sculpterend aan de klankzuil waarvoor hij zijn lichaam ruilde,  
59 onophoudelijk bezig met het beschrijven  
60 van een object alsof het niet bestond.

5. *Bird gets the worm.*

61 Dag Charlie ga liggen in het zand  
62 je laatste zenuw werd aangerand.

63 Bird was *gone*.  
64 Bird was gone, they said.  
65 And what they meant, now that he is,  
66 Was that he was never more *here*.

67 Nooit zullen we weten  
68 Of de wiskundige delen ontgint van een bestaand abstrakt universum  
69 of dat hij die een stelling bewijst daardoor dit universum scheidt.  
70 Altijd zal dit standbeeld rennen  
71 doorheen dit landschap van wonder, gif en doem  
72 waarin wij zouden willen luieren  
73 en misschien zelfs bestaan als het bestond.

(De Vree 1977, 35-40)

**8. Stefaan van den Bremt: ‘Een heer met bijzit’**

1 Wij weten wel dat liefde nutteloos,  
2 een hinderlijk onwezenlijk gevoelen is,  
3 bijna lachwekkend, ongetwijfeld ongevoeglijk.  
4 En dat het ook wel zonder kan.  
5 En dat het meestal zonder moet  
6 (vooral dan als je neger bent geboren).

7 In het bekende nummer *Love for Sale*  
8 blaast wijlen Charlie Parker een dosis  
9 ongebruikte liefde uit zijn alto-sax.  
10 En wij, die luisteren, wij zeggen:  
11 “Het stemt onnoemelijk weemoedig”  
12 als we toevallig in de stemming zijn.  
13 Maar huilen doen we niet.

14 Nou ja, in deze zindelijke samenleving  
15 (alle dingen op hun plaats, en Venus  
16 heeft de hare tussen de sterren  
17 en in Playboy) werd liefde tot wat haastige  
18 privaatconsumptie in het donker.  
19 Wie gaat er nog, gelijk the Bird, vanop de daken  
20 staan schreeuwen dat hij honger heeft?  
21 Een heer met bijzit bedelt niet om liefde  
22 (dat noemen wij: frustratie).  
23 En in de winter gaan de vogels dood.

(Van den Bremt 1971, 13)

**9. Jan Wit: 'The Bird'**

1 Hij is een vogel. In  
2 de knieholten van het rythme  
3 bouwt hij zijn nest.  
4 maar nee, hij is een spin  
5 die als bruggen over de stilte  
6 herfstdraden werpt.  
7 De pijlers bekkenlagen.

8 Hij maakt van de noten een deugd  
9 en de muziek maakt de toon.  
10 Hij buigt zich over de leegte  
11 tussen kruierende accoorden  
12 om er figuren te horen,  
13 abbreviaturen van droom.

14 Hij is een vogel. Hij woont  
15 in de oksel der melodie  
16 en laat de baldadige jeugd  
17 zijn veren om mee te pronken.  
18 Loverman where can you be?

*voor Hans en Gerard  
ter verfraaiing van de Zuilenstraat*

(Wit 1981, 95)

**10. Roland Jooris: 'Yardbird'**

I

1 ik zou die avondlijke  
2 merel in mijn tuin op  
3 een tak in een gedicht  
4 willen zetten, maar waarom  
5 zou ik, hij zit per slot  
6 van rekening daar waar  
7 hij zitten moet: in een  
8 gedicht daarbuiten.

2

9 dank u wel, gewoon  
10 applaus is voldoende,  
11 zo wimpelde yardbird  
12 charlie laaiende ovaties  
13 af

14 en ook die merel  
15 in mijn tuin heeft  
16 na een meeslepende solo  
17 aan wat gemijmer  
18 genoeg

19 bij het minste handgeklap  
20 ritsst hij het donker  
21 in

(Jooris 1978, 65-66)



### 11. Jan Ducheyne: 'Jazz !!!'

Jazz is meer dan muziek! Jazz is Mingus, Miles, Monk, Ella, Nina, Duke & The Bird. Het klinken van scherpe en zoete klanken, dat is Jazz!  
Jazz is ook de bus nemen terwijl je liever in een helikopter zou willen zitten. De concorde fantaseren terwijl je met Ryanair vliegt...

Het lief van uw beste vriend een schoon vrouw vinden en daar vanalles bij fantaseren. Uitglijden en doen alsof het een dansmove is. Jazz is een trein nemen en niet weten waar ze heen rijdt. Jazz is een kus die uitmondt in een wilde nacht, Jazz is... een ontbijt om zeven uur 's avonds.

Jazz is de nacht die over de dag heen braakt, Jazz is meer dan rock en roll ooit zijn zal.. want Jazz houdt geen rekening met wat nog komen gaat en waarom het gebeurt. Jazz is het moment, jazz is de beat, de bass, het trillen van snaren en het durven van...

Stiltes!

Jazz is het openen van deuren, Jazz is het lang gerekte, het kort geflipte, het onverwacht harmonieuze, het samen dingen doen zonder te weten wat die dingen samen doen. Jazz is wat wij zijn!

Jazz is wat u zo mooi maakt. Jazz is Mingus, Miles, Monk, Ella, Nina, Duke, The Bird etcetera, etcetera...

Jazz is zoveel meer... Jazz kust u vol op de mond terwijl u in bad ligt na te genieten van al uw veroveringen op gelijk welk vlak! Want Jazz grijpt u bij het nekvel en drenkt u in de beste sex die u ooit hebben zult! En weet u, oorspronkelijk eindigde dit met : Jazz is een Vrouw! En toen, in het eerste uur van het nieuwe jaar in café de Cobra, las ik dit voor aan zijne jazzheid De Pauw, en hij zei : Niet akkoord! Jazz is geen vrouw...even - twee seconden lang - de gedachte : Is Jazz dan een man? Jazz in persoon keek me aan hij zweeg duizend woorden in één seconde, zoals zo vaak was het de stilte die het in zich had :...Het is simpel :De Beat is de Beat en... Jazz is Jazz!!!

(Ducheyne 2010)