

## Inhoudstafel

0 Inleiding .....	3
1 Corpusafbakening en opbouw.....	7
2 Jazz en freejazz.....	9
2.1 Wat is jazz? .....	9
2.2 Freejazz: oorsprong en kenmerken.....	14
3 Relatie muziek - literatuur .....	21
3.1 Intermedialiteit .....	21
3.2 Klassieke muziek en literatuur .....	24
3.3 Jazz en literatuur.....	27
3.3.1 Improvisatie .....	30
3.3.1.1 Structuur .....	30
3.3.1.2 Associaties .....	31
3.3.1.3 Onorthodoxe technieken.....	31
3.3.1.4 Interstilistische en intrastilistische improvisatie.....	32
3.3.1.5 Participatie van de groep .....	33
3.3.1.6 Onmiddellijke communicatie .....	33
3.3.2 Revolte .....	34
3.3.3 Dissonantie .....	34
3.3.4 Ritme .....	35
3.3.5 Freejazz .....	37
4 Labris: context en ontstaan .....	39
4.1 De jaren zestig.....	39
4.2 Literatuur in Vlaanderen.....	42
4.3 Het ontstaan van <i>Labris</i> .....	44
5 Versexterne algemene poëtica .....	47
5.1 Subjectieve en objectieve poëzie .....	48
5.2 <i>Labris</i> en de politiek .....	51
5.3 De redacteurs .....	54
6 Versexterne jazzpoëtica .....	59
7 Expliciete versinterne jazzpoëtica.....	69
7.1 Directe verwijzingen naar muzikanten.....	70
7.1.1 Verwijzingen in de titel .....	70
7.1.2 Verwijzingen in het gedicht.....	76
7.1.3 Betekenis van de verwijzingen .....	77
7.2 Indirecte verwijzingen naar muzikanten.....	79
7.3 Verwijzingen naar muzikale termen of muzikale structuren.....	81
7.4 Klanknabootsingen of uitgeschreven scatzang .....	83
7.5 Gedichten geschreven bij of te lezen bij muziek.....	87

8 impliciete versinterne poëtica: kenmerken van jazz.....	91
8.1 Improvisatie.....	92
8.1.1 Structuur.....	92
8.1.2 Associaties.....	95
8.1.3 Onorthodoxe technieken .....	97
8.1.4 Interstilistische en intrastilistische improvisatie .....	99
8.1.5 Participatie van de groep: <i>Labris-suite</i> .....	102
8.1.6 Onmiddellijke communicatie.....	107
8.2 Revolte .....	108
8.3 Dissonantie.....	113
8.4 Ritme.....	114
8.5 Freejazz.....	115
9 Conclusie.....	119
10 Bibliografie.....	123
10.1 Primaire bibliografie .....	123
10.1.1 Poëzie .....	123
10.1.2 Artikels, inleidingen en interviews.....	123
10.2 Secundaire bibliografie .....	125

## 0 Inleiding

Hoe jazz en literatuur elkaar vonden is een vraag die velen bezighield en het antwoord bevindt zich dan ook al lang niet meer in het ijle. Al sinds het ontstaan van de jazz werkte deze muziek in de literatuur door, met uiteraard Van Ostaijen als pionier voor de Nederlandse letteren. Sindsdien was het hek van de dam en al wie ietwat experimenteel of vooruitstrevend wilde zijn, schreef poëzie of proza beïnvloed door de rebelse ritmes en de scheurende saxofoonsolo's van de jazz. De jazzpoëzie bereikte ongetwijfeld haar hoogtepunt met de Vijftigers. Hugo Claus, Lucebert, Remco Campert,... Een groot aantal auteurs schreef over jazziconen als Charlie Parker of Duke Ellington. Maar niet elk experiment kreeg evenveel bekendheid. Dit was onder andere het geval met *Labris*, een Vlaams, neo-avangardistisch tijdschrift dat tussen 1962 en 1973 driemaandelijks verscheen onder de redactie van enkele vernieuwende schrijvers, met name Jozef Bierkens, Hugo Neefs, Leon van Essche, Marcel van Maele en later ook jazzkenner Edmond Devoghelaere.

*Labris* is zoals men dat noemt, een kind van zijn tijd. Een gestencilde, niche-achtig tijdschrift met een klein lezerspubliek waarin proza en poëzie elkaar afwisselen. Slechts twee voorwaarden lijken te gelden: het werk opgenomen in *Labris* dient hermetisch en experimenteel te zijn. Met veel aandacht voor de Belgische jazzscene en voor de beatgeneratie rond Jack Kerouac willen de *Labris*-dichters zich afzetten tegen de mainstreamcultuur die de jaren zestig in slaap wiegde. Ze sluiten zich aan bij het protest en de opstandigheid van de jeugd die ijvert voor meer vrijheid. Dankzij deze anarchistische grondtoon sluiten de schrijvers perfect aan bij de visie van de freejazz, die vanaf de jaren vijftig opkomt (De Ridder 2012: 257-269).

Freejazz-muzikanten verzetten zich namelijk tegen de heersende tijdsgeest evenals tegen de popularisering van de *swing jazz*. De jazz, die ontstaan was uit protest van de Amerikaanse zwarten tegen de overheersing van de blanken, had volgens de nieuwe garde voorgoed zijn revolutionaire karakter verloren, nu hij via radio verspreid werd, in academies als muziekgenre erkend werd en door haast iedereen werd geapprecieerd. De furieuze freejazz-muzikanten wilden breken met deze populariteit, ze wilden opnieuw voor de

borst stoten, opnieuw op de barricades gaan staan (De Ridder 2012: 237-244). Dat deden ze door elk houvast te laten varen. Bij hun improvisaties werd niet langer de gebruikelijke volgorde thema-chorus behouden, toonaarden werden overboord gegooid en er was geen vooraf bepaalde volgorde meer van de solisten. Anarchistische chaos, zo lijkt het. Maar niets is minder waar. In Vlaanderen ziet schrijver en muzikant Willy Roggeman algauw in dat de freejazz lang niet zo vrij is als men verkondigde. Ook hier wordt de improvisatie binnen de perken gehouden door toonladders en terugkerende melodielijnen. Roggeman concludeert dat een juistere term *more free jazz* zou zijn en tempert hiermee het revolutionaire karakter (Roggeman 1969: 31).

De vernieuwers rond het experiment *Labris*, tevens tijdgenoten en liefhebbers van Roggeman, gingen proberen de freejazz in hun teksten op te nemen. Dit bleek een vrij zeldzame keuze, vele auteurs durfden de confrontatie met deze nieuwe, moeilijke stroming echter niet aangaan en bleven hangen bij de meer traditionele jazz (De Ridder 2012: 259). Juist omwille van het uitzonderlijke en doorgedreven experimentele karakter van deze poging om freejazz en poëzie te verbinden, vond ik het tijdschrift *Labris* een interessant onderzoeksterrein voor mijn masterscriptie.

In deze scriptie staat volgende onderzoeksvraag centraal: Hoe wordt de improvisatie van de jazz en meer bepaald de freejazz, weergegeven in de zogeheten jazzgedichten van het experimenteel tijdschrift *Labris*? Freejazz is een tak binnen de jazz, dus is het logisch dat ik eerst op zoek ga naar de parallellen tussen de algemene kenmerken van de jazz en de *Labris*-poëzie. Pas daarna ga ik na of de typische freejazz-elementen ook in deze poëzie aanwezig zijn. Tijdens deze zoektocht moeten we er ons steeds van bewust blijven dat elke parallel in zekere mate mechanisch blijft. Dichters die wilden improviseren naar het voorbeeld van freejazz-muzikanten stootten op een onvermijdelijk obstakel: het papier, het geschreven woord. Waar jazzimprovisaties een product van het moment zijn (of toch grotendeels, elke muzikant vertrekt echter steeds met een bepaald idee, nooit vanuit het niets), blijven jazzgedichten gebonden aan het papier en krijgen ze zo een vaststaand karakter. *Labris*-dichters probeerden hieraan zo goed en zo kwaad mogelijk te ontsnappen en wilden hun werk zo

improvisatorisch mogelijk doen overkomen. Hiervoor wendden zij verschillende technieken aan die ik uitgebreid bespreek in de loop van deze scriptie.

Om deze onderzoeksvraag adequaat te kunnen beantwoorden zoek ik eerst en vooral een antwoord op de deelvraag: hoe manifesteert zich de improvisatie binnen jazzmuziek? In hoofdstuk twee bespreek ik hoe de specifieke klank van de jazz tot stand kwam (2.1) en wat de freejazz tot een aparte stroming maakt (2.2). In het derde hoofdstuk bespreek ik vervolgens de parallelen tussen muziek en literatuur. Ik bespreek het gegeven 'intermedialiteit' (3.1) en geef beknopt een overzicht van het onderzoek dat reeds gedaan werd naar de relatie tussen muziek en literatuur (3.2). Omdat dit onderzoek zich bijna uitsluitend op klassieke muziek richt, geef ik in hoofdstuk 3.3 een eigen overzicht van de mogelijke analogieën tussen jazz en poëzie. Vervolgens sta ik stil bij het sociale en literaire klimaat van de jaren zestig (4.1) en geef ik kort de ontstaansgeschiedenis van *Labris* weer (4.2).

Omdat dit onderzoek een poëticaal onderzoek is – ik onderzoek de impliciete versinterne jazzpoëtica – is het ook interessant mijn bevindingen te vergelijken met zowel de versexterne als de expliciete versinterne poëtica van *Labris*. In hoofdstuk vijf bespreek ik de versexterne algemene poëtica, in hoofdstuk zeven sta ik stil bij de versexterne opvattingen van de redacteurs over de jazz. In hoofdstuk zeven maak ik een analyse van de expliciete versinterne poëtica, dit zijn de directe of indirecte verwijzingen naar musici of muziek. Ook deze verwijzingen kunnen helpen een duidelijk beeld te vormen over de jazzopvattingen van de dichters. In hoofdstuk acht ga ik uiteindelijk na of de parallelen die ik in hoofdstuk drie maakte ook effectief in de poëzie aanwezig zijn. Dit is de analyse van de impliciete versinterne poëtica, waarbij we in de gedichten op zoek gaan naar de karakteristieken van de jazz en freejazz, zowel in de inhoud als in de vorm. Hierin wordt mijn onderzoeksvraag beantwoord. Ten slotte bundel ik alle bevindingen in een conclusie (9).

*Omdat wij met de beat geboren zijn*

## **1 Corpusafbakening en opbouw**

*Labris* is een tijdschrift dat gedurende twaalf jaar driemaandelijks werd uitgegeven (met uitzondering van de jaren 1970 en 1971, waarin *Labris* respectievelijk slechts twee en één keer verscheen). Het spreekt voor zich dat het aantal poëziepublicaties aanzienlijk is. Omdat ik enkel op zoek wil gaan naar hoe de jazz zich in de gedichten manifesteert, werd al vrij snel duidelijk hoe ik mijn corpus zou afbakenen.

Eerst en vooral heb ik een onderverdeling in vier mogelijke soorten jazzgedichten opgesteld: de eerste categorie omvat gedichten die inhoudelijk over jazz gaan, maar qua vorm nog traditioneel zijn. Een tweede categorie bestaat uit gedichten die inhoudelijk over jazz gaan, maar waarvan de vorm ook de structuur van een jazznummer bezit. Deze structuur is als volgt: er wordt gestart met een thema, dat eventueel herhaald wordt, dan volgen ofwel variaties op dat thema ofwel pure improvisaties. Aan het einde van het nummer wordt het thema één of twee keer herhaald. Bij jazzgedichten zou het thema dan enkele versregels kunnen inhouden. Hier is de improvisatie dus al expliciet aanwezig. Bij een derde categorie wordt de vorm nog belangrijker. Het gaat om gedichten die qua vorm een duidelijke jazzstructuur bezitten, maar waarvan ook de inhoud improvisatie bevat, met name klankassociaties, vermenging van talen, alternatieve spelling of experimentele typografie. Inhoudelijk gaan deze gedichten dus niet noodzakelijk over jazz, hoewel er wel nog steeds een verwijzing naar jazz aanwezig is, hetzij in de titel, hetzij in het gedicht zelf. Dit onderscheidt hen van de vierde categorie, waar er geen enkele verwijzing meer is naar jazz. Enkel de vorm is improvisatorisch en slechts hierdoor kunnen ze nog jazzgedichten genoemd worden.

De vierde categorie heb ik niet opgenomen in mijn corpus omdat het me moeilijk leek 'improvisatiegedichten' van andere experimentele gedichten te onderscheiden. Het is moeilijk een gedicht een jazzgedicht te noemen als er geen enkele inhoudelijke verwijzing is. Dit leek me een te subjectieve selectie, daarom heb ik deze categorie buiten beschouwing gelaten.

Ook de eerste categorie, de traditionele gedichten die enkel inhoudelijk over jazz gaan, dacht ik eerst weg te laten. Wanneer ik echter de *Labris*-poëzie van naderbij bekeek, merkte ik dat slechts zeven gedichten zijn die geen uitgesproken experimentele vorm of inhoud bezitten. Omdat dit zo een klein aandeel binnen de andere gedichten uitmaakt, heb ik ze ook opgenomen in mijn corpus. Ze kunnen wel degelijk belangrijk zijn voor het opstellen van de expliciete versinterne poëtica (7).

De enige restrictie bij de afbakening van mijn corpus blijkt dus een inhoudelijke verwijzing naar jazz te zijn. Deze verwijzingen kunnen als volgt worden onderverdeeld:

- ofwel verwees de titel van het gedicht of de cyclus naar jazz
- ofwel kwamen er in het gedicht verwijzingen naar jazz voor
- ofwel was de structuur van het gedicht of de cyclus duidelijk gebaseerd op de structuur van een jazz- of bluesnummer.

Bij dit laatste criteria, de structuur, heb ik enkel deze gedichten in aanmerking genomen, waarbij de jazzstructuur werd aangegeven door tussentitels die de structuur verduidelijkten: bijvoorbeeld *chorus 1, chorus 2,...* enzovoort, of *thema, herhaling,...* of door *A, B, A*. Door deze titels bestaat er geen twijfel dat de dichter bewust een jazzstructuur wilde opwekken.

'Verwijzingen' naar jazz is een vrij ruim begrip, het kan zowel gaan om het noemen van jazzmusici, jazzstandaards als muzikale termen. In hoofdstuk zeven, bij het opstellen van de expliciete versinterne poëtica, bespreek ik alle mogelijke inhoudelijke verwijzingen.

Deze restrictie in acht houdend, kom ik op een totaal van zevenenzeventig gedichten of gedichtencycli. Daarbovenop komt nog de *Labris-suite* (*Labris* juli 1964: 5-30). Dit is een experimenteel groepsgedicht dat zes dichters schreven in navolging van de freejazz-ensembles. Het resultaat is een driedelige suite die zesendertig pagina's telt. Dat brengt het totaal uiteraard op achtenzeventig corpuselementen. Dit is een zeer lijvig corpus, vandaar dat mijn analyse geen volledigheid nastreeft. Ik wil de technieken die de dichters gebruikten aan de hand van zo gepast mogelijke voorbeelden in hun poëzie aantonen. Daarom dat dit omvangrijke corpus volgens mij een meerwaarde is voor dit onderzoek.



## **2 Jazz en freejazz**

In dit hoofdstuk bespreek ik eerst en vooral waarom jazz zo anders klinkt dan klassieke muziek. Daarom geef ik heel snel de ontwikkelingen weer van de klassieke muziek in de negentiende eeuw. Naast het muzikale aspect sta ik ook stil bij de boodschap die jazzmusici wilden verkondigen. Dit was vooral een strijdkreet, een roep om aandacht voor de heersende rassendiscriminatie. In het tweede deel van dit hoofdstuk (2.2) situeer en verklaar ik het ontstaan van de freejazz en bespreek ik de specifieke kenmerken die deze stroming onderscheiden van de meer klassieke jazz.

### **2.1 Wat is jazz?**

Wat maakt jazz nu precies tot een apart muziekgenre en waarom stuitte het in de westerse wereld aanvankelijk op zoveel tegenkanting? Het allergrootste probleem is dat jazz de westerse wereld binnendrong op het moment dat deze wereld enkel vertrouwd was met de klassieke muziek, en daar staat jazz net mijlenver vandaan. Het werd aanvankelijk dan ook steeds beluisterd en beoordeeld vanuit een klassiek standpunt, wat om het zacht uit te drukken, niet echt tot positieve reacties leidde (Stearns 1956: 260). Jazz werd begin twintigste eeuw als des duivels aanzien. De muziek was te lichamelijk en de manier waarop er in de danszalen werd op gedanst, leidde tot ontucht en verderf. Het opruiende ritme deed bovendien denken aan het bedrijven van de liefde (De Ridder 2012: 63, 64). Klassieke muziek en jazz bezitten inderdaad cruciaal verschillende karakteristieken en zolang deze verschillen niet werden gehoord en geapprecieerd, kon men jazz nooit volledig begrijpen (Stearns 1956: 260).

In wat volgt schets ik de afstand die er was tussen de vertrouwde klassieke muziek en de nieuwe, uitheemse jazz. Ik geef hierbij een overzicht van de belangrijkste muzikale ontwikkelingen in de negentiende en de twintigste eeuw. Vervolgens geef ik een overzicht van de typische kenmerken van jazz. Ik leg hierbij vooral de nadruk op de improvisatie, die in mijn onderzoek heel

belangrijk zal zijn, aangezien ik verder de parallel zoek tussen muzikale en poëtische improvisatie.

De klassieke muziek herleefde in het westen sinds 1850, toen de 'getemperde toonladder' gangbaar werd. Dit is een toonladder waarbij elke noot van een klavier apart gestemd wordt. De natuurlijke toonhoogte van de noten wordt hierbij verhoogd of verlaagd, zodat de afstand tussen de octaven min of meer gelijk wordt. Deze 'getemperde toonladder' is een voorloper van de toonladder die wij vandaag kennen. Voordien hield men vast aan de 'pure' toonladder, waarbij de afstanden tussen de noten arbitrair waren, waardoor octaven spelen onmogelijk was, evenals akkoorden spelen. Deze getemperde toonladder bestond al sinds 1482, maar werd steeds met argusogen bekeken en als onnatuurlijk beschouwd, tot Bach in 1722 *Das Wohltemperierte Klavier* schreef, een stuk dat dankzij deze 'getemperde toonladder' door verschillende toonaarden kon flaneren, zonder dat de ene slechter klonk dan de andere. Bachs werk zorgde ervoor dat rond 1850 deze toonladder algemeen aanvaard werd (Stearns 1956: 262-264).

De mogelijkheid om te moduleren van de ene toonaard naar de andere en de vele daarmee gepaard gaande akkoordprogressies hadden tot gevolg dat de harmonie vanaf nu allesbepalend werd. De melodie komt vanaf nu voort uit de harmonie. Daardoor verhoogde ook meteen de complexiteit van de stukken en de partituren. Een niet te voorkomen gevolg daarvan was dat klassieke muziek meer en meer een stijl werd die voorbehouden was voor specialisten. Grote virtuozen traden na een zeer lange en zware periode van voorbereiding op voor een eerder passief publiek. Deze nieuwe klassieke muziek zag verscheidene karakteristieken van muziek over het hoofd, zoals improvisatie, participatie van de groep en onmiddellijke communicatie (Stearns 1956: 264-265). Dit zijn eigenschappen die bij jazz juist de kern van de muziek vormen. Een reactie lijkt dus niet zo ver af.

Uiteraard dient dit algemene beeld genuanceerd te worden. Deze zwart-witvisie heeft betrekking op de meeste klassieke composities uit die periode. Er bestonden namelijk ook klassieke componisten die wél een positieve houding aannamen tegenover de jazz. Zo had je in de jaren twintig de Franse *Groupe des Six*, zes musici van rond de dertig jaar die 'nieuwe' muziek wilden maken. Zij

componeren vooral simpele muziek, met invloeden van populaire *chansons*, maar ook vanuit de jazz of niet-westerse muziek. Ze creëren een nieuwe, minder klassieke klank (Miller 2003: 242-245). De vijandschap tussen jazz en klassiek was dus lang niet zo algemeen als op het eerste gezicht lijkt.

In de rest van de wereld had muziek zich langs heel verschillende paden ontwikkeld, focussend op heel andere karakteristieken. Hindu-muziek richt zich vooral op de melodie, Afrikaanse vooral op ritme. Vandaar dat ook de jazz, waarvan de oorsprong in Afrika ligt, bekend staat om zijn ritmische spanning. De oorspronkelijke Afrikaanse muziekcultuur kende bovendien geen muzieknotatie. Daardoor bleef de harmonie eerder beperkt en ook de melodie was nooit zo ingewikkeld als in de westerse wereld. De ritmes daarentegen, waren van een in het westen nooit eerder geziene complexiteit. Er bestaat geen indeling in maten, noch verschillende maatsoorten. Het stuwende, vloeiende ritme ontstaat door ongewone accenten, vaak syncopes, aan te brengen. Het zijn precies deze accenten die de jazz heeft overgenomen van de Afrikaanse muziek en die typisch zijn voor het muziekgenre (Stearns 1956: 269-274).

Deze ritmische kenmerken houden verband met het meest typerende van jazz, namelijk de expressiviteit die uitgaat van de muziek. Hiervoor werden allerlei manieren aangewend die vaak als onorthodox werden aangezien door de academische traditie. Deze expressiviteit kan beschouwd worden als een onderdeel van improvisatie. In het artikel "A topography of improvisation" (*The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2010 nr. 3: 273-280) neemt Philip Alperson verschillende soorten improvisatie onder de loep, waaronder ook de verschillende mogelijkheden tot het creëren van een grotere expressiviteit. Het is een erg bruikbare typologie die deels overeenkomt met wat Stearns gebruikt, maar die uitgebreider en recenter is en daardoor geschikter is voor mijn onderzoek.

Alperson hecht veel belang aan de expressiviteit binnen improvisatie. Naast de kennis en competenties, meent hij dat vooral de expressieve vaardigheid de kern van improvisatie uitmaakt. Bestaande melodieën worden soms verschillend gefraseerd, de toonhoogte kan minimaal aangepast worden, andere vingerzettingen kunnen voor een andere klank zorgen, ritmes of melodieën kunnen haast ongemerkt veranderd worden, accenten kunnen

toegevoegd worden, een muzikant kan het ritme vooruit duwen of juist ietwat tegenhouden, akkoorden worden omgekeerd of er wordt een dissonant aan toegevoegd, enzovoort. Al deze subtiele vormen van improvisatie komen haast bij elk jazznummer aan bod en worden ondergebracht onder de noemer expressieve improvisatie (Alperson 2010 :275).

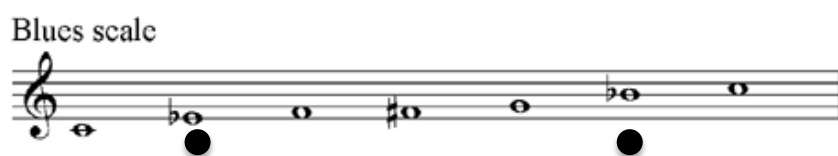
Maar dit spel met expressie volstaat niet, ook het variëren van mogelijke stijlen is een belangrijk aspect, met name de stilistische improvisatie. Hierbij onderscheidt Alperson twee soorten, de interstilistische en de intrastilistische improvisatie. Met interstilistische improvisatie bedoelt hij het naast elkaar plaatsen van verschillende jazzgenres en andere westerse muzieksoorten. Jazzpianist Thelonious Monk stond er bijvoorbeeld bekend om, om met zijn linkerhand *stride piano* te spelen, een stijl die vooral in de twintiger en dertiger jaren bekend werd en waarbij het linkerhand basnoot en akkoord afwisselt, respectievelijk op en na de tel. Met zijn rechterhand speelde Monk contrasterende bebop, met veel dissonanten en hoekige ritmes. Onder intrastilistische improvisatie valt ook het integreren van muziekelementen uit verschillende culturen, uit Indische volksmuziek bijvoorbeeld, alsook het combineren van klassieke muziek met populaire muziekgenres, zoals jazz of volksliederen (Alperson 2010: 276).

De tweede categorie, de intrastilistische improvisatie varieert en speelt met bekende tropen uit verschillende periodes binnen eenzelfde stijl. Het gaat om melodische of harmonische citaten van bekende jazzmuzikanten. Deze citaten zijn slechts fragmenten uit bestaande jazzstandaards die uit hun context worden gehaald en in een nieuw nummer worden ingevoerd. In sommige gevallen overlappen interstilistische en intrastilistische improvisatie elkaar, bijvoorbeeld wanneer een citaat uit een klassiek stuk wordt gehaald (Alperson 2010: 276).

Voorts is ook de reactie *on the spot* een belangrijk aspect van improvisatie. De bekwaamheid om onmiddellijk te reageren op wat er gebeurt in het ensemble is een eigenschap die vele beginnende jazzmuzikanten maar al te graag zouden vergaren. Zo kan de ritmesectie midden in een solo overgaan van *swing* naar *funk* of van *single time* naar *double time*, als reactie op wat de solist speelt of om hem aan te sporen naar een andere stijl over te gaan. Ook kan de

solist of de ritmesectie naar een andere toonaard moduleren en dan is het aan anderen om deze omschakeling te volgen (Alperson 2010: 277). Deze interactie staat mijlenver van de klassieke gang van zaken, waar alles is uitgeschreven en er in geen geval van de partituur kan worden afgeweken.

Een aspect dat bij Alperson niet echt aan bod komt, maar dat wel voor de typische blues- en jazzklank zorgt, is de toonhoogte. Hij heeft het bij de eerste categorie heel even over minimale aanpassingen van de toonhoogte. Het is net door deze minimale aanpassingen, dat jazz zijn typische klankkleur krijgt. Men heeft namelijk ontdekt dat zwarte Amerikaanse blueszangers tijdens de duur van een bepaalde toon vaak geïnterpoleerde tonen zingen, tonen met een soort breuk in hun stem. De toon gaat dan lichtjes naar beneden of naar boven. Dit zou volgens Milton Metfessel (Stearns 1956: 276) te maken hebben met de Afrikaanse uitspraak. Volgens Metfessels hypothese speelt de toonhoogte van bepaalde klanken in de Afrikaanse taal een belangrijke rol, aangezien de betekenis van woorden kan veranderen naargelang variaties in toonhoogte. Wat vooral opviel is dat ze de derde trap, de mi bij de toonladder van do, steeds iets te laag zongen volgens de normen van de Europese toonladder. Dit komt namelijk door de ingrepen bij het opstellen van de getemperde toonladder, aangezien daarbij tonen verhoogd of verlaagd werden, zodat de afstand tussen de tonen gelijk werd. In Afrika kenden ze echter alleen de oorspronkelijke tonen en wanneer men hen vroeg de noot in het midden tussen de dominant (de eerste trap, do) en de tonica (de vijfde trap, sol) te zingen, zongen zij iets dat eerder aanleunde bij een in het Europees systeem aangeduide mi mol (mi met een halve toon verlaagd). Dit komt omdat de afstand do-mi in de Europese toonladder een grote tert is (twee hele tonen) en de afstand mi-sol, een kleine (anderhalve toon). Door deze verschillen in toonhoogte is de bluestoonladder ontstaan. De bluenotes, de verlaagde noten (in figuur 1 aangeduid met een bolletje), zorgen voor de typische blues- en jazzklank en worden door muzikanten veelvuldig gebruikt in hun improvisaties (Stearns 1956: 276-278).



figuur 1: de bluestoonladder (Pearce 2011: internetbron)

We zien dus dat er enorm veel muzikale verschillen zijn tussen klassieke muziek en jazz en het is dan ook niet verwonderlijk dat men aan de nieuwe muzieksoort moest wennen. Gelukkig gebeurde dit nog relatief snel, want in de jaren twintig-dertig was de jazz niet meer uit het culturele leven weg te denken. Het muziekgenre werd gecommmercialiseerd en als vermakelijk ervaren. Helemaal niet overeenkomstig de oorspronkelijke doelen van de jazzmusici, want voor hen was de muziek steeds een uiting van revolte en ontevredenheid.

## **2.2 Freejazz: oorsprong en kenmerken**

Als we op zoek gaan naar de oorsprong van de freejazz, moet vooral het oorspronkelijk revolterende karakter van de jazz in acht genomen worden. Jazz hield altijd al een soort streven naar vrijheid in. Zo was het James Reese Europe die het New Yorkse Clef Club Symphony Orchestra oprichtte rond 1910; waarmee hij zwarte muziek tot bij de blanken wilde brengen. Het was eveneens diezelfde Europe die ervoor zorgde dat het 'Gekleurde Regiment' aanvaard en goedgekeurd werd, vanaf nu konden zwarten hun land verdedigen, naast en gelijkwaardig aan een blanke (De Ridder 2012: 15, 22). En deze vrijheidsstrijd ging verwoed door. De zwarte muziek mocht eind jaren dertig, begin jaren veertig dan al wel helemaal doorgedrongen en aanvaard zijn in Noord-Amerika en zelfs in Europa, de boodschap die erachter zat, werd vaak links gelaten of gebanaliseerd. Jazzpianist Duke Ellington poogde in 1943 met zijn voorstelling *Black, Brown and Beige* het tij te keren en wilde opnieuw de maatschappijkritiek laten vigeren. Geen enkele producer durfde het oorspronkelijke project echter in de zalen brengen en het uiteindelijke resultaat was een afgezwakte versie, die door blanken helemaal niet als aanstootgevend werd ervaren. De sociale dimensie werd door de blanken dus gereduceerd tot vermaak (De Ridder 2012: 175-180). In 1941 had Ellington de zwarte gemeenschap nog vergeleken met de dissonante akkoorden van de jazz. *"Dissonantie is onze manier van leven in de Amerikaanse maatschappij. We staan er los van en toch maken we er integraal*

*deel van uit*" (De Ridder 2012: 180). Maar alles went en wordt op den duur als vertrouwd aanschouwd of aangehoord, zo ook de dissonantie van de jazz. Ook in Duitsland tijdens de Tweede Wereldoorlog slaagt propagandaminister Goebbels er niet in de jaz te weren uit het nieuwe regime. De jazz was al te ver doorgedrongen in het Derde Rijk en Duitse soldaten hielden hun moreel onder andere hoog door danspartijen op swingende jazzklanken. De nazi's konden er dus onmogelijk nog voor zorgen dat jazz als vijand van het Duitse volk werd aanzien; het kwaad was namelijk al geschied en jazz was al een onderdeel van het nationale cultuurgoed geworden (De Ridder 2012: 181, 182).

De jazz lijkt dus door de jaren heen zijn vooruitstrevende en bevrijdende karakter kwijtgeraakt te zijn door de invloed van de commercie. "*De swing was begin jaren veertig slachtoffer geworden van zijn eigen succes*" (De Ridder 2012: 185). Als reactie tegen deze commercialisering namen in de jaren veertig enkele jazzmuzikanten het voortouw in de strijd om opnieuw te choqueren en dissonant te klinken. Zo ontstond de bop of bebop, met als bekendste vertegenwoordigers Dizzy Gillespie, Charlie Parker en Thelonious Monk, al behoorde de muziek van Monk eigenlijk tot geen enkele stroming, zijn muziek vormde eerder een aanzet tot het ontstaan van de bop. Jazz was volgens deze boppers geen kunstvorm die de schoonheid moest dienen en daarom braken ze met alle wetten van de entertainmentindustrie en met elke esthetische conventie. Hun nieuwe jazz was van een heel ander kaliber dan de *swing*. Het ritme werd serieus opgedreven en enkel de echte rasmuzikanten bleven in deze wervelende klankenstorm overeind. Dit was de manier van de beboppers om jazz opnieuw zwart te maken, want enkel de *native speakers* van deze nieuwe jazz konden hun mannetje staan en zich gepast uitdrukken binnen de weinige maten die ze ter hunner beschikking kregen. Alle anderen werden ontmaskerd en omvergeblazen (De Ridder 2012: 189-190).

De jazz werd niet alleen revolutionairder, ze werd ook steeds ingewikkelder en daardoor ook wel elitair. Tegenover de 'makkelijke', toegankelijke *swing* klonk deze nieuwe jazz complex en woedend. Daarenboven kreeg de jazz vanaf de jaren zestig ook vaak een expliciet politiek gezicht. Zo componeerde contrabassist Charles Mingus een nummer dat een directe aanval op de Amerikaanse gouverneur Orval E. Faubus van Arkansas en stelde de

Amerikaanse jazztrompettist Dizzy Gillespie zich in de jaren zestig zelfs kandidaat voor het presidentschap. Hij haalde lang geen meerderheid, maar de hele campagne was wel significant voor de politieke onvrede van die tijd (De Ridder 2012: 222, 223, 235).

Een nog grilliger jazzvorm is de hard bop die in de jaren vijftig ontstaat en een radicalisering is van de bebop, de stijl wordt vooral gekenmerkt doordat men terugkeert naar eenvoudige bluesschema's, maar het ritme daarentegen nog extra gaat opdrijven. Agressie en grofheid, dat willen de muzikanten uitdrukken. De ritmesectie wordt bovendien een volwaardig, even belangrijk deel van het ensemble en dient niet langer enkel ter begeleiding van de solo-instrumenten (Litweiler 1984: 18). Jazzlegende Miles Davis maakte gedurende zijn carrière een evolutie door en was een van de eerste beoefenaars van zowel de bebop als van de hard bop (Arnaud & Chesnel 1989: 97-98).

Via dit beknopt chronologisch overzicht belanden we uiteindelijk bij het ontstaan van de freejazz. Als begindatum wordt heel vaak 1960 genomen, dat jaar brengt saxofonist Ornette Coleman met zijn kwartet het album *Free Jazz: A Collective Improvisation By The Ornette Coleman Double Quartet* uit. Coleman wordt algemeen beschouwd als de vader van de freejazz. Toch moet men deze start nuanceren want Coleman was al enkele jaren voordien op weg naar een freejazz. In 1952 werd hem door medemusici in Los Angeles verweten dat hij buiten de toonaard speelde en dat zijn harmonieën tekortschoten (Roggeman 1969: 18). Geen echt succesrijke carrièrestart voor Coleman, maar toch begrepen enkele muzikanten wél waar hij naar toe wilde en ze schreven de vreemde klank niet toe aan een gebrek aan talent of onkunde van Coleman. Bassist Charlie Haden, trompettist Don Cherry en drummer Billy Higgins maakten al gauw deel uit van zijn kwartet, alle drie waren ze net als Coleman geïntrigeerd door de vraag wat ze moeten spelen nadat de melodie gespeeld is als er geen richtlijnen of akkoorden zijn die je de weg wijzen. De uitdaging was om te spelen zonder akkoorden of zonder vooropgesteld patroon. Coleman wil op die manier de grootst mogelijke expressieve vrijheid creëren, muziek moet volgens hem even natuurlijk worden als ademen (Litweiler 1984: 33, 34).

Eind jaren vijftig waren steeds meer muzikanten overtuigd van de innoverende waarde van Colemans freejazz en al gauw worden muziekfestivals



overspoeld met extreme avangardisten die in navolging van Coleman de totale muzikale vrijheid bepleiten. Belangrijke freejazzers zijn onder anderen Charles Mingus (contrabas), Archie Shepp (saxofoon) en Albert Ayler (saxofoon). Ook het latere werk van John Coltrane behoort tot de freejazz. Freejazz verovert stilaan wereldwijd de avangardistische muziekmiddens. Ook de term *The New Thing* duikt hier en daar op voor het fenomeen. Met *The New Thing* willen muzikanten zich distantiëren van de term jazz omdat ze deze benaming als een soort beperking op hun vrijheid zien, ze willen loskomen van elk genre of elke stijl die hun expressieve vrijheid aan banden zou leggen. Daar komt ook nog eens bij dat de benaming jazz een al te populaire connotatie had gekregen, ze beschouwen de term dus als een pejoratief. Door de term *Thing* te gebruiken overstijgen ze bovendien de zuiver muzikale dimensie; volgens hen kunnen hun uitingen om het even wat zijn, dus ook van para-muzikale aard (Roggeman 1969: 21).

Wanneer we echter de benamingen op de achtergrond laten en ons focussen op de muziek, zien we al snel dat deze zonder twijfel nog tot de jazz gerekend moet worden. Roggeman haalt vier elementaire kenmerken aan van klassieke jazz en onderzoekt of deze ook bij de freejazz voorkomen. Meteen blijkt dat de aangehaalde elementen in beide stromingen overduidelijk aanwezig zijn, zonder al te grote verschillen. Ten eerste wordt zowel bij jazz als bij freejazz op een niet altijd even academische manier gebruik gemaakt van de instrumenten. Zoals reeds vermeld worden nieuwe klanken ontdekt door andere vingerzettingen en andere technieken te gebruiken. Uit wat volgt zal blijken dat deze tendens bij de freejazz nog zal worden doorgedreven, in sommige gevallen tot in het extreme. Ten tweede is bij beide stromingen de improvisatie dominant (de manier waarop geïmproviseerd wordt, verschilt echter wel). Een derde overeenkomst is de overheersing van de verhouding spanning-ontspanning in het ritme dat voor een typische *swing feel* zorgt. Ten slotte worden beide stromingen ook gekenmerkt door de relatie publiek-artiest die voor een typische atmosfeer zorgt (Roggeman 1969: 23). Men kan dus niet anders dan concluderen dat freejazz een tak is binnen de jazz, "*een verdere uitdieping van het reeds geschapen jazzklimaat, alleen worden de revolte en het nihilisme nu bewust en openlijk als wapens gehanteerd*" (Roggeman 1969: 25).

De improvisatie gebeurt bij de freejazz wel enigszins verschillend. Er wordt niet langer vastgehouden aan het principe thema + chorus en ook de akkoorden liggen op voorhand niet vast. Hoe gebeurt de improvisatie dan wel, als elk houvast verdwenen lijkt te zijn? Men doet voornamelijk een beroep op de intuïtie en haar logica. Maar het gevaar bestaat echter dat de intuïtie vervalt in bepaalde patronen en we zo eigenlijk een "*montage krijgen van geprefabriceerde elementen*" (Roggeman 1969: 31). Merkwaardig en ietwat grappig is ook dat op vele concertfoto's de freejazz-musici achter grote partijen muziekpapier staan opgesteld (Roggeman 1969: 31).

Zelf menen ze echter het tegendeel: "*The musicians assemble; they arrange themselves, they play; they stop. There's no written score*" zegt Robert Ostermann als inleidende noot op de binnenhoes van een album van Albert Ayler (Roggeman 1969: 29,30). Zo simpel is het klaarblijkelijk niet, want medemuzikanten werden in die periode net erg zorgvuldig uitgekozen en er werd onwaarschijnlijk veel gerepeteerd. Om een onmiddellijke interactie mogelijk te maken, zonder al te veel op voorhand opgestelde regels, dienen de muzikanten namelijk bijzonder goed op elkaar ingespeeld te zijn; ze moeten elkaars muziekspel als het ware organisch kunnen aanvullen. De chaos van de freejazz is dus slechts een schijnchaos. Daarom spreekt Roggeman eerder van *more free jazz* (Roggeman 1969: 30, 31). Ik ben het met hem eens dat de volledige vrijheid een utopie is, maar behoud gemakshalve toch de term freejazz, omdat die ondertussen zodanig is ingeburgerd en algemeen aanvaard is, dat het mij niet handig lijkt een andere term te gebruiken.

Jazz werd altijd al als een lichamelijke muzieksoort beschouwd, de ritmes deden denken aan het bedrijven van de liefde en er werd zwoel op gedanst. De seksuele connotatie bleef steeds bestaan en de freejazz-muzikanten gaan nog een stap verder. Deze beweging staat voor extremen en schuwt steeds de middenweg. De relatie tot het lichaam begint al meteen bij de instrumenten. Meer dan ooit te voren trachten de muzikanten hun instrument te zien als een verlengde van hun lichaam en de klank ervan in het verlengde van de menselijke stemmogelijkheden. Dit doen ze door heel vaak naar de hogere registers uit te halen om zo het gekrijs, de kreet, de reutel, het stotteren, enzovoort van de mens weer te geven. Dit overblazen van een instrument vraagt een bepaalde,

onacademische techniek. Men gaat de academische zuiverheid van het instrument doorbreken om een verrijking aan klanken te bekomen: op contrabas ontdekt men de slapaccentuering en effecten door resonantie van het hout. Op piano gaat men direct de snaren aanslaan (Roggeman 1969: 36-40). Sommigen gaan experimenteren door blaasinstrumenten in een kom water te bespelen, anderen verkiezen bijvoorbeeld een goedkope, plastieken saxofoon omwille van de nasale, ongewone klank die hij voortbracht. Nog anderen gaan door hun saxofoon praten en zo experimentele klanken voortbrengen (Jenkins 2004: XXIX) Freejazz blijkt dus vooral een doorwerking tot in het extreme. Musici zijn nog woedender en revolutionairder. Extreem hoge registers, nieuwe, soms vergezochte speeltechnieken, een vergevorderde interactie tussen ensembleleden,... Alles wordt zo extreem mogelijk en zo vrij mogelijk, maar toch kan, in tegenstelling tot wat de muzikanten beweren, de totale vrijheid onmogelijk behouden worden en is free jazz eerder een idee, een statement dan letterlijk een vrije, compromisloze jazz.

*Omdat wij met de beat geboren zijn*

### **3 Relatie muziek - literatuur**

In wat volgt onderzoek ik de relatie tussen muziek en literatuur. Het meeste onderzoek dat op dit gebied al werd uitgevoerd, behandelt klassieke muziek, ook de werken waar ik me voornamelijk op baseer, namelijk *The musicalization of fiction* van Werner Wolf en *Muziek en literatuur* van Katalin Balogh. Jazz is natuurlijk een vrij specifiek muziekgenre, dat relatief ver afstaat van klassieke muziek en haar specifieke terminologie, maar toch lijkt het me belangrijk een beknopt overzicht te geven van het onderzoek dat reeds gedaan werd naar de overeenkomsten tussen muziek en literatuur. Omdat dit een heel uitgebreid overzicht zou worden, beperk ik mij tot de voor mijn onderzoek interessantste bevindingen. Aangezien improvisatie binnen klassieke muziek geen prominente plaats kreeg, ga ik in het derde deel van dit hoofdstuk (3.3) zelf op zoek naar mogelijke parallellen tussen improvisatie binnen jazz en improvisatie in jazzgedichten. Ik baseer me dan voornamelijk op de typische kenmerken van jazz die ik in het vorige hoofdstuk (2) behandelde. Aan de hand van deze karakteristieken zoek ik mogelijke analogieën in de poëzie. Alvorens deze overeenkomsten te bespreken, sta ik even stil bij het soort relatie tussen beide kunstvormen (3.1). Ik bespreek kort de term intermedialiteit en geef de problemen weer die hiermee gepaard gaan. In het tweede deel van dit hoofdstuk (3.2) geef ik een overzicht van het onderzoek dat reeds werd uitgevoerd naar de relatie tussen muziek en literatuur.

#### **3.1 Intermedialiteit**

Mijn onderzoek naar improvisatie binnen het tijdschrift *Labris* is een intermediaal onderzoek, vandaar dat het me de moeite leek even stil te staan bij de term 'intermedialiteit'. Bij intermedialiteit is er sprake van een relatie tussen twee 'media'. De term 'technisch of institutioneel communicatiekanaal', die traditioneel dienstdeed als definitie voor 'medium', schiet hier tekort, aangezien muziek bij deze definitie uit de boot valt. Wolf hanteert daarom volgende

definitie voor 'medium': *"a conventionally distinct means of communication, specified not only by particular channels (or one channel) of communication but also by the use of one or more semiotic systems serving for the transmission of cultural 'messages'"* (Wolf 1999: 35, 36).

Op die manier wordt de term 'medium' een vrij ruim begrip, waardoor ook het begrip 'intermedialiteit' erg ruim wordt. Wolf definieert intermedialiteit als volgt: *"a particular relation (a relation that is 'intermedial' in the narrow sense) between conventionally distinct media of expression or communication"* (Wolf 1999: 37). Hij specificeert het begrip 'intermedial', door te vermelden dat hij enkel de enge zin van het woord bedoelt. De brede zin van het adjectief 'intermediaal' zou ons te ver leiden, omdat het ook algemene culturele en esthetische trends kan omvatten. Men dient ook steeds op te letten dat men niet vervalt in algemeenheden en metaforen. Shakespeare mag dan wel als muziek klinken, zijn gedichten bevatten vooralsnog geen waarneembare analogieën met muzikale composities (Wolf 1999: 36).

Vandaar dat het belangrijk is dat men de intermedialiteit ook werkelijk kan aantonen in een werk. Ofwel zijn twee of meer media direct opgenomen in een werk, ofwel liet een eerste medium duidelijke sporen na in een tweede medium, door middel van allusies of referenties (Wolf 1999: 36,37). Wolf stelde op basis van verschillende criteria een handige typologie op. Hij deelde de intermedialiteit in op basis van het soort medium dat gebruikt wordt, de dominantie van het ene medium over een ander, de kwantiteit van de intermedialiteit (totaal of gedeeltelijk), het ontstaan van de intermedialiteit (primair of secundair) en de kwaliteit van de intermedialiteit (direct of indirect) (Wolf 1999: 37-39). In wat volgt verduidelijk ik deze typologie aan de hand van de criteria die voor mijn onderzoek gelden.

Het ligt voor de hand dat het in mijn onderzoek gaat om de media muziek en literatuur, meer specifiek om jazz en poëzie. De poëzie blijft dominant aangezien het in *Labris* om jazzgedichten gaat, de muziek is niet letterlijk aanwezig, maar slechts in de inhoud of in de vorm van de gedichten. De intermedialiteit kan binnen *Labris*-gedichten zowel gedeeltelijk of totaal zijn, afhankelijk van gedicht tot gedicht. Een voorbeeld van totale intermedialiteit is de strip, waarbij tekst en tekening de hele tijd gecombineerd worden.

Gedeeltelijke intermedialiteit daarentegen is bijvoorbeeld een illustratie in een boek (Wolf 1999: 38). Binnen de *Labris*-poëzie hangt het ervan af of de jazz zich in het volledige gedicht manifesteert of slechts in een deel ervan. Het spreekt eveneens voor zich dat het om secundaire intermedialiteit gaat, aangezien de dichters zich lieten inspireren door de jazzmuziek en er dus in geen geval een wisselwerking was tussen dichter en muzikant. Slechts wanneer dichters en muzikanten gelijktijdig zouden improviseren en zich door elkaar zouden laten inspireren, zou er van primaire intermedialiteit sprake zijn. Ten slotte gaat het binnen mijn onderzoek om indirecte intermedialiteit, aangezien beide media niet werkelijk aanwezig zijn, de muziek (bronmedium) wordt slechts indirect aangewend en enkel de literatuur (doelmedium) blijft als verschijningsvorm over. De jazz blijft slechts als een idee in het gedicht aanwezig, het gaat in feite om een transformatie of een transpositie (Wolf 1999: 42).

Verder maakt Wolf ook het onderscheid tussen *telling* en *showing*, allebei vormen van indirecte intermedialiteit. Met *telling* wordt het soort relatie bedoeld waarbij het bronmedium als thema aanwezig is in het doelmedium. Het gaat om een expliciete thematisering (Wolf 1999: 44). Balogh gebruikt hiervoor de vertaling *vertelling*. Ze haalt hier ook de paratekstuele vorm van vertelling aan, die zich voordoet wanneer bijvoorbeeld de titel van een verhaal of gedicht naar muziek verwijst (Balogh 2010: 100). Alle gedichten uit mijn corpus vallen onder de noemer *telling*, de voorwaarde om opgenomen te worden in het corpus was dat de gedichten een verwijzing naar jazz moesten bezitten.

De andere vorm van intermedialiteit, *showing*, wekt de indruk dat het bronmedium mimetisch aanwezig is in het doelmedium. De structuur van het brondomein wordt meer substantieel, maar toch nog indirect overgenomen, waardoor men de impressie krijgt dat het brondomein werkelijk gerepresenteerd wordt. Het gaat dan om imitatie van de typische kenmerken en structuren van het bronmedium (Wolf 1999: 44, 45). Balogh gebruikt hier de term *dramatisering* (Balogh 2010: 100). Wanneer Wolf het heeft over *musicalization of fiction*, waar zijn hele werk over handelt, heeft hij het enkel over deze laatste indirecte vorm van imitatie (Wolf 1999: 51). Dit zijn bij mijn *Labris*-onderzoek de gedichten die de vorm van een jazzstructuur bezitten of kenmerken van improvisatie vertonen.

Omdat binnen *Labris* zo goed als alle gedichten een improvisatorisch effect beogen en hier meestal ook in slagen, heb ik álle gedichten die jazz als thema hebben opgenomen in mijn corpus. Traditionele jazzgedichten komen haast niet voor binnen *Labris*, daarom heb ik ervoor gekozen ook de weinige ‘meer traditionele’ gedichten te analyseren. Deze kunnen interessant zijn voor het opstellen van een expliciete versinterne jazzpoëtica (hoofdstuk zeven).

### **3.2 Klassieke muziek en literatuur**

De Hongaarse Professor Steven Paul Scher (1936-2004), die in 1956 eerst naar Oostenrijk en later naar de Verenigde Staten emigreerde, zorgde voor een belangrijke bijdrage binnen het onderzoek naar de relatie tussen muziek en woord. Hij verdeelt allereerst de intermediale studie in drie domeinen: muziek en literatuur, literatuur *in* de muziek en muziek *in* de literatuur. Bij het eerste domein gaat het om werken waarin twee kunstvormen tegelijk aanwezig zijn, we denken hierbij aan alle soorten vocale muziek. Met literatuur *in* de muziek bedoelt Scher de muzikale werken die gecomponeerd werden in navolging van een literair werk (Balogh 2010: 89-90). Het derde domein, muziek *in* de literatuur is voor mijn onderzoek uiteraard het belangrijkste. De andere twee laat ik verder buiten beschouwing.

Het gaat bij deze derde categorie om een literaire tekst waarbij de muziek niet akoestisch aanwezig is. De muziek werd als het ware getransformeerd, het gaat om indirecte intermedialiteit volgens Wolfs hierboven genoemde typologie. Wat de dichter bij dit soort interdisciplinair werk tracht te bekomen, is dat de muziek verborgen zit in het werk en dat de lezer, wanneer hij of zij een muzikale structuur of een ander muzikaal aspect herkent, een andere schoonheidservaring krijgt. Wanneer de auteur deze kenmerken overneemt, kan dit in sommige gevallen belangrijk zijn voor de interpretatie van de tekst, Scher zelf heeft het dan over “*interpretatief instructieve correspondenties*” (Balogh 2010: 89-91).



Maar nu blijft de vraag hoe we deze intermedialiteit kunnen herkennen. Thematisering valt vrij snel op, maar wanneer we op zoek gaan naar muzikale imitatie binnen poëzie, wordt het meteen een pak minder eenvoudig. Wolf onderscheidt verschillende soorten bewijsmateriaal en de eerste opdeling die hij hierbij maakt is deze tussen contextueel en tekstueel bewijs. Contextueel bewijsmateriaal zijn tekstexterne documenten en feiten. Het kan hierbij gaan om een biografie van de auteur of om de culturele context waarin de tekst ontstond (Wolf 1999: 73). Bij *Labris* vinden we een zeer rijkelijke hoeveelheid contextueel bewijsmateriaal, met name alle versexterne poëtische teksten van de redacteurs van het tijdschrift, waarin verklaard wordt poëzie te maken in navolging van de jazz. Het gaat hier om inleidingen, voorwoorden, besprekingen van dichtbundels of interviews met redactieleden.

Maar uiteraard is de waarde van dit soort bewijsmateriaal niet te vergelijken met die van tekstuele bewijzen. Het gaat dan om muzikale aspecten binnen de imitatie of de dramatisering. Belangrijke eigenschappen van literaire werken die muzikale kwaliteiten bezitten, zijn het belang van de akoestische dimensie en de beklemtoning van de zintuiglijke ervaring. Er wordt als het ware een imitatie van de oraliteit van de muziek nagestreefd (Wolf 1999: 74-75).

Balogh heeft het in deze context over 'akoestische natuur'. Het gaat bijvoorbeeld om aspecten als volume en timbre of toonkleur. Bij muziek kan vanzelfsprekend luider of zachter gespeeld worden, *forte* of *piano*, bij het voorlezen van gedichten hangt het volume en de toonkleur echter af van diegene die het gedicht voordraagt. De dichter kan bij poëzie, en soms ook de auteur bij proza, het ritme sterk beïnvloeden door te spelen met het metrum en de prosodie. Ten slotte kan ook een typisch muzikaal kenmerk als de toonhoogte bij literatuur een (beperkte) rol gaan spelen. Door het variëren of het bewust kiezen voor bepaalde klinkers gaat de toon van een gedicht omhoog of omlaag (Wolf 1999: 16). Bij de Nederlandse taal worden de [i], [u] en [oe] bovenaan in de mond geproduceerd waardoor ze hoger klinken dan de [o] of de [a]. Scher duidt al deze vormen aan met de term *woordmuziek* (Balogh 2010: 91).

Een andere analogie tussen muziek en literatuur is het overnemen van vormen en structuren. De structuur van bijvoorbeeld een symfonie kan perfect toegepast worden op de hoofdstukken van een roman. Als we echter naar een

model op zoek gaan op een dieper niveau, beginnen de moeilijkheden. Kunnen zinnen of woorden overeenkomen met een muzikale onderverdeling? Ook bij muziek heeft men het dikwijls over frasen of zinnen, maar het is moeilijk hiervoor duidelijke criteria te vinden: soms omvat een frase een volledige melodie, soms slechts één noot. Een relevante overeenkomst tussen kleine eenheden binnen muziek en binnen literatuur of taal, lijkt onvindbaar (Wolf 1999: 15).

Scher ontwikkelde binnen zijn derde domein, muziek *in* literatuur, een bruikbare driedeling in soorten analogieën. Deze drie categorieën kwamen hierboven al afzonderlijk aan bod. Een eerste soort is de woordmuziek, waar ik het ook al over had en wat Wolf aanduidt als de imitatie van de oraliteit van muziek. Een tweede soort zijn de vormelijke en structurele overeenkomsten, die al aan bod kwamen in de vorige alinea en ten derde heeft hij het over de categorie *“verbale muziek, een verzamelnaam voor teksten waarin wordt geprobeerd een bepaald muziekstuk of een specifiek muzikale uitvoering en het effect daarvan op een toehoorder te beschrijven”* (Balogh 2010: 92). Het gaat met andere woorden om een *“literaire voorstelling –in poëzie of proza- van bestaande of fictieve muzikale composities”* (Balogh 2010: 92). De vertelling van Wolf dus, en het soort analogie die volgens hem het minst interessant is.

Wanneer we op zoek gaan naar de algemene overeenkomsten tussen literatuur en muziek vinden we twee belangrijke analogieën: hun akoestische natuur en hun tijdelijkheid (Wolf 1999: 15). De akoestische natuur heb ik hierboven al uitgebreid besproken. Zowel muziek als literatuur zijn auditief. Daardoor krijgen ze ook een dynamisch en dus een tijdelijk karakter. Men noemt ze dynamisch omdat ze bewegen aan de hand van de opeenvolging van woorden of tonen. Oorspronkelijk kenden beide kunstvormen geen tekstuele transcriptie. Deze notatie, in woorden of in noten, kwam slechts later, hierdoor werden reproducties mogelijk (Wolf 1999: 15). Vandaag de dag lijkt literatuur voornamelijk een geschreven medium; we vergeten vaak de eeuwenoude orale traditie die eraan vooraf ging. Enkel bij poëzie blijft het belang van het gesprokene vandaag nog overeind, omdat een gedicht tot een heel andere ervaring kan leiden wanneer het wordt voorgedragen (Wolf 1999: 16). Wanneer ik het had over de woordmuziek en de typisch muzikale aspecten als ritme,

timbre en toonhoogte, dient in het achterhoofd te worden gehouden dat ze in de eerste plaats op poëzie van toepassing zijn.

Uiteraard gaat het hier om vrij geconstrueerde en misschien wel vergezochte parallellen. Het ligt voor de hand dat de precisie wat betreft al deze kenmerken aanzienlijk groter is bij muziek. Literatuur kan nooit zulke precisie verkrijgen en kan deze kenmerken hoogstens proberen nabootsen. Daarnaast wordt een van de belangrijkste kenmerken van muziek tot nu toe over het hoofd gezien, namelijk de melodie. Er zijn wel melodische verschillen tussen talen, maar deze zijn eerder miniem en komen niet in de buurt van muzikale melodieën (Wolf 1999: 16).

Maar ondanks het feit dat muziek en literatuur twee totaal verschillende media zijn en dat het zoeken naar parallellen altijd mechanisch zal blijven, is het toch belangrijk deze vorm van intermedialiteit van naderbij te bekijken; onderzoek naar deze relatie kan namelijk tot belangrijke, nieuwe inzichten leiden.

### **3.3 Jazz en literatuur**

*“Jazz is erg stimulerend, Ik krijg geweldige lyrische voorstellingen en beelden wanneer ik bv. een goede solo hoor, ik schrijf soms bij jazz. Dit verband is des te eviderter omdat mijn poëzie sterk ritmisch is ingesteld”* (citaat van Lucebert in Dorleijn 1999: 240). Dit citaat van Vijftiger Lucebert had evengoed van een van de *Labris*-dichters kunnen komen. Jazz werkte bij heel wat dichters in de jaren vijftig en zestig stimulerend, zij wilden bovendien de jazz in hun poëzie integreren.

Het allergrootste obstakel van jazzdichters is, hoe paradoxaal dit ook mag lijken, het geschreven woord. Want tussen jazz en poëzie zit het papier in de weg. Jazzsolo's ontstaan *on the spot*. Ook al vertrekken de muzikanten nooit echt vanuit het niets, maar steeds van een bepaald idee of patroon, toch komt de solo op het moment zelf, nooit speelt een solist een partituur na. Het neerschrijven gebeurt nadien, in de vorm van transcripties. Maar hoe goed je je deze transcripties ook probeert eigen te maken, het resultaat na uren en uren oefenen

klinkt nooit even vloeiend en natuurlijk als de opname. Dit komt door de beperkingen van de muzieknotatie waarin bepaalde aspecten, zoals subtiele ritmiek of kleuringen niet adequaat kunnen worden weergegeven. De partituur blijft altijd de afgeleide van de uitvoering (Dorleijn 1999: 247-248).

Bij dichters gebeurt in de meeste gevallen net het tegenovergestelde: het geschreven woord, 'de partituur' als het ware, is hun vertrekpunt en de opvoering komt later pas. Op verschillende manieren probeerden dichters te ontkomen aan de beperkingen van het blad en zo goed als het mogelijk was, probeerden zij een sfeer van improvisatie in hun dichtkunst op te wekken. In wat volgt, trek ik een mogelijke parallel tussen het vorige en het volgende hoofdstuk, tussen improvisatie binnen jazz en freejazz en tussen *Labris*-poëzie. Die parallel is een hypothese, ik zoek namelijk voor elke muziekkarakteristiek een mogelijke 'vertaling' naar de poëzie, een soort analogie. In het achtste hoofdstuk, bij de daadwerkelijke analyse van de impliciete versinterne jazzpoëtica, ga ik vervolgens na of deze karakteristieken ook effectief werden toegepast en of de *Labris*-dichters er andere technieken op na hielden.

Ik heb op basis van mijn verworven kennis inzake jazzmuziek en intermedialiteit de belangrijkste karakteristieken van jazz in poëzie in schematisch geordend. Allereerst heb ik vier categorieën opgemaakt: improvisatie, revolte, dissonantie en ritme, waarbij ik telkens alle aspecten bespreek die ook aan bod kwamen in het eerste hoofdstuk. Vervolgens bespreek ik freejazz en zoek ook hier naar typische karakteristieken die vertaalbaar zijn naar poëzie. Het spreekt voor zich dat bepaalde aspecten onder verschillende noemers te plaatsen zijn, een andere opdeling is dan ook evengoed mogelijk. Het schema dat hieronder volgt, is mijn poging een zo overzichtelijk mogelijk beeld te scheppen van de parallellen tussen jazz en poëzie.

Jazz		Labris	
IMPROVISATIE (2.3.1)	<p>-structuur (thema + variaties/chorussen + herhaling)</p> <p>-associatief: enkel akoestisch</p> <p>-onorthodoxe manieren op instrumenten te bespelen = onacademisch</p> <p>-interstilistisch = vermengen van verschillende jazzgenres, populaire met klassieke muziek, culturele muzikale verschillen</p> <p>-intrastilistisch = muziek uit verschillende periodes vermengen, maar binnen hetzelfde genre</p> <p>-participatie van de groep</p> <p>-onmiddellijke communicatie</p>	<p>Inhoud</p> <p>Vorm</p> <p>Context</p>	<p>Thema met variaties</p> <p>structuur wordt overgenomen</p> <p>-alliteraties, associaties: akoestisch of semantisch</p> <p>-neologismen, alternatieve spelling</p> <p>interstilistisch = vermenging hoge-lage stijl, vermenging proza-poëzie, verschillende talen, dichtvormen eigen aan bepaalde culturen</p> <p>intrastilistisch = vermenging dichtvormen uit verschillende periodes (sonnet, metrische gedichten, prozagedichten,...), intertekstuele verwijzingen</p> <p>-groepsgedichten</p> <p>-poëzie-avonden</p>
REVOLTE (2.3.2)	<p>tempo opgedreven</p> <p>Ingewikkelder</p>	<p>Inhoud</p> <p>Vorm &amp; Inhoud</p> <p>Vorm</p>	<p>-Politieke kritiek</p> <p>-seks</p> <p>-scheldwoorden</p> <p>-vulgaire, platvloerse taal</p> <p>-accentuering van de inhoud door de typografie</p>
DISSONANTIE (2.3.3)	<p>dissonante noten, wringende intervallen</p>	<p>Inhoud</p>	<p>'lelijke' woorden, doorbreken van betekenisamenhang</p>

RITME (2.3.4)	- <i>swing feel</i> door triolen -seksuele connotatie	Vorm Inhoud	Accentverloop en tempo erotisch
------------------	--	----------------	------------------------------------

### 3.3.1 Improvisatie

Improvisatie is misschien wel het belangrijkste kenmerk van jazzmuziek. Het is alleszins ook het moeilijkst aan te leren aspect wanneer je jazz studeert. Verschillende aspecten komen samen: ritme, toonjuistheid, je kennis over harmonieën, akkoorden en toonladders,... Je moet alles wat je op je instrument geleerd hebt samenbrengen, en dat alles in de twaalf of vierentwintig maten die je voorhanden hebt. Hieronder bespreek ik de voornaamste kenmerken of technieken die bij improvisatie worden aangewend.

In hoofdstuk twee had Alperson het in zijn artikel “A topography of improvisation” (*The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2010 nr. 3: 273-280) het over expressiviteit als belangrijk aspect binnen improvisatie. Dit aspect heb ik niet overgenomen in het schema hierboven, omdat het aspect expressiviteit betrekking heeft op erg veel en erg uiteenlopende onderdelen van muziek maken. Zowel het ritme, de dissonantie, de vingerzetting, de accenten, de toonhoogte als de manier van fraseren kunnen de expressiviteit verhogen. Ik kom hier in het verloop van mijn scriptie niet meer op terug.

#### 3.3.1.1 Structuur

Aangezien jazz een typische structuur bezit, zou ik verwachten dat ook deze getransformeerd wordt naar de *Labris*-poëzie. Het lijkt me een voor de hand liggende analogie om een of meerdere versregels als thema te nemen en daar in de volgende strofen variaties op te maken en ten slotte het thema te hernemen. De dichters zouden dan, net als jazzmusici, moeten improviseren over bepaalde chorussen, de geïmproviseerde strofes zouden dan telkens even lang moeten zijn. Dit is zowel vormelijke als inhoudelijke consequenties, de inhoud wordt deels bepaald door de herhaling, de vorm wordt bepaald door de jazzstructuur.

### **3.3.1.2 Associaties**

Improvisatie brengt ook voor dichters heel wat problemen met zich mee, het is namelijk een aspect dat heel moeilijk te transformeren is naar poëzie, aangezien hier het papier het meest in de weg zit. Improvisatie door solisten gebeurt zoals reeds vermeld *on the spot*. Dit betekent echter niet uit het niets, want solisten hebben altijd patroontjes of motiefjes in hun achterhoofd, waaruit ze vertrekken. Het gaat er eigenlijk om, om door veel oefening een soort voorraad woordenschat te creëren, waaruit dan vrijelijk geput kan worden. En zo wordt altijd verder gecreëerd, het ene motiefje wekt het volgende op. Men gaat dus in feite associatief te werk. Dit valt vrij makkelijk te vertalen naar poëzie. Dichters gaan net als musici in blokjes te werk gaan, van woordgroep naar woordgroep, aan elkaar geregen door associaties.

Bij muziek kan er uiteraard enkel sprake zijn van akoestische associatie, bij poëzie kunnen naast deze vorm ook semantische associaties voorkomen, aangezien aan woorden zowel een klankaspect als een betekenisaspect gebonden is. Bij vocale zang is dit betekenisaspect uiteraard wel aanwezig, maar hierbij is de tekst voorafgaand aan het optreden geschreven en is er geen sprake van improvisatie. Scat, de jazzvorm waarbij een zanger of zangeres improviseert met zijn of haar stem, bestaat dan weer uit betekenisloze lettergrepen, waardoor van semantische associaties evenmin sprake kan zijn.

### **3.3.1.3 Onorthodoxe technieken**

Omdat jazz een heel vernieuwend genre was, met nieuwe klanken en ritmes, werd het vaak als onacademisch bestempeld. Men ging niet gebruikelijke ritmes aanwenden, andere vingerzettingen gebruiken, nieuwe blaastechnieken ontwikkelen; kortom men ging op een onorthodoxe manier om met instrument en muziektheorie. Jazzmusici deden dit uiteraard om de expressiviteit van hun muziek te vergroten, maar toch viel dat niet meteen overal in goede aarde.

Dit onorthodoxe karakter zou binnen poëzie vertaald kunnen worden naar het gebruik van neologismen en van een alternatieve spelling. Neologismen

zijn nieuwe woorden in een taal, in poëzie zijn het vaak samenstellingen van twee woorden, waarvan de betekenis niet meteen duidelijk is. Je kan deze neologismen vergelijken met de nieuwe ritmes of nieuwe speeltechnieken. Ook een alternatieve spelling, het opzettelijk fout schrijven van woorden, kan gezien worden als een onacademische techniek.

### **3.3.1.4 Interstilistische en intrastilistische improvisatie**

De twee soorten improvisatie, interstilistisch en intrastilistisch, kunnen ook allebei aan bod komen binnen poëzie. Bij interstilistische improvisatie binnen jazz ging het om het vermengen van verschillende jazzstijlen, alsook het invoegen van andere westerse of niet-westerse muziekstijlen. Ook het vermengen van klassieke muziek met meer populaire genres viel onder deze categorie. In poëzie zouden dichters bijvoorbeeld dichtvormen van andere culturen kunnen integreren binnen meer westerse dichtvormen. Ik denk hierbij aan het gebruik van de haiku. Het vermengen van verschillende talen zou men onder deze noemer kunnen onderbrengen. Ook het afwisselen van een verheven en een lage stijl past hier eveneens perfect, alsook het combineren van proza met poëzie.

Ook intrastilistische improvisatie kan makkelijk vertaald worden naar poëzie. Bij muziek valt hieronder het invoeren van elementen of fragmenten uit muziekstukken die gecomponeerd werden in verschillende periodes. Men blijft bij intrastilistische improvisatie wel steeds binnen één genre. Voor jazz zijn dit dan muzikale 'citaten' uit de jazzgeschiedenis, het invoeren van een motief of een thema uit een nummer in *swing* uit bijvoorbeeld 1920 in een hardbopnummer uit de jaren vijftig.

Dichters kunnen bijvoorbeeld dichtvormen uit verschillende periodes door elkaar haspelen of een cyclus schrijven die een bonte verzameling is van verschillende dichtvormen: sonnet, prozagedicht, rondeel,... Het gebruiken van citaten is eveneens een vruchtbare techniek voor dichters. Zo kunnen zij verzen overnemen van bekende dichters uit verschillende periodes, ook dit kan je tot intrastilistische improvisatie rekenen.



### **3.3.1.5 Participatie van de groep**

Participatie van de groep is bij jazz onontbeerlijk, zonder onderlinge communicatie en zonder naar elkaar te luisteren, bak je er als ensemble niets van. Ook dit is een erg moeilijk aspect aan jazz, omdat je zo geconcentreerd bent op je eigen spelen, is het moeilijk je open te stellen voor de dingen die je medemuzikanten doen.

Poëzie is een medium dat voornamelijk alleen wordt beoefend, vele dichters zonderen zich liefst volledig af wanneer ze schrijven. Dit is het omgekeerde van jazzmusici uiteraard. Toch kan ook hier een oplossing voor gevonden worden, namelijk door het schrijven van groepsgedichten. Dichters kunnen samen schrijven en zo op elkaars verzen inspelen en interageren. In een doorgedreven vorm hiervan, waarbij dichters elkaar heel snel afwisselen, kan dit wel degelijk de interactie tussen jazzmusici benaderen.

### **3.3.1.6 Onmiddellijke communicatie**

Musici speelden voor een publiek en reageerden ook vaak op wat het publiek deed. Als de mensen in de zaal bij iemands solo luid applaudiseerden, kon het bijvoorbeeld gebeuren dat de solist nog een aantal chorussen langer bleef soleren. Deze interactie is helemaal anders dan bij klassieke concerten, waar de afstand veel groter bleef. Vertaald naar poëzie zou je deze interactie kunnen terugvinden in de vele happenings en *readings* die in de jaren zestig gehouden werden. De auteur gaat zijn eenzame schrijftafel verlaten *“om voor het eerst een rechtstreekse confrontatie met zijn publiek aan te gaan door readings, poëzie-avonden en zelfs tentoonstellingen te organiseren”* (Rombouts 1988: 173). In haast alle kunstenaarscafés en kunstgalerieën werden deze avonden georganiseerd, vaak ging het om samenwerkingen tussen schrijvers en schilders. Uit het volgende hoofdstuk zal blijken dat *Labris* in zo'n kunstenaarscafé geboren werd, het lijkt me voor de hand te liggen dat ook de poëzie van het tijdschrift werd voorgedragen op poëzie-avonden.

### **3.3.2 Revolte**

Zoals bleek uit het vorige hoofdstuk, werd jazz altijd gekoppeld aan een soort gelijkheidsstrijd, een roep, een reactie van de zwarte gemeenschap. Jazznummers bezaten vaak een duidelijk politieke boodschap die geen blad voor de mond nam. Hoewel het niet altijd zo ontvangen werd, bleef de revolte steeds in de muziek aanwezig. Wanneer we dit transformeren naar poëzie, lijkt het me logisch dat het hier eerder om een thematische intermedialiteit gaat; revolte als thema van gedichten. Politieke kritiek is de duidelijkste vorm van revolte, maar ook het gebruik van scheldwoorden of vulgaire, platvloerse woorden zouden als revolterend kunnen gezien worden. Erotische passages waren in de jaren zestig nog zeker niet algemeen aanvaard zoals vandaag het geval is, vandaar dat deze ook als choquerend konden worden ervaren. Vormelijk zou men de inhoud kunnen versterken door te spelen met de typografie: door bepaalde woorden uit te vergroten, te herhalen of te accentueren.

### **3.3.3 Dissonantie**

Naast de improvisatie en het revolterende karakter zijn nog enkele andere karakteristieken typisch voor jazzmuziek. Een ervan is de dissonantie. Door het gebruik van de *bluenotes* (bepaalde noten die met een halve toon verlaagd zijn) lijkt de muziek hier en daar te wringen. Kenmerkend voor dissonantie is dat het vaak verward wordt met vals klinken. Vooral wanneer de jazz ontstond, vond men de nieuwe klanken vaak lelijk. Dissonantie is vooral een context- en cultuurgebonden verschijnsel. Wat voor ons dissonant klinkt, klinkt voor bepaalde culturen juist consonant en vice versa. Zo werd in de middeleeuwen lang vastgehouden aan de idee dat enkel de kwart, de kwint en het octaaf consonante intervallen waren, alle andere intervallen moesten vermeden worden. Binnen jazz klinken bepaalde noten zoals de *bluenotes* vandaag al lang niet meer dissonant, maar in de jaren twintig werden ze als 'lelijk' ervaren.

De term 'dissonantie' wordt ook toegepast op poëzie, het *Algemeen Letterkundig Lexicon* definieert dissonantie als volgt: "term uit de stilistiek ter aanduiding van harde en onwelluidende klankeffecten die soms met opzet door dichters worden gebruikt. Dissonantie blijft overigens een subjectieve aangelegenheid, omdat niet gemakkelijk objectief is vast te stellen welke ritmen en welke rijmen onaangenaam zijn en welke welluidend" (Van Bork e.a. 2012: internetbron). Dissonant beschouwen zij de gekapitaliseerde woorden in volgend fragment (*Nieuwe woordbeeldingen*, I.K. Bonset, 1975, p. 83):

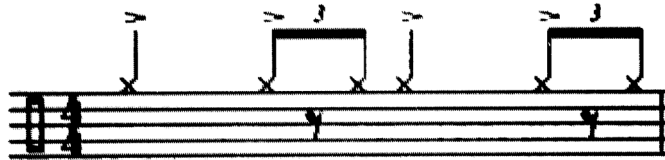
*orgelklanken  
van buitendoormijheen  
vallen achter mij kapot  
kleine scherven  
BLIK BLIK BLIK  
en glas*

Uit deze definitie lijkt het me vrij moeilijk dissonantie te kunnen aantonen, aangezien het een subjectief gegeven is. Versregels kunnen allesbehalve vloeiend klinken, maar het blijft steeds een kwestie van smaak en intuïtie. Het ontbreken van rijm, assonanties, associaties,... zouden een dissonant karakter in de hand kunnen werken, maar dit strookt dan weer niet met het associatieve karakter van jazzpoëzie. Vandaar dat dissonantie me, in deze context althans, een eerder inhoudelijk kenmerk lijkt. Dichters kunnen 'lelijke' woorden gebruiken of ze kunnen de betekenissamenhang van woorden doorhalen. Tijdens mijn analyse zal ik dissonantie binnen *Labris* proberen aantonen, maar omdat het geen objectief gegeven is, zal ik er niet al te lang bij stilstaan.

### **3.3.4 Ritme**

Jazz bezit ritmes die ongehoord waren in de klassieke muziek, vooral het stuwende ritme dat de bas aangeeft door op elke tel te spelen en de drum door de tweede en de vierde tel mee te geven op de hi-hat (twee bekkens die via een pedaal tegen elkaar kunnen geduwd worden), deed denken aan het ritme van het liefdesspel en werd daarom als aanstootgevend ervaren. Daarnaast krijg je de typische *swing feel* door het aanslaan van het ridebekken in een ritme met

triolen. Het ridebekken is een enkel cimbaal dat de drummer met zijn stok aanslaat, hiermee geeft hij het typische swingritme weer, dat aanvoelt als *tingtingtidingding tingtingtidingding*. Hieronder wordt het met notenwaarden weergegeven:



figuur 2: typisch jazzpatroon op het ridebekken (Riley 1998: 7)

Ritme binnen poëzie wordt bepaald door twee aspecten: accentverloop en tempo. Het *Algemeen Letterkundig Lexicon* zegt hierover het volgende: “*accentverloop kan men omschrijven als de afwisseling van prominente syllaben en niet-prominente syllaben. Met ‘tempo’ duidt men de tijdsindeling aan - mede gevormd door leespauses (rust) bij syntactische grenzen - zoals die ontstaat binnen de distributie van de achter elkaar gelezen woorden*” (Van Bork e.a.: internetbron). Dit is anders dan bij muziek waar tempo en ritme niets met elkaar te maken hebben.

Door het afwisselen van beklemtoonde en onbeklemtoonde lettergrepen zou men het typische jazzritme kunnen bekomen, maar dit lijkt me eerder een subtiele aanbrengring, gedichten gaan er niet echt van swingen. Ook de witruimte kan het ritme bepalen, door de pauze die het aan de lezer oplegt. Wanneer we het ritme van een gedicht analyseren dienen we dus rekening te houden met de beklemtoning en de pauzes.

De lichamelijke en het erotische, aspecten die met het ritme van de jazz worden geassocieerd, kan worden uitgedrukt in de inhoud. Dit overlapt dan met het revolterende karakter. Hier wordt, net als bij de dissonantie een muzikaal aspect omgezet naar een inhoudelijk aspect.

### **3.3.5 Freejazz**

Freejazz is eigenlijk een extreme vorm van jazz, vandaar dat ik deze categorie niet opnam in mijn schema. Freejazz-musici gingen de relatie tot het lichaam tot in het extreme doorvoeren bleek uit het vorige hoofdstuk. Hun instrument werd een deel van hun lichaam en de klank een deel van hun stem. Muziek diende even natuurlijk te worden als ademen. Bij poëzie kan deze lichamelijkeheid makkelijk naar voren komen in de inhoud, evenals de seksuele connotatie die rond jazz en freejazz hing. Inhoudelijk kan voorts ook makkelijk de agressie en de grofheid van de freejazz tot uiting gebracht worden. Het lichamelijke werd bij freejazz ook bekomen door het overblazen van de instrumenten om gehijg, gekreun of gestotter te imiteren. Dit kan met woorden makkelijk overgenomen worden. Dichters kunnen gekreun en gehijg nabootsen door gebruik te maken van onomatopeeën.

Het ontbreken van duidelijke richtlijnen voor musici of dichters vormt volgens mij binnen poëzie minder problemen dan bij muziek, omdat je steeds nog het woord hebt dat als ordenende component dienstdoet. Hier kunnen verschillende leeswijzen door te spelen met de typografie, voor een soort van chaos zorgen, vergelijkbaar met de chaos die door freejazz geproduceerd wordt.

Daarnaast werden bij bebop en freejazz het tempo versneld en het ritme gecompliceerder. Solisten kregen slechts enkele maten om te soleren, daarna werd er al van solist gewisseld. Het was een soort test om te zien wie mee kon en wie verloren raakte in de muziek. Daardoor werd freejazz en bebop soms als elitair aangezien. Als we deze aspecten naar poëzie willen vertalen zouden we op inhoudelijk vlak kunnen uitkomen bij het geven van zeer veel informatie, zonder al te veel samenhang, in een beperkte ruimte. Vele korte woorden zouden het tempo eventueel kunnen doen versnellen. Vormelijk kan zich dit vertalen in het weglaten van witregels en het schrijven van lange versregels. het elitaire aspect wordt volgens mij moeiteloos mee getransformeerd. Door de vele associaties, de neologismen, de alternatieve spelling, enzovoort wordt de poëzie meteen moeilijker en hermetischer.

*Omdat wij met de beat geboren zijn*

#### **4 Labris: context en ontstaan**

Het tijdschrift *Labris, Literaris tijdschrift der 60'ers* wordt voor het eerst uitgegeven in oktober 1962 en bestaat tot april 1973. Dat het inderdaad een typisch product van de jaren zestig is, zal uit dit hoofdstuk duidelijk blijken. Dit decennium is de geschiedenis ingegaan als de periode van de manifestaties, de periode waarin de jongeren zich voor eens en voor altijd afzetten tegen de vorige generaties en op straat kwamen om van zich te laten horen. In het eerste deel van dit hoofdstuk (3.1) bekijk ik dit onrustige klimaat van naderbij. Ik ga na of er naast sociale en politieke ontevredenheid en acties ook plaats was voor artistieke vernieuwingen. Ik bespreek vervolgens de literaire situatie in Vlaanderen om het ontstaan van *Labris* beter te kunnen duiden (3.2). In het derde deel bespreek ik het ontstaan van *Labris*, de opzet en de bedoelingen van de redacteurs.

##### **4.1 De jaren zestig**

Als de jaren zestig een tijd van contestatie en manifestatie inhouden, waar komt die ontevredenheid dan precies vandaan? Wat is de oorzaak van al het kabaal en rumoer op straat? Het verzet lijkt op het eerste gezicht eerder paradoxaal, aangezien het decennium 1960-1970 een grote maatschappelijke vooruitgang kende, nieuwe technische ontwikkelingen zorgden voor een enorme stijging van de welvaart. Dit beloftevolle tijdperk kent zijn symbolische start in 1958 met de wereldtentoonstelling in Brussel. Vanaf dan kon België zich op de wereldkaart plaatsen, gelijkwaardig aan andere landen en met Amerika als rolmodel (Reynebeau 1988: 8).

Men krijgt dus een grote drang tot maatschappelijke integratie, wie niet wil achterblijven, moet naar Amerika kijken. Ook op het vlak van transportmogelijkheden kon België niet achterblijven. Mensen wilden en konden zich voor het eerst een auto veroorloven, wat leidde tot een enorme uitbreiding van het wegennetwerk (Reynebeau 1988: 9).

Daarnaast ondergaat ook het dagelijkse leven op korte termijn een drastische verandering. Tussen 1958 en 1970 is het aantal televisietoestellen in België bijna vertienvoudigd, de auto en de koelkast kennen in die periode een gelijkaardige toename. Door het invoeren van de vijfdaagse week in 1955 en de betaalde vakanties stijgen zowel de vrije tijd als de uitgaven voor uitstapjes en hobby's. Ook de kledij blijft niet achter: de prêt-à-porter mode en de jeans rukken op, eveneens vanuit Amerika (Brems en De Geest 1989: 13-14). Er heerst bijgevolg een enorme uniformisering, waarbij de televisie een niet te onderschatten rol speelt. Via de media ontstaat onze consumptiemaatschappij en bijgevolg een heuse modedwang. De welvaart gaat vooruit, onze vrijheid blijktbaar achteruit (Reynebeau 1988: 9).

Als reactie hierop kwam de drang naar een persoonlijke en maatschappelijke bevrijding uit de al te nauwe, geüniformiseerde samenleving. Voornamelijk twee groepen, de jeugd en kunstenaars, voelen zich gefrustreerd en spelen de hoofdrol in de contestatie van de jaren zestig. Men verzet zich tegen de uniformisering, tegen de grijsheid, tegen het beton, tegen het materialisme, tegen het consumptief egoïsme (Reynebeau 1988: 9). Daarnaast valt Amerika ook van zijn pedestaal, door de tussenkomst in Cuba en Vietnam verliest het een groot deel van zijn imago. Ook de rassendiscriminatie die er nog steeds heerste, werkte het geloof in Amerika niet bepaald in de hand (Brems en De Geest 1989: 10 11).

De jeugd maakte in die periode voor het eerst na de Tweede Wereldoorlog een grote bevolkingsgroep uit, sinds 1945 was het geboortecijfer sterk de hoogte in gegaan. Maar meer dan ooit kon deze generatie het niet vinden met vorige generaties. Ouders en grootouders, die de oorlog nog bewust hadden beleefd, waren dankbaar voor de heersende welvaart. De kinderen die deze welvaart als vanzelfsprekend beschouwden, keerden zich hier net van af. Zij zagen vooral de hierboven genoemde nadelen van de nieuwe maatschappij. Als verzet tegen de ouders en om van huis weg te zijn ontstaat er een bloeiend sociaal leven van de jeugd, met eigen lokalen, verenigingen en activiteiten, vaak met een nogal anarchistisch karakter. Jongeren wilden uitgaan, wilden roken, wilden alles wat niet mocht. Ze keerden zich tegen de traditie en wilden onderuit



komen aan hun strenge, katholieke opvoeding om op zoek te kunnen gaan naar hun eigen specifieke identiteit (Reynebeau 1988: 10).

Vooraf bij de studenten laiden de gemoederen hoog op. Vaak waren de studerende jongeren in de jaren zestig de eersten uit een familie die de kans kregen tot een hogere opleiding. De studenten, die een grote vrijheidsdroom koesterden, kwamen echter terecht in ondemocratische, wereldvreemde universiteiten. Het universiteitsleven was de maatschappij waar zij zich zo tegen afzetten op microniveau. Een overduidelijke aanleiding tot de vele studentenopstanden (Reynebeau 1988: 11).

Kunstenaars vormden de tweede groep contestanten. Vaak ging het echter wel om jonge kunstenaars, waardoor beide groepen deels overlappen. Hun verzet vloeide uit andere ontevredenheden voort. Kunstenaars maken immers deel uit van de intellectuele middenlaag, maar aangezien de bevolking sterk verburgerlijkte, door de stijgende materiële welvaart, voelden zij zich, als culturele elite, in hun positie bedreigd. De maatschappij evolueerde naar een bekrompen conservatisme en materialisme en binnen deze evolutie stond de legitimiteit van kunstenaars en intellectuelen ter discussie, "*een a-cultureel volk behoeft geen culturele elite*" (Reynebeau 1988: 12). Ook de kunstenaars, net als de jongeren, gaan op zoek naar alternatieve circuits, ze trekken zich terug uit traditionele tijdschriften, galleries, forums, verenigingen, enzovoort en verzamelen zich in cafés. Het café wordt dé ontmoetingsplaats voor alternatieve kunstenaars, met beide voeten tussen het volk, weg van steriele tentoonstellingsruimtes. Deze segregatie is een uiting van hun ongenoegen met de heersende artistieke normen en waarden binnen de klassieke instituties. Het nieuwe artiestenmilieu is erg improvisatorisch: happenings en lezingen (*readings*) worden pas de dag zelf aangekondigd, het wordt een leven *on the spot* (Reynebeau 1988: 12).

## 4.2 Literatuur in Vlaanderen

Literatuur wordt in de jaren '55-'65, net als elke vorm van traditionele cultuur, opengebrouwen. Wat voordien eerder statisch was, wordt gefragmentariseerd en erg divers. De grenzen vervagen. Ook bij muziek is deze ontwikkeling merkbaar, de scheiding klassiek-ontspanningsmuziek brokkelt af en jazz wint enorm aan status en populariteit (Brems en De Geest 1989: 15). Zoals uit het eerste hoofdstuk bleek ontstond door deze popularisering en aanvaarding van de jazz, bij bepaalde musici de drang om opnieuw te revolteren. Hierdoor ontstond de bebop en de freejazz.

Bij het proza in Vlaanderen en Nederland merken we deze grensvervaging erg duidelijk op. Ideeënromans en probleemromans veroveren hun plaats in de literatuur en de lezer wordt geconfronteerd met allerlei existentiële, morele en epistemologische kwesties en vragen. Ook in de vorm is deze evolutie merkbaar, met name door een meervoudig vertelperspectief, collagetechnieken, experimenten met tijd of associatieve bewustzijnsstromen (Brems en De Geest 1989: 20, 21).

Terwijl bij het Vlaamse proza een eerder convergerende tendens te merken valt, blijven in de poëzie het traditionele en het experimentele van elkaar gescheiden. Hier is sprake van een driedeling. Aan de ene kant blijft de traditionele poëzie erg aantrekkelijk, ook bij jongeren. Het is ook deze poëzie die het literaire decor blijft beheersen en uitgegeven wordt door gevestigde tijdschriften en uitgeverijen. Aan de andere kant had je het experiment van de Vijftigers, met als voornaamste dichters Bernlef, Campert, Claus en Andreus. Deze poëzie was ook een gevestigde waarde geworden, maar in de tweede helft van de jaren vijftig komt er een soort verstarring: men blijft een beetje hangen bij epigonisme; er komt niets nieuws voor de dag. Nieuwe, toonaangevende experimentele poëzie komt er slechts met de oprichting van de tijdschriften *Gard Sivik* en *Tafelronde* in 1955 (Brems 2006: 205-206). De dichters van *Gard Sivik*, Paul Snoek, Gust Gils en Hugues C. Pernath schuwden echter het al te ver doorgedreven experiment, waardoor hun poëzie bij gevestigde uitgeverijen in de smaak viel en werd gepubliceerd en waardoor hun poëzie ook goed werd

ontvangen bij meer traditionele literaire critici en de dichters dus ook officiële bekroningen in de wacht konden slepen (Brems 2006: 206-207).

Naast de traditionele poëzie en dit eerder gematigd experiment, ontstaat in Vlaanderen bij enkele dichters de drang naar meer compromisloos experiment (Brems 2006: 209). Zij streven naar experimentele poëzie waarbij veel aandacht geschonken wordt aan het poëtische proces als dusdanig en aan de talige materialiteit. Men krijgt *“bizarre en incoherente beelden, spontane invallen, een versplintering en een verregaande ontwrichting van de syntactische structuren en de gangbare betekenissen. Kortom: een poëzie die volledig geaxeerd is op het momentane, het risico, de disharmonie, de grensoverschrijding en de normdoorbreking”* (Brems en De Geest 1989: 25-27).

Binnen de Vlaamse alternatieve poëtische scène merken we bijgevolg een komen en gaan van nieuwe marginale tijdschriften, die zich principieel niet wilden aansluiten bij het officiële literaire circuit. Door een doorgedreven a-commerciële ingesteldheid, geldgebrek en een slechte distributie, gaat het ene na het andere tijdschrift op de fles (Bern 1989: 141). De experimentele poëzie wordt voor insiders; de beginnende zestigers laten zich door hun afkeer voor het traditionele leiden door hun intuïtie, wat vaak tot verwarrende resultaten leidt (Bern 1988: 147). Er zijn bovendien te veel alternatieve tijdschriften en de zeldzame plannen om de krachten te bundelen en een alternatieve uitgeverij op te richten halen het niet van het individualisme.

Vele van deze tijdschriften ontstonden in de reeds vermelde ontmoetingsplaats bij uitstek: het café. Aangezien in de bestaande boekhandels geen plaats was voor deze alternatieve, experimentele literatuur, was het café ook een belangrijk distributiekanaal. Ook samenwerkingen tussen dichters, grafici, schilders en musici vonden hier hun oorsprong (Bern 1988: 156-157). Zo gebeurde het ook dat jongeren en kunstenaars in deze cafés kennismaakten met de jazz. Vooral in Antwerpen bevond zich vanaf de jaren vijftig het centrum van het alternatieve uitgaans- en artiestenleven. De *Gard Sivik*, de *Blue Note*, *Mok*, *De Zaziko Bar*,... Het zijn deze cafés waar de Vlaamse poëzie het huwelijk aanging met de jazz (Houbrechts 1988: 88, 89).

### 4.3 Het ontstaan van *Labris*

Nu we wat meer inzicht hebben verworven in de alternatieve, revolutionaire undergroundscène van de jaren zestig, verbaast het ontstaan van een tijdschrift als *Labris* nog nauwelijks. Ook *Labris* bevindt zich in de hierboven vermelde stroom van gestencilde tijdschriften, die het literaire landschap wel veranderden, maar uiteindelijk, zonder al te veel faam, ten onder zouden gaan (Bern 1988: 151, 155). Toch vormt *Labris*, door haar lange bestaan en doorgedreven experiment een uitzondering: dit tijdschrift is zeker een onderzoek waardig.

Het *Labris*-verhaal begint in 1960, wanneer de dichters Max Kazan en Marcel van Maele elkaar ontmoeten. Het was Van Maele die Kazan een weekendje uitnodigde bij hem thuis, in het gehucht Muizenhol, nabij Watervliet. Een hechte vriendschap ontstaat meteen en hoewel zij een heel eigen stijl ontwikkelden, werden hun dichtbundels toch vaak samen besproken en gerecenseerd. Via het dichterschap komen beide heren in contact met het Antwerpse caféleven en ontmoeten ze er dichters als Jan Diels, Freddy De Vree en Erwin Vogels. Bij de publicatie van Kazans derde dichtbundel in 1961, neemt hij deel aan een *reading* in 't *Pagadderke* in Antwerpen. Ook Van Maele is hier, op verzoek van Kazan, aanwezig en zo leren ze Hugo Neefs en Ivo Vroom kennen, op dat moment beiden uitgevers van het tijdschrift *Kontrast* (Brems en De Geest 1989: 162-164).

Kazan en Van Maele speelden al enige tijd met het idee een eigen tijdschrift uit te brengen, voornamelijk omdat ze het gevoel hadden dat hun poëzie in geen enkel bestaand tijdschrift thuishoorde. Van Maele kwam eerst met het idee zich in te werken in de redactie van *Kontrast* om op lange termijn het tijdschrift naar hun hand te kunnen zetten, maar Kazan voelde hier niets voor, aangezien het lezerspubliek van *Kontrast* volgens hem al te burgerlijk was. "Voor mij was een gestencild blad dat écht door geïnteresseerden gelezen werd het ideaal. Een tijdschrift, waarin we zonder konsessies op eender welk vlak, literair, moreel, onze creativiteit ongebreideld konden botvieren" (Kazan in Brems en De Geest 1989: 164).

Uiteindelijk zijn Hugo Neefs, Leon Van Essche en Ivo Vroom bereid mee te werken aan een nieuw tijdschrift en in oktober 1962 wordt *Labris* geboren. Geschillen en meningsverschillen tussen redacteurs zijn echter schering en inslag bij een tijdschriftredactie en zo komt het dat Van Maele na een jaar opstapt uit *Labris*. Zijn visie op poëzie verschilt te fel van die van Van Essche. Edmond Devoghelaere vervoegt vervolgens via Kazan de redactie (Brems en De Geest 1989: 165).

In juli 1967 wordt de redactie van *Labris* overgelaten aan de hierboven vermeldde Devoghelaere en aan Pierre Anthonissen, Danni Devreese en Paul Lambrechts. De oude redacteurs doen bewust een stap opzij om het tijdschrift in handen van de jongeren te houden. In de introductie van het nummer schrijven zij: “*de nieuwe redaksie zal op haar beurt nieuwe elementen aantrekken om zodoende de literaire avantgarde - beweging verder te stimuleren*” (*Labris* juli 1967: 3). Leon van Essche, Ivo Vroom, Hugo Neefs en Jozef Bierkens beseffen dat *Labris* en de avant-garde nood hebben aan de jeugd. Zonder wrevel of vijandigheid geven zij de redactie door en beloven wel medewerkers te blijven als de nieuwe garde dit zou willen. Met deze jongelingen in de redactie blijft het tijdschrift bestaan tot in 1973. In april van dat jaar wordt het laatste nummer uitgegeven. *Labris* verscheen driemaandelijks en telde gemiddeld zo’n honderd bladzijden, het aantal kon wel sterk variëren.

Het tijdschrift zal zich voornamelijk bezighouden met het publiceren en becommentariëren van twee belangrijke stromingen, namelijk de subjectieve, expressionistische *beat-and-angry*-literatuur, naar het voorbeeld van Jack Kerouac, en de objectieve *concrete* poëzie (Buelens 2001: 907). Bij objectieve poëzie wordt het woord centraal gesteld; dichters gaan hun gedichten vaak zien als een typografisch en fonetisch spel (Bern 1988: 148). In het volgende hoofdstuk (4.1) sta ik langer stil bij deze twee stromingen en probeer ik aan de hand van de poëtische teksten van het tijdschrift een zo goed mogelijk beeld te schetsen van wat deze twee soorten poëzie inhielden. De positie van de jazz komt al even aan bod in hoofdstuk vijf, maar zal meer worden uitgediept in hoofdstuk zes, waarin ik de externe jazzpoëtica van het tijdschrift onder de loep neem.

Devoghelaere was, net als vele *Labris*-dichters, een grote jazzfanaat. In een nummer uit 1967 verantwoordt hij de link tussen *Labris* en de jazzmuziek:

*“gewoon, omdat jazz n even miskende kunstuiting is als powezie, omdat jazz & dichten beiden = individueel improvizeren met bepaalde –zij het verschillende– middelen. Omdat wij met de beat geboren zijn” (Labris juli 1967: 97).* Meteen valt hier de anarchistische, alternatieve spelling op. Dit was een van mijn parallellen tussen jazz en poëzie, het gaat om onorthodoxe manieren van spelen, die in poëzie vertaald worden door onder andere een alternatieve spelling te gebruiken (2.3.1.3). Deze techniek werd dus ook toegepast in de poëtische teksten. Poëzie is voor de *Labris*-dichters een persoonlijke expressievorm die erg ritmisch bepaald is, Neefs had het in zijn *Akkomodatie als inleiding*, een soort poëtische inleiding aan het begin van het eerste nummer, over ‘woordtheater’. Meteen verduidelijkt hij ook het doel van de zestigers: de autonomie van het gedicht. Tekst en leven konden volgens hen niet probleemloos naar elkaar verwijzen; wie dat dacht was naïef (Buelens 2001: 902). Ook op deze autonome visie kom ik in volgend hoofdstuk terug.

De naam *Labris* heeft volgens Lucienne Stassaert, een dichteres die nauw betrokken was bij het tijdschrift en er geregeld ook in publiceerde, een tweevoudige betekenis. Enerzijds staat de naam voor *“de tweebladige bijl die Labris in de Vlaamse poëzie van rond 1960 wilde zetten”*, anderzijds verwijst hij naar het woord ‘labyrint’ en het maniërisme dat daaraan gekoppeld wordt (Van der Bent 2007: 227). Neefs heeft het over *“de welbewuste inschakeling van het gedicht in de labirintische traditie der maniëristen [...] met als bronnen: het ongelooflijke, het tegengestelde, het dubbelzinnige, de metafoor, het sofisme, de toespeling” (Labris oktober 1962: 4).* Het gaat volgens Bern bij het literaire maniërisme om *“een meervoudig formalisme dat zich onder andere kenmerkt door een vergroting (blow up) van verschillende literaire technieken. Een kunstig en beredeneerd gezochte overdrijving die via affect haar effect bereikt” (Bern 1988: 148).*

## **5 Versexterne algemene poëtica**

In wat volgt ga ik op zoek naar de versexterne poëtica van *Labris*. Ik probeer een zo duidelijk mogelijk beeld te geven van de poëtische opvattingen waar het tijdschrift achterstond. Dit doe ik aan de hand van de talrijke poëtische teksten die in het tijdschrift werden opgenomen. Het gaat hierbij om inleidingen op nummers, besprekingen van dichtbundels, interviews met dichters of visies op het tijdschrift. Wegens hun omvang bespreek ik de poëtische teksten die met jazz of jazzpoëzie te maken hebben in een apart hoofdstuk (6). Dit overzicht streeft niet naar volledigheid, dat zou te veel ruimte in beslag nemen. Het dient enkel als aanzet voor mijn analyse van de jazzgedichten. Vandaar dat ik vooral de grote lijnen van het tijdschrift wil weergeven, zodat het jazzaspect binnen *Labris* optimaal geplaatst en begrepen kan worden.

In het allereerste nummer van *Labris* schrijft Hugo Neefs de inleidende tekst “Akkomodatie als inleiding”, een soort programma voor het tijdschrift. Hij noemt *Labris* het tijdschrift der neo-experimentelen, “*kleinkinderen der vijftiger goden en godjes*” (*Labris* oktober 1962: 3). Toch reikt het verleden van de neo-experimentelen niet terug tot de jaren vijftig, slechts drie bundels vormen volgens de redactie de grondslag van *Labris*. Het gaat om bundels van Max Kazan, Marcel van Maele en Leon van Essche, alle drie redacteurs van het nieuwe tijdschrift. Deze bundels vormden de start van de zestigerbeweging en hoewel ze volgens Neefs onderling erg verschillen, hebben ze één ding gemeen: de autonomie van het gedicht. Dit wordt tevens ook het voornaamste doel van *Labris* en de hele zestigersbeweging. “*De eigenmachtige schepping ‘uit’ een niets van een taalWERKELIJKHEID, die altijd kriptisch, en dus voor enkelen, een aparte, individuele gestalte aanneemt*” (*Labris* oktober 1962: 4).

Elk gedicht draagt dus meerdere interpretaties in zich. Deze meervoudigheid bereiken de dichters door onder andere meervoudige ritmiek, typografie, doorsnijden van associatieve verbanden, inkapselen van het woord in etymologische dubbel- en meerzinnigheid, enzovoort. Men gaat deze vernieuwende middelen aanwenden om enerzijds gestalte te kunnen geven aan een nieuwe generatie die zichzelf en de betekenis van poëzie zoekt, anderzijds

om de chaotische, liefdeloze wereld waarin zij leven te kunnen verwerken. Een derde reden om vernieuwend uit de hoek te komen is om te breken met de artistieke erfenis van de Vijftigers, waarvan zij zich helemaal willen losmaken (*Labris* oktober 1962: 4).

### **5.1 Subjectieve en objectieve poëzie**

Uiteraard zoekt *Labris* ook aansluiting bij de internationale avant-garde, zo wijdt de redactie twee volledige nummers aan buitenlandse dichters en neemt *Labris* in de overige nummers hier en daar ook gedichten van buitenlandse dichters op. In juli 1966 verschijnt er bijvoorbeeld een 217 bladzijden tellend nummer (waar een gemiddeld *Labris*-nummer honderd bladzijden telt), volledig gewijd aan buitenlandse auteurs. De redactie geeft aan het begin van dit nummer haar standpunt weer bij de selectie van de auteurs. Hierin verklaren zij de twee hoofdstromingen binnen de internationale avant-garde te hebben samengebracht, namelijk de objectieve, concrete poëzie en de subjectieve (after-)beatpoëzie. Dit zijn overigens ook de stromingen die in de overige *Labris*-nummers aan bod komen. De meeste tijdschriften uit die periode kozen resoluut voor één bepaalde richting, de combinatie van beide binnen eenzelfde tijdschrift maakte dat *Labris* een eerder unieke positie innam. Edmond Devoghelaere, een van de latere redacteurs, vond het min of meer een plicht deze positie in te nemen. In een interview met Jozef Bierkens zegt hij het volgende: “*n literair tijdschrift moet zijn: n ontmoetingsterrein, n werk-van-den~akker, n kruispunt van opvattingen, werkwijzen, theorieën, ideën & hun verwezenlekkingen*” (*Labris* juli 1967: 97).

De subjectieve poëzie kende vooral in Amerika en Engeland een grote traditie, met Jack Kerouac als bekendste vertegenwoordiger. Het is niet de bedoeling van *Labris* om de grote namen op te nemen, aangezien die in Vlaanderen al vrij algemeen bekend waren; de redacteurs wilden de minder bekende en vaak miskende talenten van de afgelopen vijf jaar in Vlaanderen enige bekendheid geven (*Labris* juli 1966: 9). Max Kazan schreef in datzelfde nummer een inleiding op de subjectieve poëzie. Wanneer hij het over de



kenmerken van deze poëzie heeft, legt hij vooral de nadruk op het anti-academische en het anekdotische. De beatpoëzie (een andere benaming voor de subjectieve poëzie) heeft een individuele boodschap en het woord is niet het doel op zich, het is enkel een werktuig, een vehikel. De vaak jeugdige dichter vertrekt vanuit de hem omringende realiteit en via de retoriek streeft hij een psychische en lichamelijke bevrijding in het Moment na. Het schrijven leidt als het ware tot een bevrijding. Omdat de subjectieve poëzie erg persoonlijk is, houden de dichters ook niet vast aan technische en vormelijke regels. Enkel de communicatie is belangrijk, vandaar dat zij groot belang hechten aan *readings*, omdat zij menen dat de totale dichter moet gehoord worden. Vaak is hun poëzie moraliserend en agressief; ze provoceren graag, wat hun gedichten onevenwichtig, incoherent en explosief maakt (*Labris* juli 1966: 18-20).

De subjectieve poëzie veronderstelt een zogenaamde uitzonderingsmens als dichter, een schizofreen; abnormaal, bizar, absurd, krankzinnig. Een prooi voor psychologen. Deze dichter dicht om zichzelf als organisme in leven te houden. Zijn wereld en gemeenschap komen voort uit zijn dichterlijke daad, ze bestaan niet zonder het gedicht. Hierin ligt volgens Neefs het verschil met klassieke dichters. Hij meent dat *“het woord niet dient om ervaringen te VERHELDEN, door ze gemeenschappelijk te maken, maar dat de ervaring dient om het woord te doen ZIJN”* (*Labris* oktober 1964: 41-43).

De objectieve poëzie zoekt in tegenstelling tot de beatpoëzie geen verbinding met het echte leven, zij wil een nieuwe realiteit creëren. Het woord is geen vehikel, maar vormt mede de kern van de poëzie. Andere benamingen zijn concrete poëzie, fonetische poëzie, spatiale poëzie of kinetische poëzie. Objectieve dichters zijn aanhangers van de tekenesthetiek, wat betekent dat zij ervan uitgaan dat elk teken functioneert in drie dimensies: semantisch, syntactisch en pragmatisch. Zo komen zij tot drie soorten teksten: visueel-beeldende, klank-melodische en logisch-grammaticale. Vandaar hun voorliefde voor het spel met vorm en typografie, dat soms tot erg complexe en meervoudige resultaten leidt (*Labris* juli 1966: 28-30).

In het winternummer van 1969 schreef Franz Mon een artikel over de concrete poëzie. Hier haalt hij de definitie van Emmet Williams aan, die zij gebruikt in

haar boek *Anthology of Concrete Poetry* (1967). Ze luidt als volgt: "It was poetry far beyond paraphrase; a poetry that often asked to be completed or activated by the reader, a poetry of direct presentation - the word, not words, words, words or expressionistic squiggles - using the semantic, visual and phonetic elements of language as raw materials in a way seldom used by the poets of the past" (*Labris* winter 1969: 47). Men veronderstelt dus een actieve lezer. Dit komt door de meervoudigheid van de gedichten, die gecreëerd kan worden door bijvoorbeeld via de typografie verschillende leeswijzen mogelijk te maken. Voorts ligt de klemtoon bij het geïsoleerde woord, en niet bij een verzameling woorden of een zin. Ook de combinatie met andere media sluit de concrete poëzie niet uit. Zowel het grafische als het fonetische aspect zijn belangrijk, waardoor de combinatie met muziek niet uitgesloten wordt (*Labris* winter 1969: 49).

Ondanks alle verschillende stromingen die het tijdschrift steunde, bleef *Labris* gedurende elf jaar bestaan, het bleef steeds een eenheid. Het geheim was de gedrevenheid van de redacteurs, die ondanks verschillende literaire voorkeuren, als één blok achter *Labris* stonden. Vele andere gestencilde avant-gardetijdschriften die rond dezelfde periode ontstonden, misten deze innerlijke kracht en het geloof in een zaak en verdwenen bij gebrek aan overtuiging al snel. Een andere bindende kracht binnen *Labris* was volgens Neefs de gedeelde liefde voor de jazz. Hierdoor werden de verstandhoudingen tussen medewerkers, hoezeer hun literaire voorkeuren ook verschilden, soepeler. Ook de jongere generatie, die grote jazzfanaten inhield, voelde zich hierdoor sneller thuis binnen *Labris* (*Labris* juli 1967: 30-31). Ook paste de jazz binnen de twee hoofdstromingen waar *Labris* achterstond. Bij de beatpoëzie kwam jazz veelvuldig aan bod. Subjectieve dichters, waaronder ook Kerouac, gingen al gauw de jazz als inspiratiebron zien voor hun werk en gingen ook voorlezen met jazzbegeleiding (*Labris* oktober 1964: 69). Maar ook de concrete poëten grepen naar de jazz bij het schrijven van gedichten. Vooral het improvisatorische en het associatieve zagen zij als een interessante techniek.

Bij het wisselen der redacteurs in juli 1967 verschijnt naast een introductie ook een reeks interviews van en door de oude redactieleden, als een soort terugblik op vijf jaar *Labris*. Ook daarin komen we veel te weten over de beweegredenen en de opinies van de eerste redacteurs. Zo meent Bierkens dat

het geheim van *Labris* boven alles de vriendschap en het respect was dat tussen de redacteuren ontstaan was. Iedereen deed zijn eigen ding, en ging heel verschillende wegen uit. Creatieve vrijheid was het sleutelwoord, volledig passend binnen de internationale avant-garde. Hierdoor bleef *Labris* tussen tientallen andere gestencilde tijdschriften het hoofd boven water houden. Iedereen zette zich volledig in en bleef trouw aan *Labris* (*Labris* juli 1967: 7).

Toch ging het *Labris* niet altijd voor de wind. In juli 1964 schrijft Max Kazan in een van de notities over de tegenkanting die het tijdschrift ondervindt. Deze tegenkanting komt er omdat de *Labris*-dichters volgens sommigen de gangbare grammatica verwoesten. Er komt een golf van negatieve reacties tegenover hun improvisaties, tegen het cryptisch, obscuur woordgebruik, tegen de raadselachtige, autonome uitingen, die als zinloos ervaren worden. Kazan verantwoordt deze bewuste taalkeuze vanuit het standpunt dat *Labris* een nieuw soort dichten poneert, tegenover het dichten voor het volk. Hun gedichten zijn niet bedoeld om door de massa gelezen te worden, maar zijn voor een minderheid bedoeld, die wel bekoord kon worden door het cryptische, het labirintische van *Labris* (*Labris* juli 1964: 80).

## **5.2 *Labris* en de politiek**

Een ander uitgesproken standpunt van *Labris* is het apolitieke karakter. Dit hangt samen met het streven naar autonome gedichten, maar ook in artikelen of interviews willen zij geen politiek standpunt innemen. Daarom haalt Max Kazan in zijn artikel "Reflections" in juli 1964, hevig uit naar de redactie van het tijdschrift *Nul*, omdat zij menen dat hun tijdschrift belangrijk is voor de cultuurpolitiek en wel degelijk in contact staat met het publiek. Zij vragen onrechtstreeks aan hun lezers om het tijdschrift financieel te steunen, opdat zij de onrechtvaardigheid zouden kunnen blijven tonen aan hun lezers. Volgens Kazan is dit onzin, geen enkel literair tijdschrift heeft volgens hem enige invloed op de cultuurpolitiek. "*Een kunstenaar heeft geen invloed, tenzij ekstra-literair [...] Mijn vrijheid is louter van innerlike aard*" (Kazan in *Labris* juli 1964: 82).

Toch is het niet moeilijk om een eerder links politiek standpunt te onderkennen, wat natuurlijk niet verwonderlijk is bij een avant-gardetijdschrift uit die tijd. Door het opnemen van jazz, en dan vooral de bebop of de freejazz, die onweerlegbaar gekoppeld is aan de strijd tegen rassendiscriminatie, gaat *Labris* de zwarte gemeenschap steunen. Niet enkel impliciet, door het schrijven van jazzgedichten, maar ook expliciet, via artikels of via overlijdensberichten.

Zo schrijft Kazan in oktober 1964 een tien pagina's lang artikel over Langston Hughes, een zwarte Amerikaanse schrijver en dichter, die zich in zijn werk hevig verzette tegen rassendiscriminatie. Ook de jazz was voor Hughes een belangrijk thema, aangezien die voor hem een van de natuurlijkste uitdrukkingen was van het leven van de zwarte in Amerika (*Labris* oktober 1964: 62-64). Hughes wilde in zijn werk de wanhoop tonen van de zwarten. Achter zij die dansen op de tonen van de jazz, schuilt altijd een soort wanhoop. Kazan sluit het artikel af met een gedicht van Hughes, dat een hevige kritiek inhoudt op de blanke kerk. Het is een heel sterk gedicht, waarvan de boodschap haar doel niet mist. Het aanhalen van dit gedicht verraadt de politieke bekommernis van Kazan en alle *Labris*-redacteurs (*Labris* oktober 1964: 70):

*It would be too bad if Christ  
Were to come back black  
There are so many churches  
Where he could not pray  
in the U.S.A.,  
Where entrance to Negroes,  
No matter how sanctified,  
Is denied,  
Where race, and not religion,  
Is glorified.*

*But if you say it-  
you may be  
Crucified.*

Een ander voorbeeld is het artikel "The Negro Renaissance" van Bierkens, verschenen in *Labris* april 1965. Hierin plaatst Bierkens de artistieke bloei bij de zwarte Amerikaanse bevolking tussen 1914 en 1940 in een completere context.

Het ging om meer dan een louter artistieke bloei, er was in die tijd ook een psychologische en sociale wijziging aan de gang bij de zwarte massa, die zich stilaan bewust werd van de positie en de bestemming van de zwarte mens. De schrijver bevond zich middenin deze stroom van veranderingen en gaf er meteen uiting aan via de literatuur. Ook Europa en de blanke Amerikaanse schrijvers ontdekten in die tijd de zwarte kunstenaars en waren vaak vol lof over hun spontaneïteit. Uit dit artikel bleek opnieuw dat de jazz onlosmakelijk verbonden was met de levensstijl van de zwarte gemeenschap. Bierkens vermeldt ook dat, op sociaal en op politiek vlak, er nog veel achterstand is, ondanks het feit dat de Negro Renaissance al vijftig jaar aan de gang is (*Labris* april 1965: 52-55). Opnieuw is dit dus een artikel dat niet louter op het literaire aspect focust, maar dat ook een kritiek op de Amerikaanse politiek inhoudt.

Een derde voorbeeld is een vertaald artikel van Seymour Krim, een Amerikaans auteur die tot de beatgeneration behoorde en ook met het *New Journalism* wordt gelinkt. Het artikel *Anti-jazz*, verscheen voor het eerst in 1957 in het tijdschrift *The Village Voice* en houdt een kritiek in op de jazzsnobs, die heel veel menen te weten over jazz en die eind jaren vijftig meer aandacht kregen dan de echte jazzkenners, zoals Krim zelf. Het artikel stelt vooral de vraag of de blanke jazzliefhebber het recht heeft de taal en de uitdrukkingmethoden van de jazz over te nemen als hij of zij niet de volledige werkelijkheid, de geschiedenis en de problematiek van de zwarte medemens, onder ogen durft zien (*Labris* winter 1969: 25).

Het is namelijk zo dat de jazz nooit zo snel populair zou zijn geworden als het niet zo nauw verbonden was geweest met het verhaal van de zwarte gemeenschap. Jazz was een manier van leven, een filosofie, een houding. Daardoor kreeg de zwarte een hoger aanzien bij de jazzlievende blanke Amerikanen. Sommigen gingen zo ver dat zij de filosofie van de zwarte wilden overnemen, zij wilden zelf zwart worden. Vooral jongeren die teleurgesteld waren in de blanke maatschappij met haar waarden, zagen in de jazz een aantrekkelijke manier van leven. Ritme, humor, liefde, passie, geborgenheid, intimiteit,... Zij zagen enkel de positieve kant van de jazz en hadden geen idee van het leven dat achter de muziek schuilging; de onwetendheid, de

discriminatie, het geweld en de mishandeling, de armoede, de alcohol, kortom de bitterheid van het leven (*Labris* winter 1969: 27, 28).

Wat Seymour Krim met zijn artikel wil bereiken is dat de blanke jazzliefhebber beseft dat het leven van de zwarte ruw en hard is. Vele zwarte jazzmuzikanten zouden hun muziek willen hebben opgegeven voor het makkelijke leven van de blanken. Dus als een blanke vandaag verkondigt dat hij of zij graag neger was geweest, moet deze beseffen dat dan ook al de miserie en ellende mee in zijn schoenen wordt geschoven, en niet enkel het ritme en de muzikaliteit. Krim pleit voor het liefhebben van jazz, met de achtergrond en het ontstaan ervan in ons achterhoofd, zonder dat we daarom blanke negers moeten willen worden (*Labris* winter 1969: 30).

### **5.3 De redacteurs**

In wat volgt bespreek ik kort wie de redacteurs waren van de eerste redactiegeneratie van *Labris*. In hoofdstuk drie beschreef ik al hoe *Labris*, voornamelijk door de vriendschap tussen Max Kazan en Marcel van Maele tot stand is gekomen. Ik bespreek kort de literaire voorkeuren van Max Kazan, Hugo Neefs, Ivo Vroom en Leon van Essche. Ik beperk mij tot deze eerste generatie omdat zij volgens mij aan de basis ligt van wat *Labris* is geworden. Bovendien bleven de meeste van hen ook na de generatiewissel in *Labris* publiceren. Marcel van Maele neem ik niet op in dit overzicht omdat hij slechts één jaar redactielid van *Labris* is geweest en zijn bijdrage aan het tijdschrift eerder beperkt is gebleven.

Max Kazan schreef vanaf 1965 geregeld onder de naam Jozef Bierkens. Bierkens is overigens zijn echte naam; hij nam het pseudoniem Kazan aan omdat een filmmaker, die in die tijd enige bekendheid verwierf, ook Bierkens heette. Ik gebruik de namen Kazan en Bierkens door elkaar, afhankelijk van hoe de schrijver zijn artikels of poëzie ondertekende. Bierkens was een grote aanhanger van de Angelsaksische, subjectieve poëzie en volgde de Amerikaanse en Engelse avant-garde nauwgezet, maar wanneer Neefs hem in een interview vraagt of hij dan ook een uitzonderingsmens is, kan Bierkens hier geen eenduidig antwoord

op vinden. Hij voelt zich niet ongelukkig of gefrustreerd, enkel af en toe onbegrepen, maar vrienden, boeken, drank en jazz vullen die leegte op. En ook al zegt de objectieve poëzie hem niets, dankzij vijf jaar *Labris*, heeft hij geleerd open te staan voor de creativiteit van deze stroming (*Labris* juli 1967: 9).

De enige functie van zijn poëzie is de lezers tot liefde inspireren, en hierbij schuwt hij geen vuile, choquerende woorden. De politiek, godsdienst of andere maatschappelijke thema's laat hij buiten beschouwing (*Labris* juli 1967: 10). Ook uit het reeds besproken artikel "Reflections" (*Labris* juli 1964: 82) kwam het apolitieke karakter van zijn werk naar voren.

Jazz is voor Bierkens een belangrijke inspiratiebron, volgens hem is het dé belangrijkste kunstuiting die er bestaat. In zijn poëzie is er een evolutie merkbaar op het gebied van jazzinvloed. In zijn vroegere werk ging het voornamelijk om het vermelden van jazzlegendes; het bleef enkel inhoudelijk. Later is ook op technisch vlak de jazz in zijn werk gekropen, door het overnemen van de structuur thema-improvisatie-thema. De *Labris-suite*, waaraan Kazan meewerkte in 1964, beschrijft hij als een nooit eerder gezien experiment in de Nederlandstalige letterkunde en achteraf bekeken vindt hij het zonde dat de dichters er toen geen *reading* van gemaakt hebben; dat ze het nooit voorgelezen hebben. Deze *Labris-suite*, uitgegeven in juli 1964 was een lijvig groepsgedicht waarbij zes dichters dichtten in navolging van de freejazz-ensembles van onder anderen Ornette Coleman. In hoofdstuk acht bespreek ik dit gedicht meer uitgebreid. Bierkens zelf leest zijn poëzie wel voor, hij vindt dit een absolute meerwaarde voor zijn gedichten, aangezien deze gebald en ritmisch zijn; ze komen pas bij het voorlezen tot leven. In Hasselt hield hij in 1968 enkele voorleesavonden met een freejazz-combo. De freejazz vindt hij de voor hem meest aangewezen muziek, vanwege de actie, de energie en de spontaniteit. Bierkens beschrijft de jazz op een heel gebalde, allesomvattende manier in volgend citaat. Zowel de sensuele als de agressieve, revolterende kant worden mooi weergegeven: "*Jazz is een orgasme, onstuimigheid, oproer. Uitdrukking van overvloeien en sensuele drift aan de ene kant, haat en ressentiment aan de andere*" (*Labris* juli 1967: 7, 8).

Hugo Neefs was ook een van de oprichters van *Labris* en bovendien was hij een van de belangrijkste dichters van het tijdschrift. Hij ging in zijn werk steeds op zoek naar een eenheid binnen de avant-garde, want hij vond dat er al te vaak avant-garde om de avant-garde geschreven wordt. Daar was hij geen voorstander van. Een belangrijk aspect in zijn gedichten is de natuur, hierin ziet hij een eenheidscheppend element. Zijn poëzie, zo zegt hij, komt voort uit een teveel, ze verarmt hem, laat hem leger achter. In 1962 brengt hij de dichtbundel *Korus voor de goden* uit. Hierin schrijft hij jazzpoëzie met als thema's trompettist Dizzy Gillespie, saxofonist Jackie McLean en het Modern Jazz Quartet (*Labris* oktober 1962: 45). In zijn dichtbundel *Biome*, die in 1966 in *Labris* verschijnt, valt meteen de terugkeer naar de strofenindeling op, iets wat helemaal niet gewoonlijk was binnen *Labris* (*Labris* juli 1967: 38).

De derde oprichter van *Labris* is Leon van Essche. Van Essche noemt zichzelf een beoefenaar van het typografisch kubisme. Het visuele aspect van de poëzie overheerst. Een concrete objectiviteitsdichter dus. Hij bewerkt het taalmateriaal als puzzels en kruiswoordraadsels en hij gebruikt veelvuldig diagonale woordsnijdingen en letterverspringingen (De Vree 1968: 149).

In 1963 verschijnt in *Labris* de cyclus *Magadejen*. In deze cyclus experimenteert Van Essche met het occulte. Waar zijn werk vroeger uit typografisch experiment bestond, dat erg goed werd ontvangen, raakt Van Essche nu verstrikt in complexiteit en verengelste neologismen, die haast niet meer te ontleden vallen. Hij wil de impressie geven van een verziekte wereld, het resultaat zijn echter erg cryptische gedichten met een hoog absurditeitsgehalte (De Vree 1968: 232-233).

Ten slotte speelde ook Ivo Vroom een rol bij de oprichting van *Labris*. Vroom was vanaf het begin de secretaris van *Labris* en hij is overigens de enige die bij de redactiewissel zijn post behield. Hij publiceerde gedichten in *Labris*, maar daarnaast verzorgde hij, in zijn taak van secretaris, ook de rubriek *Ontvangen*, waarin hij nieuw uitgegeven tijdschriften of dichtbundels kort besprak. Vroom is dichter, maar hij noemt zichzelf geen 'vruchtbaar' dichter, hij schrijft, zo zegt hij,



moeilijk en weinig, vandaar dat een carrière als broodschrijver niets voor hem was (*Labris* juli 1967: 68).

Vroom is een objectieve dichter, een aanhanger van de concrete poëzie. Bierkens ziet in zijn poëzie een evolutie van korte, puntige gedichten, geïnspireerd op de jazz, over meer brede, humoristische gedichten naar de echte concrete poëzie. Vroom bevestigt in een interview met Bierkens deze evolutie, maar wijst er wel op dat het spel met de typografie altijd al in zijn werk aanwezig geweest is (*Labris* juli 1967: 65). In datzelfde interview werd Vroom gevraagd hoe hij de concrete poëzie zag evolueren. Zijn antwoord is erg vooruitziend, hij ziet verschillende kunsttakken in de toekomst op elkaar inwerken, waardoor een gedicht niet langer aan een blad papier hoeft gebonden te zijn, maar evengoed geprojecteerd kan worden of op nog andere manieren gemobiliseerd kan worden (*Labris* juli 1967: 66).

Vroom heeft het hier dus zonder het te benoemen over intermedialiteit. Ook in zijn gedichten is de intermedialiteit tussen poëzie en jazz niet weg te denken. Vooral in het begin van zijn carrière was jazz een belangrijke inspiratiebron. “*We brachten hartverwarmende namiddagen door met zijn allen luisterend naar heerlijke jazz*” (*Labris* juli 1967: 68). Naarmate hij steeds meer bedreven werd in het luisteren naar jazz, werd hij wel steeds kritischer. Vooral de invloed van Devoghelaere, die de grootste kennis van jazz bezat, op de *Labris*-redacteurs, was niet te onderschatten volgens Vroom. Devoghelaere maakte iedereen warm voor de jazz en vergrootte op die manier de samenhang onder de redactieleden (*Labris* juli 1967: 68).

*Omdat wij met de beat geboren zijn*

## 6 Versexterne jazzpoëtica

In dit hoofdstuk tracht ik een overzicht te geven van de externe poëtica in verband met jazzgedichten. Ik ben in alle *Labris*-artikels op zoek gegaan naar wat het begrip jazzpoëzie is volgens de redacteurs.

Het eerste artikel waar over de definitie van jazzgedichten wordt geschreven is van de hand van Max Kazan en verschijnt in het allereerste *Labris*-nummer uit oktober 1962. Kazan heeft het in zijn bespreking van de dichtbundel *Korus voor de goden* van Hugo Neefs over twee mogelijkheden voor het schrijven van jazzgedichten (*Labris* oktober 1962: 45):

*“-ofwel tracht men zich in de plaats te stellen van de musicus die zijn ZIJN, zijn menselijke situatie uitspeelt.”*

*“-ofwel snijdt men de muziek volledig af en gaat de dichter uitsluitend af op de klanken die zijn oren bestormen, hij assimileert ze en wrijft ze uit op een blad papier.”*

Bij de eerste soort jazzgedichten ligt het accent op de relatie tussen de musicus en zijn muziek. Ook vele jazzmusici hebben hier uitspraken over gedaan, onder anderen saxofonist Charlie Parker: *“de muziek vertegenwoordigt je eigen beleving, je eigen gedachten, je eigen kennis der dingen. Als je haar niet echt beleeft, komt ze niet uit je instrument”* (*Labris* oktober 1962: 45). De dichter moet dus als het ware de musicus voelen en begrijpen vanuit de muziek. Het gevaar bij deze manier van schrijven is dat de dichter meer uit zichzelf begint te schrijven; dat hij neerschrijft wat de klanken bij hem losmaken, en zo naast de kwestie schrijft (*Labris* oktober 1962: 45).

Ook bij de tweede soort jazzgedichten zijn er heel wat valkuilen waar de poëzie kan intuïmeren. De dichter moet er vooral rekening mee houden dat de verschillende stijlen ook op papier gerespecteerd worden, anders gaat een groot

deel van de typische klanken verloren. Ook de typische *blue tonality* moet op een of andere manier overkomen in het gedicht.

Sommige critici die in *Labris* publiceerden hielden er een volledig andere mening op na. Zo zegt Freddy De Vree in de editie van oktober 1963 bij een reactie op een bespreking van Max Kazan door Hugo Neefs: “KAZAN SCHRIJFT GEEN JAZZ. NIEMAND SCHRIJFT JAZZ. ZAL OOIT JAZZ SCHRIJVEN” (*Labris* oktober 1963: 75). jazz en poëzie hebben volgens hem wel raaklijnen, maar de verschillen blijven overheersen, omdat de afstand tussen woord en muziek onoverbrugbaar is en dat ook altijd zal blijven. Maar volgens De Vree is het probleem slechts een taalprobleem, we gebruiken de gelijkstelling, de metafoor ‘poëzie is jazz’, maar bedoelen ‘poëzie congruent aan jazz’. Zolang we ons bewust zijn dat het om analogieën gaat, dat poëzie nooit werkelijk jazz kan zijn, is er geen wezenlijk probleem (*Labris* oktober 1963: 75). Ook de improvisatie in gedichten is voor De Vree een onmogelijk gegeven. Aangezien elke dichter herschrijft en zijn gedichten bijschaaft, kan er onmogelijk sprake zijn van improvisatie. Als een dichter echter niet schaaft, is de poëzie waardeloos (*Labris* oktober 1963: 76).

Neefs reageert in hetzelfde nummer op de kritiek van De Vree en verklaart zijn stellingen nader. Zo verduidelijkt hij dat hij zich ervan bewust is dat jazz en poëzie nooit hetzelfde muzikale karakter zullen bereiken, maar hij sluit niet uit dat poëzie jazz kan zijn, door het ritme, het metrum, de toon, de herhaling van klanken, enzovoort. De improvisatie verklaart hij aan de hand van de vele dichters die hun dichtwerk te danken hebben aan een of andere muze, aan een ingeving. Deze ingeving steunt volgens Neefs op de literaire en technische bagage van de poëet en is wel degelijk een vorm van improvisatie. Door het bijschaven en aanpassen worden de gedichten volgens hem verpest (*Labris* oktober 1963: 69, 70).

Edmond Devoghelaere, van wie gezegd wordt dat hij dé grote jazzkenner van Vlaanderen was, schreef in de *Labris*-editie van april 1964 *notisie 21* met de titel “Euterpise jazz”. Hierin gaat hij op zoek naar jazz die geïnspireerd werd door literatuur, dit is het omgekeerde van wat er in *Labris* gebeurt, waar poëzie geïnspireerd wordt door jazz. Dit soort intermedialiteit, waarbij literatuur het brondomein is, vormt een van de drie categorieën die Scher had opgemaakt,

namelijk literatuur *in* de muziek (Balogh 2010: 89-90). De titel van dit artikel kan verklaard worden door te denken aan de muze Euterpe, die de muze was van het fluitspel en de lyrische poëzie (*Labris* april 1964: 59).

Devoghelaere merkt op dat voornamelijk steeds in één richting wordt gewerkt, namelijk van muziek naar literatuur. Een omgekeerde beweging, muziek geïnspireerd op literatuur, is veel zeldzamer. Wanneer enkel de titel verwijst naar een literair werk, is de relatie niet voldoende sterk. Devoghelaere bedoelt met 'euterpise jazz' jazz waarin de hele compositie het literaire werk uitademt, waarbij je als het ware te maken hebt met een muzikale vertaling van het werk. Als geslaagde 'euterpise jazz', die vooruitstrevend is en originele ideeën bevat, noemt hij drie LP's: *Such Sweet Thunder* van Duke Ellington en Billy Strayhorn, geïnspireerd door verschillende werken van Shakespeare, *Suite Thursday*, eveneens van Ellington en gebaseerd op de boeken van nobelprijswinnaar John Steinbeck, en ten derde *What the Dickens!* van Johnny Dankworth, geïnspireerd door verschillende personages en situaties uit de romans van Charles Dickens. Hij haalt als mogelijke oorzaken voor deze magere verzameling aan dat de musicus misschien te weinig tijd heeft om te lezen of dat de meeste schrijvers blank zijn, terwijl de jazzmusici overwegend zwart zijn (*Labris* april 1964: 60-65).

*Labris* ademt jazz uit, zoveel is duidelijk. En ook al zijn de meningen nog verdeeld over wat jazzpoëzie nu precies is, haast alle dichters nemen jazzelementen in hun werk op. Het afwijzen van jazzpoëzie noemt Kazan in het artikel "Reflections", dat in het vorige hoofdstuk al even ter sprake kwam (*Labris* juli 1964: 80-84), zelfs een symptoom dat wijst op een neurose. Neurotische mensen zijn beperkt in hun vrijheid en daardoor ook in hun vitaliteit. Vandaar dat ze niet het intensief gevoel kunnen beleven dat door het beluisteren van jazz voortkomt, en dat ze dus jazz gaan afwijzen als kunstvorm. Kazan haalt vervolgens twee citaten aan, onder andere een van Michael Horovitz (1935 -), een Amerikaans schrijver die jazzgedichten schreef die in het buitenlands nummer van *Labris* werden opgenomen. Horovitz verklaart dat zijn schrijven deels voortkomt uit de beboppers en de scatsingers, die op het moment spelen, complex en ongrammaticaal. "*Minds don't think in sentences nor feel in ideas but in unconsecutive images and sounds*" (*Labris* juli 1964: 81). Vandaar het protest

van *Labris* tegen een al te steriel woordgebruik dat tegennatuurlijk zou zijn. Onomatopoeën, neologismen of alliteraties geven veel beter de chaos in onze hersenen weer.

In datzelfde nummer van juli 1964 werd een brief gepubliceerd van Pete Brown (1940 -), een Engels performancedichter. In deze brief legt Brown uit hoe hij, samen met de eerder vermelde Michael Horovitz, jazzgedichten uitvoert in samenwerking met een jazzkwintet. Hij legt uit dat zij op drie manieren te werk kunnen gaan: ofwel dragen ze een volledig afgewerkt gedicht voor terwijl het kwintet op de achtergrond een jazzstandaard speelt; ofwel vertrekken de musici vanuit een akkoordenschema, waarbinnen ze improviseren en gaan de dichters deels voorlezen, deels improviseren; ofwel hebben ze een aantal woorden en akkoorden afgesproken en improviseren zowel de dichters als het kwintet vrijuit, zolang het geheel binnen eenzelfde sfeer blijft. Wanneer ze zonder het kwintet optreden, brengen ze klankgedichten waarbij flarden van scat, Duits, Pools, Hebreeuws, Grieks, Engels enzovoort worden vermengd. De performance is enorm belangrijk bij deze dichters, tachtig procent van hun werk is geschreven met het oog op een publieke uitvoering (*Labris* juli 1964: 85).

Vooraf de combinatie van jazz en poëzie, waarbij jazz én poëzie samen gebracht worden, leverde binnen *Labris* veel stof voor discussie. Er werd verwoed gezocht naar geschikte manieren om deze twee kunstvormen samen te brengen. In het artikel "Poweejazz" uit *Labris* april 1965, geeft Devoghelaere de vier raakpunten tussen moderne jazz en *Labris*-poëzie:

-*"Zij willen een zo volledig mogelijke uitdrukking zijn van één bepaalde gevoelstoestand"*

-*"Zij zijn improvisatorisch"*

-*"Zij bezitten beiden het element verrassing"*

-*"Zij swingen beiden"*

Met improvisatie binnen de poëzie bedoelt Devoghelaere dat zij "*op het heilige ogenblik geboren wordt*", met enkel pen en papier en soms stem als middelen. Devoghelaere wil echter geen vergelijking maken tussen beide kunstvormen, omdat dit volgens hem de magie zou wegnemen. De volledige uitdrukking, de ontleding van het labyrint, zou de jazzpoëzie juist verwoesten (*Labris* april 1965: 77, 78).

Bovendien is niet elk soort jazz geschikt voor het schrijven van jazzgedichten. Te complexe jazz of freejazz worden volgens Devoghelaere beter vermeden. Dit komt vooral door de niet al te goede kennis van jazz van de dichters en omgekeerd, jazzmusici zetten vaak hun eerste stappen in de poëtische wereld. Daarom wordt bij performances best sterk vastgehouden aan een akkoordenschema, waarover de musici dan improviseren, en aan een vaststaand tempo, dat niet kan veranderen. Meestal wordt bovendien het bluesschema AAB gebruikt, omdat dit het makkelijkst te handhaven is. Ook bij de solo's wordt vooraf afgesproken hoeveel maten of hoeveel chorussen elke musicus of dichter zal benutten (*Labris* april 1965: 78).

Bij de samenwerking tussen musici en dichters komt steeds dezelfde moeilijkheid naar voren: dichters poneren woorden die een betekenis hebben, musici brengen enkel een toonhoogte. En deze toonhoogte kan soms botsen met de toonhoogte van de woorden. Daarom pleit Devoghelaere ervoor om als dichter de teksten zo vlak mogelijk uit te spreken, maar tussen haakjes merkt hij op: "*doch: SWINGEND*". Hoe dit dan precies in zijn werk zou gaan, blijft eerder een raadsel. Ook met het ritme gaan enkele problemen gepaard; daarom gaat men bij het thema nooit dichters en muzikanten unisono aan het woord laten, maar wisselt men af per frase. Een keer draagt de dichter voor, met achtergrondbegeleiding van de band, een andere keer soleert de musicus (*Labris* april 1965: 78, 79).

Devoghelaere broedt, zo schrijft hij, op het plan twee *Labris*-suites te componeren. Eentje zal volledig voorbereid worden en tijdens de performance slechts afgelezen worden, de andere zal ter plaatse gebracht worden, met enkel een thema dat ingestudeerd werd. Toch blijkt uit dit artikel dat de samensmelting van jazz en poëzie lang niet zo vloeiend en organisch gebeurt. Er moet veel gesleuteld worden, het is een eerder mechanisch proces, waarbij heel veel problemen moeten worden omzeild. Devoghelaere beseft dit wel en geeft aan het eind van het artikel toe: "*Er moet nog hard gewerkt én gezocht worden*" (*Labris* april 1965: 80). Ter verduidelijking merk ik nog op dat geen van beide suites die Devoghelaere beschrijft verband houden met de *Labris-suite*, die in juli 1964 gepubliceerd wordt in het tijdschrift. Devoghelaere heeft het in dit artikel niet over deze publicatie.

Ook in een ander artikel, "Poëjazz, the reluctant couple" (*Labris* juli 1966: 214-217) geeft Devoghelaere toe dat wat hij 'poëjazz' noemt nog niet bestaat. Tot nu toe bestaan er reeds combinaties waarbij ofwel de jazz ofwel de poëzie overheerst. De term jazzpoëzie wordt dus vaak verkeerd gebruikt, bij gebrek aan betere termen. Daarom maakt hij het onderscheid tussen jazzpoëzie en 'poëjazz' of 'poweejazz'; jazzpoëzie zijn al de reeds bestaande gedichten waarbij de jazz steeds op de achtergrond blijft, gereduceerd blijft tot poëzie, 'poëjazz' is datgene dat voorlopig nog niet bestaat. Devoghelaere wijst er nadrukkelijk op dat 'poëjazz' in zijn ogen enkel bestaat wanneer de twee kunsten evenwaardig aanwezig zijn. Toch is er een positieve evolutie aan de gang, de poëet komt steeds meer los van pen en papier. Er wordt veel meer aandacht geschonken aan de liedjesteksten van bijvoorbeeld Franse chansonniers of Amerikaanse protestzangers (*Labris* juli 1966: 214).

Devoghelaere onderscheidt zes verschillende soorten van jazz in poëzie, waarbij het nog altijd om poëzie in de eerste plaats gaat. Als eerste categorie ziet hij gedichten die voorgedragen worden met jazzbegeleiding. De jazz staat dan volledig los van het gedicht. Een tweede mogelijkheid is om de stijl van een bepaalde muzikant op te roepen in gedichten, door te spelen met klanken, ritmes en soms de typografie. In sommige gevallen probeert de dichter een solo of een thema weer te geven, bij scatzangers bijvoorbeeld gaat hij of zij de klanken uitschrijven en tot poëzie hervormen. Het gedicht komt dus in navolging van een opname of een optreden. Bij de derde soort jazz in poëzie gaat ook het leven van de muzikant een rol spelen in het gedicht. De dichter gaat verder dan enkel een interpretatie van iemands stijl, hij betreft ook het –vaak tragische- leven van de muzikant om de sfeer van het gedicht compleet te maken. Bij een vierde categorie wordt improvisatie, hét jazzkenmerk bij uitstek, opgenomen. Hier is het vertrekpunt van het gedicht niet noodzakelijk jazzgerelateerd. Het is enkel het improvisatorische karakter, door middel van associaties, dat voor het jazzaspect zorgt. Dit is overigens de categorie gedichten die ik in mijn analyse buiten beschouwing laat, omdat het opsporen van de improvisatie een vrij arbitrair gegeven is. Gedichten die geen enkele inhoudelijke verwijzing naar jazz bezitten, heb ik niet opgenomen in mijn corpus. De vijfde categorie volgens Devoghelaere omvat de concrete poëzie die bepaalde jazzkenmerken bezit



(ritme, klank, structuur). Ook deze categorie valt buiten mijn analyse, om dezelfde reden als bij de vorige categorie. Enkel gedichten die inhoudelijk naar jazz verwijzen kwamen in aanmerking. Uiteraard omvat mijn corpus ook concrete gedichten of gedichten die technieken bezitten die een improvisatorische sfeer opwekken; het zijn namelijk precies deze technieken die ik in het volgend hoofdstuk analyseer. Een zesde categorie noemt Devoghelaere 'puur anekdotisch', hier is het noemen van jazznamen bijkomstig, louter gebaseerd op bijvoorbeeld de klank van de naam of zijn reputatie als persoon (*Labris* juli 1966: 215-216).

Waar Devoghelaere naar streeft noemt hij dus 'poëjazz', voor vijftig procent muzikaal, voor vijftig procent oraal. Daarvoor moet het resultaat minstens twee van de drie kenmerken bezitten die eigen zijn aan de jazz; namelijk *swing*, improvisatie en *bluenotes*. Noodzakelijk om poëjazz te verkrijgen is een groep waarmee je vaak repeteert, bestaande uit dichters en musici die ook van het andere artistieke domein iets afweten (*Labris* juli 1966: 216-217).

De avond van elf oktober 1969 bleek een legendarische avond in de geschiedenis van *Labris*, en dan vooral op het gebied van de poëzieperformance.

Die avond traden enkele *Labris*-dichters op met het freejazz-combo onder leiding van Fred van Hove. Pianist Van Hove was een pionier binnen de freejazz in Europa. Neefs, die het artikel over deze avond in de wintereditie 1969 van *Labris* schreef, benadrukt het uitzonderlijke karakter ervan. Tot dan toe had men slechts gedichten geschreven die over jazz gingen, maar nooit werd er echt aan jazzpoëzie gedaan. Dit komt inderdaad overeen met de eerder vermelde artikels van Kazan en Devoghelaere. Twee individuele performances van Kazan en van hemzelf noemt Neefs uitzonderingen (*Labris* winter 1969: 72). Deze avond is een poging van wat Devoghelaere poëjazz noemde. Ik blijf hier echter de term 'jazzpoëzie' hanteren, omdat Devoghelaeres term niet algemeen aanvaard was, andere *Labris*-dichters bleven het hebben over 'jazzpoëzie'.

Neefs plaatst poëzie en jazz naast elkaar aan de hand van de meest specifieke kenmerken van beide kunstvormen. Voor jazz zijn dit de improvisatie en het ritme, voor poëzie zijn dit het beeld (metaforen, vergelijkingen,...) en het ritme. Natuurlijk is het muzikaal ritme niet hetzelfde als het poëtisch ritme. Hier

schuilt een groot probleem wanneer je poëzie en jazz gaat combineren. Bij muziek is er sprake van een objectief ritme. Door de maatindeling krijg je bij muziek een objectieve, vastliggende tijdsduur. Dit is bij poëzie helemaal niet het geval. De dichter bezit geen objectieve tijdsnorm. Ook binnen het metrum zijn geen vaststaande waarden toegekend, een lange lettergreep is niet per definitie dubbel zo lang als een korte, een sterk accent hoeft niet dubbel zo sterk te zijn als een zwak. Ook de muzikale rust, die volledig afgemeten is, komt niet overeen met de pauze van een dichter, waarbij een grote willekeur heerst (*Labris* winter 1969: 74).

Om dit ritmisch verschil te overbruggen is er heel wat vakmanschap en muzikaal gevoel van de dichter nodig. De dichter moet het muzikaal ritme overnemen van de bassist, die elke tel speelt en zo het best het objectieve ritme weergeeft. De meeste dichters zullen dan de neiging hebben hun spreekstijl aan te passen aan het muzikale ritme, dat veel sneller is, waardoor ze te snel gaan voordragen en de toehoorders niet zullen kunnen volgen. Daarom is de pauzering van de dichter van cruciaal belang; mits een enorme beheersing en een perfecte timing, kan de dichter voor de perfecte jazzpoëzie zorgen (*Labris* winter 1969: 75).

Het spreekt voor zich dat ook voor het jazzcombo een belangrijke rol is weggelegd bij het al dan niet welslagen van de jazzpoëzie. Meestal wordt de saxofoon weggelaten. Dit instrument komt het meest overeen met de menselijke stem en zal dus in de weg van de dichter komen te staan. Voorts is de bassist vanwege het ritme cruciaal, omdat deze –zoals reeds vermeld– elke tel systematisch speelt. Pianist, drummer en eventueel vibrafonist zijn de meest geschikte improvisatoren (*Labris* winter 1969: 77).

De avond zelf bleek minder een succes. De band overspeelde heel vaak de dichters, hoewel deze schreeuwden en brulden. Het publiek was erg geschrokken van de agressiviteit en de chaos van de performance; een deel verliet al snel de zaal. Volgens Neefs waren vooral Devoghelaere, Van Essche en Frans Denissen overtuigend, ze bezaten aldus Neefs die avond “*het monopolie van de powezie*” (*Labris* winter 1969: 77).

*Labris* hield zich bewust aan een zogenaamd ‘bewegingsabsenteïsme’, wat betekende dat zij zo weinig mogelijk aan happenings en performances

deelnamen. Dit had te maken met het autonome karakter van de literatuur. Vandaar dat de jazzpoëzie-performance zo uitzonderlijk was. Sommige redacteuren waren voorstander van het idee deze voordrachten vaker te doen. Toch is het daar in de geschiedenis van het tijdschrift niet meer van in huis gekomen.

*Omdat wij met de beat geboren zijn*

## 7 Expliciete versinterne jazzpoëtica

Bij het afbakenen van mijn corpus waren er enkele restricties waaraan de gedichten moesten voldoen. De belangrijkste voorwaarde was dat de gedichten inhoudelijke verwijzingen naar muzikanten of muziek moesten bezitten. Binnen deze gedichten ging het in het leeuwendeel ervan om experimentele poëzie, waarbij een gevoel van improvisatie werd uitgelokt of waarbij een jazzstructuur werd overgenomen. Slechts enkele gedichten bezaten een meer traditionele vorm. Het grootste deel van mijn corpus zijn dus gedichten die twee vormen van intermedialiteit in zich hebben, namelijk *telling* en *showing* (Wolf 1999: 44). Al deze inhoudelijke verwijzingen (*telling*) vormen samen de expliciete versinterne jazzpoëtica. Een analyse van deze verwijzingen kan nuttig zijn om een beeld te krijgen van bijvoorbeeld de jazzstromingen die de *Labris*-dichters het meest konden appreciëren.

Omdat mijn corpus zeer omvangrijk is, zal ik ook hier een selectie moeten maken, ik kan binnen het bereik van deze scriptie onmogelijk alle verwijzingen vermelden en analyseren. Daarom ben ik begonnen met het onderscheid te maken tussen vijf verschillende soorten verwijzingen. Vervolgens bespreek ik elke categorie aan de hand van voorbeelden uit *Labris*:

-directe verwijzingen naar muzikanten (door het vermelden van hun naam)

-indirecte verwijzingen naar muzikanten (door te alluderen op een bepaalde musicus zonder hun naam expliciet te vermelden)

-verwijzingen naar muzikale termen of muzikale structuren (*jazz, blues, thema, chorus, terts, fuga,...*)

-klanknabootsingen of uitgeschreven scatzang

-gedichten geschreven bij of te lezen bij muziek

## 7.1 Directe verwijzingen naar muzikanten

Onder deze noemer vallen alle gedichten waar de naam of voornaam (of allebei) van een muzikant in het gedicht voorkomt en er geen twijfel over bestaat dat de dichter naar die bepaalde muzikant wil verwijzen. De grootste groep gedichten valt onder deze categorie. Het kan betekenisvol zijn na te gaan welke muzikanten vaak werden aangehaald en tot welk jazzgenre zij behoorden. Toch duiken ook hier problemen op: het is namelijk zo dat het belang van de verwijzing erg kan variëren. Soms wordt slechts als bij toeval een naam vermeld, terwijl het gedicht nauwelijks iets te maken heeft met die muzikant; in andere gevallen vormt de muzikant het thema van het gedicht. Het gaat hier om een soort continuüm, met toevallige vernoeming aan het ene uiteinde en eigenlijk thema aan het andere. Omdat het moeilijk is deze gedichten op te delen in categorieën, beperk ik mij tot de opdeling in twee soorten: gedichten waarbij de muzikant in de titel voorkomt en dan ook in het gedicht belangrijk blijkt (7.1.1), en gedichten waarbij de naam van de muzikant alleen in het gedicht vermeld wordt (7.1.2). In een laatste deel ga ik op zoek naar een mogelijke betekenis van deze verwijzingen (7.1.3). Waarom kozen de dichters ervoor deze of gene musicus te vermelden en valt er een lijn te trekken binnen deze verwijzingen?

### 7.1.1 Verwijzingen in de titel

Voor deze categorie komen maar liefst vijftien gedichten in aanmerking. Drie ervan zijn van de hand van Devoghelaere en zijn in die zin bijzonder omdat ze alle drie zogenaamde *biopoems* zijn. Dit zijn gedichten over het leven van een bepaalde jazzmuzikant. Ze zien eruit als prozagedichten en aan de linkerkant, alsof het regels in een kantlijn zijn, staan getallen. Op het eerste gezicht lijken deze getallen toevallig gekozen, zonder enige betekenis, maar wanneer je de biografie van de muzikant bekijkt, merk je dat het eerste getal zijn geboortjaar is en het laatste het jaar waarin hij overleed. De jaren ertussen zijn vermoedelijk jaren waarin iets opmerkelijks gebeurde.

Devoghelaere schreef drie van dit soort gedichten: *Eric Dolphy*, *Trane Trauma* en *Hawk on a beanstalk*, respectievelijk over Eric Dolphy, John Coltrane

en Coleman Hawkins. De drie gedichten bulken van de neologismen en woordspelingen, typische technieken om improvisatorisch te dichten, zullen we in het volgende hoofdstuk merken. Devoghelaere gebruikt ook geen leestekens en de woorden worden aan het einde van een zin willekeurig afgebroken zonder afbrekingsstreepje, waardoor het lezen van de gedichten erg moeilijk wordt. Een fragment uit *Eric Dolphy* als voorbeeld (*Labris* zomer 1969: 47-48):

43     *nu hamlettert spanieljongdeugdzaam lavenderbloemen van  
papier altuit want delfise vogel die eenzame charlie v  
erlangt al kramp bewandelt misnoegd zijn polimis gepl  
oeg euterpeterreinen draafzaalt waar anapesten broeds  
ter als weleer*

Ook syntactisch lijkt deze zin niet te kloppen. Het is erg moeilijk een mogelijke interpretatie te vinden. Door al deze technieken krijgt het gedicht een erg hermetisch karakter: de betekenis is nauwelijks te achterhalen. Toch kan men er ook enkele feiten uit het leven van Dolphy uit destilleren, zoals het contact met Charlie Parker. De zinsnede “*want delfise vogel die eenzame charlie*” wijst hierop, maar ook verderop in het gedicht: “*al zweeft nog yardbirdis gefraas*”. Yardbird of Bird was de bijnaam van Parker, doordat hij tal van nummers had geschreven die verwezen naar vogels: *Yardbird Suite*, *Ornithology*, *Bird gets the worm* en *Bird of Paradise* (Tudor 1979: 148). Het motief van de vogel komt bovendien vaak voor in jazzpoëzie wanneer de dichter naar Parker wil verwijzen.

Ook Charles Mingus komt in het gedicht van Devoghelaere aan bod in de volgende regel: “[...] *latifund&plenair in schoren geschoven te mingus & eastbound bedraven zij westland [...]*”. Dolphy volgde in 1958 een soort workshop bij bassist Charles Mingus en vanaf 1960 spelen ze vaak samen. In 1964 trekken ze door Europa. Ze spelen in Parijs, België, Nederland en Berlijn, waar Dolphy datzelfde jaar op zesendertigjarige leeftijd overlijdt aan een hartaanval ten gevolge van zijn suikerziekte die hij slecht verzorgde (Arnaud & Chesnel 1989: 182).

Devoghelaeres gedicht *Eric Dolphy* eindigt met in de kantlijn het getal 64, het overlijdensjaar van Dolphy:

64 [...] *toch tepelt zijn rustdroom & popelparkeert te parijs wegwijs besuf  
t sich das freies berlin waarin*

*plots*

*niersuikeren dolfijnen het vraagteken plaatsen pardoes  
in de bluesdemper droevig zijn dolende baspijp ajus to  
en pas pauspsalmend pochte besefpocket hokte eindlek  
zou dakdekken dagzoek alleen.*

Hier wordt duidelijk gealludeerd op de plotse dood ten gevolge van suikerziekte. Het woord 'plots' staat ook alleen, tussen witregels, waardoor de onverwachtheid van de dood benadrukt wordt. Parijs en Berlijn, de laatste steden waar Dolphy speelde, worden eveneens vermeld. De vermenging van het Duits en Nederlands dient hier eerder om het idee van de stad Berlijn kracht bij te zetten. Het door elkaar gebruiken van verschillende talen zal ook een vaak voorkomende techniek blijken om het improvisatorisch effect in de hand te werken. In dit geval lijkt het echter eerder gebruikt ter versterking van de inhoud.

De andere twee *biopoems* van Devoghelaere zijn vergelijkbaar wat de stijl en de opbouw betreft, daarom ga ik er hier niet dieper op in. *Trane Trauma* verscheen in het *Labris*-nummer van juli 1967, de maand waarin Coltrane stierf. *Hawk on a beanstalk* verscheen in het zomernummer van 1969, Hawkins stierf datzelfde jaar in mei. We kunnen de gedichten dus opvatten als een soort hommage aan de overleden muzikant.

Deze *biopoems* passen bovendien perfect binnen de indeling die Devoghelaere maakte in een van de artikels die ik besprak bij de versexterne jazzpoëtica (6). In het artikel "Poëjazz, the reluctant couple" (*Labris* juli 1966: 215) onderscheidde Devoghelaere zes soorten jazzgedichten, waaronder hij de derde soort omschreef als een jazzgedicht waarbij naast de stijl ook het vaak tragische leven van en muzikant in het gedicht verwerkt wordt om de sfeer optimaal te kunnen scheppen.



Bebopper Coltrane was ongetwijfeld een geliefde muzikant bij de *Labris*-dichters. Ook Jozef Bierkens schreef een gedicht met de titel *John Coltrane, de levende*. Mark van den Hoof, die slechts vier jazzgedichten publiceerde in *Labris*, vernoemde twee ervan naar Coltrane: *Chasin' the Trane* en *Fragmenten voor John Coltrane*. Het eerste verscheen in 1963, toen de saxofonist nog leefde, het tweede in 1969, twee jaar na diens dood. *Chasin' the Trane* (*Labris* april 1966: 16) is duidelijk veel experimenteler. Van den Hoof vermengt Engelse zinsneden met Nederlandse (“*based on blues new style baardbeginsels*”) en gebruikt neologismen (*blikkergoudkralen, prikkelprinses, kwanseldoven*); technieken die - zo zal uit volgend hoofdstuk (8) blijken- de indruk van improvisatie in de hand werken. De titel is verticaal getypt en de laatste versregel is een uitgeschreven scatfrase (“*toopediepoopaatrrriepedapeipoerrr*”). Op dit laatste kenmerk kom ik nog terug bij ‘klanknabootsing en uitgeschreven scatzang’ (7.4).

Van den Hoofs tweede gedicht, *Fragmenten voor John Coltrane* (*Labris* zomer 1969: 82), is veel emotioneler geladen en neigt qua vorm en inhoud naar een klassiek gedicht. Hier krijgen we een voorbeeld van een van de weinige gedichten die men traditioneel zou kunnen noemen. Het is haast een treurdicht voor de overleden muzikant met ontroerende versregels als:

*Hoe telkens na de regen het leven vol is van een dood  
meekringend in de blauwen en de grijzen van je laatste avondmaal*

Rest er nog een laatste gedicht geschreven ter nagedachtenis van Coltrane: *John Coltrane, de levende* (*Labris* nov. 1967: 18-20), van de hand van Jozef Bierkens. Ook hier valt op dat Bierkens, wiens gedichten normaal gezien doorspekt zijn met improvisatietechnieken en met ietwat vergezocht experiment, voor deze gelegenheid een rustig, klassieker gedicht heeft geschreven. Het gedicht is eveneens biografisch en begint met de geboorte van Coltrane:

*Een kei van Rose Stilte geurt in het eeltige  
vergeelde geboorteregister van Hamlet  
September 23 1926*

Voorts vertelt het gedicht hoe de jonge Coltrane koppig vluchtte “in de eenzame toonladders” en tijdens de Tweede Wereldoorlog Dizzy Gillespie ontmoette en zijn carrière verder ontplooid, tot hij verslagen werd door kanker:

*Opgewreten door radeloze onheilspellende ratten  
van een vreemde onderaardse ziekte [...]*

Bierkens wordt aan het eind van het gedicht heel persoonlijk en emotioneel. Het overlijden van Coltrane is duidelijk een groot verlies:

*En berg ik hem bevend biddend, wenend, in de betoverde  
kastanjes van mijn hart, ongeschonden, mijn Heilige,  
mijn Zaligmakende, mijn Gouden Reus van Liefde,  
Verkwikkende Narkotise Angel voor al mijn  
treurende longen en lippen*

Maar niet alleen John Coltrane bleek een inspirerend musicus voor de *Labris*-dichters, ook andere jazzlegendes werden herhaaldelijk opgenomen in hun werk. Zo schreven zowel Max Kazan, Ivo Vroom als de Engelsman Horowitz een gedicht opgedragen aan jazzpianist Thelonious Monk. Kazans *Monk* (*Labris* juli 1963: 36-38) is een impressie van het concert dat Monk op 10 maart 1963 gaf in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel. Het is een cyclus van drie gedichten. In het derde deel, deel C, genaamd *waw*, toont Kazan zijn bewondering voor deze pianist door hem *tovertokkelmonnik* te noemen.

Maar ook Eric Dolphy, de saxofonist waar Devoghelaere al een van zijn *biopoems* aan wijdde, komt regelmatig terug in de *Labris*-poëzie. Paul Lambrechts schreef het prozagedicht *Dolphydream* (*Labris* april 1965: 29-32) waarin een lyrisch ik een vreemde dag doormaakt. Het gedicht is opgedeeld in vijf delen, telkens aangegeven door een tijdstip; *07.00* is het eerste, hierin ontwaakt het personage in een nieuwe dag, in een nieuw leven. Daarna gaat hij samen met een zekere Bepo naar een vrouw toe. De vrouw verhuurt hen een flat. In het gedeelte *14.15* klinkt muziek van Coltrane, Bepo en de vrouw zijn nergens meer te bespeuren, het hoofdpersonage neust wat rond in de flat:

[ik] ... *trek een kast open meksikaanse  
maskers verdroogde huiden mimosageuren breken hoofdhaarl  
ijk mijn leven het bed met bepo omgeven  
door haar uitdeinend lichaam  
dolphydream*

Bepo ligt met de vrouw in bed. Iets later valt het hoofdpersonage opnieuw in slaap en ontwaakt de volgende dag om 06.00 in de flat. Een vrouwenstem lokt hem vervolgens naar 'de donkere kamer'. Dit is de tussentitel van het laatste deel van het gedicht. Hierin vlucht hij samen met Bepo uit de flat. Het hele gedicht wekt een zeer vreemde, mysterieuze sfeer op. Het verhaal heeft het onvolledige en flitsende karakter van een droom. Misschien is het het relaas van een droom bij het horen van muziek van Dolphy. Een andere verklaring voor de titel is moeilijk te vinden aangezien het gedicht inhoudelijk niet over hem gaat.

Voorts schreef Ivo Vroom *Blues voor twee reuzen: Eric Dolphy/Ornette Coleman* (Labris januari 1964: 53-56). Het is een experimenteel gedicht dat geen van beide musici als thema heeft. Vroom vermeldt deze muzikanten enkel om de vrijheid en het experiment van zijn gedicht te benadrukken. Zowel Coleman als Dolphy waren pioniers in de freejazz; door hen te vermelden, kon de lezer zich dus al aan een op freejazz gebaseerd gedicht verwachten met vermenging van talen, veel neologismen, choquerend en erotisch getint woordgebruik, associaties en experimentele typografie. In het gedicht heeft Vroom ook twee indirecte allusies naar jazzmuziek verstopt, namelijk met de zinsneden: "*my funny defektief*" en "*mack the knife*". Dit laatste is de titel van een bekende jazzstandaard en "*my funny defektief*" verwijst natuurlijk naar het populaire nummer *My funny valentine*, bekend geworden in de uitvoering van Chet Baker.

Naast deze 'populaire' muzikanten, waren er ook andere musici waarnaar dichters verwezen in de titel van hun gedicht. Zij werden slechts één keer vermeld en behoren dus niet tot de grote inspiratiebronnen voor de *Labris*-poëten. Ik ga hier niet dieper op in en beperk me tot het opsommen van enkele dichters met hun respectieve gedichten: Pierre Anthonissen met *Buck Clayton All Stars* (Buck Clayton was een Amerikaans jazztrompettist die met onder anderen Count Basie, Benny Goodman en Coleman Hawkins heeft gespeeld), Jef Bierkens met *To Henny Vonk* (Henny Vonk was een Nederlandse jazzzangeres) en ten slotte Bierkens' *Hommage to Babs Gonzales* (een Amerikaans jazzzanger die

teksten improviseerde op bebopsongs). Dit laatste gedicht komt nog aan bod bij de bespreking van het aspect revolte binnen de *Labris*-poëzie.

### **7.1.2 Verwijzingen in het gedicht**

Ook deze categorie is veel te omvangrijk om volledig te bespreken en die volledigheid zou bovendien nauwelijks meerwaarde bieden aan deze scriptie. Daarom beperk ik me tot het bespreken van enerzijds een gedicht waarbij de muzikant slechts terloops wordt vermeld, en anderzijds een gedicht waarbij de muzikant inhoudelijk werkelijk belangrijk is voor het gedicht.

Heel wat van de gedichten die tot deze categorie behoren, zijn van Jozef Bierkens of werden gepubliceerd onder diens pseudoniem Max Kazan. Maar liefst acht gedichtencycli met verwijzingen naar musici in het gedicht werden door deze dichter geschreven. De muzikant is echter nooit het hoofdthema van het gedicht, maar wordt slechts vermeld om de jazzy sfeer, die ook al blijkt uit alle improvisatorische vaardigheden die Bierkens bezit, te versterken. Een voorbeeld waarin de beboppianist Lennie Tristano slechts toevallig wordt vermeld verscheen in een van de laatste *Labris*-nummers, in oktober 1972. Hierin publiceert Bierkens elf titelloze gedichten (*Labris* oktober 1972: 63-73) die een soort verzameling woorden zijn die in drie kolommen onder elkaar staan. Als je ze per kolom leest vormen de woorden relatief begrijpbare zinnen. In de eerste kolom van het tweede gedicht lezen we onderaan het volgende:

*zondag  
zwoel  
kamelenduister  
luisterend  
naar  
Lennie\**

Onderaan de pagina wordt de asterisk verklaard, er staat: “\* *Bruce of Tristano*”. Lennie Bruce was een Amerikaans stand-upcomedian die leefde van 1925 tot 1966, Lennie Tristano zoals gezegd een belangrijk jazzpianist. Hier laat Bierkens zelfs in het midden of het om de muzikant gaat of niet, oppervlakkiger kan een verwijzing haast niet zijn.

Een voorbeeld van een gedicht dat neigt naar de andere kant van het continuüm is een van de *drie gedichten* van Louis Dieltjens uit januari 1963. In dit gedicht van slechts negentien regels lang, worden maar liefst vier jazzmusici vernoemd. Het gaat om Eric Dolphy, Miles Davis, Thelonious Monk en Jackie McLean, een altsaxofonist die ook tot het bopmilieu behoorde. Het is een vrij experimenteel en associatief gedicht, waardoor het moeilijk wordt om de betekenis te achterhalen. Wel is het duidelijk dat de namen van de muzikanten tot nieuwe associaties leiden en op die manier dus belangrijk worden voor het gedicht (*Labris* januari 1963: 16):

*sireen sereen  
mc clean is golfy  
a boy on a dolfy  
[...]  
bonk monk = monkey*

### **7.1.3 Betekenis van de verwijzingen**

Bij het turven van alle directe verwijzingen naar musici viel op dat vooral drie namen vaak terugkomen, namelijk John Coltrane, Thelonious Monk en Eric Dolphy, respectievelijk negen, acht en zes keer. Ook noemenswaardig zijn Miles Davis, Sonny Rollins en Ornette Coleman, die elk vier keer vermeld worden in de *Labris*-poëzie.

Pianist Thelonious Monk (1917-1982) heeft zichzelf nooit tot een bepaalde stroming gerekend, op zijn muziek valt dan ook moeilijk een etiket te kleven. Monk bezit een erg typische, meteen herkenbare manier van spelen: *“Zijn hoekige melodieën, zijn onconventionele dissonante harmonieën en zijn tegendraadse ritmische patronen dragen allemaal zijn stempel, evenals zijn toetsaanslag”* (Mandel 2006: 200).

Monk minachtte ook elke vorm van populariteit en streefde steeds ‘revolutionaire’ composities na, zowel op harmonisch als melodisch vlak (Tanghe 1994: 250). *“Met zijn muziek zocht hij nergens het compromis en veel muzikanten schrokken terug voor de discipline die zijn muziek vergde”* (Mandel 2006: 200). Het publiek maar ook de andere muzikanten waren vaak geïntimideerd door zijn

bevreemdende klank, waardoor hij zelfs door de boppers als een outsider werd aangezien. “*Monk was de marginaal onder de marginalen*” (Tanghe 1994: 248). Hierin ligt misschien wel de reden waarom de *Labris*-dichters een grote admiratie hadden voor deze pianist.

John –Trane- Coltrane (1926-1967) werkte samen met andere musici de overgang van bebop naar freejazz in de hand. In 1955 vervoegde hij het populaire en succesvolle *Davis’ Quintet*, maar omwille van zijn drugsverslaving werd hij al vrij snel ontslagen. Nadat Coltrane afgekickt was, speelde hij eerst met Monk en bracht later, in 1959, het legendarisch geworden album *Giant Steps* uit. Coltrane staat bekend om zijn “*lange en snelle notenreeksen in gedreven harmonische uitwerkingen van ingewikkelde akkoordenschema’s*” (Mandel 2006: 240). Uit zijn samenwerking met Monk leerde hij vooral “*dat thema’s niets respectabels hebben*” (Tanghe 1994: 319). Vanaf dan gaat Coltrane het thema vertrappelen; het werd “*bedolven onder een autonome sonore wereld bestaande uit een maximum aan noten en een minimum aan rustpozen*” (Tanghe 1994:320).

Stilaan gaat Coltrane zich meer en meer toespitsen op de freejazz. Met een ensemble waarin onder anderen Archie Shepp en Freddie Hubbard speelden, neemt Coltrane in 1965 en 1966 twee freejazz-albums op. Een jaar later zou hij aan een leverkwaal overlijden. Coltrane wordt net als Monk beschouwd als een progressieve en compromisloze muzikant (Mandel 2006: 241). Al deze overeenkomsten met Monk leiden tot dezelfde mogelijke verklaringen voor de bewondering van de *Labris*-dichters. Het is dan ook niet verwonderlijk dat het overlijden van Coltrane in 1967 voor zo veel oproer zorgde bij de dichters.

Eric Dolphy (1928-1964), de derde favoriet van de *Labris*-dichters, kende slechts een korte succesvolle periode. Hij speelde met onder anderen Charles Mingus, Ornette Coleman en John Coltrane en kwam zo eveneens in het freejazz-milieu terecht. Hij speelde bovendien mee op het album *Free Jazz: A Collective Improvisation By The Ornette Coleman Double Quartet*, wat als het startsein van de freejazz wordt beschouwd. Een andere grote verdienste is dat Dolphy de fluit en de basklarinet als volwaardige jazzinstrumenten introduceerde. In 1964 stierf

hij plots in Berlijn, wat ook al in Devoghelaeres *biopoem* over Dolphy ter sprake kwam (Mandel 2006: 248).

Om af te sluiten sta ik nog kort stil bij Ornette Coleman, omdat deze altsaxofonist van onmiskenbaar belang was bij het ontstaan van de freejazz. Coleman was autodidact, hij leerde zichzelf vanaf zijn zevende saxofoon spelen en tegelijk *“ontwikkelde hij ideeën die haaks stonden op de traditionele praktijk”* (Mandel 2006: 238). Deze ideeën zorgden uiteraard wel voor zijn vernieuwende klank en techniek. Na lang miskend te zijn geweest, kan Coleman steeds meer muzikanten vinden die zijn muziek wel appreciëren en uiteindelijk komt het tot de opname van het eerder vermelde album *Free Jazz*. *“De elpee bestond uit een lange groepsimprovisatie, ingedeeld door een paar gecomponeerde referentiepunten. De artiesten [...] staan in voortdurende interactie, zowel individueel als als ensemble* (Mandel 2006: 239).

## **7.2 Indirecte verwijzingen naar muzikanten**

Deze groep gedichten was voor mij het moeilijkst op te sporen omdat hiervoor werkelijk een beroep gedaan werd op kennis van de jazz. Namen kan je, als je ze niet kent, makkelijk opzoeken, maar deze subtiele allusies op jazzmusici zijn niet zomaar even te googlen. Toch zijn dit soort verwijzingen, net door hun subtiliteit, veel mooier en zeggen ze ook veel meer over de jazzkennis van de dichter. Dit hoofdstuk heet dan wel *“indirecte verwijzingen naar muzikanten”*, ook verwijzingen naar jazznummers reken ik hierbij, omdat ze onrechtstreeks verwijzen naar een muzikant. Zo verwijst de cyclus *Ko Ko Poems* van Jef Bierkens (*Labris* januari 1965: 5-14) naar het nummer *Ko-Ko*, een bebopnummer uit 1945 van Charlie Parker en Dizzy Gillespie. In het volgend hoofdstuk (8) worden deze gedichten nog behandeld, wegens het improvisatorisch karakter van de cyclus.

Een tweede voorbeeld waarbij de titel van een nummer verwijst naar een jazznummer is het gedicht *Walking Shoes* van Jim Burns (*Labris* juli 1966, 198). Deze titel verwijst naar het gelijknamige nummer van baritonsaxofonist Gerry Mulligan uit 1956. Het gedicht werd gepubliceerd in de buitenlandse *Labris*-editie van juli 1966.

Mark van den Hoof, die eerder in dit hoofdstuk al aan bod kwam met twee Coltrane-gedichten, publiceerde in april 1964 drie gedichten onder de titel *Faubusfabels*. Hier alludeert Van den Hoof op *Fables of Faubus*, een nummer van bassist Charles Mingus. Ook hier loert een politiek standpunt om de hoek. Oorspronkelijk was het nummer een expliciete aanval op gouverneur Orval E. Faubus van Arkansas. Faubus had in 1957 lange tijd proberen verhinderen dat enkele zwarte jongeren zich in een bepaalde school konden inschrijven, terwijl rassensegregatie in openbare scholen kort ervoor bij wet verboden was geworden. Het klimaat bleek te explosief en Mingus moest zijn oorspronkelijke versie afzwakken (De Ridder 2012: 223). In de gedichten van Van den Hoof komt deze thematiek zeker ook naar voren, onder andere in volgende versregels (*Labris* april 1964: 45-46):

*freedom NOW*  
*giftgeboren blote blanken*  
*ooo mistmaagd bangbetoverd*  
*witte wereld fluisterfloers*  
*alvorens amen ach*

Opnieuw zien we een *Labris*-dichter een politiek standpunt innemen. Ondanks het autonomieprincipe dat de redactie wil handhaven, sluimert het politiek misnoegen steeds door in de in *Labris* opgenomen poëzie. Wie jazz zegt, zegt strijd tegen rassendiscriminatie. *Faubusfabels* is hier een perfect voorbeeld van.

Ter afsluiting van dit deel geef ik nog een laatste gedicht dat een indirecte verwijzing naar een muzikant bevat. Bij de vorige twee voorbeelden zat de verwijzing vervat in de titel; bij dit voorbeeld van Pierre Anthonissen, wordt middenin het gedicht naar Charlie Parker verwezen. Het gaat hier om tien bladzijden, maar het is moeilijk te zeggen om hoeveel gedichten het gaat. Ze lijken in elkaar over te vloeien, Anthonissen gebruikt geen titels, geen duidelijke witruimte en de tekst loopt door over verschillende pagina's. Er zijn wel duidelijk twee delen, het eerste deel is improvisatorisch qua vorm; met woorden die verspringen en diagonaal gedrukt zijn. Het tweede deel bestaat uit drie prozagedichten. Hier hebben de gedichten wel titels: *Dit voorbij een dode god*,



*Gebocheld en Zwetende orkanen*. In *Dit voorbij een dode god* (*Labris* april 1965: 16-17) is een blanke vrouw aan het woord die aangerand wordt door een zwarte man. Het gedicht is allesbehalve helder, syntactisch kloppen de zinnen vaak niet, waardoor het moeilijk te begrijpen is. Een fragment ter illustratie:

*terwijl wijwachten wachten wij het is nu achtdagendekamer rottend de  
neger huidwast onder mijn huid mijn tepels ballast breekt de zwellende bal  
de bevrucht aluminiumdraad in mij loopikleeg*

Niet het hele gedicht is zonder enige witruimte geschreven, enkele versregels worden als het ware benadrukt doordat onder en boven een witregel is ingelast. Zo staat de regel *"You see bird"* alleen. Het gedicht eindigt met onder andere een herhaling van deze regel:

*you see bird  
          sea bird  
blanker  
blaft balkt haar na a m  
          na      m  
                  am dolkt*

Deze versregel verwijst ongetwijfeld naar Parker, wiens bijnaam 'Bird' was, zoals ik aan het begin van dit hoofdstuk al verklaarde. Dit is een voor de hand liggende allusie, die vaak voorkomt binnen *Labris*.

### **7.3 Verwijzingen naar muzikale termen of muzikale structuren**

Ook deze categorie omvat een erg uitgebreide groep gedichten. Een 'verwijzing naar een muzikale term' is dan ook een heel ruim begrip, waaronder heel verschillende dingen kunnen worden verstaan. Dit blijkt ook wanneer we in de *Labris*-gedichten op zoek gaan naar zulke termen. Ondanks het feit dat binnen deze categorie meer dan twintig cycli passen, ga ik hier niet al te diep op in. Het is namelijk zo dat het gebruik van deze termen niet veel zegt over de versinterne poëtica van de dichters. Verwijzingen naar muzikanten geven muzikale kennis en muzikale voorkeuren weer, zo werd uit het vorige deel duidelijk dat vooral

beboppers geliefd waren bij *Labris*, wat vrij logisch is gezien het doorgedreven experimentele karakter van het tijdschrift.

Termen die normaal gezien de structuur van een nummer weergeven en die in poëzie worden gebruikt naar analogie van de jazz zijn bijvoorbeeld *chorus*, *thema*, *coda*, *da capo*,... Hier ga ik nu niet dieper op in omdat ik het gebruik hiervan in het volgende hoofdstuk bespreek als een van de mogelijke manieren om te improviseren binnen poëzie (8.2.1).

De vaakst voorkomende muzikale termen zijn de woorden *jazz* en *blues*, deze komen respectievelijk twintig en drieëntwintig keer voor, al dan niet in gebruikt in samenstellingen. *Blues* komt vaak voor in de titel, bijvoorbeeld in de gedichtencyclus *drie blues* van Frans Denissen (*Labris* maart 1968: 86-88). Dit zijn drie gedichten met de titels: *Blues voor jou*, *Maria Magdalena*; *Blues for the ugly girl* en *Blues voor het meisje met de manke handen*. Een ander voorbeeld is *Blues for the hitchhiking dead* door Michael Horovitz gepubliceerd in *Labris* oktober 1964 (p. 59).

Als laatste voorbeeld binnen deze categorie geef ik de cyclus *Geïmproviseerde ruimtevlucht* van Marcel van Maele (*Labris* oktober 1964:25-32), omdat dit gedicht zich aan de rand van mijn corpus bevindt. De cyclus omvat acht titelloze gedichten die geen enkele verwijzing naar muziek of een muzikant bevatten. Enkel op basis van het woord *geïmproviseerd* behoort de cyclus tot mijn corpus. Ook al heeft het woord 'improviseren' niet noodzakelijk een muzikale connotatie, binnen de context van *Labris* lijkt het me zeer onwaarschijnlijk dat de dichter het woord niet meteen aan de jazz gelinkt heeft. Bovendien gaat mijn onderzoek uit naar de manieren van improviseren binnen poëzie, vandaar dat ik dit gedicht alsnog tot mijn corpus heb gerekend.

#### 7.4 Klanknabootsingen of uitgeschreven scatzang

Een andere manier om de jazz inhoudelijk in je gedicht te verwerken is het nabootsen van klanken, bijvoorbeeld het geluid van de drums of scheuren van een saxofoon. Dit worden dan onomatopeeën. Wat voor de dichters misschien makkelijker vertaalbaar is naar poëzie is het uitschrijven van scatfragmenten. Scat is de vocale improvisatie van jazzzangers: er is geen tekst, meestal zijn het betekenisloze klanken als “doodah”, “doowee” of “doodab”.

Ik ben tijdens mijn analyse van de *Labris*-poëzie zeven gedichten tegengekomen waar deze techniek werd gebruikt. Twee ervan catalogeer ik als klanknabootsing, de rest lijkt meer op scat. Het eerste gedicht waar onomatopeeën in voorkomen verscheen in het buitenlandse *Labris*-nummer uit juli 1966. Het is een gedicht van Rachel Anto Parens, getiteld *The Composer*. Onder de titel staat tussen haakjes “*impressions from an electronic music concert*”. Wat we ons bij deze muziek moeten voorstellen blijft een raadsel, al probeert Parens wel zo goed mogelijk zijn impressies weer te geven (*Labris* juli 1966: 58-59):

*Alternately he straightens  
to let his record tape  
unwind among us, spectators  
of SILENCE pierced with crises :  
PAAAAH det det Mwummmmmmmmmmmmk  
EEEEEEEEEE eeeee eeeeeeeeee Tii*

Het blijkt om een man te gaan (*he*), ‘the composer’ allicht, maar er is sprake van meerdere instrumenten. Ofwel zijn ze reëel aanwezig ofwel wordt een geluidsoptname afgespeeld. Tussen haakjes worden de muzikale gebeurtenissen besproken. Zo begint strofe vier met: “(trumpet blasts biped into halves)” en strofe zes met “(thinnest strings strangle)”. In strofe zeven komt opnieuw een klanknabootsing voor, het is niet duidelijk wie hier aan het woord is, maar ik veronderstel dat het de componist is, die tijdens het optreden het publiek aansprak:

*(brute percusses head)*  
*'... Aeow! What country is this?*  
*Who kills whom here?*  
*Brek B wang baddutt            ttuh'*

Of het hier om klanknabootsing van muziek gaat of om de klanknabootsing van een gevecht is niet volledig duidelijk. De uitroep *Aeow* is de klanknabootsing van allicht een menselijke schreeuw, dit hoort niet meteen thuis binnen deze categorie, maar het nabootsen van menselijk gekreun, gehijg en geschreeuw is wel een verschijnsel dat binnen freejazz past. Musici bootsten dit na op hun instrumenten, dichters via zulke onomatopoeën.

Het tweede gedicht is een drie pagina's lang gedicht dat verscheen in *Labris* juli 1972. Het is eveneens door een buitenlands dichter geschreven, de Amerikaan Ray Bremser. Onderaan het gedicht staat een soort voetnoot door de *Labris*-redactie toegevoegd. De noot vertelt kort de biografie van de dichter en sluit af met de opmerkelijke zin: "*Een van de weinige dichters die jazz diggen from the inside*" De redacteurs bewonderden Bremser blijkbaar, wegens zijn uitzonderlijke manier van jazzpoëzie schrijven. Wat precies bedoeld wordt met dit '*diggen from the inside*' is niet helemaal duidelijk, wel valt het unieke karakter van het gedicht meteen op wanneer we het lezen. De titel luidt *A thousand pounds of ponder*, en het gedicht komt uit de cyclus *Drive suite: novabroadcast*. Wat opvalt zijn de schuine strepen die veelvuldig voorkomen, ook al meteen in de eerste strofe (*Labris* juli 1972: 29-31):

*icy regimentation/*  
*it is a cold hard year/historic trompings...*  
*icy regimentation/wham/cymbal cymbal cymbal*  
*cymbal.wham ... icy ... cold ... blue ... hard/*

De klank van het cimbaal wordt uitgeschreven als *WHAM*, deze onomatopoeë vormt een soort rode draad in het gedicht, in totaal komt het woord tweeënveertig keer voor, soms in hoofdletters, soms niet. Het is wegens de ietwat experimentele vorm moeilijk duidelijke strofes te onderscheiden, maar je zou kunnen zeggen dat de vierde strofe enkel bestaat uit de woorden *wham* en

*cymbal*. Hieronder heb ik geprobeerd de strofe typografisch zo goed mogelijk te benaderen:

```

                                wham wham
wham
wham                                wham      wham wham wham
                                wham, wham
                                wham wham      wham
wham
                                wham      wham wham
                                wham
cymbal/cymbal
/cymbal/wham.
```

Bremser hecht duidelijk heel veel belang aan de klanken van de jazz en blijft door dit gebruik van de klank van het cimbaal relatief dicht bij de muziek. Het cimbaal is dan ook een van de belangrijkste klankelementen van jazz. Zoals ik in hoofdstuk 3.3.4 al uitlegde is vooral de hi-hat (twee bekkens die via een pedaal tegen elkaar kunnen geduwd worden), die telkens de tweede en de vierde tel meegeeft, onmisbaar voor het behouden van het ritme. Ook het typische jazzpatroon dat zorgt voor de typische *swing feel* en dat wordt aangegeven door de drummer die het ritme in triolen op het ridebekken geeft. Misschien bedoelt de redactie dit trouw blijven aan de muziek met “*diggen from the inside*”, het resultaat is alleszins een experimenteel jazzgedicht dat volledig binnen *Labris* past.

De vijf overige gedichten die binnen deze categorie vallen, bevatten uitgeschreven scatfrases. Bij drie ervan voerde de dichters slechts een of twee scatversregels in, de overige versregels zijn gewoon in het Nederlands of in het Engels, alleszins in een min of meer – naar *Labris*-normen – verstaanbare taal. Phil Petrie introduceerde in zijn gedicht *Ragman* een soort refrein, twee regels die inspringen tussen de eerste en de derde en laatste strofe en na de laatste strofe herhaald worden (*Labris* juli 1966: 147):

```

Be dah dee dum day
A nickle for your rags
```

We zouden het als een soort muzikaal thema kunnen zien, hoewel een thema doorgaans aan het begin van een nummer wordt gespeeld, wat hier vertaald naar een gedicht niet het geval is. Toch lijkt het me juist deze twee regels als een soort terugkerend patroon te zien, zeker door de scat die ze bevatten. De dichter wilde er ongetwijfeld het jazzgehalte van het gedicht mee verhogen.

Het zesde gedicht van Mark van den Hoofs cyclus *Lonely woman, Lone/ly womman, lonely woman alleenge vrouw* eindigt eveneens met een scatfrase, namelijk “*tadoodiedaa*” (*Labris* oktober 1963: 11). *Lonely Woman* is bovendien een jazzstandaard gecomponeerd door Ornette Coleman, waardoor Van den Hoof zowel naar Coleman als naar de freejazz verwijst. Ook Ivo Vroom voert in het derde deel (*chorus 3*) van zijn gedicht *Session* volgende scatfrase in: “*da domb dada dop tap*” (*Labris* oktober 1963: 33). In een gedicht van Jozef Bierkens, *Hommage to Babs Gonzales* (*Labris* januari 1965: 49-50) en in de *Labris-suite* (*Labris* juli 1964: 5-30) komen gelijkaardige scatfrases voor, ik ga hier niet dieper op in en beperk mij enkel tot het vermelden van de desbetreffende gedichten.

Een dichter die het scatelement op een andere manier aanpakte was Edmond Devoghelaere. Hij publiceerde in juli 1965 de cyclus *Conpo voor Leen*, een verzameling van drie totaal verschillende gedichten. Het eerste lijkt een eerder objectivistisch, concreet gedicht, het tweede is een soort aanspreking van drie regels en het derde is een volledig uitgeschreven scatsolo. Het heet *scat no. 1*. Onder de titel staat: *tema: what's new* en nog daaronder *2 chori. What's new?* is een jazzstandaard gecomponeerd door Bob Haggart in 1939. Dit gedicht zal nog terugkomen bij de bespreking van jazzstructuren in poëzie (8.1.1). Voorlopig beperk ik me tot het scataspect van het gedicht. Een fragment ter illustratie (*Labris* juli 1965:33):

[...] *badoopadi badooda dooh / shabapado badyobadee ti*  
*ltootah /// padooh-padyoedadadoh sheebodadodah / [...]*

## 7.5 Gedichten geschreven bij of te lezen bij muziek

Een laatste manier om jazz in je gedichten te verwerken is door aanwijzingen te geven aan de lezers over welke muziek ze erbij moeten luisteren. Waarschijnlijk is dit de muziek die de dichter inspireerde tot het schrijven van de poëzie. Onder deze categorie vallen slechts drie gedichtencycli uit *Labris*. Twee ervan zijn geschreven door Devoghelaere, de derde door de Amerikaanse dichteres Carol Bergé.

Carol Bergé (1928-2006) schreef in november 1964 twee gedichten die zij onderaan de laatste bladzijde omschreef als “*words for the sounds of Philip Corner’s oracle*”. Het gaat hier hoogstwaarschijnlijk om *Oracle – an electronic cantata on images of war*, een reeks van vier nummers van de Amerikaanse trombonist en componist Philip Corner. De nummers werden opgenomen tussen 1962 en 1963 en klinken ronduit verschrikkelijk. Het is een prestatie om het als luisteraar één nummer uit te houden, laat staan alle vier. De oorlog wordt er wel goed in weergegeven, de opname klinkt als alle ergerlijke geluiden door elkaar. Het geheel klinkt als een gewelddadig scheuren van instrumenten, vermengd met elektronische klanken en een vervelend geruis.

Het gedicht lijkt een al even grote kakofonie, waardoor Bergé is geslaagd in haar opzet. Ze gebruikt allerlei talen door elkaar, waardoor het bijzonder moeilijk wordt een betekenis te ontdekken. Enkel het semantisch woordveld rond geweld en oorlog is een constante (*Labris* juli 1966: 46-47):

*il marche  
il be c-ing u in der  
langue hart sumer  
la marche despues  
de tourne tarn torn  
the corn da cornet  
la courner tum ti ta  
ta ronde a round the  
and under sous arbre  
de arbuth an arquebus  
an sergeant march a*

Strofe twee, hierboven geciteerd, geeft een goed beeld van het geheel, de woorden ‘sergeant’, ‘marche’ en ‘cornet’ roepen het beeld van de oorlog op. De

overige zeven strofes zijn gelijkaardig, vooral de chaos en het experiment vallen op. Dit is wat ook gebeurt bij het beluisteren van de muziek.

Devoghelaere ging minder ver in het experiment en koos voor meer toegankelijke muziek. In 1969 schreef hij *seven soundpoems* (*Labris* januari 1969: 21-27), zeven gedichten waarbij telkens de muziek of de gebeurtenis bij genoteerd staat die hem aanzette tot het schrijven van dat bepaalde gedicht. Enkel de gedichten twee, drie en vier komen in aanmerking binnen deze categorie. De overige gedichten kwamen tot stand door niet-muzikale zaken: gedicht één bijvoorbeeld "*bij herinneringen aan ierlands honderdduizend fasetten*". Bij gedicht twee komt er echter een ander probleem om de hoek kijken. Devoghelaeres verklarende tekst luidt: "*bij 'Cliff cliff' (Barclay 84063) & n onverkochte diskografie*". Wat hiermee bedoeld wordt is niet duidelijk, 'Cliff cliff' blijkt geen nummer te zijn, *Disques Barclay* is een Frans platenlabel opgericht in 1954 door Eddie Barclay. Wat Devoghelaere echter precies bedoelde blijft een raadsel.

Resten er nog twee gedichten waarbij de inspirerende muziek wel te achterhalen valt. Gedicht drie kreeg de begeleidende tekst "*bij p. 4 van 'Zeitloze kunst', Phaidon, Wien 1934 (portret van Nefertiti, Anon. 14eE. v.X., Egypt. Mus. Berlin; & 'Nefertiti', Miles Davis, CBS.*" Het gedicht gaat over deze Egyptische koningin en begint als volgt:

*Nefertiti*  
*no never*  
*enfertiti*  
*blue tit great tit      entiteit*  
*tities   totaal je total line ber-LINE-(r) (Miles of CBS)*  
*je tetalogise gestalte*  
*tall like PINE (O. Brown Jr op CBS)*

Devoghelaere vermeldt nog een ander nummer in zijn gedicht, *Tall like Pine* van Oscar Brown Jr. (1926-2005). Mogelijk alludeert hij met dit nummer naar de lengte van de hals van Nefertiti, gezien de versregel ervoor, "*je tetalogise gestalte*". De laatste versregel van het gedicht "*The beautiful one has come and gone*" alludeert op de betekenis van de naam Nefertiti, 'de mooie is gekomen'.



Het vierde gedicht uit deze *Seven soundpoems* is geschreven “bij n optreden van bopking babs gonzales in brussels blue note.” Babs Gonzales vermeldde ik al kort in dit hoofdstuk bij de bespreking van een gedicht van Jozef Bierkens. Hij werd vooral bekend om zijn vocale improvisaties op bebopsongs. Hij was ook een van de pioniers van *vocalese*, dit is het schrijven van een tekst op een instrumentale improvisatie. Dit is dus verschillend van scat, omdat hier betekenisvolle woorden worden gezongen, terwijl bij scat enkel ‘nonsens-lettergrepen’ worden gezongen.

We weten niet hoe de muziek die Devoghelaere inspireerde klonk, het kan vocalese of scat zijn, het gedicht dat hij erover schreef bevat zowel uitgeschreven scatfrases als betekenisvolle tekst, alsook een allusie naar Paul van Ostaijen:

[...] bop bop toppert ToM tOm  
tik tek takkert BiM bOm  
baloeba bolivar Bloem(ploem) bloemen  
blauwbaard belegert bopburcht  
van OO-blah-dah [...]

De derde en laatste cyclus die tot deze categorie behoort, is de lijvige cyclus *Donyasa, een verzenkramp (gedichten maart-december 1966)* (Labris januari 1967: 33-53). De eerste pagina bevat aanbevelingen voor de lezer. Deze dient vier tekstfragmenten te lezen van onder andere Apollinaire en Cummings en drie nummers te beluisteren. Eén ding hebben al deze aanbevelingen gemeenschappelijk: de liefde. De te beluisteren nummers zijn de volgende:

-*Two different worlds* (Fred Rose) door Sonny Rollins en Earl Coleman

-*Vrijgezel* (B. de Groot) door Boudewijn de Groot

-*I've had my moments* (Walter Donaldson – Gus Kahn) door Frank Sinatra

De zesendertig gedichten uit de cyclus hebben eveneens de liefde als thema, het lyrisch ik spreekt geregeld Donyasa aan, zijn geliefde. De cyclus bevat gedichten waarin het goed lijkt te gaan tussen de geliefden, maar in de laatste gedichten lijkt er sprake te zijn van een breuk. Zo klinkt het vierentwintigste gedicht *KODA* als volgt:

*& nu dan eindigt*

*(dralend in n eertse morgendkou  
de ontplooiende straalvlinder die  
zn vleugels zoekt  
eindlek de verstilde lampdraai  
fadend  
& tot rustend wachten  
buigend als bij hoogste vorst  
toelating sleutelhandde gedwee:  
twee  
)*

*ons begin.*

Ook in het nummer *Two different worlds* is er sprake van twee geliefden die elk in verschillende, schijnbaar onverzoenbare werelden leven, maar het nummer eindigt wel positief:

*Two different worlds  
We live in two different worlds  
But we will show them  
As we walk together in the sun  
That our two different worlds are one*

*Vrijgezel* van Boudewijn de Groot is een nummer waarin een man terugdenkt aan zijn artistieke jeugd, waarin hij communistische ideeën verspreidde, dronken werd met vrienden in de kroeg en waarin hij dacht nooit te trouwen. Tot hij zijn toekomstige echtgenote tegenkwam, die van hem een burgerlijk man maakte. Hoewel hij gelukkig is met de vrouw van wie hij houdt, kijkt hij toch met heimwee terug naar zijn anarchistische jeugdijaren. De gedichten van Devoghelaere bevinden zich in dezelfde sfeer, in de cyclus is sprake van een liefdesaffaire met ups en downs, die echter wel slecht lijkt af te lopen.

## **8 impliciete versinterne poëtica: kenmerken van jazz**

In hoofdstuk 3.3 maakte ik een parallel tussen jazz en literatuur. Ik ben hierbij op zoek gegaan naar de verschillende manieren waarop jazz kan vertaald worden naar poëzie. Dit waren slechts veronderstellingen. In dit hoofdstuk ga ik in de gedichten van *Labris* op zoek naar deze jazzkenmerken. Ik toets de theorie aan mijn corpus en zoek telkens die gedichten waarin de beschreven technieken het duidelijkst naar voren komen.

Zoals ik ook bij de corpusafbakening (1) vermeldde is het onmogelijk alle jazzgedichten volledig te analyseren, aangezien het hier om achtenzeventig werken gaat. Soms zijn het aparte gedichten, soms zijn het volledige gedichtencycli, die mogelijk zelfs meer dan tien bladzijden in beslag nemen. Dergelijke volledige analyse valt dus jammer genoeg buiten het onderzoeksgebied van deze scriptie. Ik ga als volgt te werk: net als in hoofdstuk 3.3 maak ik gebruik van het schema dat ik daar had opgesteld. Ik bespreek elke karakteristiek van jazz en van de daarmee gepaard gaande improvisatie. Vervolgens ga ik in mijn corpus op zoek naar gedichten die dat kenmerk of deze techniek bezitten; ik citeer de passage en verduidelijk hoe de dichter het muzikale kenmerk vertaald heeft naar zijn poëzie. In deze selectie van de gedichten probeer ik een zo gevarieerd mogelijk beeld te schetsen. Dit doe ik door het werk van zo veel mogelijk verschillende auteurs te gebruiken en ook door publicaties uit de verschillende jaren van *Labris* bestond, te kiezen.

In wat volgt bespreek ik vier kenmerken van jazz: improvisatie, revolve, dissonantie en ritme. Dit is uiteraard de onderverdeling die ik ook in hoofdstuk 3.3 hanteerde. Bij improvisatie komen verschillende technieken aan bod die een improvisatorische sfeer kunnen opwekken. Ik bespreek deze technieken onder de zelfde titeltjes als in hoofdstuk 2.3.1, namelijk: structuur, associaties, onorthodoxe technieken, interstilistische en intrastilistische improvisatie, participatie van de groep en onmiddellijke communicatie. Ten slotte sta ik ook stil bij de karakteristieken van de freejazz.

## **8.1 Improvisatie**

Improvisatie is een van de meest kenmerkende eigenschappen van jazzmuziek. Vertaald naar poëzie zorgt zij echter voor de meeste moeilijkheden. Improvisatie veronderstelt een actie op het moment zelf. Muzikanten bedenken wat ze spelen pas op het moment dat ze het spelen. Ook binnen andere disciplines, bijvoorbeeld improvisatietheater, wordt van de acteurs verwacht dat ze op het moment zelf bedenken wat ze spelen, reagerend op medespelers of op het publiek. Poëzie is echter in de meeste gevallen een geschreven medium, wat het momentane aspect al uitsluit of toch sterk reduceert. Improvisatie is dus eerder een sfeer die men probeert op te roepen door verschillende technieken te gebruiken die een parallel zijn van de improvisatietechnieken van jazzmuziek. Deze verschillende technieken bespreek ik in de volgende subhoofdstukken. Het zijn vaak typische kenmerken voor experimentele poëzie, maar doordat ze in de jazzpoëzie van *Labris* worden opgenomen, dragen ze zonder twijfel bij aan het improvisatorische karakter van de gedichten.

### **8.1.1 Structuur**

Een primordiaal kenmerk van jazzmuziek is de opbouw van het nummer, de typische structuur van thema-chorussen-herhaling thema. Telkens komt het zelfde akkoordenschema en een vastgelegd aantal maten terug. Er is een uitgeschreven thema, daarna volgen verschillende chorussen, waarbinnen het thema gevarieerd wordt of waarbinnen geïmproviseerd wordt. Vertaald naar poëzie zouden we te maken hebben met een openingsstrofe of -regel, die aan het eind van het gedicht herhaald wordt. Ertussen zouden de chorussen weergegeven worden door strofes die met elkaar in verband staan, die als het ware variaties zijn op deze openingsstrofe of -regel.

Opvallend bij de studie van de *Labris*-poëzie, was dat sommige dichters de structuur heel duidelijk willen meegeven, zodat er zeker geen twijfel over kan bestaan dat hij een jazzstructuur wil creëren. In zeven gedichtenreeksen wordt dit gedaan. Deze gedichten kwamen al even aan bod in het vorige hoofdstuk

omdat de verwijzingen naar de structuur uiteraard muzikale termen zijn, die besproken werden in hoofdstuk 6.3.

Devoghelaere geeft bijvoorbeeld duidelijk een jazzstructuur aan in de reeks *Conpo voor Leen* (Labris juli 1965: 30-33) en in de reeks *Los Angeles Blues* (oktober 1965). *Conpo voor Leen* besprak ik ook al in hoofdstuk 6.4, wanneer ik het had over uitgeschreven scatfrases in poëzie. Het gedicht telt vier bladzijden, de eerste pagina geeft enkel de titel, de tweede is een gedicht waarbij geëxperimenteerd wordt met de typografie, op de derde bladzijde staat een drieregelige aanspreking en bovenaan de vierde bladzijde staat: *scat no. 1*. Daaronder staat *tema: what's new* en nog daaronder *2 chori. What's new?* is een jazzstandaard gecomponeerd door Bob Haggart in 1939. Met deze verwijzing naar het thema en chorussen introduceert Devoghaere een jazzstructuur in het gedicht.

De schuine strepen zouden maatstrepen kunnen voorstellen, maar het is erg moeilijk om er een soort regelmaat in terug te vinden. Het zijn twee chorussen gebaseerd op het thema van *What's new*, maar als we naar de schuine strepen kijken, zou je kunnen zeggen dat er drie delen zijn, telkens van elkaar onderscheiden door drie strepen. Er lijkt dus geen duidelijke logica in het systeem met strepen te zitten. De zinsneden tussen haakjes zou je eventueel kunnen verklaren door ze te beschouwen als een soort antwoord van bijvoorbeeld een saxofonist op wat de zanger of zangeres zingt. Het spel van vraag en antwoord wordt in jazz erg vaak angewend, ook in combinatie met zang.

Devoghelaeres tweede gedicht met een jazzstructuur is de drie bladzijden lange *Los Angeles Blues* (Labris oktober 1965 70-72). Hier wordt het gedicht, dat eerder een prozagedicht is, opgedeeld in acht delen, in de kantlijn aangeduid door respectievelijk *akkoordenschema, theme, bridge, chorus 1, chorus 2, chorus 3, chorus, 4* en *coda*.

Ook Ivo Vroom heeft in twee van zijn vijf jazzgedichtencycli een expliciete jazzstructuur gebruikt. *Session* (Labris oktober 1963: 30-33) is de eerste en telt vier gedichten op vier bladzijden, met als titels *thema, chorus, 1, chorus 2* en *chorus 3*. In de tweede gedichtencyclus, *Sjabloon* (Labris oktober 1964: 52a-52d), pakt Vroom het anders aan. Hier zou men de jazzstructuur in twijfel kunnen

trekken. Vroom gebruikt als paginanummering de aanduiding 52/a, 52/b, 52/c en 52/d. Aangezien letteraanduidingen ook binnen jazznotities erg gebruikelijk zijn, heb ik deze manier van structurering als een door jazz geïnspireerde structuur beschouwd.

Ook Kazan heeft deze manier om jazz in poëzie binnen te brengen twee maal toegepast. Een keer in de cyclus *Vademecum vrouw* (*Labris* januari 1963: 40-47) en een keer in *MONK* (*Labris* juli 1963: 35-37). Bij deze laatste cyclus gaat het net als bij Vrooms *Sjabloon* om het overnemen van de letteraanduiding. *MONK* bestaat uit drie gedichten, A, B en C. Kazans andere cyclus, *Vademecum vrouw*, werkt dan weer met titels *chorus 1* tot en met *chorus 7*. Onder deze titel staat telkens wel een andere titel die als echte titel gezien kan worden.

Een laatste dichter die deze techniek ook toepaste is Frans Vanderwildt. Vanderwildt publiceerde slechts twee jazzgedichten in de beginperiode van *Labris*, een in oktober 1962 en een in januari 1963. Zijn eerste publicatie, *Chaoties landschap*, is slechts een pagina lang. Het is één lang gedicht, maar toch bezit dit gedicht een expliciete jazzstructuur en wel door de tussentitels *bassolo* en *monotoon thema*. Ze maken deel uit van het gedicht, maar staan als aparte regels opvallend alleen. Vanderwildt plaatste volgens mij bewust deze woorden zo, zodat er een vorm van structuur wordt gecreëerd. De *bassolo* komt in een jazznummer ook meestal aan het eind, net voor de herhaling van het thema (met eventueel nog een drumsolo ertussen), net zoals in dit gedicht het woord relatief laat voorkomt. *Monotoon thema* kondigt als het ware een soort laatste strofe aan. Ook dit komt overeen met de herhaling van het thema bij de muziek. Jammer genoeg zijn de laatste regels geen herhaling van de eerste, waardoor het schrijven van de woorden *Monotoon thema* niet echt veel nut heeft.

Het lijkt vaak alsof de dichters de chorussen als aparte gedichten hebben geschreven en ze louter met elkaar hebben verbonden door deze muzikale titeltjes. Een inhoudelijk verband lijkt er niet te zijn. Herhaling van een thema is er, zo bleek, al evenmin. Bij Devoghelaeres *Conpo voor Leen* heeft het gedicht met de titel *Scat no. 1* weinig met de twee voorgaande gedichten te maken. Het gaat hier uiteraard om één gedicht met een titel die verwijst naar een muzikale structuur. Ook Devoghelaeres *Los Angeles Blues* is slechts één gedicht. Hier is er wel degelijk een verband tussen de strofes. Soms lopen de zinnen zelfs door, via

enjambementen. Dit is ook het geval bij *Chaoties landschap* van Vanderwildt, waar, zoals reeds gezegd, de muzikale tussentitels zelfs deel uitmaken van een zin van het gedicht.

Bij cycli is het echter moeilijker zoeken naar een verband tussen de gedichten. *Sjabloon* van Vroom lijkt eerder één lang gedicht, terwijl diens *Session* bestaat uit vier losstaande gedichten, zonder duidelijk verband. Ook bij *MONK* van Kazan is geen rode draad te vinden. Bij *Vademecum vrouw* is er echter wel een duidelijke samenhang tussen de gedichten, die je als variaties op eenzelfde thema kan zien. Dit is dan het enige gedicht waar de muzikale vorm ook inhoudelijk wordt toegepast en niet louter werd aangewend om een jazzy effect te creëren.

Onder de titel *chorus 1- chorus 7* staat telkens een andere titel die begint met het woord *vrouw*. *Vrouw kwellende wonde*, *Vrouw verbolgen voltameter*, *Vrouw verrotte tamarisk*, *Vrouw verscheurde drakebloedbom*, *Vrouw vuurslag sadisme*, *Vrouw gevilde vigilante* en *Vrouw verwrongen vluchttheuvel*. Deze titels doen al meteen vermoeden dat het niet om Petrarkische liefdessonnetten gaat. Ook het motto op het titelblad van John Synge spreekt voor zich: “*Verse must be brutal to be human*”. Ik bespreek deze gedichten bij het hoofdstuk over revolte, vanwege dit brutale, seksgerelateerde taalgebruik.

### **8.1.2 Associaties**

Associatie is de meest voor de hand liggende manier om te improviseren, zowel bij muziek als bij poëzie. Men vertrekt vanuit een patroon, een frase of een thema en gaat via associaties stilaan steeds verder weg van het vertrekpunt. Het hernemen van de oorspronkelijke frase of het oorspronkelijke thema is ook erg gebruikelijk. Bij muziek is deze associatie uiteraard altijd akoestisch, bij poëzie heeft de dichter de keuze tussen akoestische en semantische associaties. Wanneer jazz wordt nagevolgd, zou je veronderstellen dat vooral de akoestische associatie wordt aangewend. Het kan in dit geval gaan om alliteraties, assonanties, woorden die slechts enkele letters verschillen,... Toch zien we binnen *Labris* dat beide vormen voorkomen.

Jef Bierkens publiceert in januari 1965 tien gedichten onder de naam *Ko Ko Poems*. De naam is afgeleid van een bebopnummer uit 1945 van Charlie Parker, *Ko-Ko*. In deze gedichtenreeks speelt Bierkens duidelijk met de associaties. De eerste strofe van het eerste gedicht bulkt al meteen van de associaties (*Labris* jan. 1965: 6):

*rimba karimba rimboet*  
*rimpelbloed bebloemde doedels deomdroeft*  
*doggersoksels schietbaanbonken blinden*

Hier gaat het om akoestische associaties binnen eenzelfde strofe. De associaties volgen elkaar snel op: het ene woord komt als het ware voort uit het andere. Soms bevinden zij zich echter ook verder verwijderd van elkaar en grijpt een gedicht terug naar een woord uit een voorgaand gedicht. Zo lezen we aan het eind van het derde gedicht: *“nijdig nieshoornt”* en in het volgende vinden we in de tweede regel: *“neushoorngehuichel”*. Hier is al enige afstand tussen de twee woorden. De laatste regel van dit vierde gedicht is: *“rimbo aberresma oetermbam”*. Hier wordt de associatiegroep van in de allereerste regel hernomen via het woord *rimbo*. Je zou dus kunnen spreken van een variatie op een thema of een beginfrase. Dit is een niet erg uitgesproken voorbeeld uiteraard, maar toch is het belangrijk voor het improvisatorische karakter van de gedichten. Bierkens gebruikt deze subtiele manier van associëren veelvuldig. Zo schrijft hij in gedicht drie *“nagellakt gelogenstrafte stiefmoeder”* en in gedicht zes *“murknat nagellaktlassOOt spoelwormsekse”* (*Labris* januari 1965: 8).

Ook Edmond Devoghelaere gebruikte associaties om in zijn poëzie een improvisatorische sfeer op te wekken. Dit komt het best naar voren in zijn cyclus *Kkaakkiikkuull* (*Labris* 1970, nr. 1,2: 25-34). In deze gedichten speelt de typografie een belangrijke rol. Het gaat opnieuw om tien gedichten, maar hier verschillen de gedichten veel meer van elkaar dan bij de *Ko-Ko Poems* van Bierkens. Sommige zijn prozagedichten, andere hebben een eerder traditionele vorm, en het overgrote deel ervan bevatten een typografisch spel, met woorden die je diagonaal of verticaal dient te lezen. Vooral bij deze typografisch experimentele gedichten vallen de associaties meteen op (fragment uit gedicht 2):



*klare wijn worstelt weeral* war  
oor (log dier dat drachtig is  
& ewig nog droefdrachtig  
is & ewig is & blijft &)  
guère  
naguère  
guerra  
guernica  
GO man GO

Hier zien we een combinatie van semantische en akoestische associaties. *War*, *oorlog*, *guère* en *guerra* zijn door hun semantische verbondenheid (andere taal, zelfde betekenis) met elkaar verbonden, maar *guerra* en *guernica* berusten eerder op een akoestisch verband. Dit is natuurlijk betwistbaar aangezien het Spaanse dorp Guernica onlosmakelijk verbonden is met de Spaanse burgeroorlog.

### **8.1.3 Onorthodoxe technieken**

Bij jazz werd sinds het ontstaan al gezocht naar alternatieve manieren om instrumenten te bespelen en nieuwe klanken te ontwikkelen. Bij bebop en freejazz werd deze zoektocht op de spits gedreven door allerlei extreme speeltechnieken uit te proberen. Door te experimenteren met onorthodoxe manieren van spelen, die vaak op veel tegenkating botsten van academici, wilden de muzikanten hun expressiviteit vergroten. Vertaald naar poëzie kwam ik uit bij alternatieve spellingswijzen, woordspelingen en neologismen. Deze technieken zijn binnen *Labris* schering en inslag. De neologismen die in de gedichten gebruikt worden zijn haast niet te tellen. Een fragment uit *Blues for 3 girls* (*Labris* april 1963: 18) van Max Kazan illustreert dit verschijnsel erg passend:

*and elly lepelmeisje hoepeldiertje just no wand HOW*  
*knikkerfonkelogen glimmen achter poespasspijzen smekkend*  
*smulziekburgers buiken barsten broze handen elly filip*  
*fluisterknieën klemmen KLEMMEN kusbegeerte brandt (en beven)*

Ook bij een meer objectieve dichter als Ivo Vroom vinden we een overvloed aan neologismen. Hieronder een fragment uit *Blues voor twee reuzen*, Eric Dolphy / Ornette Coleman (*Labris* januari 1964: 56):

<i>dis</i>	<i>dood</i>	<i>door</i>	<i>dwars</i>
<i>sonnant</i>	<i>wond</i>	<i>dacht</i>	<i>fluit</i>
<i>huidhunkeren</i>			<i>kampkantelen</i>
<i>hoepelhot</i>			<i>koelscherp</i>
<i>hymnehijgen</i>			<i>kiemkijven</i>

*de kurviale strot spitsbijten ontbijtborsten*  
*van roedelopen haar osirisbuik heldernaakt*  
*van waanzin maan*  
*van zwaanzin man*

Soms zijn de neologismen nog enigszins te begrijpen, soms is de combinatie die gevormd wordt tussen twee woorden zo vergezocht dat de betekenis haast niet te achterhalen valt. Een laatste illustratie is een strofe uit een gedicht van Pierre Anthonissen uit *Labris* oktober 1966:

*mummies vlindert onthoofd*  
*darm zuur zwavelnavelt*  
*tepelw(o)rd*  
*adem muurzingt nacht-rookt-dier*  
*paart*  
*dunne nieuwe vleesmassa's*

Soms worden substantieven ook geverbaliseerd, zoals in dit laatste voorbeeld, waar *vlinderen* een werkwoord wordt. Dit deed Kazan ook in zijn *Blues for 3 girls*. In de laatste strofe van dit gedicht lezen we het volgende (*Labris* april 1963: 27, eigen markering):

*ik haat je s s s (sifilis?)*  
*schijthuis hoerebok slijmerig mislukte pater*  
*pascale **inisiatieft**: let's go*

Ook dit zijn een soort neologismen, alleen zijn ze meestal makkelijker te begrijpen dan de samenstellingen. Dit past volledig bij het onorthodox gebruik

van bestaande woorden of grammaticaregels en zijn dus zeker een vorm van improvisatie.

*Labris*-dichters maakten ook vaak gebruik van een alternatieve spelling. Anderstalige, vooral Engelse woorden neerschrijven alsof het Nederlandse woorden waren of gewoon een nieuwe spelling bedenken voor bestaande Nederlandse woorden. Dit geeft soms een erg experimentele indruk. Soms lijkt het gedicht hierdoor wat gekunsteld en mechanisch. Ik geef hieronder enkele voorbeelden. Ik heb de woorden of zinsneden uit hun context gehaald en tussen haakjes het gedicht waarin ze voorkomen vermeld:

*in orgaanpadden limoeziene* (*Variasies voor twee stemmen*, Michel Leclerc, *Labris* april 1967: 66)

*kresjendo* (*Blues for 3 girls*, Max Kazan, *Labris* april 1963: 18)

*sjokoflesscheenbeen* (*Ko Ko Poems*, Max Kazan, *Labris* januari 1965: 9)

*gesandwitsjte tepelkevers* (*Egotermis III*, Jozef Bierkens, *Labris* oktober 1966: 8)

*sosjalistiese sjalotgeurige bompadroom* (gedicht, Jef Bierkens, *Labris* oktober 1972: 67)

*in de belachelijke avond hurk je neer op de franse weese...* (*Drie blues*, Frans Denissen, *Labris* maart 1968: 88)

#### **8.1.4 Interstilistische en intrastilistische improvisatie**

Onder interstilistische improvisatie binnen poëzie kan men het vermengen van verschillende versvormen verstaan. Westerse vormen worden bijvoorbeeld vermengd met de haiku. Ook het gebruik van verschillende talen binnen een gedicht valt onder deze noemer, evenals het gebruik van verschillende stijlen. Bijvoorbeeld het gebruik van een verheven stijl, naast een lage, alledaagse spreekstijl. Intrastilistische improvisatie daarentegen is het vermengen van stijlen door de tijd heen. Hier kan een klassieke versvorm afgewisseld worden met een vrij vers of een prozagedicht. Op inhoudelijk vlak kan de dichter hier

spelen met intertekstualiteit. Citaten en allusies vallen zeker ook onder intrastilistische improvisatie.

Ook bij het zoeken naar voorbeelden van deze soorten improvisatie bleek *Blues for 3 girls* van Max Kazan een schoolvoorbeeld. (*Labris* april 1963: 17):

*[...] cfr. le petit prince  
prins en lelie l'un est plus beau que l'autre plus  
ardent comprend tous les mouvements Nature aber [...]*

We hebben hier te maken met drie talen: Nederlands, Frans en Duits. Ook wordt er verwezen naar *Le Petit Prince*, een verhaal van de Fransman Antoine de Saint-Exupéry uit 1943, waardoor zowel aan interstilistische als intrastilistische improvisatie gedaan wordt. De vermenging van talen is een vorm van interstilistische improvisatie, de allusie op De Saint-Exupéry is een intrastilistische improvisatievorm. Ook het Engels komt in dit gedicht veelvuldig aan bod, bijvoorbeeld in de volgende regels (p. 18):

*dan maar piano spelen elly leunend tegen zijn benen darheet  
denderend begeren yeah she was the real ONE ongeschonden [...]*

Op dezelfde pagina staat bovendien een citaat van Rimbaud, wat opnieuw onder de intrastilistische improvisatie valt.

Het lijkt alsof Kazan voor dit gedicht alle jazzkenmerken grondig bestudeerd heeft en ze op zijn *Blues for 3 girls* heeft toegepast. Maar ook in andere gedichten vermengt Kazan verschillende talen en alludeert hij naar andere schrijvers. In *Hommage to Babs Gonzales* vangt het gedicht aan met een motto van Tristan Corbière als motto: "*Musique!- C'est le paradis des mahomets et des houris, des dieux souteneurs que se giflent!*" Corbière was een Frans dichter die leefde van 1845 tot 1875 en die door Verlaine tot de 'poètes maudits' werd gerekend. Het citaat is een strofe uit Corbières gedicht *Paris* uit de bundel *Les amours jaunes*. In deze hommage aan zangeres Babs Gonzales krijgen we verder versregels in het Engels, ook zelfs een hele strofe (*Labris* oktober 1964 :50):

*but after all my dear old grandma bessy (mmm)  
i'll always give ya the hot pike of my lovvvve (slurf)  
because of the toppiti tippiti talltalk - CRAZY!  
Ti tell me do ye know why Mr Fidel Castro is wearin  
such big brces?*

Deze twee vormen van improvisatie, het door elkaar haspelen van talen, de interstilistische vorm en het gebruik maken van intertekstualiteit als intrastilistische vorm, komen het vaakst voor binnen de *Labris*-poëzie.

Vooraf Engelse versregels worden heel vaak geschreven, terwijl soms zelfs Spaanse regels werden opgenomen. In het gedicht *Los Angeles Blues* start Devoghelaere de strofe die de tussentitel *theme* kreeg met de volgende regels (*Labris* oktober 1965: 78):

*el pueblo de nuestra señora la reina de los angel  
es dropdungend on golffavour whitecoast beglamour  
begotten begoldheaded boulevard dreamingdun sunba  
ll the weather belo!*

Hier vermengt Devoghelaere Spaans, Engels, Frans en Nederlands, wat een zeer vervreemdend effect geeft, ook omdat enkele woorden helemaal geen betekenis hebben.

In het gedicht *De onversaagde sagen I* van Frans Denissen (*Labris* november 1967: 51-58) krijgen we een minder vaak voorkomende soort intrastilistische improvisatie, hier wordt het prozagedicht afgewisseld met een meer klassiek gedicht. Er zijn vijf prozagedichten, daarna volgt *Vingerling*, een gedicht bestaande uit vier kwatrijnen, en als laatste gedicht is er opnieuw een prozagedicht. Devoghelaere creëert een gelijkaardig effect in zijn lijvige cyclus *Donyasa, een verzenkramp* (*Labris* januari 1967: 33-53). Deze cyclus is een verzameling van zesendertig gedichten, waarvan de vorm erg varieert. Sommige zijn prozagedichten, andere zijn geschreven in terzinen. Er zit ook een essay bij, ook gedichten met een meer experimentele typografie, enzovoort.

### 8.1.5 Participatie van de groep: *Labris-suite*

Participatie van de groep is bij jazzmuziek een van de belangrijkste aspecten om goede muziek te maken. Anders dan bij klassieke muziek, is bij jazz de muziek niet uitgeschreven. Ze dient niet afgelezen en gespeeld te worden, ze dient tijdens het spelen zelf gemaakt te worden. Daarom is het noodzakelijk dat de muzikanten naar elkaar luisteren en op elkaars spel reageren en interageren. Daarom ook repeteerden de muzikanten vaak in vaste ensembles, zodat ze erg goed op elkaar ingespeeld raakten.

Bij jazzpoëzie is het groepsaspect eerder moeilijk te bereiken, dichten is een bezigheid die bij uitstek alleen en afgezonderd gebeurt. Toch wilden de *Labris*-dichters ook aan dit obstakel ontkomen. Hierin zijn ze zeer goed geslaagd in hun experiment, de *Labris-suite*. Dit is een groepsgedicht van zesendertig bladzijden waaraan Max Kazan, Ivo Vroom, Mark van den Hoof, Pierre Anthonissen, Hugo Neefs en Frans Denissen meewerkten. De suite is geschreven in navolging van de improvisaties van freejazz-groepen van onder meer Ornette Coleman, Cecil Taylor en Albert Ayler (Buelens 2001: 908). Ik ga in dit hoofdstuk iets dieper in op deze *Labris-suite*, omdat dit groepsgedicht een uniek experiment was binnen *Labris*, maar ook ver daarbuiten.

De suite bestaat uit drie delen, in deel één en drie wisselen de dichters elkaar om de halve bladzijde of om de bladzijde af, in deel twee is de interactie groter en komen de dichters als het ware tegelijkertijd aan het woord. Het is een soort samenspel, waarbij één dichter soleert, in hoofdletters weergegeven, en waarbij de rest een soort begeleiding vormt. Men zou kunnen aannemen dat in het tweede deel het tempo wordt opgedreven. Zoals we eerder zagen is het afwisselen van tempi binnen freejazz perfect mogelijk. Het was ook gebruikelijk dat de solo's korter werden, dat de muzikanten slechts enkele maten te hunner beschikking kregen om hun ding te doen. Hierdoor wilden de muzikanten hun ware talent laten zien en wilden ze bovendien het agressieve, stuwende karakter van de freejazz naar boven laten komen.

Wanneer we het gedicht nog maar even onder ogen krijgen en we als het ware een zichtige uitvoering uitvoeren, valt al meteen het hoge jazzgehalte op. Haast alle kenmerken van improvisatie die ik hierboven besprak komen veelvuldig aan bod

in de *Labris-suite*. Ik zal kort de drie delen bespreken, omdat ze onderling erg verschillen, maar toch een samenhangend geheel vormen.

In deel één geeft Kazan de aftrap. Hij begint de suite met een versregel die hij drie keer herhaalt. Deze regel kan dus beschouwd worden als het thema of het hoofdmotief van de suite. Ze luidt als volgt (*Labris-suite*, 1964: 6):

*Brand bom baar taalt tepel maan*

Al meteen valt het associatieve karakter van de regel op. Volgens Buelens opent deze zin meteen de hoofdthema's van de hele suite: seks en geweld, schepping en dood en taal en magie (Buelens 2001: 909). De woorden roepen elkaar op; bovendien zijn ze zowel semantisch als akoestisch associatief. Dit associatieve karakter loopt tevens door het hele gedicht. Zo begint in het eerste deel elke dichter zijn solo met het laatste woord van de solo van de vorige dichter. Er wordt dus niet enkel binnen de eigen solo geassocieerd; zoals het goede jazzmusici betaamt, nemen de solisten ook frases over uit de solo van diegene die voor hen aan het woord was.

De eerste regel die Kazan schrijft na de dubbele herhaling van wat we het thema zullen noemen luidt: *"havikgehavend hamert harde ratels"* (*Labris-suite*, 1964: 6). Buelens schrijft hierover het volgende: *"opnieuw is er dus sprake van iets krachtigs en gevaarlijks (cf. 'bom'), opnieuw hangt er dood in de lucht. Het kan ook een beschrijving zijn van een vogel die alsnog probeert te vliegen, maar ook de evocatie van een gekwetste persoon, eventueel zelfs een drummer"* (Buelens 2001: 909-910). Dit is een plausibele interpretatie, maar volgens mij kan de havik ook verwijzen naar saxofonist Coleman Hawkins, eerder zagen we al dat het motief van de havik voor hem gebruikt werd. Buelens heeft het later ook over de rassendiscriminatie als gevolg van de kwetsuur (Buelens 2001: 910). Ook deze interpretatie kan men volgen als men aanneemt dat het om Hawkins gaat, aangezien hij een zwarte muzikant was, die ongetwijfeld gediscrimineerd werd omwille van zijn huidskleur.

Wat ook opvalt zijn de talrijke neologismen en verbaliseringsen, de eerste solo van Denissen illustreert dit improvisatiemiddel erg goed (*Labris-suite* 1964: 7):

*mekkerwrevelvarken vaderschapt vroomvierendeelt de  
klonterkoek blafblauwbes zwavelzingt waan-  
wandelande maansmirrelstraten stupiedstamper  
klepelkoorts kaffert hamerhandige makelaars in  
borstenbraakland slingerklok lokaalantiek stief-  
vadert wakkerkackersmond moraalmakaber tepel-  
triptiek slakhuissluitsteent roekloosrafelende  
raafkoning KLABAK in slotkoudmakerblues piramidaal*

Ook zien we hier het woord 'tepel' terugkomen, dat een woord uit het beginthema van Kazan was. Dit teruggrijpen naar het thema komt in het eerste deel voortdurend voor. Een ander opvallend fenomeen is de verwijzing naar de jazz zelf. Met het woord 'slotkoudmakerblues' haalt Denissen ook inhoudelijk de jazz in het gedicht. Dit was eventueel al gebeurd met het woord 'havikgehavend' in de eerste solo van Kazan, maar naarmate het gedicht vordert, komen deze verwijzingen steeds explicieter voor. Op bladzijde tien lezen we in een solo van Ivo Vroom volgende verwijzing naar saxofonist John Coltrane (*Labris-suite* 1964: 10):

*OpeensOPENlijkOPaalOPENbaarlijkOPENONderduiken  
stakkatosaksofoniaoverwinterenOPnovazemblanovacoltra  
Poltrane is polifonis  
poliglot  
poltranis  
is ook kurve meander*

Opmerkelijk is de alternatieve spelling van het woord 'staccato'. Ook dit improvisatieverschijnsel vinden we terug in de *Labris-suite*. Volgende voorbeelden geef ik ter illustratie:

*boebietreps (Labris-suite 1964: 9)*

*paspartoet (Labris-suite 1964: 9)*



In deel twee wordt zoals al vermeld werd, het tempo opgedreven en scheert het experiment hoge toppen. Het gedicht dient gelezen te worden als een partituur waarbij verschillende stemmen onder elkaar geschreven staan. Eén dichter heeft telkens de hoofdstem; deze soleert, terwijl de andere begeleiden. Een solo duurt steeds acht verzen, behalve bij de laatste solist, Neefs: deze soleert gedurende tien regels. Het meest logische is om een versregel te beschouwen als vier maten bij een muziekstuk. Vier maten worden bij jazz en blues vaak als zin beschouwd. Zo bestaat een standaardblues uit twaalf maten, dus drie zinnen.

Aan het begin van het tweede deel wordt het thema opnieuw drie keer herhaald, al is er wel een lichte variatie op het oorspronkelijke thema (*Labrisuite* 1964: 15):

*maan tepel taalt baar bom brand*

Opnieuw begint Kazan als solist, waardoor we kunnen aannemen dat hij de groepsleider is. Hieronder heb ik de eerste versregel (alle stemmen tegelijk) overgenomen ter illustratie van de schrijfwijze:

*mk*    *ORSEILLE OCHLOKRAAT KORAALT KOPALVROUW*  
*iv*    *marseilletalassa    toet toet    talassa mannekein*  
*mvdh*                    *chloorkloostert frfs mirakel T*  
*fd*                    *TORso toetert takelt*  
*pa*    *maant kogvrouw taaltepelt torst heliumbuikt*  
*hn*    *eija    eija    alaba eijaala – alabama*

Ook hier duiken de typische jazzkenmerken op: woorden die een variatie vormen op het thema (*maant, taaltepelt*), alternatieve spelling (*mannekein*), neologismen (*chloorkloostert, heliumbuikt*) en ook woorden zonder semantische betekenis (*eija, alaba, eijaala*).

Buelens merkt op dat bij dit deel pas werkelijk de afstand tussen poëzie en jazz duidelijk wordt. De poging van de dichters om poëzie te schrijven als een muziekpartituur mislukt hier volgens hem volledig. Bij een partituur kan je, mits je een goed geoefend muzikant bent, bij het lezen van de partituur in je hoofd

reeds horen hoe de verschillende partijen zullen klinken. Als je de muziek dan werkelijk hoort, komen de stemmen samen en vormen ze een harmonieus geheel. Hier is het aldus Buelens *“onmogelijk om de zes stemmen tegelijk te lezen en te laten doordringen (over ‘begrijpen’ heb ik het niet eens)”* (Buelens 2001: 911).

Literatuur is een te traag medium om een jazzimprovisatie te kunnen vatten, bovendien is ze eenstemmig, het lezen van verschillende stemmen is een onnatuurlijk en stroef gebeuren. Door de typografische sprongen wil men pauzes inlassen die de synchroniciteit van bepaalde woorden in de hand zou moeten werken, maar al bij al blijft het een erg mechanische en onhandige leeswijze (Buelens 2001: 911).

Ook in dit tweede deel komen neergeschreven scatpassages voor, zowel Kazan (*‘hahoi illjibab’*) als Anthonissen (*‘DABpap’*) wagen zich hieraan in volgende regels (*Labris-suite* 1964: 23):

*hn      sweetdollyhollypop    weetdollymollyslop lol HE lolHE*  
*mk      hahoi illjibab BB bjobibbeljebakkesbElrElrEEt ROEST*  
*iv      antika antikwa attika attila    astma*  
*mvdh*  
*fd      domperdashbrakbarspaneel pieper paap & patermosterd*  
*pa                                  DABpap brakbarstgolly stma patermost ERere*

Hier verwijst Neefs ook naar het populaire liedje *‘My boy lollypop’* van Millie Small uit 1964 (Buelens 2001: 912).

In het derde deel komt vooral de typografische vormgeving naar voren. Elke bladzijde is een typografisch experiment dat onmiddellijk doet denken aan Van Ostaijen. Elke dichter kreeg een bladzijde voor een laatste solo. In dit deel wordt het thema uit deel één en deel twee niet meer hernomen, maar toch blijven de woordvelden seks, geweld, schepping, dood, taal en magie sterk aanwezig. Enige woorden of zinsneden ter illustratie (de typografische, experimentele plaatsing heb ik hier weggelaten):

*masturbeerbrombeer (Labris-suite 1964: 25)*

*molesteren (Labris-suite 1964: 26)*

*ROESTtepelrepeel (Labris-suite 1964: 29)*

*woeden wijden winden barsten binden branden breken braken (Labris-suite 1964: 30)*

We kunnen dus wel stellen dat in dit experiment de participatie van de groepsleden zeker en vast aanwezig is. De dichters probeerden zo goed mogelijk op elkaar in te spelen en schreven een gedicht dat een relatief samenhangend geheel vormt. Het verschil tussen muziek en literatuur konden ze niet overbruggen, maar de *Labris-suite* was zeker wel een verdienstelijke poging om dat te doen.

### **8.1.6 Onmiddellijke communicatie**

Over onmiddellijke communicatie valt relatief weinig te zeggen, aangezien *Labris* zich bewust buiten het circuit van happenings en *readings* hield. De dichters stonden dus zelden in direct contact met hun publiek. Enkel Max Kazan en Hugo Neefs waagden zich in 1968 aan een individueel optreden. Kazan met een freejazz-combo in Hasselt, Neefs in Turnhout met een meer traditioneel jazzcombo. De enige performance die *Labris* gaf, was de in hoofdstuk zes besproken jazzpoëzie-avond met het freejazz-combo van Fred van Hove op zaterdag 11 oktober 1969. Deze avond werd een nooit eerder gezien spektakel in Vlaanderen. Het geheel kwam chaotisch over; dichters brulden en schreeuwden om boven de muzikanten uit te kunnen komen. Een deel van het publiek nam de vlucht, enkele kenners konden het echter wel appreciëren. Neefs vond de avond alleszins geslaagd. Vooral Devoghelaere, Frans Denissen en Leon van Essche

konden overeind blijven tussen de agressiviteit en het hoge tempo van de muzikanten (*Labris* winter 1969: 77).

## **8.2 Revolte**

Zoals we reeds zagen heeft jazz altijd al willen choqueren en confronteren. Het was een soort aanklacht tegen de rassendiscriminatie. De toen onbekende ritmes hadden een seksuele connotatie en daar speelden de muzikanten vaak nog extra mee. Wanneer jazz stilaan aanvaard werd en gemeengoed werd, gingen de beboppers en de freejazzers opnieuw de strijd aan: ze wilden dat hun muziek nog steeds dissonant en ongeoorloofd bleef. Ze gingen songteksten schrijven met een politieke inslag en sneller en complexer spelen om hun woede te uiten. Omgezet naar poëzie kan deze revolte geuit worden op twee vlakken, inhoudelijk en vormelijk. Inhoudelijk kan vrij makkelijk een revolterend, choquerend effect gecreëerd worden, dit gebeurt dan ook vaak binnen *Labris*. We kunnen als het ware drie soorten thema's onderscheiden, die steeds terugkomen: seks, verzet tegen de kerk en gruwelijke beelden. Vormelijk kan men dit revolterende karakter weergeven door bepaalde woorden te herhalen, in hoofdletters te typen of te vergroten.

Max Kazan schreef opvallend meer revolterende gedichten dan de andere *Labris*-dichters. In haast elk gedicht vinden we vooral erotische passages terug. Een eerste gedicht waarbij gebruik gemaakt wordt van grove bewoordingen en aanstootgevende beelden, kwam al aan bod bij het gedeelte waarin ik de jazzstructuur besprak (8.1.1). Het gaat hier om de reeks *Vademecum vrouw*. Het motto van John Synge zegt het al: "*Verse must be brutal to be human again*". Het zeven pagina's lange 'leerboek' over de vrouw is niet bepaald vrouwvriendelijk. De eerste strofe van het eerste gedicht zet al meteen de toon (*Labris* januari 63: 40):

*ratelbloed begloemde bekkens  
spattend toverzweet geklonterd  
vocht gevinde stokrooskruid haar  
hoerhart hees en reutelhoed-ster  
scherpsnijpenis schorpioen*

*gepelde koortsdroomlippen laaft  
geladen zwangervlam geschokte  
hengselduimen dreigflorete  
funest fuchsineschaamhaar schroeit*

Een ander ruw, brutaal beeld gebruikt Kazan in *chorus 5 (Labris januari 63: 44)*:

*[...] minnaar dwarsbijl brandhaat hels hanteert  
hartlooshoofd HOKUS-POKUS  
splijt spat spettert  
inbarst vruchtbaar bazalt haar schuilschoot  
schommelt hektissalamander marteldood  
van joodse heiligen kiest gekwetst geslacht  
gezoden zaad ontdoet gedrochtgebroed [...]*

Wat bij deze gedichten opvalt is dat ze, ondanks hun onpoëtische thema's en toon, toch een vrij klassieke vorm bezitten. Alle gedichten bestaan uit drie strofes, die ongeveer even lang zijn. Al hebben ze geen vast rijm of vast metrum, toch is deze klassieke vorm binnen *Labris* eerder uitzonderlijk. Zeker herhaling van de vorm binnen een bepaalde gedichtenreeks kwam zelden voor. Misschien deed Kazan zo iets wel om het contrast te vergroten en de lezers optimaal te choqueren.

Ook de andere gedichten van Kazan staan bol van vulgaire uitspraken, scheldwoorden en platvloerse bewoordingen. Hij is zonder twijfel de dichter die het meest revolteerde in zijn werk. Hieronder volgen enkele seksueel getinte passages:

*bronstig menstrueren stroomvloedstorm  
bloedstraten gestrekt  
gekrenkte knalpotesperma spoorloos (My Cool Cruel World, januari 1966: 24)*

*kakelende klitoris met koralen  
katalizators klimopt (Egotermis III, oktober 1966: 14)*

*de oktoberrevolusie van penis en vagina (12 gedichten, maart 1968:30)*

*mijn koningsgezinde penis zijn schelmse sandalen,  
zijn scriptores catholici schuldgevoelens ontbladert. (gedichten, april 1967: 13)*

*rivier van haar*

*hijgend aan tepel en klitoris*

*likkende mannelijke kogels (Partituren voor eenhoorns, etc. (deel 1), januari 1969: 39)*

Bij andere dichters komt dit aspect veel minder tot haast niet aan bod. Van den Hoof en Anthonissen hielden het bij 'propere' gedichten. Ivo Vroom schuwde echter ook niet een schunnig woord hier en daar, al werd seks zelden het thema van zijn gedichten. De toespelingen gebeuren eerder lukraak. In *Sjabloon*, de cyclus die ik ook al eerder besprak (8.1.1), gebruikt hij vooral taalspelletjes met een erotische kwinkslag. De eerste strofe luidt als volgt (*Labris* oktober 1964: 52/a):

*het unieke sjabloon*

*kennersoog ombladerend*

*driervoetig*

*vijfnavelig*

*ntuurkundig: grafoloog en (s)ekstremist*

Iets verder, op bladzijde 52/b, lezen we:

*de zalige koloratuurzangeres vond haar kache-seks terug*

Deze woordspelingen zijn uiteraard niet te vergelijken met de gedichten uit *Vademecum Vrouw*. Het gaat hier eerder om humoristisch bedoelde knipogen, die het lezerspubliek eerder doen gniffelen dan te choqueren.

Kazan is ook met scheldwoorden niet al te spaarzaam. *Blues for 3 girls*, de gedichtenreeks die hierboven al aan bod kwam vanwege de vele neologismen (8.1.3), is misschien wel het meest grove werk van Kazan. Op elke bladzijde staan tal van platvloerse uitdrukkingen en scheldwoorden. Hieronder heb ik enkele grove dichtregels uit het werk opgesomd (*Labris* april 1963: 17-26):

*ouwe vieze rimpelteef (19)*

*[...] zotte fluit kleverige hoer*

*puber vroomheid zoeken krachtgebed kuisheid ondergang*

*MERDE (22)*

*[...] kirde krankzinnig zoals alleen de echte hoeren kunnen (22)*

*o.k. i see but you'll see you'll see you filthy fucking foal  
achtervolgen kwellen (geweten en zo) mijn liefde intenser  
jou vuile spelletjes dikke teven (25)*

In *Blues for 3 girls* is Kazan ook allesbehalve mild tegenover de katholieke kerk. Een strofe uit het gedicht *Elly* is een regelrechte kritiek op de paters (*Labris* april 1963: 17):

*jongens stromen toekomst tegennatuurlik  
kristusstuiptrek strompelstempel hatelik  
drukt tradisietrouw kerkelik overleverd  
verontwoardigd blauwsel braakt lokroept  
soutane-soutien zaligmakend boetekleed  
boetepreek tot walg ontvlamd  
merde pater rozenkraler kotendraaier merde*

Vooraf de laatste regel vormt een climax, door de herhaling van *merde*. Bovendien springt deze strofe in, terwijl de rest van het gedicht dat niet doet. Mogelijk wilde Kazan deze strofe hiermee benadrukken. Ook op de laatste bladzijde staat een verwijt naar diezelfde pater (*Labris* april 1963: 26):

*ik haat je s s s (sifilis?)  
schijthuis hoerebok slijmerig mislukte pater*

Ook in *De kleine vlucht*, schreef Kazan een regel die uithaalt naar de kerk (*Labris* juli 1963: 32):

*sluipslangt vreugde niet in keurslijfkerkerkerk*

Deze antireligieuze tendens gaat door tot in 1972, het voorlaatste bestaansjaar van *Labris*. In de cyclus *Het ingeblikt orkest* lezen we het volgende (*Labris* april 1972: 6):

*-zijn de hardgekookte goden galziek?  
-leeft de paus alleen op hoop van selibaat?  
-heer kardinaal, niet eens wat sensuwele selderij?*

Toch is Kazan niet altijd even direct en maakt hij soms ook gebruik van subtielere woordspelingen. In *Hommage to Babs Gonzales* staat in de tweede

strofe “*folks should live in harmony*” (*Labris* januari 1965: 49) en enkele zinnen verderop staat het volgende:

*folks should fuck in harmony*  
*oop-pap-a-di*  
*blanke krijgers kaffren hitsige harlem uit*

*WHITE COCK CO.LTD*

*Siège social*

*69 Suckstreet*

*Pansytowm*

*NY= New York*

*FY = Fuck You*

En ook in *Partituur voor eenhoorns, etc. part. 2* eindigt het derde gedicht met de woordspeling “*dura sex, sed sex*”.

Ook Devoghelaere durft weleens scheldwoorden of vloeken te gebruiken in zijn gedichten. In *Kkaakkiikkuull* (*Labris* 1970 nr. 1, 2: 29) lezen we bijvoorbeeld in het zesde gedicht van de cyclus bovenaan de zinsnede: “*OJ/DO Dedju Dedoem*”. Iets verder op de bladzijde staat: “*SM SMEERLAP L*”. In dit zesde gedicht zit bovendien meer dan dit scheldwoord en deze vloek. In het midden van het gedicht staat: “*mais: j(ames)’irai cracher sur vos tombes*” Dit is een allusie op de gelijknamige roman van de Franse schrijver Sullivan Vernon, pseudoniem van Boris Vian, uit 1946. De roman kaart de rassendiscriminatie in het zuiden van de Verenigde Staten aan. Het hoofdpersonage, Lee Anderson, is een zoon van twee zwarten die blank geboren werd. Zijn broer, die wel zwart is, wordt verliefd op een blank meisje en wordt beschuldigd van aanranding en wordt gelyncht. Lee vestigt zich vervolgens in een blank dorp met de bedoeling wraak te nemen op de blanken. Deze allusie is zeker geen toeval. Onrechtstreeks keurt Devoghelaere hiermee de rassendiscriminatie af en introduceert zo op een subtiele manier een politiek standpunt in zijn gedichten.

Revolte via politieke of sociale kritiek komt dus wel degelijk voor in de *Labris*-gedichten, ondanks het autonome karakter van de poëzie dat de dichters beleden. Poëzie had volgens hen geen enkel sociaal doel, maar toch is de revolte niet te ontkennen. Ook de uithalen naar de katholieke kerk zijn een maatschappelijke kritiek. Bovendien vormen de vele vulgaire strofes misschien een subtiele kritiek op de preutse, hypocriete maatschappij. Door dit choquerend effect willen ze hun lezers mogelijk bewust maken van de maatschappij waarin zij leven.



### 8.3 Dissonantie

In hoofdstuk drie besprak ik zowel de muzikale als de poëtische vorm van dissonantie (3.3.3). Hieruit bleek vooral het subjectieve karakter van deze eigenschap. Bij muziek is het al dan niet als dissonant ervaren van klanken sterk gebonden aan culturen en periodes, maar ook bij poëzie is het onaangenaam gevoel dat verbonden is met dissonantie sterk afhankelijk van persoon tot persoon. De inhoudelijke vertaling van muzikale dissonantie is minder subjectief, het kan dan gaan om 'lelijke' woorden en om het verstoren van de betekenissamenhang. 'Lelijk' is uiteraard ook een subjectieve beoordeling, maar toch is het makkelijker woorden te vinden die als 'lelijk' worden ervaren.

In het gedicht *My Cruel World* – de titel doet al wat vermoeden – van Kazan komen hier en daar zulke 'lelijke' woorden voor. Het woord 'kotsen' komt hier bijvoorbeeld geheel onverwacht tevoorschijn. Het staat bovendien als afzonderlijke regel, waardoor de aandacht er nog meer op gevestigd wordt (*Labris* januari 1966: 25, eigen markering):

*[...] barbarrse holten halveren honkvast hinigkleurige klinkers  
Sonny Stitt – Phil Woods – Jackie McLean – geklonterd  
oepla A/a  
kotsen*

Ook Kazans cyclus *Vademecum vrouw* die ik eerder al besprak, bevat heel wat 'lelijke' woorden en beelden. In het gedicht *Vrouw verbolgen voltameter (chorus 2)* lezen we in de eerste strofe (*Labris*, januari 1963: 42):

*baarmoedermond  
a) mengsel slijm  
b) mengsel stofgoud  
c) gisting tamarindedracht gedwongen woede dreint*

Dit zijn twee voorbeelden van inhoudelijke dissonantie. Een gedicht naar het voorbeeld dat het *Algemeen Letterkundig Lexicon* bij de definitie van dissonantie gaf, is volgens mij de eerste strofe van het titelloze gedicht, geschreven door Ivo

Pauwels. In het voorbeeld dat het lexicon gaf was plots een versregel in hoofdletters geschreven. In dit gedicht van Pauwels is ook sprake van een plots gebruik van hoofdletters:

*stoppelstoer  
schamperschamel*

*neejaat  
neandert  
schichelend oogogen  
HARDEMONIEERT  
veloerslouche*

Het gekapitaliseerde woord 'hardemonieert' is een betekenisloos woord. Het doet denken aan 'harmonieert', waardoor het foutieve woord extra disharmonisch en dissonant klinkt. Wat ook opvalt is dat de meeste andere woorden uit de strofe door akoestische associaties werden opgeroepen, terwijl het woord 'hardemonieert' niets met de rest te maken lijkt te hebben.

#### **8.4 Ritme**

Aan jazzritmes associeert men meteen een erotische connotatie, zo bleek uit hoofdstuk twee en drie. De ritmes deden denken aan het bedrijven van de liefde. We kunnen hier dus een inhoudelijke component aan koppelen, namelijk het seksuele aspect dat reeds onder de noemer 'revolte' viel. Hier ga ik bijgevolg niet dieper op in.

Het poëtisch ritme wordt volgens het *Algemeen Letterkundig Lexicon* bepaald door het accentverloop en het tempo: "*accentverloop kan men omschrijven als de afwisseling van prominente syllaben en niet-prominente syllaben. Met 'tempo' duidt men de tijdsindeling aan - mede gevormd door leespauses (rust) bij syntactische grenzen - zoals die ontstaat binnen de distributie van de achter elkaar gelezen woorden*" (Van Bork e.a.: internetbron).

Zowel de beklemtoning als de pauzes blijken belangrijk te zijn voor het ritme van een gedicht. Maar hoe men een typisch jazzritme in een gedicht

verwerkt, blijft me een raadsel. Sommige dichters spelen wel met de witruimte. Hieronder geef ik enkele voorbeelden van gedichten waar meer pauzes worden ingelast dan gebruikelijk. Ik hou het op deze twee voorbeelden omdat ik geen geslaagde manier kan bedenken of gevonden heb die de *swing feel* naar poëzie zou kunnen overbrengen.

Michel Leclerc publiceerde in april 1967 *Variasies voor twee stemmen, opus 10* (Labris april 1967: 66-70). Hier wisselen twee stemmen elkaar af. De witruimte geeft de pauze weer die tussen de twee stemmen moet gehouden worden. De stemmen a en b vormen samen een regel en dienen min of meer tegelijk te worden uitgesproken. De twee eerste regels volgen hier ter illustratie:

<i>a</i>	<i>lankmoed</i>	<i>doedeld in dwaalw</i>
<i>b</i>	<i>wasjilies</i>	<i>walhalla doodd</i>
<i>a</i>	<i>erger dan de durf</i>	<i>storekoorden</i>
<i>b</i>		<i>in orgaanpadden limoezienem</i>

Wanneer dit wordt voorgelezen, geeft dit volgens mij wel een meer ritmisch effect dan traditionele gedichten. Dit is ook het geval bij het tweede deel van de *Labris-suite*. Hieronder volgt een strofe uit deze suite ter illustratie (*Labris-suite* juli 1964: 21):

<i>pa</i>	<i>zwaar dagvocht</i>	<i>mongoolbevrucht</i>	<i>barkt beriberistort</i>	<i>dier</i>
<i>hn</i>	<i>gortig</i>	<i>bongobrakt</i>		
<i>mk</i>		<i>karrakt</i>	<i>rakkerkakkarkaraat</i>	
<i>iv</i>	<i>het siloet de spaanders</i>	<i>de kruitdamp</i>		
<i>mvdh</i>		<i>floepfloepjoep</i>	<i>toedelieliedaddoe</i>	
<i>fd</i>	<i>hulk</i>	<i>hulp</i>	<i>hulk</i>	<i>kukluksklaas</i>

## 8.5 Freejazz

In het derde hoofdstuk (3.3.5) omschreef ik freejazz als een doorgedreven vorm van de klassieke jazz. Freejazz is dus niets fundamenteel nieuws, maar gewoon een stroming binnen jazz, net zoals bebop of hardbop. De *Labris*-dichters hadden een voorliefde voor de freejazz omdat deze stroming de meest compromisloze en de meest extreme van alle jazzstromingen was. *Labris* wilde in feite hetzelfde effect bereiken. Ze wilden in de experimentele literatuur dezelfde positie innemen als de freejazz innam binnen de jazz.

Deze extreme jazzvorm kwam voornamelijk voort uit een ongenoegen van de musici, die niet tevreden waren met de popularisering van de jazz. Daarom gingen ze het revolterend karakter dat bij het ontstaan van de jazz zo typerend was geweest, opnieuw invoeren. Binnen de *Labris*-poëzie hebben we het revolterend karakter heel duidelijk opgemerkt in een vorig subhoofdstuk over de revolte (8.2). Dit kenmerk past zowel bij jazz als bij freejazz, het had dus evengoed hier besproken kunnen worden.

De furie van de muzikanten wordt onder andere vertaald naar gecompliceerde ritmes, opgedreven tempi, het spelen van verschillende tempi binnen één nummer en snelle overgangen tussen de solisten. De muziek moet zo natuurlijk worden als ademen en muzikanten die niet kunnen volgen, vliegen eruit. Door het overblazen van hun instrumenten proberen muzikanten menselijk gekreun en gehijg na te bootsen. Dit past perfect bij de organische poëzieopvatting van *Labris* die bleek uit de versexterne poëtica (5). Neefs heeft het in de "Akkomodatie als inleiding" over "*de eigenmachtige schepping 'uit' een niets...*" (*Labris* oktober 1962: 4). De snelle overgangen en het opgedreven ritme werden al geïllustreerd in de bespreking van de *Labris-suite* (*Labris* juli 1964: 5-30) in hoofdstuk 8.1.5, ik ga er hier niet meer op in.

Een effect dat onlosmakelijk verbonden is met freejazz is de chaos. Hoewel uit hoofdstuk twee bleek dat het hier om een beperkte en geordende chaos ging, is dit wel het gevoel dat luisteraars van freejazz ervaren. Deze chaos vinden we makkelijk terug in de *Labris*-poëzie. Door onder andere de vele neologismen, de alternatieve spelling en verschillende talen, maar ook door de meervoudigheid. Deze meervoudigheid komt bijvoorbeeld aan bod in gedichten

van Bierkens die hij in oktober 1972 in *Labris* publiceerde. Het gaat eigenlijk om drie kolommen met woorden. Daardoor krijg je de mogelijkheid om zowel horizontaal als verticaal te lezen (*Labris* oktober 1972: 63-73).

*Omdat wij met de beat geboren zijn*

## 9 Conclusie

*Labris*, een van de meest experimentele maar ook een van de meest vergeten tijdschriften uit de jaren zestig is erin geslaagd jazzpoëzie te produceren, daarover bestaat geen twijfel. Toch waren de redacteuren over het algemeen niet tevreden met het resultaat: het blijft immers poëzie waarin weliswaar zowel inhoudelijk als vormelijk de sfeer van de jazz werd weergegeven. Vele *Labris*-dichters streefden naar een andere vorm van intermedialiteit, waarbij jazz en poëzie gelijkwaardig zouden zijn, zonder dat een medium domineert. Devoghelaere noemde die *poëjazz*, maar ondanks zijn voornemen twee *poëjazzperformances* te creëren, is er nooit een resultaat tot stand gekomen waarbij poëzie en jazz evenwaardig aan elkaar waren.

De poëzieperformance van 11 oktober 1969, een samenwerking van enkele *Labris*-dichters met een jazzensemble, was echter wel een aardige poging. De avond viel slechts bij een klein deel van het publiek in de smaak. Indien de dichters deze samenwerkingen met musici verder zouden hebben ontwikkeld, zouden ze waarschijnlijk wel tot succesvolle resultaten gekomen zijn. *Labris* hield zich echter, vanwege haar autonome karakter, aan een 'bewegingsabsenteïsme', waardoor deelnames aan happenings of *readings* werden afgeremd.

Dit autonome karakter moet wel genuanceerd worden. In de inleiding van het allereerste *Labris*-nummer meent de redactie geen politiek standpunt in te nemen, maar zowel in artikelen en gedichten komt heel vaak een links, progressief politiek standpunt naar voren. In de jaren zestig was het echter moeilijk geen politiek standpunt in te nemen, jongeren en kunstenaars zetten zich af tegen vroegere generaties en tegen de maatschappij. *Labris* is duidelijk het resultaat van het streven naar een nieuwe poëzie van een groep jonge dichters die niets met de bestaande maatschappij wilden te maken hebben.

Wanneer we van dit streven naar 'poëjazz' abstractie maken, zien we dat de jazzgedichten die in *Labris* werden opgenomen zonder enige twijfel de naam 'jazzpoëzie' waardig zijn. Op inhoudelijk vlak stellen we vast dat vooral

gealludeerd werd op beboppers en freejazz-muzikanten: John Coltrane, Ornette Coleman, Eric Dolphy, Miles Davis, Sonny Rollins en vooral Thelonious Monk. Deze pianist werd als de grilligste en meest compromisloze van alle jazzmusici beschouwd. Het was dan ook helemaal niet verwonderlijk dat de *Labris*-dichters een grote bewondering voor Monk hadden.

Wat *Labris* revolutionair maakt in de Nederlandse literatuurgeschiedenis, is dat de dichters alle aspecten van jazz in hun gedichten konden weergeven. De boodschap van de musici, de revolte, wordt passend overgenomen in de poëzie: dichters halen direct en hard of net subtiel en humoristisch uit naar de preutsheid van de maatschappij, naar de politiek en naar de kerk. Ook de dissonantie wordt - voornamelijk door middel van 'lelijke' woorden - opgewekt. Daarnaast wordt ook het ritme dat kenmerkend is voor jazz, vertaald naar poëzie, door enerzijds te spelen met witruimtes en accentueringen en anderzijds door de inhoud: door het inlassen van seks en erotische passages, verwerken de dichters meer bepaald de seksuele connotaties die jazzritmes sinds het begin van de twintigste eeuw kregen.

Het belangrijkste aspect van jazz blijft uiteraard de improvisatie. Hier wringt het schoentje als we een parallel zoeken in poëzie. Poëzie gepubliceerd in een tijdschrift mist hoe dan ook de spontaneïteit en het momentane van de muziek. Elke poging om poëzie improvisatorisch te laten lijken, blijft in feite altijd mechanisch en gekunsteld. Toch slagen de *Labris*-dichters erin een natuurlijk effect van improvisatie te creëren, dit doen ze door het gebruiken van verschillende technieken: semantische en akoestische associaties, het overnemen van de jazzstructuur, het introduceren van neologismen en een alternatieve spelling, het door elkaar haspelen van verschillende talen, het vermengen van stijlen en genres en het citeren van dichters.

De *Labris*-dichters integreerden ook de kenmerken van de freejazz in hun poëzie. Revolte is een kenmerk dat al in bestaande jazzvormen aanwezig was, maar in de jaren zestig dook die vooral in de hardbop en de freejazz op. De complexiteit en de chaos, kenmerkend voor freejazz, komen ook regelmatig aan bod in de gedichten. Deze kenmerken kunnen echter ook gerelativeerd worden. De complexiteit kan ook te maken hebben met de vele experimentele technieken



die de dichters gebruikten om het improvisatorisch effect te bekomen, de chaos kan te wijten zijn aan de experimentele typografie, die typisch was voor de objectieve poëzie. Men kan echter niet ontkennen dat de *Labris*-dichters zich lieten inspireren door de freejazz, zowel de vele verwijzingen naar freejazzers als Ornette Coleman, Archie Shepp of Albert Aylor, als de *Labris-suite* uit 1964 bewijzen dit. Dit lijvige gedicht werd geschreven door zes dichters, het is een groepsgedicht in navolging van de groepsimprovisaties van freejazz-musici. In deze driedelige 'suite' scheert het experiment hogen toppen. Het is ongetwijfeld de meest geslaagde poging om jazz en poëzie te laten samenkomen.

Als we uiteindelijk één ding kunnen besluiten uit het onderzoek naar de *Labris*-poëzie is het dat het tijdschrift *Labris, Literaris tijdschrift der 60'ers*, jazz werkelijk uitademt. Zijn de gedichten geen *poëjazz*, toch is de jazz levendig aanwezig in de *Labris*-poëzie.

*Omdat wij met de beat geboren zijn*

## **10 Bibliografie**

### **10.1 Primaire bibliografie**

#### **10.1.1 Poëzie**

zie bijlage

#### **10.1.2 Artikels, inleidingen en interviews**

BIERKENS, Jozef. "Notisie 16: The Negro Renaissance" in *Labris* april 1965, p. 52-54.

BIERKENS, Jozef. "J. Bierkens interview H. Neefs" in *Labris* juli 1967, p. 30-38.

BIERKENS, Jozef. "J. Bierkens interview I. Vroom" in *Labris* juli 1967, p. 64-68.

BIERKENS, Jef. "J. Bierkens interview E. Devoghelaere" in *Labris* juli 1967, p. 97-106.

DEVOGHELAERE, Edmond. "Notisie 21: Euterpise jazz" in *Labris* april 1964: p. 59-64.

DEVOGHELAERE, Edmond. "Notisie 22: Poweejazz" in *Labris* april 1965, p. 77-79.

DEVOGHELAERE, Edmond. "Poëjazz, the reluctant couple" in *Labris* juli 1966, p. 214-217.

DE VREE, Freddy. "Notisie 3: L'horrible penseur" in *Labris* oktober 1963, p. 74-78.

KAZAN, Max. "Korus voor de goden – Hugo Neefs" in *Labris* oktober 1962, p. 45-49.

KAZAN, Max. "Notisie 2: Langston Hughes" in *Labris* oktober 1964, p. 61-70.

KAZAN, Max. "Reflections" in *Labris* juli 1964, p. 80-84.

KAZAN, Max. "Subjectieve powezie – The subjective poetry" in *Labris* juli 1966, p. 18-27.

KRIM, Seymour. "Anti-jazz" in *Labris* winter 1969, p. 25-30.

LECLERC, Michel. "In verband met 11.10.1969" in *Labris* winter 1969, p. 79-81.

NEEFS, Hugo. "Akkomodatie als inleiding" in *Labris* oktober 1962, p. 3-4.

NEEFS, Hugo. "Notisie 2: L'horrible simplificateur" in *Labris* oktober 1963, p. 69-71.

NEEFS, Hugo. "Narcissisme of incest" in *Labris* oktober 1964, p. 39-51.

NEEFS, Hugo. "Objektieve powezie – The objective poetry" in *Labris* juli 1966, p. 28-33.

NEEFS, Hugo. "H. Neefs interview J. Bierkens" in *Labris* juli 1967, p. 4-13.

NEEFS, Hugo. "Jazzpowezie" in *Labris* winter 1969, p. 71-78.

MON, Franz. "Über konkrete poesie" in *Labris* winter 1969, p. 46-53.

REDACTIE. "inleiding" in *Labris* juli 1967, p. 3.

REDACTIE. "Labris standpunt" in *Labris* juli 1966, p. 9.

VAN ESSCHE, Leon. "Reaksie" in *Labris* winter 1969, p. 82.

## 10.2 Secundaire bibliografie

ALPERSON, Philip (2010). "A Topography of Improvisation" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, jaargang 68, nr. 3, p. 273-280.

ARNAUD, Gérald & CHESNEL, Jacques (1989). *Les grands créateurs de jazz*. Bordas, Parijs.

BALOGH, Katalin (2010). *Muziek en woord*. Academic and Scientific Publishers, Brussel.

BERN, Bobb (1988). "De schatten van de schildwacht" in *Antwerpen, de jaren zestig*, Hadewijch. Schoten, p. 145-172.

BREMS, Hugo (2006). *Altijd weer vogels die nesten beginnen*. Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam.

BREMS, Hugo & DE GEEST, Dirk (1989). 'Barbaar in mijn mond' poëzie in *Vlaanderen 1955-1965*. Uitgeverij Acco, Leuven.

BUELENS, Geert (2001). *Van Ostaijen tot heden, zijn invloed op de Vlaamse poëzie*. Uitgeverij Vantilt, Nijmegen & Geert Buelens, Antwerpen.

DE RIDDER, Matthijs (2012). *Rebelse ritmes*. De Bezige Bij, Antwerpen.

DORLEIJN, Gillis (1999). "Blower en wailer" in GROENEWEGEN, Hans (1999). *Licht is de wind der duisternis*. Historische uitgeverij, Groningen, p. 238-277.

HOUBRECHTS, Willem (1988). "Muziek met en zonder boodschap" in *Antwerpen, de jaren zestig*, Hadewijch. Schoten, p. 77-120.

JENKINS, Todd S. (2004). *Free jazz and free improvisation, an encyclopedia*. Greenwood Press, Westport.

LITWEILER, John (1984). *The Freedom Principle, jazz after 1958*. Da Capo Press, New York.

MANDEL, Howard (2006). *De geïllustreerde encyclopedie van Jazz & Blues*. Uitgeverij Terra Lannoo bv, Arnhem.

PEARCE, Trevor (2011). "Guidelines for Composing: a practical guide to musical composition". hcs.csu.edu.au, <http://hsc.csu.edu.au/music/composition/tips/> (14 mei 2013).

REYNEBEAU, Marc (1988). "De Stadswaag en de rest van de wereld" in *Antwerpen, de jaren zestig*. Hadewijch, Schoten, p. 7-16.

ROGGEMAN, Willy (1969). *Free en andere jazz-essays*. Uitgeverij Nijgh & Van Ditmar, Den Haag.

STEARNS, Marshall W. (1956). *The story of jazz*. Oxford University Press, New York.

TANGHE, Fernand (1994). *All that jazz. Van worksong tot post-bop*. Uitgeverij Hadewijch, Antwerpen-Baarn.

THRESS, Dan & RILEY, John (1998). *The art of bop drumming*. Manhattan Music Publications, Manhattan.

VAN BORK, G. J., DELABASTITA, D. e.a. (2012). "Dissonantie" in *Algemeen Letterkundig Lexicon*. dbnl.org, [http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01\\_01/dela012alge01\\_01\\_02127.php](http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_02127.php) (12 mei 2013).

VAN BORK, G. J., DELABASTITA, Dirk. e.a. (2012). "Ritme" in *Algemeen Letterkundig Lexicon*. dbnl.org, [http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01\\_01/dela012alge01\\_01\\_02809.php](http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_02809.php) (12 mei 2013).

VAN DER BENT, Jaap (2007). "Kerouac en zo" in ABSILLIS, Kevin & JACOBS, Katrien (2007). *Van Hugo Claus tot Hoelahoep: Vlaanderen in beweging 1950-1960*, Garant, Antwerpen, p. 221-231.

WOLF, Werner (1999). *The musicalization of fiction: a study in the theory and history of intermediality*. Editions Rodopi B.V., Amsterdam.

*Omdat wij met de beat geboren zijn*