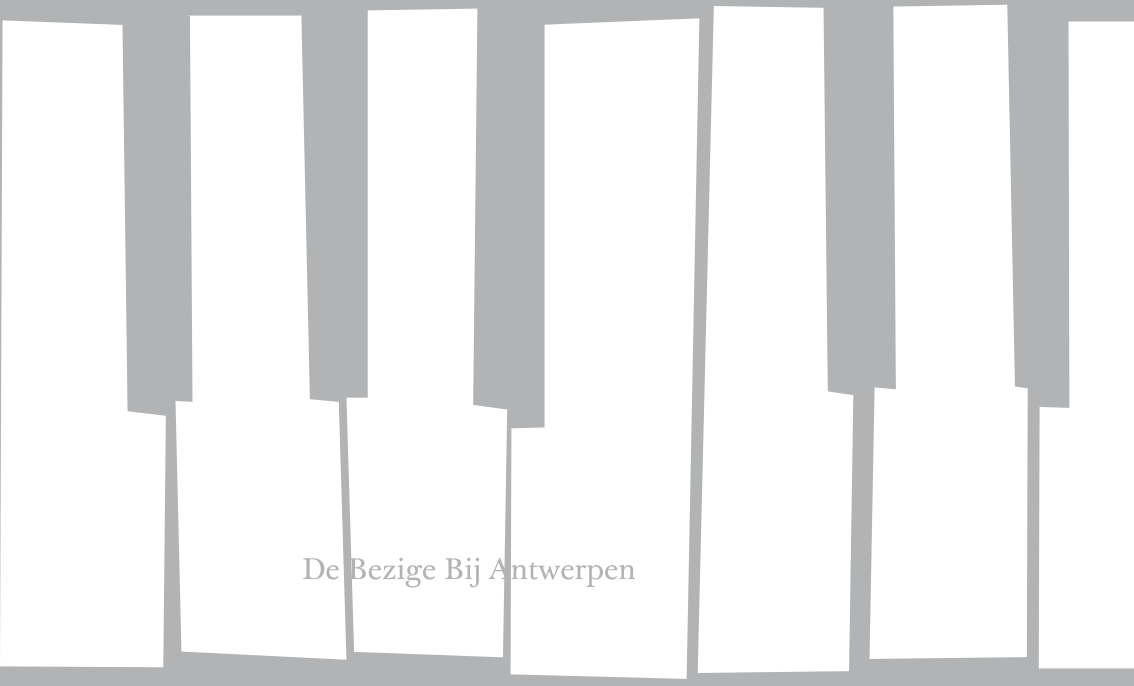
REBELSE RITMES



Hoe jazz & literatuur elkaar vonden

REBELSE RITMES

Matthijs de Ridder



De Bezige Bij Antwerpen

Intro 7

Deel I. 1912—1940

– Strijders zijn ze allemaal, én muzikanten 13
Hoe James Reese Europe de jazz naar Europa bracht

– Deze muziek komt voort uit de loopgraven 45
Jazz en oorlog in de Europese literatuur van het interbellum

Jazz in Little Belgium 47
Centrale Mogendheden Jazz 74
Nieuwe Naties Jazz 98
Entente Jazz 104
Neutrale Jazz 148

Deel II. 1940—2001

1940-1960

– Black, Brown en Bebop 171
Jazzvernieuwing tijdens de Tweede Wereldoorlog

– Hij maakte mijn jeugd, mijn best seizoen, mijn maand april 193
Bevrijdende jazzliteratuur rond de Tweede Wereldoorlog

1964-1968

– Want de prijs van de vrijheid is een mes 221
Jazz als wapen van de burgerrechtenbeweging

– Free en andere beperkingen 243
Freejazz en vormvastheid in de literatuur rond mei '68

Koude Oorlog

– Jazzambassadeurs 269
Jazz als diplomatiek instrument tijdens de Koude Oorlog

– Een gif dat voor ons het leven betekende 285
Jazzliteratuur achter het IJzeren Gordijn

2001

– Jazz is mijn jihad 303
Jazz na 11 september 2001

– Je mag me Jazz noemen 317
Ierse improvisaties op Amerika na 9/11

Dank 333
Biblio- en discografische aantekeningen 335
Register 369

Intro

In het album *De avonturen van Kuifje in het land van de Sovjets* (1930) waagt Bobbie zich – in een zeldzaam mistroostige bui – aan wat jazzy cultuurkritiek. Samen met zijn baasje is hij naar de nog jonge Sovjet-Unie getrokken om de communistische heilstaat met eigen ogen te aanschouwen. Echt hoge verwachtingen koesteren ze niet. Als Kuifje en Bobbie zien hoe een bolsjewistische gids een groep goedgelovige Engelse communisten wijsmaakt dat, 'in tegenstelling tot wat men in de kapitalistische landen ervan vertelt', de fabrieken op volle kracht draaien, gaan ze dan ook meteen op onderzoek uit. Kuifje zwaait een deur open en ontdekt tot zijn ontzetting dat de fabrieken slechts uit toneeldecors bestaan. Om het van een afstandje nog ergens op te laten lijken, verbrandt een arbeider balen stro zodat er rook uit de schoorstenen komt, en slaat een andere arbeider met grote hamers op metalen platen om de argeloze voorbijganger de indruk te geven dat er hard wordt gewerkt. Bobbie staat verbaasd naar de lawaaimaker te kijken en vraagt zich af: 'Zou dat een soort Russische jazz zijn?'

Het lijkt wat merkwaardig dat de pientere hond Bobbie het communistische bedrog vergelijkt met de muziek die voortkwam uit de emancipatiestrijd van de zwarte Amerikanen. Dat jazz ongestructureerd lawaai was, daarover waren velen het met hem eens, maar wat hadden de Sovjets te maken met het Afro-Amerikaanse gevecht voor vrijheid en gelijkheid? Toch was Bobbies beoordeling van de jazz in de jaren na de Eerste Wereldoorlog een veel voorkomende reactie op de muzieksensatie uit Amerika. Het ritme van de Afro-Amerikaanse jazz klonk de onvoorbereide Europeanen zó radicaal anders in de oren, dat de muziek in verband werd gebracht met om het even welke vorm van vernieuwing, verzet of revolutie. Voor- en tegenstanders zagen de jazz als hét bewijs van het feit dat er een nieuw tijdperk was aangebroken. Avant-gardisten hoorden er een belofte van een nieuwe en radicaal andere maatschappelijke orde in. Voor behoudende denkers (en wie had gedacht dat ook de avontuurlijke Bobbie daaronder gerekend moest worden?) was de jazz het symptoom van de degeneratie van de aloude Europese traditie. Over

één ding was iedereen het echter eens: de twintigste eeuw trok zich in razende vaart in gang op het rebelse ritme van de jazz.

De muziek die op het Oude Continent voor het eerst in de loopgraven had geklonken, werd zo ook een belangrijke literaire metafoor voor het naoorlogse Europa. Jazz werd een graadmeter voor de 'moderne tijd'. Of de muziek volgens een schrijver nu de totale waanzin van de naoorlogse wereld blootlegde of de broodnodige maatschappelijke vernieuwing aankondigde, de jazz liet zien hoe de voormalige strijdende partijen, de neutrale en de nieuwe naties er na de oorlog voor stonden.

Ook later betrokken Europese schrijvers de ontwikkelingen in de Amerikaanse jazz op hun eigen wereld. De jazzvernieuwing van tijdens en vlak na de Tweede Wereldoorlog begeleidde de zoektocht van een generatie jonge schrijvers naar een moeilijk te definiëren literaire en maatschappelijke vrijheid. De betrokkenheid van de (free)jazz bij de Amerikaanse burgerrechtenbeweging echode in de literatuur die rond de studentenopstanden van mei '68 werd geschreven. De anticommunistische missie van de Amerikaanse jazzambassadeurs vond tijdens de Koude Oorlog weerklank in het werk van romanschrijvers achter het IJzeren Gordijn. En ook in de literaire verwerking van de aanslagen op het World Trade Center van 11 september 2001 speelde de jazz een opmerkelijke rol.

Behalve door de geschiedenis werd de Europese literatuur ook door de jazz bewogen. Veel schrijvers lieten zich door deze muziek aanmoedigen om hun wereld kritisch tegen het licht te houden. De expressieve kracht en de associatieve vrijheid van de jazz gaven hun de inspiratie om de confrontatie aan te gaan met hun 'kapotte' tijd, of om in gesyncopeerde composities de extremen juist met elkaar te verzoenen – al was het maar voor even.

Over die wisselwerking tussen de opstandige Amerikaanse jazz en de Europese literatuur gaat dit boek. *Rebelse ritmes* is nadrukkelijk een verhaal en geen exhaustieve geschiedenis van de Europese jazzliteratuur. Het is een verhaal over opmerkelijke episodes uit de woelige geschiedenis van de jazz en over de Europese literatuur die via die jazz iets over de maatschappelijke realiteit wilde zeggen, of daar in sommige gevallen zelfs op wilde inbreken.

Bijna alle jazzteksten die in de eerste periode (1912-1940) verschenen, beantwoorden aan dat criterium. Hoewel niet compleet, omvat de selectie in het eerste deel dan ook het overgrote deel van de mij bekende jazz-

teksten uit het interbellum. In het tweede deel (1940-2001) is de selectie kleiner, deels vanwege het overweldigende aanbod en deels vanwege het feit dat veel schrijvers de aanvankelijke schok van de jazz niet meer voelden en zich ook (vooral) door esthetische of melancholische motieven lieten leiden. Bovendien viel een aantal schrijvers vanwege de periodisering buiten het bereik van het verhaal. Dat is bijvoorbeeld het geval met jazzschrijvers als J. Bernlef en Jules Deelder en geprezen jazzboeken als *But Beautiful* (1997) van Geoff Dyer en *Be-bop* (1995) van Christian Gailly.

Deze selectie is echter evenzeer gedicteerd door het verhaal als andersom. Mijn zoektocht door de Europese literatuur is sterk gestuurd door de rebelse ritmes van de jazz en is op zijn beurt rebels of op zijn minst eigenzinnig geworden. Hoewel de nadruk in dit boek logischerwijs ligt op de literatuur die voor mij als noordwestelijk Europeaan het best toegankelijk is, heb ik me lang niet altijd laten weerhouden door geografische en linguïstische beperkingen. Sommige literaire maatschappijkritieken konden simpelweg niet ontbreken in dit verhaal, ook al zijn ze geschreven in talen die ik niet machtig ben. En dus heb ik net zo lang gezocht en gepuzzeld tot ook *Hotel Jazz og andre fortællinger* (*Hotel Jazz en andere verhalen*, 1920) van de Deen Robert Storm Petersen, *Midt i en Jazztid* (*Midden in een jazztijd,* 1931) van zijn landgenoot Knud Sønderby en *Jazz. Román o dětech války* (*Jazz. Roman over de kinderen van de oorlog*, 1933) van de Tsjech Karel Fiala hun geheimen prijsgaven.

Door deze misschien wel onverantwoorde strooptocht is een onorthodoxe dwarsdoorsnede ontstaan van de jazz en de Europese literatuur, waarin uiteindelijk toch een dissonante harmonie is geslopen. De jazz steekt in het begin van het verhaal een eerste keer de Atlantische Oceaan over, als James Reese Europe na een lang gevecht voor een zwart regiment in het Amerikaanse leger, in de loopgraven van Noord-Frankrijk verzeild raakt en daar opstandige jazzliedjes begint te schrijven. Helemaal aan het eind keert die jazz weer terug in de vorm van de jazzy improvisaties op de Amerikaanse geschiedenis die de Ierse auteurs Roddy Doyle en Colum McCann in de nasleep van 11 september 2001 schreven.

In de tussenliggende periode wordt de jazz naar believen ingezet door schrijvende idealisten die met de jazz in de hand de heersende maatschappelijke orde te lijf gaan, en door hun critici, zoals Kuifjes hond Bobbie, die de revolutionaire belofte van de jazz met evenveel vuur als een valse profetie ontmaskeren.

Deel 1

1912–1940

Strijders zijn ze allemaal, én muzikanten

Hoe James Reese Europe de jazz naar Europa bracht

Het begint met een doffe paukenslag in de verte. Eéntje, gevolgd door vier hele maten rust. Jim telt, andante, tot vier en nog eens en nog eens en nog eens, tot de tweede dreun weerklinkt, iets dichterbij ditmaal. Hij herkent het onmiskenbare geluid van een dikke Bertha die de ouverture inzet van een nieuw offensief. Na ruim twee maanden aan het front kan hij de zang van Bertha feilloos van andere zware dreunen onderscheiden. En als de muziek ver weg klinkt, zoals nu, is hij zelfs in staat om de schoonheid te horen van het sonore geluid dat dit ultramoderne instrument voortbrengt. Het zal de dirigent in hem zijn die hem deze kleine illusie gunt, de jazzman die overal muziek vermoedt en die voortdurend op zoek is naar ritmes, gesyncopeerd als het kan.

Soms droomt hij dat hij in zijn eentje voor het verzamelde arsenaal staat, slechts gewapend met zijn *baton*, want macht schuilt zo nu en dan in een klein stokje. Zo gaat het althans in zijn droom.

Jim heeft zijn witte smoking aan, de smoking die hij een paar jaar voordien speciaal had laten maken voor het concert in Carnegie Hall. Geen toepasselijker kleur dan wit, had hij toen middels een nu onnavolgbare logica besloten. Iets met contrasten. Voer hier het contrast op en het zal daar verdwijnen. Zoiets.

In de zaal zit het publiek van toen, tweetonig als Jims voorkomen, al weet de cultuurtempel zijn meerkleurige tooi nog niet met zoveel branie te dragen als diens dirigent-voor-de-gelegenheid. Voor velen is het toch even wennen om te zien hoe de wereld eruitziet als segregatie om praktische redenen even niet te organiseren valt.

Achter Jim verstomt langzaam het geroezemoes. Voor hem zitten 125 negers gespannen te wachten op een teken. Hij blijft nog even roerloos staan, gewoon omdat het kan en omdat hij weet dat er zonder hem niets zal gebeuren, dat er zonder hem niets in beweging zal worden gezet. Hij heft zijn armen, geeft één maat vooraf en laat dan met een korte hoofdknik dikke Bertha ontbranden.

Overdag heeft hij het er met niemand over – hij zou wel gek zijn – over fantasieën spreekt men niet, tenzij misschien met zeer intieme vrienden, en zelfs dan nog... Zeker een machtsfantasie als deze houd je beter voor jezelf. Niemand hoeft te weten dat hij 's nachts de leiding heeft over het orkest met 's werelds meest vernietigende ritmesectie.

Eigenlijk heeft Jim geen idee hoe de grootste van alle houwitsers eruitziet. Er leven wel meer zekerheden aan het front waarvoor elke visuele bewijslast ontbreekt. Maar wat wil je? Iedereen heeft alles van horen zeggen, omdat zien je hier volledig vergaat. Het grootste deel van de tijd zit je tegen de wand van de loopgraaf aan te kijken en daarboven, in de soms pijnlijk blauwe lucht, valt zelden iets te zien. Weken gaan voorbij zonder dat er ook maar iets aan de horizon beweegt. Gebeurt er wel wat, dan is die horizon snel weer verdwenen. Het niemandsland is plots gehuld in een grijze mist waarin je alleen dikke pluimen witte rook kunt onderscheiden die traag voorbijdrijven. Opmerkelijk traag. Veel te traag vergeleken met de snelheid waarmee de shrapnels om je oren fluiten en met de kracht waarmee de mortieren inslaan en de aarde hoog opwerpen. Niet dat je daar iets van ziet. Je voelt de kluiten alleen neerregenen op je helm, als je die tenminste nog op je hoofd hebt.

In die ondoordringbaar grijze wereld van geluid hoort niemand muziek. Maar voor Jim is dat anders. Zonder zijn muziek was hij hier nooit geweest.

Clef Club March

Voor sommigen moet het een ironische speling van het lot zijn geweest dat James Reese Europe in april 1918 als eerste luitenant van het 369th Infantry Regiment in Frankrijk aan het westelijk front verzeild raakte. Een paar jaar eerder, op 2 mei 1912, had deze aanvoerder van een machi-

negeweereenheid de culturele elite van New York nog versteld doen staan met een concert dat, hoewel zeer strijdbaar van opzet, toch vooral vreedzame bedoelingen had.

Europe was oprichter en voorzitter van de New Yorkse Clef Club, een organisatie die zowel praktisch als zakelijk structuur gaf aan de 'zwarte' muziek; muziek gecomponeerd en uitgevoerd door Afro-Amerikanen. Talloze bandjes opereerden onder de vlag van de Clef Club, net als een aantal heuse orkesten, waarvan The Clef Club Symphony Orchestra het bekendste was. Tussen 1910 en 1912 had dit orkest al een behoorlijke reputatie opgebouwd. In wisselende bezettingen speelde het in diverse grote zalen aan de Amerikaanse oostkust, zij het voornamelijk voor een zwart publiek.

Aanvankelijk vormde het feit dat de segregatie ook in de noordelijke staten in de praktijk overal bestond geen probleem. De Clef Club was er in eerste instantie voor de zwarte gemeenschap zelf. Maar Europes ambities gingen verder. Hij droomde ervan ooit een 'National Negro Symphony Orchestra' te kunnen leiden, een orkest dat in alle grote zalen van het land zou spelen. Als de ontwikkeling van een volk, of een ras (rond 1910 leek die term nog onproblematisch) afgemeten kon worden aan zijn culturele prestaties, dan was een kwalitatief hoogstaand symfonieorkest onontbeerlijk.

De droom leek nog ver weg. Voorlopig moest Europe zich behelpen met een groep muzikanten van wie slechts een enkeling echt van de muziek kon leven. Zijn orkest bestond voor het grootste deel uit loodgieters, winkeliers, portiers en wat er zoal aan vaklieden rondliep in Harlem, de zwarte wijk in het noorden van Manhattan waar de Clef Club voornamelijk actief was. Je moest ergens beginnen, zo besefte Europe, maar echt gemakkelijk was het niet.

Repeteren met zo'n disparate groep muzikanten was een haast onmogelijke opgave. Was er ergens een lek, een brandje of een ander noodgeval, dan ontbrak simpelweg een deel van het ensemble. Bovendien bleek het geen sinecure om de mensen die overdag hun geld moesten verdienen op hetzelfde moment in de repetitieruimte te krijgen als de mensen die nachtdiensten draaiden. Daar kwam nog eens bij dat lang niet iedereen noten kon lezen: de geschoolde muzikanten moesten strategisch in de ruimte worden geposteerd, opdat de minder onderlegde lieden zich de muziek op het gehoor meester konden maken. Het grootste pro-

bleem was echter de omvang. Op volle sterkte telde The Clef Club Symphony Orchestra 125 leden. Een repetitieruimte vinden waar ze allemaal in pasten, bleek haast onmogelijk.

Het is nu nog nauwelijks voorstelbaar hoe het orkest van James Reese Europe moet hebben geklonken. Niet eens zozeer vanwege de omvang ervan. Berlioz en Mahler hadden al laten horen hoe bombastisch een groot symfonieorkest kan klinken. Nee, het unieke van The Clef Club Symphony Orchestra zat hem eerder in de opmerkelijke bezetting. Van de 125 muzikanten bespeelde meer dan de helft een tokkelinstrument: een gitaar, een banjo of een mandoline. Voeg daar nog veertien piano's, een batterij slagwerkers en een relatief beperkt aantal strijkers, hout- en koperblazers aan toe en je zit niet alleen met een logistiek probleem, maar ook met een orkest dat vreselijk uit balans is. Iedere zichzelf respecterende dirigent zou zich wel vier keer bedenken voordat hij een poging zou wagen om deze verzameling ongesorteerde instrumenten om te smeden tot een harmonieus geheel.

Europe keek echter op een heel andere manier naar zijn orkest. Voor hem school de betekenis van het project juist in het feit dat misschien niet alle muzikale wetten en tradities werden geëerbiedigd, maar dat het was ontstaan uit pure volkskracht. Natuurlijk, de muziek was belangrijk, maar voor hem was het nog belangrijker dat die muziek werd gedragen door de hele gemeenschap. Zijn orkest was dan ook in de eerste plaats een afspiegeling van het muzikale Harlem. Van een Harlem waar de gitaar, de mandoline en de banjo voorlopig veel populairder waren dan de viool, de saxofoon en de klarinet. En wie bepaalde eigenlijk hoe een symfonieorkest eruit moest zien, of moest klinken? In plaats van de muzikanten te kneden naar de gangbare normen, modelleerde Europe zijn muziek liever naar de voorkeuren van zijn wijkgenoten. The Clef Club Symphony Orchestra was een swingende volksvertegenwoordiging.

Jim Europe was ervan overtuigd dat Afro-Amerikanen hun eigen muziek moesten schrijven. 'Weet u, wij kleurlingen hebben onze eigen muziek die deel van ons uitmaakt,' verklaarde hij in maart 1914 in een interview in de *New York Post*, 'ze is helemaal van ons; ze is het voortbrengsel van onze ziel; ze is ontstaan uit het lijden en de ontberingen van ons ras. […] Ons symfonieorkest zal zich nooit aan de muziek van de blanken zetten. We zouden wel gek zijn om zoiets te proberen. Die muziek ligt even ver buiten ons bereik als onze muziek buiten het bereik van een blank orkest ligt…'

Europe was er zozeer van overtuigd dat de zwarten vooral op hun 'ziel' moesten voortgaan, dat hij er zelfs de samenstelling van zijn orkest door liet bepalen. De vraag was of hij op die manier in staat zou zijn om de originele zwarte muziek ook goed te laten klinken. Zeker toen duidelijk werd dat zijn Clef Club Symphony Orchestra een concert zou geven in Carnegie Hall, dé tempel van hoge cultuur, begonnen her en der grote twijfels te rijzen. Will Marion Cook – goed, die man was op zijn minst excentriek, maar hij had wel bij Dvořák gestudeerd, gold als een virtuoos op de viool en was een van de meest toonaangevende zwarte componisten – liet zich ontvallen dat Europe, als hij met zijn bende amateurs Carnegie Hall zou bestormen, 'de klok vijftig jaar terug zou draaien voor het zwarte ras'.

Cook kreeg bijval van mensen die repetities hadden bijgewoond. Opgepropt in een bedompt zaaltje repeteerde Europe met elke sectie apart, met twee secties tegelijk, of met wie er op een gegeven moment ook maar aanwezig kon zijn. Het waren rommelige sessies waarin violisten ervoor moesten waken dat ze hun strijkstokken niet door het plafond staken, drummers een permanent gevaar vormden voor dichtbij gepositioneerde cornettisten, en tubaspelers moesten oppassen geen luchtverplaatsingen te veroorzaken die voor alle aanwezigen fataal konden zijn. Twee weken voor de grote dag leek bovendien een groot deel van het orkest nog lang niet klaar voor een optreden. Noot voor noot moest Europe de stukken instuderen met zijn niet altijd even begaafde muzikanten. Er was muziek, dat kon niemand ontkennen, maar zou deze amateuristische onderneming het statement maken waarop de zwarte gemeenschap zat te wachten? Behalve de dirigent zelf, die het hele orkest in zijn hoofd hoorde, kon niemand zich voorstellen dat dit zootje ongeregeld een georganiseerd geluid kon voortbrengen.

De belangen waren groot. Er was niet alleen het gevaar dat Will Marion Cook had gesignaleerd; een mislukking zou ook een kleine ramp betekenen voor de Music Settlement School, de vereniging ter bevordering van het gekleurde muziekonderwijs die instond voor de organisatie van het concert en daar in ieder geval niet armer van hoopte te worden. Bovendien stonden er ook persoonlijke reputaties op het spel. Die van David Mannes bijvoorbeeld. Deze concertmeester van het New York Symphony Orchestra had zich persoonlijk garant gesteld voor de kwaliteit van Europes Clef Club. Met enige overgave had hij verder betoogd

dat Carnegie Hall de mogelijkheid niet mocht laten liggen om met dit gedurfde affiche te laten zien dat populaire zwarte muziek een belangrijk onderdeel was van de Amerikaanse cultuur. Maar los van het belang dat dit instituut kon hebben bij het organiseren van het eerste grote 'Concert of Negro Music' in een bastion van blanke cultuur, koesterde Mannes een nog veel groter ideaal. Hij zag het concert als een kans om blank en zwart bij elkaar te brengen. Beide groepen begrepen immers de universele taal van de muziek en zwarten – in zijn ogen 'natural-born musicians' – konden die taal als geen ander laten klinken. Ook hij kreeg het echter daags voor het concert benauwd toen hij tot zijn schrik constateerde dat het orkest zelfs tijdens de generale repetitie niet compleet was. Hij vroeg zich hardop af of zo'n gefragmenteerd en wanordelijk repetitieproces in iets anders dan chaos kon eindigen.

De spanning was de avond van de tweede mei 1912 te snijden. Zeker toen vlak voor het begin van het concert het orkest eindelijk voltallig was, maar de dirigent in geen velden of wegen te bespeuren was. Hij zou toch niet gevlucht zijn, bezweken onder de spanning? Het zal ongetwijfeld door de hoofden van een aantal betrokkenen zijn geschoten, maar Europe was vastberaden en liet zich door niets uit het lood slaan. Hij was er zelfs in geslaagd om Will Marion Cook op de valreep voor zich te winnen. Aanvankelijk had Cook gezworen nooit nog een voet op een podium te zetten als Europe zijn onzalige idee ten uitvoer zou brengen, maar naarmate de *buzz* rond het concert groter werd en er op 1 mei, na een enthousiaste aankondiging in de *Evening Journal*, een heuse run op de kaartjes ontstond, was hij bijgedraaid. Cook was in de zaal. Meer nog, hij zat op het podium, als eerste violist van een orkest waarvan hij zich nog steeds hoofdschuddend afvroeg hoe het in godsnaam zou klinken. Intussen overtuigd van het feit dat hij deze historische avond niet mocht missen, maar ook bang dat hij wellicht zelf zou meewerken aan het saboteren van de culturele emancipatie van de Afro-Amerikaanse gemeenschap, staarde hij naar de deur, rechts van het podium, de deur waardoor Jim Europe de bühne zou moeten betreden.

Europe stond buiten. Hij was gevangen in een massa belangstellenden die vergeefs probeerden nog binnen te raken. Alle 2804 kaarten waren verkocht. En meer dan dat. In het Isaac Stern Auditorium zaten meer dan 3000 mensen. Er zat publiek op het podium, er stonden mensen in

de gaanderijen en zelfs de trappen waren bezet. De brandveiligheidsvoorschriften leken even niet meer van toepassing, maar om te voorkomen dat het nog drukker zou worden, had de politie de ingang van Carnegie Hall afgezet en werden de mensen op een afstandje gehouden.

In de menigte, op de eerste rij, stond Jim Europe met een haast bezeten blik in zijn ogen. Aanvankelijk had de politieagent van dienst geen aandacht voor de boomlange donkere man in zijn schreeuwerige witte smoking met bijpassende bril en schoenen. Hij had alle smoezen al gehoord. Er waren er wel meer die beweerden dat ze bij de organisatie hoorden, lid waren van het orkest of op de een of andere manier van kardinaal belang waren voor het welslagen van de avond. Europe was ook niet de eerste die beweerde dat hij de dirigent was van het orkest dat op het punt stond te beginnen. Maar hij wás de dirigent.

Na de generale repetitie was Europe naar huis gegaan om, bij wijze van statement en verrassing, zijn speciale outfit aan te trekken. Alles wit, als een slimme parodie op de *black minstrels*. Hij wilde voor de dag komen als een zelfbewuste tegenhanger van de karikaturale 'happy-go-lucky, singing, shuffling, banjo-picking being', zoals James Weldon Johnson ze in 1922 zou beschrijven. Als het klavier van een piano wilde hij de natuurlijke symbiose van ebbenhout en ivoor belichamen. Maar voorlopig belichaamde hij dat ideaal alleen op straat. De agent bleef opmerkelijk ongevoelig voor Europes smeekbede om hem door te laten, al leek hij licht onder de indruk van diens bevreemdende voorkomen.

Gealarmeerd door het vuur in zijn ogen schoten enkele omstanders de haast tot wanhoop gedreven dirigent te hulp. Wijzend op het programmablaadje verzekerden ze de agent dat hij het was, dat James Reese Europe hier voor de afrastering stond, terwijl hij daarbinnen moest dirigeren.

Bezweet beende Europe een paar minuten later het podium op. Hij nam plaats voor zijn wonderlijke orkest, wachtte een paar tellen en zette toen het eerste nummer in. Het was een compositie van hemzelf: de opzwepende 'Clef Club March'.

Jim Europe had het programma voor de avond goed uitgekiend. In een nationale muzikale traditie die werd gedomineerd door de patriottische marsen van John Philip Sousa leverde hij met de 'Clef Club March' meteen een krachtige, zij het dubbelzinnige boodschap. Hij schotelde zijn publiek geen muziek voor van een andere planeet, of – en dat was

veel belangrijker –, uit een andere beschaving. Met zijn mars claimde hij evengoed een plek in de Amerikaanse traditie, maar hij deed dat niet zonder er iets eigens aan toe te voegen. De 'Clef Club March' was veel losser van opzet dan de muziek van Sousa. Vooral in de coupletten liet Europe het normaal zo dwingende ritme enigszins los door de traditioneel onbenadrukte tellen – subtiel – te accentueren. Met zijn gesyncopeerde mars toonde hij zich aan het publiek als een bij uitstek Amerikaanse en door de militaire connotatie zelfs gezagsgetrouwe componist, maar wel een die benadrukte dat hij de Amerikaanse cultuur vanuit zijn eigen identiteit benaderde. En die aanpak had effect. Blank en zwart – die wellicht voor het eerst in de Amerikaanse geschiedenis even talrijk bij een culturele manifestatie aanwezig waren en bovendien kriskras door elkaar zaten – werden gegrepen door het opzwepende tempo en het swingende ritme. Haast iedereen tikte zachtjes de maat mee of schuifelde ritmisch heen en weer, en toen het orkest in de finale collectief in gezang uitbarstte, was de opwinding compleet. Al na het openingsnummer stond iedereen op de banken.

Het concert verliep alsof er maanden gedisciplineerde voorbereiding aan vooraf waren gegaan. Het Clef Club Symphony Orchestra – waarvan de klank naar verluidt nog het best met een door de Afrikaanse koorts bevangen balalaikaorkest vergeleken kon worden – begeleidde verschillende zangers en koren, werd af en toe afgelost door kleinere ensembles en speelde verder composities van onder anderen Harry Burleigh en Will Marion Cook. De avond wilde een overzicht brengen van wat de Afro-Amerikanen aan muziek hadden voortgebracht, van plantageliederen tot de nieuwste composities. Maar het was niet toevallig dat het programma geprangd zat tussen twee van Europes eigen jazzy marsen. Hoe divers de geschiedenis van de zwarte muziek ook was, het was duidelijk welke kant ze volgens hem op moest. Het afsluitende nummer, getiteld 'Strength of the Nation', liet er geen twijfel over bestaan: de jazz was zwart én Amerikaans.

15th New York Infantry Regiment (Colored)

Will Marion Cook kreeg gelijk, al had hij wellicht niet voorzien dat het concert in Carnegie Hall evenveel impact zou hebben als het wél zou slagen. Dat er veel prestige te verliezen viel was duidelijk, maar of een suc-

cesvol optreden ook daadwerkelijk iets teweeg zou brengen, was een heel andere vraag. Misschien valt directe invloed ook moeilijk te bewijzen, maar het was bepaald niet betekenisloos dat tijdens het afsluitende 'Strength of the Nation' alle aanwezige leden van de 'voorlopige' zwarte eenheid van de Nationale Garde opstonden en zo militaire eer betuigden aan de vaderlandslievende compositie, al was die noodgedwongen 'voorlopig'.

Europe had 'Strength of the Nation' opgedragen aan 'het voorgestelde Gekleurde Regiment'. Niet dat hij bang was dat de impliciete politieke ondertonen van het concert in het geroezemoes verloren zouden gaan, maar er lag op dat moment een wetsvoorstel klaar dat de stad New York zou toelaten een zwart regiment van *National Guardsmen* te creëren. Alleen de handtekening van de gouverneur was nog nodig en de geste kon zomaar de laatste impuls zijn die deze nodig had om tot bekrachtiging van de wet over te gaan.

Zo simpel werkt de geschiedenis echter zelden. Ook deze keer niet. Tussen droom en wet staat vaak politiek gekrakeel in de weg en ook een behoorlijke dosis toeval. Het toeval wilde ditmaal dat de zittende gouverneur, John Alden Dix, niet alleen overhooplag met zijn politieke tegenstanders, maar ook met een aanzienlijk deel van de legertop in zijn staat. Als *lame duck governor* weigerde hij aan het eind van zijn ambtstermijn simpelweg om medewerking te verlenen aan zaken die hem – vaak om zeer persoonlijke redenen – niet zinden.

De tijd werkte echter op een perverse manier in het voordeel van de dierbare wens van de zwarte gemeenschap. Het was de periode waarin de *separate-but-equal*-logica vanuit het Zuiden werd gepropageerd als de meest werkbare methode om zwart en blank te laten samenleven. Beide gemeenschappen kregen volgens die redenering dezelfde rechten, maar werden wel bij wet van elkaar gescheiden. Deze wetten – *Jim Crow Laws* in de volksmond, naar een populair, karikaturaal Afro-Amerikaans personage – werkten het racisme natuurlijk alleen maar in de hand. Toch kon dit vervormde gelijkheidsbeginsel in uitzonderlijke gevallen bijdragen tot een bescheiden overwinning voor de zwarte gemeenschap. Integratie was onder Jim Crow uit den boze, maar waar er nog geen voorzieningen voor zwarte Amerikanen bestonden, moesten die eigenlijk worden gecreëerd.

Paradoxaal genoeg kwam het zwarte regiment er niet dankzij de sociale ideeën van de progressieve politici die in november 1912 in de slip-

stream van president Woodrow Wilson verkozen raakten. Wilson was een zuiderling en dat had grote invloed op zijn denken over raciale kwesties. De segregatie beleefde welhaast haar hoogtepunt onder zijn bewind. Hij segregeerde bijvoorbeeld het overheidspersoneel, maar niet zonder te benadrukken dat het hier eigenlijk een gelijkheidsbeginsel betrof. Praatjes voor de bühne natuurlijk, maar als die logica consequent werd doorgetrokken, dan kon dat alleen maar betekenen dat de zaak van het zwarte regiment in de New Yorkse Nationale Garde beklonken was.

De *separate-but-equal*-logica speelde uiteraard maar ten dele een rol in de besluitvorming rond het dossier van het zwarte regiment. In de New Yorkse politiek was iedereen al een tijdje doordrongen van het belang ervan. Wetsvoorstellen in die zin waren zelfs al meermaals door beide kamers van de staat geloodst, maar pas iets meer dan een jaar na het concert in Carnegie Hall vond het voorstel ook een welwillende gouverneur. Op 2 juni 1913 bekrachtigde democraat William Sulzer het wetsvoorstel.

De opluchting in de New Yorkse Afro-Amerikaanse gemeenschap was groot. Sinds de afschaffing van de slavernij in 1865 waren er vele pogingen ondernomen om het zeer langzaam vervagende principe van de ongelijkwaardigheid van blank en zwart om te buigen naar een besef van volledige gelijkwaardigheid. Men had echter bijna evenveel teleurstellingen moeten verwerken. Daarom was een 'Gekleurd Regiment' een belangrijke stap in het emancipatieproces. Wie een volwaardig burger wilde worden, moest zijn land immers kunnen dienen en voor zwarten was dat in vele staten onmogelijk.

Voorlopig bleef de verworvenheid van een eigen regiment overigens grotendeels symbolisch, aangezien niemand meteen het initiatief nam om het regiment op te richten of anderszins actie ondernam. Ook Jim Europe stond in 1913 niet meteen klaar om zich aan te melden als soldaat van de legereenheid ter ere waarvan hij zijn 'Strength of the Nation' had gecomponeerd. Hij toerde op dat moment weer volop met zijn orkesten en hoewel de strijd voor gelijke rechten altijd wel op de een of andere manier geïmpliceerd was, liet hij het echte gevecht voorlopig aan zich voorbijgaan.

Ook toen kolonel William Hayward (een blanke officier) in juni 1916 de verantwoordelijkheid op zich nam om het 15th New York Infantry

Regiment (Colored) daadwerkelijk te gaan organiseren, ging Europe aanvankelijk niet in op de uitnodiging om in dienst te treden. Zoals zoveel mannen oordeelde hij dat hij het te druk had met andere zaken. En in zijn geval was daar wel wat voor te zeggen. Europe was bijna voortdurend onderweg en was nog maar zelden in New York. Een valabel excuus, zeker, maar het duurde niet lang voordat hij zich de vraag zou stellen of hij een paar jaar voordien ook zo zou hebben geredeneerd.

Het leek er in het voorjaar van 1916 heel even op dat Europe in de jaren na zijn triomf in Carnegie Hall de essentie van dat concert wat uit het oog was verloren. Het was natuurlijk altijd de bedoeling het publiek te vermaken of zelfs in vervoering te brengen, maar Europes enige doel was dat nooit geweest. Zijn muziek mocht niet blijven hangen tussen de plooien van de gordijnen van de theaters waar hij optrad, die muziek moest ook buiten de huizen van vermaak haar werk doen. Bovendien bestond er voorbij de muziek nog een andere, misschien waarachtiger wereld. En in die wereld werd zo nu en dan weleens geluisterd naar de zoete of juist bevreemdende klanken van ragtime of jazz, maar uiteindelijk telden daar alleen heel andere argumenten, zoals sinds augustus 1914 op de Europese slagvelden wel bewezen werd.

Eenmaal thuis na een klus in het casino van Saratoga Springs, aarzelde Europe dan ook geen moment. Op 18 september 1916 meldde hij zich alsnog als vrijwilliger aan bij het Vijftiende Regiment van de Nationale Garde, waar hij werd ingedeeld bij een machinegeweereenheid. Noble Sissle, een jonge vriend en toekomstige muzikale wapenbroeder van Europe, was sprakeloos toen hij een week later hoorde wat zijn grote voorbeeld had gedaan. Hoe kon hij, een zwarte musicus met zoveel succes en artistieke potentie, zijn carrière nu zo op het spel zetten?

'Maak je geen zorgen,' antwoordde Europe laconiek, 'ook jij gaat je aanmelden.' Sissle protesteerde heftig. Hij was niet van plan zijn carrière, laat staan zijn leven op het spel te zetten door het leger in te gaan. Maar Europe was vasthoudend. Hij legde zijn jonge vriend uit dat de Afro-Amerikaanse gemeenschap het zich simpelweg niet kon veroorloven om deze kans te laten liggen. Het leger kon New York voor het eerst in de geschiedenis een infrastructuur bieden die de ontwikkeling van de zwarten ten goede kwam: 'Het zal de moraal en de fysieke kracht van de zwarte mannelijke bevolking van Harlem versterken.' Maar dat zou natuurlijk niet gebeuren als de beste en meest integere leden van de

gemeenschap, zoals Europe en Sissle zelf, achterover bleven leunen. Het bleek een overtuigend relaas, want nog diezelfde avond meldde Sissle zich aan; Europe werd prompt gepromoveerd tot sergeant.

I made him an offer he couldn't accept

Vol overgave stortte James Reese Europe zich op zijn bestaan als militair. Hij voelde zich voortaan soldaat. Natuurlijk bleef hij ook muzikant, maar dat stond hier eigenlijk los van. In het leger had hij een andere taak te vervullen. Europe voelde zich geen moment geroepen om de regimentsband te gaan leiden.

Dat lijkt misschien vreemd voor de man die in 1912 voornamelijk met jazzy militaire marsen had willen aantonen dat de zwarte gemeenschap een waardevolle bijdrage kon leveren aan de Amerikaanse natie. Een goede regimentsband kon die boodschap alleen maar versterken. Waarom liet hij die kans dan toch aan zich voorbijgaan? Europes biograaf Reid Badger houdt het erop dat hij niet echt van de klankkleur van militaire kapellen hield en dat hij van mening was dat snaarinstrumenten de ziel van de Afro-Amerikaanse muziek beter konden overbrengen dan koperblazers. Europes overwegingen lijken echter veel complexer. Paradoxaler ook. In zekere zin was een nederig bestaan als soldaat het logische gevolg van zijn militante muzikale zoektocht naar de Afro-Amerikaanse identiteit. De entertainer James Reese Europe – die, hoe serieus hij zijn vak ook nam, altijd de status behield van een artiest en dus van een relatieve buitenstaander – was immers nadrukkelijk op zoek geweest naar de voorwaarden waarop zwarte Amerikanen op een zelfbewuste manier deel konden gaan uitmaken van de maatschappij die voor hen de deur op een kiertje had gezet. Nu er zich zo'n kans voordeed, had hij er geen behoefte aan om geprangd tussen de tradities en regels van de strijdmachten alsnog de clown uit te hangen. Als ze een hofnar zochten, dan namen ze maar iemand anders.

Ook carrièretechnische overwegingen – wederom geopperd door Badger – kunnen nauwelijks een rol hebben gespeeld. Jim Europe was in minder dan geen tijd luitenant geworden en dat zonder noemenswaardige praktische of theoretische training. Juist omdat hij een belangrijke musicus was en een invloedrijke inwoner van Harlem, had zijn mili-

taire loopbaan een vliegende start genomen. Desondanks bedankte hij herhaaldelijk voor de eer 'de beste band van het Amerikaanse leger' bij elkaar te zoeken.

Toch bleven ook zijn vrienden naar Europes beweegredenen gissen. Noble Sissle zou in zijn memoires schrijven dat Europe dacht dat hij niet tegen deze taak opgewassen zou zijn. Ook dat lijkt weinig waarschijnlijk. Hij, de man die talloze bandjes had opgericht, die voortdurend met de meest uiteenlopende gezelschappen toerde en die Carnegie Hall had veroverd met een symfonieorkest bestaande uit 125 loodgieters en bakkersknechten, deze man zou zich niet in staat achten om een band van 28 professionals te formeren? Goed, kolonel Hayward had grote verwachtingen van deze kapel. De rekrutering voor het vijftiende regiment liep niet bepaald vlot en hij meende dat met een beetje show heel wat mannen over te halen moesten zijn. Hoe beter de band, hoe meer rekruten, luidde de logica van de kolonel. Met een flinke dosis *showmanship* viel het leger best te verkopen. Maar daar schuilde ook meteen Europes bezwaar. Hij had zich aangemeld bij het leger om ten volle deel uit te kunnen maken van de Amerikaanse natie en niet om als soldaat-met-bijzondere-taken een kunstje op te voeren en er op die manier weer net niet bij te horen.

Tenzij – maar dat was natuurlijk onmogelijk gezien de strikte reglementen van het leger – tenzij hij er een echte jazzband van kon maken, een band die qua omvang en instrumentatie zo gevormd was dat hij geschikt zou zijn voor Europes ragtime. Ook in het onwaarschijnlijke geval dat hij zo'n band zou kunnen leiden, verzorgde hij natuurlijk propaganda in plaats van reguliere militaire taken uit te voeren, maar het zou wel Afro-Amerikaanse propaganda zijn. Daarvoor moesten de regels echter zo ver worden opgerekt dat Jim Europe zijn eis bij voorbaat al kansloos achtte. In plaats van de voorgeschreven 28 muzikanten vroeg hij er namelijk minimaal 44 en eigenlijk liever 60-en-een-beetje. Ook de verdeling van de instrumenten moest helemaal anders: minder *brass* en meer *reeds*. In plaats van trompetten, hoorns en tuba's wilde Europe dus saxofoons, klarinetten en fluiten. Het was een voorstel waar Hayward nooit op in zou kunnen gaan.

Dacht hij.

Rekruteren in de koloniën

James Reese Europe had zo hoog ingezet bij kolonel Hayward, dat hij nu een opdracht te vervullen had die vele malen ingewikkelder was dan deze waarvoor hij had bedankt. Waar haalde hij bijvoorbeeld de rietblazers vandaan die hij van zijn overste had geëist? In Harlem waren de mensen die kundig met een saxofoon of een klarinet overweg konden op dat moment dun gezaaid. Een oplossing voor dit probleem was er, maar viel die wel te rijmen met de ideologische bezwaren waarmee hij zelf had geworsteld? Kon hij het als burgerrechtenactivist eigenlijk wel maken om de benodigde rietblazers te gaan rekruteren in Puerto Rico?

Puerto Rico was sinds 1898 een kolonie van de Verenigde Staten, maar haar inwoners werden pas in 1917 Amerikaanse staatsburgers. Die eer viel de Puerto Ricanen te beurt met het oog op het aanslepende conflict in Europa en de steeds groter wordende waarschijnlijkheid dat ook de Verenigde Staten betrokken zouden raken in de Eerste Wereldoorlog. Door het staatsburgerschap te verlenen aan de inwoners van het Caribische eiland konden ook zij worden opgeroepen voor het Amerikaanse leger. Met heel wat minder omhaal dan in New York werden twee regimenten gecreëerd, die voornamelijk werden ingezet bij de bewaking van de Panamakanaalzone. De inwoners van de kolonie werden er dus op uitgestuurd om de economische belangen van hun overheerser te gaan verdedigen in een Amerikaanse zone binnen een vazalstaat.

Maar het kon altijd nog gekker. In zijn zoektocht naar een stevige Afro-Amerikaanse identiteit selecteerde James Reese Europe achttien virtuoze Puerto Ricaanse muzikanten van Afrikaanse afkomst die allemaal aan het westelijk front zouden dienen. Zouden deze soldaten hebben beseft dat ze het risico liepen om in de loopgraven van Noord-Frankrijk terecht te komen? En als ze dat al beseften, zouden ze zich dan de vraag hebben gesteld of ze daar om welke reden dan ook wel iets te zoeken hadden? Anders dan bij Europe ontbrak bij deze Spaanstalige eilandbewoners immers de historische noodzaak om via de legerdienst een plek te veroveren in de Amerikaanse samenleving. Zij deelden hun afkomst met de ijverige dirigent, maar hun relatie tot de Amerikaanse natie was een heel andere. Hun strijd voor een Latijnse variant van de Afro-Amerikaanse identiteit moest nog beginnen. Bovendien lag het niet erg voor de hand dat de Puerto Ricanen in het niet alleen gesegre-

geerde, maar ook gefederaliseerde leger in een New Yorks regiment zouden dienen.

Europe heeft er nooit enige blijk van gegeven dat hij besefte hoe vreemd het was om als politiek bewuste zwarte muzikant zelf de benodigde 'grondstoffen' te gaan halen in gekoloniseerd gebied. Hij kon niet anders, dacht hij. Voor zijn jazzband had hij de Puerto Ricanen nodig en puur muzikaal gezien was daar niets tegen in te brengen. Zijn band kon de kwaliteiten van de Latino's goed gebruiken en andersom leerden de Puerto Ricanen ook heel wat van Jim Europe. Rafael Hernández, een van Europes rekruten, zou later zelfs uitgroeien tot de belangrijkste twintigste-eeuwse componist van zijn land. Hoewel zijn muzikale instinct hem dus naar de juiste plek had gestuurd, raakte Europe echter zo door zijn artistieke visie verblind dat hij de ironie van zijn strooptocht niet meer inzag. Plots telde alleen de Afrikaanse origine van zijn muziek en verloor hij de recente sociale en culturele ontwikkeling van zijn muzikanten uit het oog. In zijn queeste naar een gelijkwaardige behandeling van zwart en blank, hanteerde hij onnadenkend dezelfde koloniale logica die hij anders zo fel bestreed.

Somewhere over the Rainbow

Het bleef een vorm van volksverlakkerij, maar het werkte wel. In de eerste helft van 1917 stroomden de aanmeldingen binnen. Het vijftiende regiment was zelfs als allereerste New Yorkse legereenheid op oorlogssterkte, en dat had veel met Jim Europes band te maken.

Regelmatig werd die band namelijk boven op een bus gezet en al spelend naar een van de zwarte wijken van de stad gereden. Geen standaardrepertoire natuurlijk. Ze speelden Europes jazzy composities of de 'Memphis Blues' en de 'Army Blues' van W.C. Handy en wisten op die manier voor heel wat opschudding te zorgen. De straten stroomden vol, de mensen troepten samen rond de swingende bus. Jonge mannen gingen, enthousiast als ze waren over de muziek, meestal maar wat graag in op de uitnodiging om een ritje te maken met deze *bandwagon*. Maar ze waren zich vaak niet bewust van de bijbedoelingen van de onaangekondigde optredens. Als het voertuig vol zat, reed het namelijk linea recta naar het rekruteringsbureau. Daar werd nog een klein concertje gegeven ter-

wijl de dansende passagiers netjes in een rij werden geplaatst. 'Als onze vangst uit de bus *two-stepte*,' herinnerde Noble Sissle zich, 'dansten ze zo het rekruteringsbureau binnen – ze kregen een pen in hun handen geduwd en voordat ze doorhadden wat er gaande was, hadden ze, betoverd door de *jazzettes*, hun rechterhand al in de lucht gestoken en waren ze *jazz age* leden van het leger van Uncle Samuel'.

Ook zonder de betovering van de jazz meldden heel wat mensen zich aan, zodat het vijftiende regiment al in juni 1917 het vereiste aantal van 2002 soldaten had bereikt – slechts twee maanden na de oorlogsverklaring van 6 april. Dat bleek jaloersmakend. Een aantal andere regimenten begon zich hardop af te vragen of het wel eerlijk was om een band op die manier in te zetten en ook in de hogere regionen van het leger was niet iedereen gecharmeerd van de manier waarop kolonel Hayward zijn eenheid aan de man bracht. Er ontstond zowaar een race tussen de verschillende regimenten met als inzet het lidmaatschap van de zogenaamde Regenboogdivisie: de federale legerdivisie, samengesteld uit de beste regimenten van 26 staten en het District of Columbia (Washington). De Regenboogdivisie kreeg al snel het imago van een elite-eenheid, maar was primair in het leven geroepen om de opbouw van het leger te bespoedigen. Snelheid was dus een niet te onderschatten factor en aangezien het vijftiende regiment in tegenstelling tot andere eenheden al lang op volle sterkte was, koesterde Hayward in de vroege zomer van 1917 de hoop dat zijn jongens zouden worden opgeroepen en in een van de eerste konvooien naar Frankrijk zouden worden verscheept. Maar het verdict was ontluisterend: 'Black is not a color of the rainbow'.

Separate but equal, luidde officieel nog altijd de filosofie achter de segregatie. De nadruk lag echter duidelijk op het eerste deel en dat zou tot Europes grote teleurstelling nog lang zo blijven. Zolang hij met zijn muzikanten optrad was er geen probleem, maar als hij vervolgens zijn rechten als Amerikaans staatsburger, of zelfs als officier van het Amerikaanse leger wilde laten gelden, dan bleek er ineens veel minder openheid te bestaan.

Dat bleek nog maar eens toen hij in oktober van datzelfde jaar tijdens een trainingskamp in het plaatsje Spartanburg in South Carolina niet alleen de goodwill van de andere aanwezige militairen, maar ook die van de xenofobe plaatselijke bevolking had gewonnen door enkele geïnspi-

reerde concerten te geven op het dorpsplein. Ook in het Zuiden werd de interessante mix van militaire traditie en jazzy ritmes duidelijk gewaardeerd. Nog geen maand later escaleerde de boel echter bijna toen uitgerekend de zachtaardige *drum major* Noble Sissle weigerde op het bevel van een hoteleigenaar zijn hoed af te nemen en vervolgens door de man hardhandig op straat werd gezet. Sissle zelf wilde het incident stilhouden, maar zijn kameraden hadden er lucht van gekregen en besloten dat het maar eens gedaan moest zijn met de bijna dagelijkse provocaties. Ze bestormden het hotel en ook binnen begon een aantal blanke officieren zich met de zaak te bemoeien. Ze dreigden ermee het hotel met de grond gelijk te maken. Jim Europe baande zich een weg door de menigte en legde iedereen het zwijgen op. Met zijn imposante voorkomen kreeg hij het voor elkaar om zowel de woede van zijn eigen mannen als het temperament van de hoteleigenaar wat te temperen.

Iedereen besefte dat Spartanburg maar net aan een grote slachting was ontsnapt. Het was aan de zelfbeheersing van mannen als Sissle en Europe en aan de discipline van het hele vijftiende regiment te danken dat er niets ernstigs was gebeurd. Dat zag de legerleiding ook wel in, maar die oordeelde toch dat de spanning zo hoog was opgelopen dat de eenheid van kolonel Hayward moest vertrekken. Hoewel de mannen van het vijftiende nog maar een halve training achter de rug hadden, werden ze plotseling oorlogsklaar geacht en kwamen ze op de nominatie om naar Frankrijk te gaan.

Een echte prioriteit werd het vijftiende regiment nooit. Wekenlang zaten de mannen in diverse kazernes in en om New York te wachten op hun definitieve uitzending. Er was altijd wel wat. Of een ander regiment kreeg voorrang, of ze werden van de buitenwereld afgesloten omdat er werd gevreesd dat Duitse spionnen de bewegingen van het leger in de gaten hielden. Het resultaat was dat ze eindeloos moesten wachten.

In november 1917 ging het licht definitief op groen, al duurde het nog even voordat ze daadwerkelijk zouden vertrekken. De legerleiding had namelijk niet bepaald het vlaggenschip van de krijgsmacht ter beschikking gesteld voor de overtocht. De schuit die hen over de Atlantische Oceaan moest voeren, was een oud Duits vrachtschip dat het Amerikaanse leger in 1914 buit had gemaakt en dat was omgebouwd, nu ja, opgelapt tot oorlogsbodem. Oorspronkelijk heette het schip de *Prinzess*

Irene, maar intussen was het ironisch genoeg *Pocahontas* gedoopt. Geen toepasselijker vaartuig om de gekleurde trots van de natie naar Europa te verschepen, luidde wellicht de redenering, maar deze Pocahontas miste veel van de kordaatheid van haar illustere naamgeefster. Pas na twee pogingen zette het vijftiende regiment eindelijk koers richting Frankrijk, waar het op 27 december aankwam.

Het was hartje winter toen het vijftiende regiment aanmeerde. Vlak voor de kust was het gemeen beginnen te stormen en toen de soldaten op nieuwjaarsdag eindelijk van het schip mochten, was Brest gehuld in een dikke laag sneeuw. Het maakte de aanblik van de ontscheping van de zwarte soldaten waarschijnlijk nog exotischer, maar de Fransen gingen vooral uit hun dak toen de regimentsband een *Marseillaise-James-Reese-Europe-style* ten beste gaf. De melodie was de inwoners van Brest natuurlijk bekend, maar ze hadden nog nooit zo'n swingende versie gehoord: *Aux armes citoyens!*

De wereld kijkt over de schouders van de Fransen mee

Et puis? Niet veel eigenlijk, want wat kwamen de mannen van het vijftiende eigenlijk doen? Voor de soldaten was het duidelijk: *they wanted to shoot themselves some Germans*. Maar daarvoor moesten ze wel naar het front en dat was nog niet zo simpel. Volgens een oude legertraditie waren namelijk niet alleen geïntegreerde regimenten, maar ook geïntegreerde divisies uit den boze. Het was dus uitgesloten dat de Afro-Amerikaanse soldaten zij aan zij met hun blanke collega's de vijand te lijf zouden gaan. Voor de mannen van het vijftiende leek er niet veel meer op te zitten dan ondersteunende taken uit te voeren en te zorgen voor entertainment achter het front.

Jim Europes nachtmerrie leek uit te komen. Ondanks hun toewijding werden de zwarte soldaten nog altijd niet voor vol aangezien. Ze werden wel bewapend, maar ze mochten niet schieten. Kolonel Hayward zag evenwel een uitweg. Als Jim Europe erin zou slagen om Frankrijk te veroveren met zijn muziek, dan zou de onderhandelingsmarge met de legerleiding veel groter zijn en bestond er zelfs een kans dat zijn regiment zou mogen doen waarvoor het gekomen was. Europe stemde schoorvoetend in, maar kweet zich vervolgens meer dan behoorlijk van zijn

taak. Al na een paar weken reisde de reputatie van de band de muzikanten vooruit en lieten hoge generaals zich maar wat graag verrassen door een onaangekondigd concert van de groep waarover ze al zoveel hadden gehoord.

Bij een van die gelegenheden liet een generaal, Kernan genaamd, zich ontvallen dat hij er alle vertrouwen in had dat de tournee door Frankrijk een succes zou worden, maar dat de bandleden zich wel moesten realiseren dat ze plekken zouden bezoeken waar nog geen enkele Amerikaanse soldaat was geweest. De reputatie van het Amerikaanse leger hing dus af van deze band. Bovendien hadden zij de reputatie hun eigen 'ras' hoog te houden en zou het jammer zijn als de Fransen door hun optreden een slechte indruk zouden krijgen van de gekleurde medemens. De verantwoordelijkheid was immens, want de wereld keek over de schouders van de Fransen mee, aldus de generaal die voor de gelegenheid even vergat dat de mannen op wier schouders hij zojuist een karrenvracht aan verantwoordelijkheden had geladen in zijn eigen leger niet eens het recht hadden om te vechten.

Op zulke momenten leek Europes missie behoorlijk hopeloos, maar langzamerhand begon er toch iets te veranderen in het denken van de legerleiding. De 15th Infantry Regiment Band was in korte tijd een fenomeen geworden en had het hele Amerikaanse leger een zeer goede naam bezorgd bij de Franse bevolking. Dat zorgde ervoor dat in maart 1918 het zoveelste verzoek van kolonel Hayward voor deelname van zijn regiment aan de gevechtshandelingen eindelijk werd ingewilligd. Of toch bijna. Want traditie bleef traditie en niemand had er trek in een zwart regiment op te nemen in een blanke divisie. En dus kreeg Hayward de keuze: hij kon of terugkeren naar de Verenigde Staten om daar te wachten op de formatie van een zwarte divisie, of hij kon met onmiddellijke ingang worden toegevoegd aan het Franse leger, waar geen wet of traditie tegen rassenvermenging bestond. Hayward koos voor de tweede optie en gaf Europe en zijn mannen het bevel om naar Connantre te komen, een gemeente in het noorden van Frankrijk, om zich daar aan te sluiten bij de rest van de eenheid die voortaan bekend zou staan als het Trois Cent Soixante Neuvième Regiment d'Infanterie U.S. Het 369ste regiment dus, maar dan wel van het Franse leger, waar de mannen van Hayward als Amerikaanse militairen onder Frans bevel zouden vechten in Franse uniformen.

Door het vuur

Ergens in zijn memoires verzucht Noble Sissle:

> Ja ook ik wilde wat al mijn legermaatjes wilden. Ik wilde een Duitser omleggen, maar net als op school, waar ik altijd het liefst een football- of honkbalster wilde worden, bleek ik beter te kunnen zingen, zo was het ook tijdens mijn dienst in het leger – het kwam er altijd op neer dat ik eindigde als Zanger en als Verstrekker van Geluk aan Mijn Maten.

Sissle was voorbestemd om zanger te worden, zoals anderen als sport- of oorlogsheld de status van *All American Hero* zouden bereiken. Je had immers maar te accepteren wat je toevalligerwijs ten deel viel. Zeker in een Amerikaanse context is dit een zeer herkenbare redenering. *In God we trust* en dus staat je niet veel anders te doen dan je talenten en mogelijkheden in dank te aanvaarden. Wat je verder door hard werken weet te bereiken, draagt het keurmerk van de *Founding Fathers* die de Verenigde Staten hebben geconcipieerd als een land waarin iedereen zijn geluk in volledige vrijheid kan beproeven. Een Amerikaan weet zich traditioneel dus dubbel gewaarborgd, maar ook twee keer beknot: een keer door de voorzienigheid en een keer door de stichtingsmythe.

De redenering van Sissle is best begrijpelijk, maar niet standaard. Jim Europe liet zich bijvoorbeeld lang niet zo gemakkelijk door abstracte grootheden sturen. In zijn niet-aflatende queeste naar een Afro-Amerikaanse identiteit, spreidde hij hoe langer hoe meer een modernistische, ja een haast avant-gardistische manier van denken tentoon. Dat hij was voorbestemd om muzikant te worden, had hij intussen wel begrepen, maar dat wilde niet zeggen dat hij zomaar akkoord wilde gaan met de randvoorwaarden die hem als individu waren gesteld. Hij kon zich simpelweg niet neerleggen bij het feit dat zijn talenten wel werden bejubeld, maar dat hij omwille van zijn huidskleur toch een tweederangsburger bleef. Ook al gaf het land van Jefferson en Washington hem als muzikant veel, zo niet alle ruimte, het ontwerp van zijn geliefde natie vertoonde een weeffout en die weeffout moest worden hersteld. Tegen de geest van de Amerikaanse vertelling in meende Europe dat hij de maatschappij kon, nee, moest veranderen.

Anders dan Sissle en vele andere leden van de 369th Infantry Regiment Band besloot Europe om zich niet zonder meer naar zijn goddelijke roeping te schikken. Hij zag er niets in werkeloos toe te zien hoe zijn makkers de Duitsers meter voor meter achteruit probeerden te dringen, in een poging om de democratie te waarborgen voor de komende generaties. Zodra het kon liet hij zich daarom vervangen als muzikaal leider en dirigent van de band en nam hij zijn taak als aanvoerder van zijn machinegeweereenheid op zich.

Europe had eindelijk bereikt waarvoor hij zo lang had geijverd. Maar die overwinning liet wel een dubbel gevoel na. De afwegingen van zijn maatje Noble Sissle waren Europe niet vreemd. Ook hij wilde eigenlijk maar wat graag een heldenrol spelen in de Amerikaanse vertelling. Hij had zijn jazzy deuntjes gespeeld op het marstempo van 's lands meest bejubelde componist, hij had het leger uitverkoren als het meest geschikte instituut voor de ontvoogding van het zwarte volksdeel en hij had de eer van de natie hoog gehouden door als ambassadeur van het Amerikaanse leger heel Frankrijk te doorkruisen. En waar had het hem gebracht? Aan het front van de meest verwoestende oorlog uit de geschiedenis, waar hij na lang aandringen zijn land wel mocht dienen, maar alleen in het uniform van een vreemde mogendheid. Europes wens was misschien wel uitgekomen, maar hij had nog niet het gevoel dat zijn land evenveel van hem hield als hij van zijn land.

Europes teleurstelling in de oude structuren was echter lang niet zo groot als die van veel van zijn Europese collega-kunstenaars. Niet zo groot als die van Henri Barbusse, bijvoorbeeld, die in zijn roman *Le feu* (1916) niet alleen een rauw beeld van het leven aan het front had geschetst, maar ook een vernietigend beeld van het oude, imperialistische Europa. Barbusse, die zelf brancardier was geweest in het Franse leger, had duidelijk met veel afschuw de verschrikkingen van de oorlog beschreven, maar hij had op geen enkel moment de onzinnigheid van deze slachting aangeklaagd. Idealistisch als hij was zag Barbusse de oorlog als een noodzakelijke stap in de richting van een radicaal andere, vreedzame wereld. Zijn personages moeten dan ook eerst door alle ellende heen, terwijl ze links en rechts nog wat verleidingen weerstaan, om aan het eind van het boek zicht te krijgen op een nieuwe lente. Het is een harde leerschool, maar uiteindelijk tekent zich een nieuwe klasse af, een klasse van 'verlichte mensen' die tot het inzicht zijn geko-

men dat iedereen gelijk is en dat oorlog niet in het belang is van de massa.

In *Le feu* hebben de gewone soldaten, de 'slaven' van de oorlog, de sleutel voor de wereldvrede in handen. Als zij elkaar over de landsgrenzen heen de hand reiken, komt er een eind aan alle bloedvergieten. Het is een simpel principe, zo had Barbusse in het begin van zijn boek al aangekondigd, maar er is niettemin een massale slachting voor nodig om de ogen van de onderdrukten te openen en van deze 'foule terrestre' een leger verlichte vrijheidsstrijders te maken (371). Het oude moet eerst helemaal worden vernietigd voordat de nieuwe idealen een kans krijgen.

Zo radicaal dacht Jim Europe niet. Maar een zekere apocalyptische logica had zich toch ook van hem meester gemaakt. Zijn houding had althans wel iets weg van die van de soldaten in *Le feu*. Zij aanvaardden namelijk hun lot, omdat ze ervan overtuigd raakten dat er voor de gewone man geen alternatief was. Als slaven van de grote mogendheden waren ze gevangen in een vagevuur dat geklemd zat tussen de hel van de oorlog vóór hen en de hel van de militaire en civiele overheden achter hen. En al verkeerden ze niet in de comfortabelste positie, zij hadden wel als enigen uitzicht op een andere, een paradijselijke wereld.

Een mildere variant van die redenering leefde ook bij Jim Europe. Ook hij had het idee dat hij eerst door de hel van de oorlog heen moest om uitzicht te houden op de volledige emancipatie van de zwarte gemeenschap. Niet als onderdeel van de ondersteunende diensten achter het front, niet als entertainer van de bevelhebbers, maar als soldaat, nu ja, als luitenant aan het front.

Het was geen pose. Jim Europe nam zijn missie bloedserieus, al verdrinkt deze episode uit zijn leven bijna in jongensboekenromantiek. Wat te denken, bijvoorbeeld, van die keer dat hij zich door een aantal Franse officieren liet opjutten om eens een kijkje te gaan nemen in de Duitse loopgraven? Het leverde hem de eer op de eerste zwarte soldaat te zijn die het niemandsland overstak, maar meer dan een paar blauwe plekken hield hij er niet aan over.

Of misschien toch? Europes onbezonnen optreden aan het front droeg ongetwijfeld bij aan zijn roem. In die mate zelfs dat verschillende journalisten in het voorjaar van 1918 hun nieuwsgierigheid niet langer konden bedwingen en verslag kwamen doen van de verrichtingen van het tegelijkertijd heldhaftige en muzikale zwarte regiment. Ze kwamen

op tijd. Veel actie hadden Europe en zijn mannen op dat moment nog niet gezien, maar op 14 mei werd een kleine, geïsoleerde post aangevallen door meer dan twintig Duitse belagers. Dankzij de heldenmoed van Needham Roberts en Henry Johnson hoefde het 369ste regiment de positie niet op te geven. Hoewel ze ver in de minderheid waren, slaagden de twee erin de Duitsers zware verliezen toe te brengen. Roberts en Johnson waren de eerste Afro-Amerikaanse soldaten die werden gedecoreerd – ze kregen een Frans Croix de Guerre – en dankzij de aanwezigheid van de journalisten werd de gebeurtenis breed uitgemeten in de Amerikaanse pers.

Europe vond het allemaal geweldig, maar hij kon het niet laten om een paar weken later een brief te sturen naar een bevriende journalist. De brief werd op 28 juli gepubliceerd in de *New York Age*, een weekblad voor Afro-Amerikanen. Niet alleen Roberts en Johnson verdienden immers lof, bijna alle zwarte soldaten – voornamelijk Afrikanen vechtend voor het Franse leger – onderscheidden zich volgens hem. 'Ik heb er nog nooit een gezien zonder een decoratie van de een of andere soort en ik heb er ondertussen al duizenden ontmoet', schreef hij, duidelijk trots op het aandeel dat zijn 'ras' had in het gevecht voor de goede zaak.

Bovendien hechtte Europe eraan te onderstrepen dat hij zijn beroemde band ondertussen had verlaten en dat hij achter een machinegeweer was gaan zitten. Wat had het immers voor zin om te gaan vechten als thuis iedereen dacht dat hij jazzy marsen speelde voor soldaten met verlof?

On Patrol In No Man's Land

De showman Jim Europe maakte dankbaar gebruik van zijn roem als muzikant om zijn inzet als soldaat onder de aandacht te brengen. Hij nam de gelegenheid zelfs te baat om nog eens extra te onderstrepen welke onmisbare bijdrage het zwarte 'ras' – zoals hij het bleef noemen – leverde aan de strijd voor het behoud van de westerse democratie. Maar hoezeer Europe zich ook afficheerde als muzikale vrijheidsstrijder, hij bleef ervan overtuigd dat de echte bijdrage aan de emancipatie van de zwarten in de loopgraven geleverd moest worden en dus was hij voorlopig alleen een activist buiten zijn muziek om. Zijn muziek zelf vormde in ieder geval geen protest tegen de structuren die hem in zijn persoon-

lijke vrijheid beperkten, noch was ze een weerspiegeling van de chaotische omstandigheden waarin ze tot stand kwam.

Verwonderlijk is het niet dat Europe een gezagsgetrouwe bijdrage leverde aan de subversieve jazztraditie. Anders dan de pioniers uit New Orleans – creolen veelal, zoals de legendarische pianist en pooier Jelly Roll Morton, die in bordelen en gokhallen zijn gemengde afkomst en morele lichtzinnigheid uitbuitte in zijn 'onzuivere' muziek – had hij er geen behoefte aan zich van de elite af te keren. Opgeleid door Enrico Hurlei, de secondant van John Philip Sousa, en Joseph Douglass, de kleinzoon van de gedistingeerde burgerrechtenactivist Frederick Douglass, wilde Europe een plaats veroveren in de Amerikaanse maatschappij en niet daarbuiten. Hij wilde die maatschappij verrijken door er een Afro-Amerikaans element aan toe te voegen. Voorzichtig en met kleine hoeveelheden tegelijk.

Voor de oorlog had Europe een minimum aan jazz in een bestaande traditie geïnjecteerd en tijdens de oorlog was hij op dezelfde voet verder gegaan. Zijn muziek was anders, revolutionair zelfs voor wie nog geen kennis had gemaakt met gesyncopeerde ritmes, maar ze kon zonder problemen bestaan binnen de strikte regels van het Amerikaanse leger. Hoewel er onmiskenbaar jazzelementen in deze muziek zaten, bleef de 369th Infantry Regiment Band een militaire kapel die composities speelde die vele malen netter waren dan de schunnige klanken die uit de kroegen van de rosse buurt van New Orleans rolden. Dat was ook precies de reden waarom Europe zoveel succes had bij een grote groep mensen. Men kon zich verbazen over de nieuwe ritmes en klanken zonder meteen geconfronteerd te worden met een totaal nieuwe, of om diverse redenen abjecte muziek. Op korte termijn was Europe daardoor veel invloedrijker dan zijn collega's die de grillige vorm van de jazz wel stelselmatig uitdiepten.

Veel veranderde echter toen Europe de oorlog eenmaal vanuit de loopgraven had gezien. De tour door Frankrijk had tot dan vooral in het teken gestaan van de frustratie over het feit dat hij en zijn mannen de facto door hun eigen overheid waren ontwapend. Dat was natuurlijk niet zomaar een persoonlijke bekommernis, maar het had de luitenant wel het zicht ontnomen op de bredere betekenis van de Eerste Wereldoorlog. Pas in de loopgraven zag, of liever, hoorde hij met welk een gigantische knal de eerste moderne oorlog een einde maakte aan de gezapige

negentiende eeuw. Hier was een nieuwe tijd in de maak, een tijd met een andere klank en een ander ritme.

Niet dat Europe plots op alle fronten revolutionair werd. Daarvoor was hij een veel te welopgevoede en fijnbesnaarde ziel, die bovendien niet uit was op de afbraak van het bestaande, maar een constructief ideaal koesterde. Maar nu hij zijn doel had bereikt en de muziek niet langer louter diende als middel om de blanken te overtuigen van de talenten en de goede intenties van de zwarte soldaten, kon hij er wel een nieuwe invulling aan geven. Langzaam drong de oorlog Europes muziek binnen.

Het samengaan van oorlog en jazz bij Europe werd aanvankelijk overigens haast van buitenaf opgelegd. Door hun heldhaftige optreden kreeg het 369ste regiment namelijk de bijnaam Hell Fighters. De band ging in één moeite mee. Voortaan zou hij bekend staan als Lieut. Jim Europe's Hell Fighters Jazz Band. In de mythologie en de marketing van de band vloeiden de oorlog en de muziek dus alvast op een vanzelfsprekende manier samen.

Het sluimerende besef dat de jazz na zijn actieve dienst in de loopgraven op het ritme van de nieuwe tijd geschreven zou moeten worden, explodeerde bij Europe in de derde week van juni 1918. Letterlijk. Europe en zijn eenheid kwamen onder zwaar Duits artillerievuur te liggen en niet alleen van de conventionele soort. Ze kregen ook een spervuur van gasbommen te verwerken. De aanval was kort. Er volgde geen charge van de Duitsers. Toch betekende deze aanval het einde van Europes carrière aan het front. Hij raakte bevangen door het gifgas en moest worden afgevoerd naar een veldhospitaal even buiten Maffrécourt, een paar kilometer achter het front, waar hij werd behandeld aan zijn ogen.

Heel erg waren de verwondingen van de luitenant niet, zo stelde sergeant-majoor Cheatham opgelucht vast. Cheatham verbleef in hetzelfde hospitaal en maakte van de gelegenheid gebruik om zijn broer op de hoogte te stellen van zijn situatie. Belangrijker dan zijn eigen wedervaren bleek echter het nieuws dat Europe er niet alleen relatief goed aan toe was, maar dat hij zich ook weer aan het schrijven had gezet: 'Jim besteedt zijn tijd goed door oorlogsnummers te componeren die echt de nodige punch hebben.' 'De *nodige* punch', want dat was inderdaad waar het nog aan schortte. De ervaring aan het front had Europe scherper gemaakt,

alerter op het jachtige en compromisloze dat de nieuwe tijd met zich meebracht. Cheatham was er zeker van dat Europe goud in zijn handen had. Hij zou zwaar binnenlopen, voorspelde hij.

Aan zijn financiële vooruitzichten zal Europe niet hebben gedacht toen hij in het kleine veldhospitaal aan zijn oorlogsliederen begon. Alhoewel. Behalve chaotische beschrijvingen van het leven aan het front schreef hij ook zoetsappige liedjes over het verlangen naar eigen huis en haard. Verschrikking en melancholie gingen hand in hand, maar de nummers over chaos en verwoesting waren toch het urgentst. Rechtop gezeten in bed liet hij Noble Sissle, die naar het hospitaal gesneld was om zijn kameraad op te zoeken, vol trots zijn meest vernieuwende compositie zien: het bedrieglijk vrolijke 'On Patrol in No Man's Land'.

What's the time? Nine?
Fall in line
Alright, boys, now take it slow
Are you ready? Steady!
Very good, Eddie.
Over the top, let's go
Quiet, lie it, else you'll start a riot
Keep your proper distance, follow 'long
Cover, brother, and when you see me hover
Obey my orders and you won't go wrong

There's a Minenwerfer coming –
look out (bang!)
Hear that roar (bang!),
there's one more (bang!)
Stand fast, there's a Very light
Don't gasp or they'll find you all right
Don't start to bombing with those hand grenades (rat-a-tat-tat-tat)
There's a machine gun, holy spades!
Alert, gas! Put on your mask
Adjust it correctly and hurry up fast
Drop! There's a rocket from the Boche barrage
Down, hug the ground, close as you can, don't stand
Creep and crawl, follow me, that's all

What do you hear?
Nothing near
Don't fear, all is clear
That's the life of a stroll
When you take a patrol
Out in No Man's Land
Ain't it grand?
Out in No Man's Land

Voor onze oren is 'On Patrol in No Man's Land' een erg braaf nummer. Dat kan ook niet anders. Er is onderhand bijna een eeuw muzikale ontwikkeling overheen gegaan. Bovendien geeft de opname uit maart 1919 door alle ruis en door de restricties die een opname in die dagen oplegde (ritmeblokken in plaats van drums bijvoorbeeld) maar een vaag idee van hoe Jim Europe's Hell Fighters Jazz Band dit ooit moet hebben gespeeld.

Maar beeld je in wat de doorsneeburger aan het eind van de Eerste Wereldoorlog aan populaire muziek gekend kan hebben en het wordt een heel ander verhaal. Waar had men ooit eerder een militaire kapel gehoord die zo systematisch de nadruk legde op de traditioneel zwakke tellen in een vierkwartsmaat? Of waar kon je een band horen die na de intro vier maten lang het gieren van de mortieren, het gillen van sirenes en het inslaan van een bom imiteerde? Waar hoorde je die gejaagde korte zinnetjes die nu eens staccato en dan weer vrijelijk over de maten heen werden gedrapeerd? En waar kregen explosies zo'n grote rol toebedeeld dat de klanknabootsingen (droge klappen op een trom) waren opgenomen in de songtekst?

De contemporaine luisteraar werd overdonderd door het nummer. Zonder noemenswaardige waarschuwing zat hij midden in de handeling en werd hij meegesleurd door een patrouille die zich – links en rechts een mortier ontwijkend – een weg baant door het niemandsland. Fluitjes, trommels, unheimisch klinkende glijders van de trombone, gegil: 'On Patrol in No Man's Land' is geen moment voorspelbaar. Grillig zelfs. In de opbouw bijvoorbeeld. Er is maar één couplet en het enorme refrein wordt de tweede keer dat het wordt gespeeld na 'Creep and crawl, follow me, that's all' onderbroken door aanmoedigingskreten, gejuich en nog meer gegil, waardoor de laatste acht optimistische regels op zijn

minst een overmoedige bijklank krijgen. Ondanks de positieve inhoud was het nummer er niet alleen op uit om het publiek te behagen.

Meer dan in welke andere compositie van Europe ook lag de nadruk bovendien op het hier en nu. Geen vrolijke ode aan een abstract ideaal, zoals in 'Strength of the Nation', maar een dosis zwaar aangezette frontervaringen, direct en zonder verdoving toegediend. Voor het eerst wordt de jazzvorm hier ten volle benut. Het strompelende effect van het gesyncopeerde ritme draagt bij aan het chaotische karakter van het nummer. De leden van de patrouille lijken bij momenten met dezelfde snelheid over elkaar te tuimelen als waarmee Noble Sissle, de zanger op de opname uit 1919, in de snelle passages over zijn tong struikelt. Maar ook dat is geen defect. De snelheid en de chaos zijn thema's die vaardig worden versterkt door de vormkenmerken van de jazz.

Deze jazz kent geen absolute waarden. De chaos en de klanknabootsingen zijn nooit op precies dezelfde manier te herhalen, als dat al de bedoeling zou zijn. Dit nummer heeft iets eenmaligs, misschien zelfs iets onafs en dat is ook precies het gevoel waarop wordt gespeculeerd. 'On Patrol in No Man's Land' markeert de bewuste verschuiving van het zorgvuldig uitgedachte arrangement naar een onvoorspelbare uitvoering, een verschuiving van de dwang van de partituur naar een vrije(re) improvisatie.

Daar komt nog eens bij dat ook in de inhoud een opmerkelijke verschuiving was opgetreden. Niet dat Europes muziek ineens antiautoritaire trekken vertoonde, maar de abstracte natie die hij in 'Strength of the Nation' nog centraal stelde, was vervangen door de 'vage grond' van het niemandsland. Alleen daar – in dat gebied tussen 'goed' en 'kwaad', tussen 'leven' en 'dood' – leek de levenskracht die uit 'On Patrol in No Man's Land' spreekt, ongeremd te kunnen bloeien. Dat geldt overigens ook voor het veel bravere 'All of No Man's Land is Ours', dat Europe en Sissle kort na terugkomst in Amerika schreven. In dat nummer belt een soldaat die net uit Europa is teruggekeerd naar zijn vriendin en zet hij zijn toekomstplannen uiteen. De oorlog is gewonnen en het is tijd om een gezin te stichten. Maar nergens wordt verwezen naar de trotse natie Amerika. Het is het niemandsland dat is veroverd (in Europa), en datzelfde niemandsland ligt in overdrachtelijke zin ook aan de voeten van het jonge stel. 'Hun' wereld, dat deel van de realiteit dat de geliefden zich hebben toegeëigend, is noodzakelijkerwijs een tussenwereld. In diezelfde

ongedefinieerde ruimte omarmen de soldaten van het 369ste regiment het leven, laverend tussen onzekerheid en overmoed.

Was Europe gedesillusioneerd geraakt? Wellicht. Zijn moeizame zoektocht naar een volwaardig burgerschap had hem in elk geval geleerd dat de raderen van de verandering zeer langzaam draaien en vaak om onbegrijpelijke redenen haperen en stilstaan. Aan het front had hij echter gezien dat niet alles zwart of wit hoefde te zijn. Tussen beide fronten lag een ruimte, toegegeven, een gevaarlijke ruimte, maar wel een die Europe in zijn jazz als een mentale ruimte kon claimen. De locatie waar zijn meest vooruitstrevende muziek tot stand was gekomen, kreeg een alles overstijgend belang, zoals bleek uit een interview uit 1919, dat verscheen onder de titel 'A Negro Explains Jazz'. Europe benadrukt hierin dat zijn mannen behalve muzikanten ook strijders zijn in de letterlijke betekenis van het woord: 'Strijders zijn ze allemaal én muzikanten, want ze hebben allemaal in de loopgraven gediend.' De muziek was een gevecht geworden en tot nader order was de jazz op het niemandsland aangewezen.

Naar vorm en inhoud was 'On Patrol in No Man's Land' een eerste stap in de richting van de jazz die synoniem zou worden voor onrust en opstand. De muziek kreeg een ontwrichtende werking en het is veelbetekenend dat ze, hoewel ze in essentie Amerikaans was en bleef, in Europa een concrete politieke invulling kreeg. Of misschien preciezer: in Europa werd de nog prille kunstvorm voorzien van een concrete politieke betekenis.

Er stegen nieuwe klanken op vanuit het niemandsland en op het continent dat op de grens verkeerde tussen destructie en wederopbouw, tussen oud en nieuw, hoorde de artistieke voorhoede meteen dat die ontwrichtende klanken konden worden ingezet voor haar eigen verzuchtingen en idealen. Het was dit soort jazz die avant-gardisten voor zich zou winnen vanwege zijn (her)scheppende potentie, en het was dit soort jazz die moraalridders en overheden al snel in de gordijnen zou jagen vanwege zijn vermeende staatsgevaarlijke uitwerking. En als dat niet gebeurde naar aanleiding van een optreden van Lieut. Jim Europe's Hell Fighters Jazz Band, dan wel naar aanleiding van de mythe van de jazz die al snel groter, sneller, lawaaiiger, hypnotiserender en vooral destructiever werd dan het origineel.

Epiloog

New York liep op 17 februari 1919 massaal uit voor 'the colored troops of the three six nine', of eigenlijk voor het oude 15de regiment van de Nationale Garde van New York, want dat was de naam die iedereen zich herinnerde. Zelfs nu ze haast wereldwijde bekendheid genoten, bleven deze soldaten voor de New Yorkers toch vooral de jongens van *hun* vijftiende regiment. Reikhalzend stonden de mensen – blank en zwart – langs de kant te wachten tot ze een glimp zouden opvangen van de eenheid die in haar geheel van het Franse leger een Croix de Guerre had gekregen.

Velen stonden al uren te wachten toen in de verte de eerste klanken van de inmiddels beroemde Hell Fighters Band klonken. De klanken kwamen uit het zuiden. Menig toeschouwer keek verbaasd om. Ze hadden al die tijd in de verkeerde richting staan kijken. Ze tuurden naar het noorden, waar de parades normaal vandaan kwamen. De troepen marcheerden doorgaans naar het zuidelijke puntje van Manhattan, richting het financiële en bestuurlijke centrum van de stad. Maar nu niet. Deze parade liep naar Black Manhattan, naar Harlem waar een groot deel van de soldaten vandaan kwam.

Trots marcheerde de muziek voor de soldaten uit. De Hell Fighters speelden voor het eerst sinds de oorlog voor eigen publiek. Statig in het begin, maar naarmate ze noordelijker kwamen, veranderde Jim Europe het repertoire beetje bij beetje, tot de band jazzend Harlem binnen danste. De soldaten en hun muziek waren eindelijk thuis.

Het enthousiasme van de bevolking bij de swingende intocht van kolonel Haywards gekleurde regiment leek veelbelovend voor de positie van de zwarten in de Amerikaanse maatschappij. De roes van het succes duurde echter niet lang. Meteen na terugkomst lagen er wetsvoorstellen klaar om Afro-Amerikanen niet alleen het recht te geven te mogen dienen in hun eigen regimenten, maar om die regimenten ook te mogen leiden. Het waren voorstellen die in het vuur van het moment werden geformuleerd en enthousiast werden aangekondigd in de *New York Times*, maar het was al gauw business as usual. Nog geen maand na het hoopgevende bericht over de uitbreiding van de rechten van de zwarte bevolking stond in dezelfde *New York Times* een ongetwijfeld goedbedoeld artikel dat vooral duidelijk maakte dat er van volledige gelijkheid nog lang geen

sprake was. 'Comic Anecdotes Brought Back by Negro Soldiers' luidde de titel van het stuk, waarna er een opsomming volgde van korte scènes die de karikaturale domheid van de zwarte militairen moesten reveleren. Zo zou een zwarte soldaat het volgende antwoord hebben gegeven op de vraag waarom hij niet in de luchtmacht zou willen dienen:

> Well, you see, ef I was up in dat dah machine an' de officer got kilt.
> I'd have to git out an' cranck up de engine, wouldn't I?
> I wouldn't have nothin' to stan' on.

Ze waren dan misschien heldhaftig, maar echt slim konden de Hell Fighters volgens de compilator van de anekdotes niet zijn.

Ook in Europes eigen band maakte de trots voor wat de strijdersmuzikanten als groep hadden gepresteerd en wat ze daardoor voor hun 'ras' hadden verwezenlijkt, snel plaats voor persoonlijke ambities en frustraties. Meteen na terugkomst waren de Hell Fighters begonnen aan een tournee door het noordoosten van de Verenigde Staten. Uitgeput waren ze op 9 mei in Boston aangekomen waar ze nog drie concerten moesten geven voordat ze aan een welverdiende vakantie konden beginnen. Iedereen was aan het eind van zijn Latijn, kleine irritaties begonnen door te wegen en bij sommigen begon de gezondheid eronder te lijden. Jim Europe zat zelfs dicht tegen een longontsteking aan.

De matineevoorstelling verliep routineus, maar de sfeer was niet best. Het was koud en nat buiten. Veel mensen waren thuisgebleven. De zaal was opmerkelijk leeg voor een concert van deze immens populaire band. Tussen de middag- en de avondvoorstelling ging Europe naar de dokter. Toen hij terugkwam was hij nog altijd ziek, maar ook vastbesloten om de tour af te maken. 's Avonds was de zaal alweer niet helemaal gevuld. Het theater tochtte bovendien als een oude schuur en de stemming was terneergeslagen. Iedereen verlangde naar huis.

Vlak voor het einde van de eerste set liep plots drummer Herbert Wright van het podium. Met een strenge blik slaagde Europe er nog wel in hem terug te halen voor het laatste nummer, een drumduet tussen Herbert en Steve Wright, maar tijdens de pauze barstte de hel los. Europe wilde weten waarom Herbert juist nu moeilijk ging doen, net nu de tour er bijna opzat en hij een lelijke verkoudheid onder de leden had. Herbert antwoordde dat het niet eerlijk was dat de dirigent hem altijd boos

aankeek als er iets misging in de ritmesectie, terwijl Steve de ene fout na de andere maakte. Het was niet eerlijk en hij liet verdomme niet op zich zitten.

Noble Sissle zag dat Herby Wright buiten zinnen raakte. Hij vroeg hem of hij niet beter kon weggaan. Wright gehoorzaamde, maar een paar tellen later stormde hij de kleedkamer weer in en dreigde Europe te doden. Tot hun grote schrik zagen de omstanders dat Wright een zakmes in de hand had en dat hij daadwerkelijk op het punt stond Europe aan te vliegen. Europe pakte een stoel en zwaaide hem in de richting van de drummer. Maar niets kon de uitzinnige Wright nog stoppen. Hij klom over een tafel, sprong over de stoel en plantte zijn mes in de halsslagader van de dirigent. Jim Europe overleed even later in het ziekenhuis.

'Jim Europe Lives', kopte de *Chicago Defender* een week later, ontredderd, maar strijdbaar. Decennia voordat wanhopige fans weerstand boden aan het besef dat Charlie Parker dood was door 'Bird Lives' te schilderen op de muren van New York, lachte de *Chicago Defender* door zijn tranen heen dat Europe misschien vermoord was, maar dat zijn boodschap altijd zou blijven leven:

> 'Jim' Europe leeft! Hij leeft, vanwege een waarheid, in de harten van zij die van hem houden. Herinner je je John Brown? Herinner je je het liedje? Laten we het aanpassen:
>
> 'Jim' Europe's body lies molding in the clay,
> But his soul goes marching on!
>
> 'Jim' Europe marcheert door, door, door, en hij leidt nu bands overal ter wereld. Zijn nagedachtenis zal nooit vervagen. Nu hij dood is, leeft hij grootser dan ooit! Nu hij vermoord is, heeft hij het vuur in onze harten aangestoken, de harten die toch al gevuld waren met zijn muziek, om ons voor te bereiden, grondig voor te bereiden, en om de wereld het durende, het immer voortdurende ongelijk te tonen van vooroordelen, en de wereld het zielengeluk te geven dat pas echt tot zijn recht komt in de schoonheid van de muziek.

Deze muziek komt voort uit de loopgraven

Jazz en oorlog in de Europese literatuur van het interbellum

Na de oorlog kon iedereen het plots horen. Vanuit het niemandsland stegen vreemde, nieuwe klanken op. Het was de muziek van James Reese Europe, die wat braakliggend terrein opeiste voor zichzelf en voor zijn mensen. Maar niet alleen voor *zijn* mensen, zoals een aantal Europese schrijvers al snel begreep. De rebelse Afro-Amerikaanse ritmes konden met minstens zoveel, zo niet met meer geestdrift worden ingezet voor de verzuchtingen van de Europese avant-garde.

De Italiaanse schrijver en zelfverklaarde 'dichter van de foxtrot', Max Manolo, schreef in zijn pamflet 'Verdediging van de jazz-band' uit 1927 zelfs dat het tijd werd om de jazz te 'Italianiseren'. De jazz was niet Amerikaans, of Engels, of Frans, nee deze muziek kwam voort 'uit de loopgraven' en behoorde daarom iedereen toe. Vooral ook de Italianen. De échte Italianen welteverstaan; zij die het 'vurige getrommel en het nerveuze contrapuntische geratel van de mitrailleurs' prefereerden boven het zoete geluid van een 'zigeunerviool' die de comfortabele landerigheid van een leven achter de linies begeleidde.

Manolo had een flinke klap van het futurisme meegekregen en eiste het opwindende nieuwe genre haast gewapenderhand op voor de mensen die krachtdadig in het leven stonden. Hij ging dan ook voorbij aan het feit dat bij velen het enthousiasme voor de jazz bol stond van exotisme en escapisme. Het kon wel zo zijn dat de danszalen volliepen met mensen die er 'een perverse voorkeur voor hadden om anderen de *charleston* en de *black-bottom* te zien dansen', maar daar hadden oud-strijders als hij geen boodschap aan. De jazz was niet 'de muziek van degenen die dansen, maar van degenen die gedanst hebben', schreef hij, doelend op

de dodelijke dans in de loopgraven: 'En dat de violen er toen niet bij waren; jammer voor hen. Wij hebben de mitrailleurs en de mortieren aanvaard.'

Het is opmerkelijk dat de aloude viool in de voorstelling van Manolo is vervangen door vuurwapens en artillerie. De jazz stond voor hem in zekere zin gelijk aan de vernietigende oorlog, maar dan wel in de revitaliserende betekenis die de futuristen aan oorlog en geweld hadden gegeven. De jazz had dus een verjongende werking: hij vernietigde het oude om plaats te maken voor het nieuwe. Veelzeggend opende Manolo zijn pamflet dan ook met een allusie op Marinetti's 'Futuristisch manifest' uit 1909, waarvan de negende stelling begon met: 'Wij willen de oorlog verheerlijken – enige hygiëne van de wereld'. Bij Manolo klonk het stellig: 'Wij verheerlijken de *jazz-band*.'

Ook de rest van zijn pleidooi voor de jazz gaat met nogal wat bravoure en geweld gepaard. Het is bijvoorbeeld geen toeval dat Manolo vooral gecharmeerd is van de ritmische kwaliteiten van de muziek en het is tekenend dat hij de Italiaanse jazzband wil 'bombarderen' tot 'batteria', oftewel slagwerkensemble. Want jazzmuzikanten, dat waren in zijn ogen manhaftige strijders die de opdracht hadden om hun opstandige boodschap er bij de massa in te rammen. En dus leek het Manolo een goed idee om in een 'toekomstige oorlog in elke aanvalseenheid een *jazz-band* op te richten'. Het zou ervoor zorgen dat de manschappen in de juiste 'toonsoort' opereerden.

Geweld, gedrevenheid, trots en patriottisme: het zijn de kernwoorden van het futurisme die bij Manolo ook de jazz kenmerken. Hij lijkt in ieder geval geen moment van plan om deze opruiende muziek in verband te brengen met meer klassieke vormen van de kunst, of – god verhoede – entertainment. Nee, de jazz was een verworvenheid van de mensen die het échte leven pas hadden leren kennen in de loopgraven. De jazz was het bezit van de durfals die Europa van de dood-door-verveling hadden gered. De jazz was met andere woorden het wapen bij uitstek van iemand als Max Manolo, die er overigens ook geen graten in zag om de ontstaansgeschiedenis van het genre volledig naar zijn hand te zetten. Het gebeurde in 1917, toen hij met een handvol soldaten de bossen van Monte Fratta 'penetreerde', vervolgens de vlammen weerstond in een Hongaarse loopgraaf in Banjšice, en uiteindelijk tussen de bebloede en zwartgeblakerde stenen een vernielde, maar niet onherkenbare hut

vond, die het gelukkige huis werd van deze soldaat. Een sofa stond er, er waren vloerkleden, een *samowar*, een piano en op de piano stond een ultrazoete partituur van Franz Lehar. Meer dan dit sprankje misplaatste burgerlijkheid in een wereld van vernietiging had hij niet nodig om de geneugten van gesyncopeerde ritmes en dissonante tonen te ontdekken:

> Vanaf die dag verkondigde ik de geboorte van de *jazz*,
> zoon van een mitrailleur en een snaar van een windharp.

Hoe radicaal het pleidooi van Manolo ook is, helemaal alleen stond de Italiaan in de jaren na de Eerste Wereldoorlog niet met zijn jazzopvatting. De jazz bleek een krijger die, ondanks het feit dat hij een zeer herkenbaar karakter had, zonder problemen kon worden ingezet in de meest uiteenlopende pogingen om het naoorlogse Europa van een 'modern' voorkomen te voorzien. En net als bij Manolo was deze muziek lang niet altijd Amerikaans. De jazz was soms een bij uitstek internationaal genre, maar hij was evengoed Frans, Duits, Tsjechisch, Deens, Belgisch, of Vlaams.

Jazz in Little Belgium

Dat het aantrekkelijk was om de meest diverse maatschappelijke verlangens te projecteren op de jazz, bleek vlak na de Eerste Wereldoorlog in België. Dat land was zwaar gehavend en intern verdeeld uit de strijd gekomen. In 1914, tijdens hun opmars naar Frankrijk, hadden de Duitsers hier hevig huisgehouden en in de vier jaar die daarop volgden, lag een belangrijk deel van het front op Belgisch grondgebied. Bovendien was de Vlaamse onvrede over de veronachtzaming van het Nederlands in het bestuur, het leger en het onderwijs, tijdens de bezetting vertaald in soms verregaande politieke eisen. Nu de democratie in Europa had gezegevierd, zo vond een groot deel van de Vlamingen, was het tijd om ook iets te doen aan de ongelijkwaardigheid in eigen land. En misschien was dat niet eens genoeg. Sommigen dachten hardop na over Vlaamse autonomie of zelfs onafhankelijkheid. Er viel na de oorlog kortom heel

wat te herstellen, of misschien wel drastisch te hervormen. De meningen liepen uiteen.

In 1917 had de Amerikaanse president Woodrow Wilson België in zijn 14-puntenspeech als voorbeeld opgevoerd van een staat die in zijn soevereiniteit moest worden hersteld. 'België dient – en heel de wereld zal het daarover eens zijn,' zo nam hij aan, 'te worden ontruimd en hersteld zonder enige poging tot beperking van de soevereiniteit die het evenals alle andere vrije volken geniet.' Gesterkt door deze belangrijke steunbetuiging begon de Belgische overheid het land op een slimme manier als een volwaardige vrije natie aan de internationale gemeenschap te verkopen. België presenteerde zich als een moderne industrie- en handelsnatie die door haar ligging tussen de grote Europese mogendheden bovendien als een intellectuele vrijhaven kon functioneren. Dat was bijvoorbeeld de strekking van het groots opgezette *Belgian Number* dat de Londense *Times* op 9 april 1920 uitgaf. Daarin werd uiteraard vooral de haven van Antwerpen uitgebreid voorgesteld, maar er werd ook herhaaldelijk gewezen op de 'onafhankelijke' positie van de Belgische culturele wereld.

Tussen de regels door werd de Belgische vertelling herschreven. De interne strubbelingen werden als het ware overschreeuwd door het land consequent te marketen als een internationale zone op het kruispunt van de Latijnse en de Germaanse belevingswereld waar werkelijk onafhankelijke gedachten konden bloeien. De nauwelijks verzwegen droom was om van Brussel een beter Parijs te maken: een stad die internationaal gezien evenveel mogelijkheden bood – waar het Frans met andere woorden de voertaal was – maar die het individu meer onafhankelijkheid gaf.

In dat verhaal van herwonnen onafhankelijkheid en moderne geestelijke vrijheid kon de jazz haast niet ontbreken. Op 24 januari 1920 werd de jazz dan ook prominent ingezet bij de heropening van de Brusselse Alhambraschouwburg; een gebeurtenis die symbool stond voor de overwinning van het moderne België op de aanvallen die het land tijdens de oorlog te verduren had gekregen. Zowel van buitenaf, als van binnenuit.

De Alhambraschouwburg was op 20 januari 1918 namelijk de plek geweest waar een groep activisten – Vlaams-nationalisten die de hulp van de Duitse bezetter gretig hadden aanvaard – de onafhankelijkheid van Vlaanderen had uitgeroepen. Een volgepakte zaal luisterde die dag naar een keur van sprekers die het einde van België bepleitten. Ze spra-

ken allemaal voor hun beurt. Het grootste deel van de Vlamingen was tegen een splitsing van het land en zelfs de Duitsers waren niet te spreken over hun staatsondermijnende activiteiten. Maar tegelijkertijd was de onvrede die aan Vlaamse zijde leefde door dit soort bijeenkomsten wel op een pijnlijke manier zichtbaar geworden en de Alhambraschouwburg zou nog lang worden geassocieerd met deze radicale uiting van anti-Belgische sentimenten.

De vertegenwoordigers van het nieuwe België was er daarom wel het een en ander aan gelegen dit theater niet alleen in zijn oude luister te herstellen, maar er nog een schepje bovenop te doen en er een *showcase* van de moderne ambities van het heroplevende koninkrijk van te maken. De exploitatie van de Alhambra werd toevertrouwd aan de Franse nachtclubkoning Léon Volterra, die de oude schouwburg omvormde tot een theater naar Parijs' model. Hij lapte de grote zaal op, bouwde een geheel nieuwe foyer die de naam Le Perroquet kreeg en selecteerde de 'modernste' voorstelling uit zijn Parijse clubs als opening van het eerste naoorlogse seizoen: de revue *Laissez-les tomber*, featuring de Mitchell's Jazz Kings.

De voorstelling was een voltreffer. De Alhambra was gerehabiliteerd als Belgische instelling en bovendien was de jazz meteen met succes geïntroduceerd. De Mitchell's Jazz Kings was namelijk de eerste jazzact die in België te zien was. Op dat moment had de groep van Louis Mitchell, met Sidney Bechet op sopraansax, al op verschillende plekken in Europa opgetreden. In Parijs natuurlijk, waar Mitchell onder contract stond bij Volterra, en tijdens de oorlog had de zanger annex drummer ook al met verscheidene ensembles over de Britse eilanden getoerd. Voor veel Noordwest-Europeanen was Louis Mitchell de man die hen vertrouwd maakte met de jazz.

Mitchell kwam bovendien niet uit het niets. Voor de oorlog had hij nog gezongen in het orkest van James Reese Europe en in 1918 was hij zanger en drummer geweest in de Clef Club Band. Maar anders dan Europe had Mitchell zich voornamelijk op het entertainmentcircuit geworpen. In die gedaante zette hij maandenlang Brussel op stelten, ter ondersteuning van het moderne imago dat men zich daar graag wilde aanmeten.

Helemaal liet de jazz zich echter niet regisseren. Ook in Vlaanderen zag men meteen mogelijkheden om de muziek in te zetten voor een maatschappelijk streven. Het allereerste Europese boekje met jazz in de titel

werd zelfs door een Vlaming geschreven: *Jazz-band, novellen en schetsen* (1920) van Frans van Waeg. Bijna twee jaar later verscheen in Franstalig België een dichtbundel met nagenoeg dezelfde titel: *Jazz-band, Poèmes* van Robert Goffin (1922).

Exotieke fox-trotsmarschen en vlaamsche strijdliederen

Het is leuk om de eerste te zijn, maar je hebt er niet altijd wat aan. Frans van Waeg heeft het feit dat hij het eerste Europese jazzboek schreef in ieder geval weinig roem gebracht. Toch is *Jazz-band* meer dan alleen een brevet van modegevoeligheid. Van Waeg liet met zijn debuut zien dat hij als een van de zeer weinigen doordrongen was van de uitdagingen die de jazz de literaire vorm bood. Zelfs in Amerika was dat nog niet vertoond.

In Amerika was de literatuur met jazzy elementen voorzichtig op gang gekomen, maar overweldigend was het niet. Traditioneel begint de jazzliteratuur in 1912 met *Autobiography of An Ex-Colored Man* van James Weldon Johnson. Dat boek verscheen echter voordat de jazz goed en wel zijn naam en vorm had gekregen. Het woord jazz komt er dan ook niet in voor. Het verhaal gaat over een gekleurde jongen die geïnspireerd door Afro-Amerikaanse muziek zijn weg weet te vinden in de Amerikaanse maatschappij.

Het begrip jazz bleef in de literatuur tijdens en vlak na de Eerste Wereldoorlog sowieso vrij vaag. Aanvankelijk telden vooral de chaotische associaties die het genre opriep, terwijl de muziek zelf vaak nauwelijks of helemaal niet voorkwam. De uitgesproken linkse dichter Berton Braley voerde in de titel van zijn bundel *A Banjo at Armageddon* (1917) bijvoorbeeld wel het meest iconische instrument uit de jazz van die dagen op, maar in zijn gedichten bleef zowel de jazz als de banjo afwezig. Voor hem telde alleen de blijkbaar vanzelfsprekende associatie met de oorlog en het cynisme van het moderne leven, de eigenlijke onderwerpen van zijn bundel.

Nog veel duidelijker is het voorbeeld van *The Jazz of Patriotism. An Anti-War Play* (1920) van Fanny Bixby Spencer. Ook in dat stuk zijn geen saxofoons, trompetten of banjo's te bespeuren. De jazz komt er slechts één keer in voor als de hoofdpersoon haar beklag doet over de immer