

Wil de echte Robert Johnson opstaan?

Blues, romantiek en de mystificatie van het echte

Niels van Poecke

In de jaren zestig van de twintigste eeuw groeide de Amerikaanse bluesmuzikant Robert Johnson (1911-1938) uit tot hét symbool van authentieke bluesmuziek. Dat is opmerkelijk, omdat in die tijd vrijwel niets over zijn leven bekend was. Hoe kon deze mysterieuze figuur uitgroeien tot de personificatie van authenticiteit? De auteur toont aan dat Johnson zijn status van ‘authentieke legende’ juist verwierf vanwege zijn in nevelen gehulde biografie, die het voor de tegencultuur mogelijk maakte om typisch romantisch dromen over authenticiteit te projecteren op de historische Johnson.

At one moment, we understand our situation as one of high tragedy, alone in a silent universe, without intrinsic meaning, condemned to create value (Taylor, 2003 [1991]: 68).

Inleiding: Robert Johnson, een ‘authentieke legende’

In de jaren zestig van de twintigste eeuw – de jaren van culturele revolutie en de opkomst van een tegencultuur (Roszak, 1971 [1968]) – wordt de Amerikaanse bluesmuzikant Robert Johnson (1911-1938) van alle goden uit het bluespantheon postuum de oppergod. Robert Johnson is ‘The King of the Delta Blues Singers’, zoals een belangrijk album in die tijd naar hem wordt genoemd. Zijn muziek wordt hét referentiepunt in de blues en daarop georiënteerde rockmuziek. Kernfiguren uit de tegencultuur praten in louter superlatieven over hem. Bob Dylan noemt hem de grootste poëet van de twintigste eeuw en meestergitaristen als Keith Richards, Eric Clapton, Muddy Waters, Jeff Beck en Jimi Hendrix beschouwen hem als een van hun grote inspiratiebronnen.¹

Voor die tijd was behalve zijn geboortejaar, zijn sterfdatum en het feit dat hij ooit negenentwintig liedjes op een 78-toerenplaat graveerde vrijwel niets over Robert Johnson bekend. Desalniettemin groeit hij uit tot een legende: een mythische figuur die, als een moderne Doktor Faustus, in zijn muziek getuigenis aflegde van een pact met de duivel in ruil voor de gave de blues te kunnen spelen; een tragische held die, als een moderne Oidipous, vanwege zijn pact met de duivel gedoemd was eeuwig te vluchten voor het noodlot dat hem onvermijdelijk zou treffen. Zelfs naast de blues van populaire musici als Chuck Berry, Little Richard en Muddy Waters is de countryblues van de schim Robert Johnson het summum

1 [Http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Johnson_\(musician\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Johnson_(musician)).

van authentieke muziek. Hoe heeft dit kunnen gebeuren? Hoe kan worden begrepen dat Johnson, een mythische en grotendeels fictieve bluesgitarist uit de Mississippi Delta, symbool werd van echte, authentieke blues? Dat is de vraag die ik in dit essay wil beantwoorden.

Romantiek, tegencultuur en de constructie van authenticiteit

De zoektocht naar authenticiteit wordt veelal in verband gebracht met de romantiek. Op het breukvlak van de achttiende en negentiende eeuw vulde deze het zingevingsgat dat was ontstaan doordat externe metafysische bronnen als God of de Ideeën van het Goede het bestaan niet langer bevredigend konden verklaren, terwijl het nieuwe rationalistische wereldbeeld, dat veel van zijn vroegere glans had verloren door de ontsporing van de Franse Revolutie in politieke terreur, dat evenmin kon. De romanticus was volledig op zichzelf aangewezen en gedoemd om zélf schepper van zijn wereld te worden (Taylor, 2003 [1991]: 25). De romanticus was vrij een nieuwe wereld voorbij de wereld van de rede te construeren, maar omdat op dit naakte moment van zingeving het gevaar van werkelijkheidsverlies en nihilisme voortdurend op de loer ligt, begreep hij dat zijn constructie – ironisch genoeg – alleen mogelijk was tegen de achtergrond van een referentiekader dat het individuele leven zou overstijgen en dus van nieuwe zin en betekenis zou voorzien, zoals de kunst, de natuur, de gemeenschap of de mythe (idem: 81-91; De Mul, 2007 [1990]: 1-11). In het creëren van dit referentiekader zocht de romanticus inspiratie in het verleden: bij de tragische Grieken (De Mul, 2006: 132-134; Schmidt, 2001)², bij middeleeuwse volksliederen (Safranski, 2009 [2007]: 96-105) of in de ‘ongecultiveerde’ levenswijze van exotische anderen zoals kinderen, ‘primitieven’ of ‘nobeles wilden’³.

Het is het verlangen van de romanticus om ooit te kunnen samenvallen met het referentiekader buiten hem. De romanticus wil opgaan in de natuur, de liefde of de gemeenschap, of wil spelen zoals alleen een kind dat kan. Tegelijkertijd is dit verlangen zijn tragiek. Friedrich von Schiller (1759-1805), bijvoorbeeld, spreekt als volgt over de tragische Grieken:

‘Zij zijn wat wij waren, en wat we opnieuw moeten worden. Voor eeuwig zien wij in hen dat wat wij niet zijn, maar waarnaar wij voortdurend gedwongen zijn te streven; dat wat we nooit kunnen bereiken, maar wat we hopen te

- 2 In lijn met de constatering dat de mens in de romantiek door het verdwijnen van externe metafysische bronnen als referentiekader genoodzaakt wordt de tragische vraag ‘to be or not to be?’ te stellen, raken romantici – van Schiller tot Nietzsche – gefascineerd door de tragedie, waarin de tragische held immers precies die vraag tracht te beantwoorden. In het boek *On Germans and Other Greeks, Tragedy and Ethical Life* (2001) gaat de Amerikaanse filosoof Dennis Schmidt dieper in op de rol die het tragische speelt in het werk van verschillende Duitse denkers, zoals Kant, Schelling, Hölderlin, Nietzsche en Heidegger.
- 3 Rousseau maakt in zijn *Vertoog over de ongelijkheid* (1755) melding van een ‘nobeles wilde’, een symbool van natuurlijke goed- en zuiverheid, een ideaal dat volgens hem richtinggevend zou moeten zijn voor de opvoeding van de moderne – inauthentieke – mens (Rousseau, 2003 [1755]: 61-95).

benaderen in een oneindige vooruitgang' (geciteerd door De Mul, 2007 [1990]: 11).

De romanticus zit als een tragische held gevangen in een tweespalt, in een voortdurende wisselwerking tussen enerzijds zijn verlangen op te gaan in het absoluut authentieke en anderzijds het ironische besef dat dit verlangen onvervulbaar is (idem: 10-11). Vandaar dat de romantici hun project ook wel een noodzakelijk oneindig project noemden; de romantische geschiedenis was voor hen een onvoltooide en cyclische geschiedenis (ibidem).

Wanneer in de jaren zestig van de vorige eeuw de tegencultuur zich verzet tegen de technocratie en het wetenschappelijke ethos van de ouderlijke generatie (Roszak, 1971 [1968]: 14-16) en zich ten doel stelt 'een nieuwe en originele wereld uit te vinden' (idem: 27), komt dit oneindige en cyclische karakter van het romantische project opnieuw tot uitdrukking. Met recht kan de opkomst van de tegencultuur dan ook een heropleving of revival van de romantiek worden genoemd (Doorman, 2004: 62). Net als de negentiende-eeuwse romantici verlangen hippies en andere bohemiens in het naoorlogse Amerika en Europa naar een wereld vol jeugdigheid, vrije liefde, natuur, platteland, gemeenschap, verbeelding en muziek (idem: 51-61). En net als de romantici halen zij bij de constructie van deze referentiekaders inspiratie uit exotische oorden of uit de kunst en levensstijl van exotische anderen zoals 'indianen', 'cowboys' en 'genieën'.

Dergelijke processen van authenticisering vonden ook volop plaats in de muziek. In zijn in 1997 verschenen boek *Creating Country Music: Fabricating Authenticity* beschrijft de Amerikaanse socioloog Richard Peterson bijvoorbeeld hoe in de periode 1923-1953 een bepaalde vorm van volksmuziek uitgroeide tot het vastomlijnde genre van de 'country music' doordat een 'working class' zich afkeerde van de op de jazz en opera georiënteerde (en als intellectueel en gepolijst bevonden) dansmuziek (Peterson, 1997: 6). Het thema authenticiteit speelde in dit sociale proces een cruciale rol, aldus Peterson. Producenten, distributeurs en consumenten modelleerden het verleden naar de romantische wensen van het heden. In reactie op datgene wat als inauthentiek werd bevonden, werd door hen – deels bewust en deels onbewust – een beeld geconstrueerd van wat echte of authentieke muziek zou moeten zijn. In het geval van de country was dat gitaar- en vioolmuziek gespeeld door ruige, ongeschoolde 'oldtimers', 'hillbillies' en 'cowboys' uit de Appalachen (idem: 3-11, 55-94). Dit waren immers de figuren die aan de wensen van anti-intellectualisme en anti-establishment voldeden, of beter gezegd: waarop dergelijke wensen door producenten en consumenten konden worden geprojecteerd.

In de blues is een vergelijkbaar proces van authenticisering waar te nemen. Parallel met de opkomst van de romantische tegencultuur, ruwweg in de periode 1920-1965, groeit de volksmuziek van een relatief kleine Afro-Amerikaanse gemeenschap uit het zuiden van de Verenigde Staten uit tot het vastomlijnde genre van de countryblues. Eén figuur stond centraal in deze constructie van authentieke blues: de getormenteerde en jong gestorven bluesgitarist Robert

Johnson.⁴ Om de vraag te kunnen beantwoorden waarom juist hij hét symbool werd van authentieke blues is het noodzakelijk onderscheid te maken tussen enerzijds de onomstreden historische feiten over Johnson en zijn leven en anderzijds de legendevorming die in de jaren zestig rondom zijn figuur plaatsvond. Ik begin met het eerste: de reconstructie van de historische figuur Robert Johnson. Dat is geen sinecure, want er is verrassend weinig met zekerheid over hem bekend.

Robert Johnson: de constructie van een legende

De weinige historische feiten over een in nevelen gehulde figuur

Wie was Robert Johnson? Folkloristen, historici en filmmakers houden zich al decennialang bezig met het zoeken naar een antwoord op die vraag. Het gemakkelijkste en ook het meest eerlijke antwoord is dat we tot op de dag van vandaag niet precies weten wie Robert Johnson was, ook niet na jaren van onderzoek. Over vele 'feiten' in zijn 'biografie' wordt stevig gediscussieerd en slechts over een beperkt aantal gegevens bestaat overeenstemming. Voor het overige tast men welbeschouwd in het duister en dat was in de jaren vijftig en zestig nog meer het geval dan vandaag.

Een ankerpunt in de geschiedschrijving van Robert Johnson is dat hij op 23, 26 en 27 november 1936 in San Antonio, Texas en daarna nog eens op 19 en 20 juni 1937 in Dallas, Texas een serie liedjes opnam in een geluidsstudio van Vocalian Records. Daarmee was hij een van de weinige Deltabluesartiesten die een – weliswaar bescheiden – gedeelte van zijn oeuvre op een 78-toerenplaat vastlegde. Deze geluidsoptnames bleven bewaard, maar geraakten in de vergetelheid totdat Columbia Records in 1961 een lp uitbracht met zestien van de in totaal negenentwintig overgeleverde songs, het album *King of the Delta Blues Singers*.

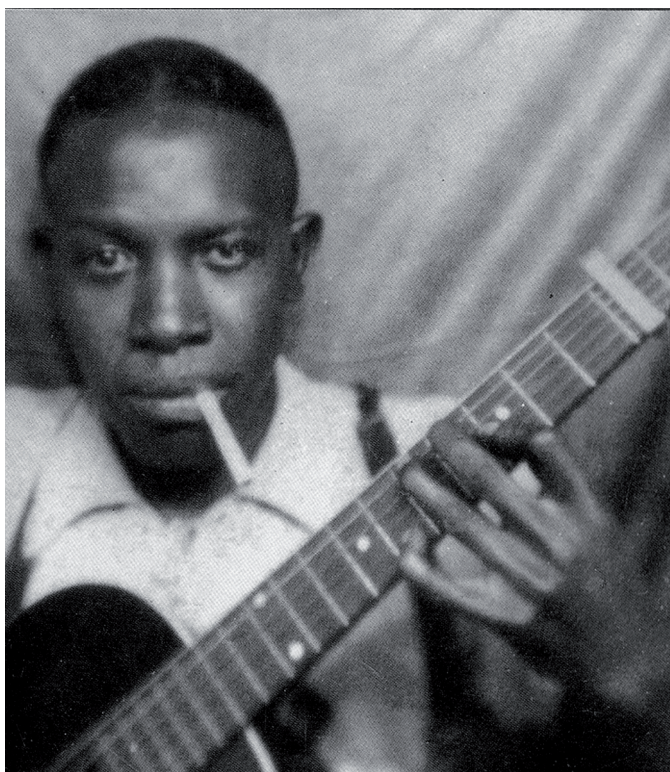
Ook het onderzoek naar Robert Johnson komt in deze periode op stoom. Door nieuwsgierigheid gewekt trekken folkloristen en blueshistorici als Stephen LaVere, Gayle Dean Wardlow en Robert 'Mack' McCormick naar de Mississippi-delta om 'op zoek te gaan naar Robert Johnson' (Schroeder, 2004: 19). Door veldonderzoek te doen, nabestaanden zoals zijn (half-)zusters, weduwe en muzikale compagnons te interviewen, en documenten en foto's op te sporen, trachten zij een zo nauwkeurig mogelijke reconstructie van zijn leven te maken.

Dat lukt ten dele. Wardlow vindt in 1968 Johnsons overlijdensakte (Wardlow, 1998: 86-93) en LaVere vindt in 1973 twee foto's van hem (zie de afbeeldingen 1 en 2).⁵

4 Naast Robert Johnson waren ook muzikanten als Son House, Mississippi John Hurt en Leadbelly grote inspiratoren voor de tegencultuur, zij het in mindere mate. Niettemin is het zo dat ook zij enigszins mythische figuren waren en op paradoxale wijze symbolen van authenticiteit werden. Bij hen zijn dezelfde processen van authenticisering waar te nemen als bij Robert Johnson. Zie voor meer informatie over Mississippi John Hurt als authentieke bluesmuzikant: Barker en Taylor, 2007: 29-101. En voor meer informatie over Leadbelly als authentieke bluesmuzikant: idem: 1-29; Wald, 2004: 220-250.

5 <http://www.deltahaze.com/Robert%20Johnson.html>.

Afbeelding 1: *Robert Johnson photo-boot self portrait early 1930's © 1986. Delta Haze Corporation. All rights reserved.*



Maar veel blijft lange tijd onzeker. Ten eerste doordat de muzikant het grootste deel van zijn leven niet als Robert Johnson maar als Robert Spencer, Robert Dodds, Robert Dusty, Robert Sax, Robert Saunders, R.L. Spencer of kortweg als R.L. of 'Sax' door het leven ging (Schroeder, 2004: 22; Wald, 2004: 107), waardoor het een geruime tijd duurt voordat de onderzoekers weten dat het om een en dezelfde historische figuur gaat. Een andere factor die het onderzoek compliceert zijn de vaak tegenstrijdige verhalen van de nabestaanden. Johnny Shines, een reiscompagnon en collega-muzikant van Johnson, herinnert hem bijvoorbeeld als een zwerver 'who was always getting drunk and pissing in his pants' (geciteerd door Schroeder, 2004: 22). David 'Honeyboy' Edwards, een andere collega-muzikant, herinnert zich hem daarentegen als een gentleman:

'No matter how dusty the work or how many nights he slept in his clothes, I'd catch my breath and see myself looking like a dog, there'd be Robert, all clean as can be, looking like he's just stepping out of a church' (ibidem).

Afbeelding 2: *Robert Johnson, studio portrait. Hook Bros. Memphis. ca. 1935 © Delta Haze Corporation. All rights reserved.*



Volgens Son House, Robert Johnsons leermeester, was hij een nerveuze, onrustige en ook wat verlegen jongeman, volgens Edwards was hij zelfs een 'loner', terwijl Shines hem dan weer typeert als een casanova die niet alleen vrouwen maar een geheel publiek met zijn charme en muzikale overtuigingskracht wist te betoveren (idem: 20; Guralnick, 1998 [1989]: 20; Wald, 2004: 117). Robert Johnson ging vaak op reis, waardoor niemand de kans kreeg om hem goed te leren kennen (Wald, 2004: 113-114). Daarnaast was hij volgens de overlevering wispelturig van karakter. Zo kon hij tijdens optredens behoorlijk de beast uithangen, veel drinken en met (meestal oudere en getrouwde) vrouwen naar bed gaan, om zich overdag volledig op de muziek te storten en zich te gedragen als een professionele muzikant en een gentleman (idem: 112). Het hoeft dan ook niet te verbazen dat zijn nabestaanden een inconsistent verhaal vertelden; Robert Johnsons meest consistente karaktereigenschap was immers zijn inconsistentie. In die zin was hij reeds voor zijn tijdgenoten een mysterie.

Ik beperk me daarom hier tot datgene waarover overeenstemming bestaat. Het is te vinden in alle drie de aan Johnson gewijde biografische werken. In 1982 gaf Mack McCormick, die zelf nooit publiceerde, toestemming aan de gerenommeerde blueshistoricus Peter Guralnick om zijn jarenlange onderzoek naar Robert Johnson te documenteren en publiceren in het bluesmagazine *Living Blues*, een publicatie die een aantal jaar later werd uitgewerkt tot een boek dat verscheen

onder de titel *Searching for Robert Johnson* (1989).⁶ Begin jaren negentig verscheen de documentaire *In Search of Robert Johnson* (1992), waarin bluesmuzikant John Hammond Jr. de biografie van Robert Johnson reconstrueert door belangrijke plaatsen zoals zijn graf en geboortedorp te bezoeken en door nabestaanden als Shines, Edwards en zijn zoon en kleinzoon te interviewen en dit alles te larderen en onderbouwen met interviews met McCormick en Wardlow. Stephen LaVere, ten slotte, publiceerde zijn onderzoek in 1990, als *booklet* bij het album *Robert Johnson: The Complete Recordings*; daarnaast geeft hij op zijn Delta Haze-website (www.deltahaze.com) stelselmatig een overzicht van nieuwe ontwikkelingen in zijn onderzoek. De drie reconstructies van LaVere, Guralnick/McCormick en Hammond Jr. zijn voor wat betreft de biografische hoofdzaken onderling consistent. Naar we moeten aannemen geeft wat hieronder volgt dan ook een accuraat beeld van Robert Johnson als historische figuur.

De historische Robert Johnson

Robert Leroy Johnson wordt geboren op 8 mei 1911 in Hazlehurst, Mississippi.⁷ Hij is het elfde kind van Julia Major Dodds, die eerder tien kinderen kreeg met Charles Dodds. Robert wordt verwekt in een periode waarin Julia gescheiden van haar man leeft, omdat deze door plantage-eigenaren gedwongen was naar Memphis te verhuizen en de naam van Spencer aan te nemen. Robert was dus een buitenechtelijk kind, gevolg van een korte relatie van zijn moeder met een plaatselijke boer genaamd Noah Johnson.

Robert is een paar maanden oud wanneer zijn moeder besluit bij zijn biologische vader weg te gaan en weer bij haar voormalige echtgenoot te gaan wonen, maar in 1914 verlaat zij het huis van de Spencers. Robert blijft er tot 1918, maar gaat daarna bij zijn moeder en haar nieuwe vriend Willie 'Dusty' Willis wonen in Robinsonville, Mississippi. De naam Spencer neemt hij met zich mee, en hij noemt zich in die periode R.L. Spencer of Robert Spencer, maar soms ook Robert Dusty of Robert Dodds. In zijn tienerjaren krijgt hij te horen wie zijn biologische vader is, een moment waarop hij de naam Johnson zo nu en dan begint te gebruiken. Ook ontstaat in deze periode zijn interesse voor muziek. Eerst leert hij mondharmonica spelen en midden jaren twintig ontwikkelt hij een fascinatie voor de gitaar. Hij leert gitaarspelen door aan een van de buitenmuren van zijn huis een snaar te spannen en er met een fles over te strijken (de zogenaamde *diddley bow*), waarmee hij zichzelf begeleidt tijdens het zingen en mondharp-spelen. Het invloedrijke nummer *How Long, How Long Blues* (1928) van Leroy Carr is een van zijn favoriete nummers. Maar ook Willie Brown en Charlie Patton, twee invloedrijke bluespioniers uit de Mississippi Delta, behoren tot zijn favorieten.

6 Mack McCormick werkt al een geruime vijftientig jaar aan een werk met de veelzeggende titel *Biography of a Phantom* – aldus Guralnick (zal) deze biografie 'veel (...) ophelderen over de onduidelijkheden die er nog over Robert Johnson bestaan' (Guralnick, 1998 [1989]: 6). In feite werkt McCormick door het niet publiceren van zijn boek, dus door het achterhouden van 'belangrijke informatie', de mystificatie van de historische Robert Johnson alleen maar in de hand.

7 Dit is de datum die Peter Guralnick als 'waarschijnlijk' opgeeft en die doorgaans wordt gehanteerd als de geboortedatum van Robert Johnson.

In februari 1929 trouwt Robert met de vijftienjarige Virginia Travis en woont hij samen met haar in het huis van zijn oudere halfzuster Bessie en haar man Granville Hines. In april 1930 sterft zowel Virginia als hun pasgeboren kind in het kraambed, wat Robert doet besluiten zich volledig op de muziek te storten. Een en ander raakt vrijwel direct in een stroomversnelling als Son House – een ruige muzikant die extatische blues speelt en veel indruk op Robert maakt – zich in Robinsonville vestigt. Hij neemt zich voor om net zo goed als House, Brown en Patton te worden en vertrekt uit Robinsonville, vastbesloten een muzikantenbestaan te gaan leiden en zijn biologische vader op te sporen. Die vindt hij echter niet. Na verloof van tijd gaat hij in Hazlehurst bij een pleeggezin wonen. Daar ontmoet hij zijn mentor, de gitaarvirtuoos Ike Zinnerman. Onder diens hoede en door zichzelf een strenge discipline op te leggen ontwikkelt hij zich tot een professionele muzikant.

Na zijn ontmoeting met Zinnerman speelt Johnson op elke straathoek en maakt hij een tournee langs alle *juke joints*. Met Helena, Arkansas als uitvalsbasis – waar drank, in tegenstelling tot in Mississippi, legaal verkrijgbaar is – reist hij van treinstation naar treinstation, de gehele Mississippidelta rond. Dat levert hem de status van regionale muziekheld op. Robert ontwikkelt zich tot een professional, een muzikale allrounder die niet alleen blues, maar ook vaudeville, country en zelfs popsongs kan spelen. Midden jaren dertig probeert hij een opnamesessie voor zichzelf te regelen om zich in het rijtje van notabele voorgangers als Lonnie Johnson, Leroy Carr en Skip James te kunnen scharen. Dat lukt met medewerking van H.C. Speir, een eigenaar van een lokale platenzaak met connecties in de muziekwereld. Via hem komt Johnson in contact met talentscout Ernie Oertle, die een opnamesessie bij Vocalion in San Antonio, Texas voor hem regelt onder de hoede van producer Don Law.

In november 1936 neemt Johnson zestien nummers op, wat hem een regionale hit in de Mississippidelta oplevert: *Terraplane Blues*.⁸ Nu zijn nummers ook via de jukeboxes in de bars worden gedraaid krijgt hij steeds meer fans en nodigt Vocalion hem uit om in de lente van 1937 nog dertien nummers te komen opnemen.⁹ Hij maakt een tournee buiten de grenzen van Mississippi, in steden als St. Louis, Chicago, Detroit en New York, waar hij landelijk bekende artiesten als Peetie

- 8 Dit zijn de zestien nummers die Robert Johnson in 1936 opnam: *Kind Hearted Woman Blues*, *Kind Hearted Woman Blues* (take 2), *I Believe I'll Dust My Broom*, *Sweet Home Chicago*, *Ramblin' On My Mind*, *Ramblin' On My Mind* (take 2), *When You Got A Good Friend*, *When You Got A Good Friend* (take 2), *Come On In My Kitchen*, *Come On In My Kitchen* (take 2), *Terraplane Blues*, *Phonograph Blues*, *Phonograph Blues* (take 2), *32-20 Blues*, *They're Red Hot*, *Dead Shrimp Blues*, *Cross Road Blues*, *Cross Road Blues* (take 2), *Walkin' Blues*, *Last Fair Deal Gone Down*, *Preachin' Blues* (*Up Jumped The Devil*) en *If I Had Possession Over Judgement Day*. Van *Terraplane Blues* werden ongeveer vier- tot vijfduizend kopieën verkocht (Guralnick, 1998 [1989]: 37).
- 9 Dit zijn de dertien nummers die Robert Johnson in 1937 opnam: *Stones In My Passway*, *I'm A Steady Rollin' Man*, *From Four Until Late*, *Hell Hound On My Trail*, *Little Queen Of Spades*, *Little Queen Of Spaded* (take 2), *Malted Milk*, *Drunken Hearted Man*, *Drunken Hearted Man* (take 2), *Me And The Devil Blues*, *Me And The Devil Blues* (take 2), *Stop Breakin' Down Blues*, *Stop Breakin' Down Blues* (take 2), *Traveling Riverside Blues*, *Traveling Riverside Blues* (take 2), *Honeymoon Blues*, *Honeymoon Blues* (take 2), *Love In Vain Blues*, *Love In Vain Blues* (take 2), *Milkcow's Calf Blues* en *Milkcow's Calf Blues* (take 2).

Wheatstraw en Roosevelt Skykes ontmoet. Zijn faam snelt hem vooruit, want het is de invloedrijke producer John Hammond die hem een uitnodiging stuurt om in Carnegie Hall, New York te komen spelen tijdens *From Spirituals to Swing*, een evenement dat stedelingen in contact moet brengen met Afro-Amerikaanse muziek uit het zuiden. Deze uitnodiging bereikt Robert Johnson echter postuum. Tijdens een optreden in een gehucht genaamd Three Forks, Mississippi wordt hij vergiftigd door de jaloeze echtgenoot van een van zijn minnaressen. Hij is dan zevenentwintig jaar oud.

Volgens de overlevering blies Robert Johnson zijn laatste adem uit na dagenlang met helse buikpijnen en blaffend als een wild beest op de vloer te hebben gekronkeld. Over de ware toedracht van zijn dood bestaat echter nog steeds onenigheid; syfilis, verwondingen door een kogel en een messteek behoren tevens tot de mogelijkheden.¹⁰ Dat hij blaffend als een beest stierf is onderdeel van zijn legende.

De jaren vijftig en zestig: postume legendevorming

Kort na de Eerste Wereldoorlog trekken miljoenen Afro-Amerikanen vanuit de zuidelijke staten naar steden als Chicago, Detroit en New York om er te werken in de fabrieken. Onder invloed van deze *Great Migration* ontstaan gemeenschappen van Afro-Amerikanen in getto's zoals de South Side in Chicago, maar breidt ook de 'zwarte' middenklasse zich uit (Van Poecke, 2008: 144-147). Wijken zoals Harlem in New York worden centra van Afro-Amerikaanse schrijvers, dichters en muzikanten, die elementen uit de traditionele kunst integreren in hun gedichten, boeken en muziekstukken. Een voorbeeld hiervan is Langston Hughes' dichtbundel *The Weary Blues* (1926), die bestaat uit gedichten op basis van het bekende AAB-rijmschema van de bluesmuziek.¹¹ Deze beweging onder Afro-Amerikaanse kunstenaars zorgt voor een opwaardering of intellectualisering van destijds laag gewaardeerde genres zoals jazz en blues, en wordt daarom ook wel de *Harlem Renaissance* genoemd.

Hoewel schrijvers als Hughes de basis legden voor een bredere waardering van Afro-Amerikaanse muziek werden zij met name opgemerkt door een elitaire gemeenschap van blanke stedelingen (Wald, 2004: 224-226). De rijke muziekkenner John Hammond, die het eerder genoemde concert *From Spirituals to Swing* op 23 december 1938 in Carnegie Hall organiseerde, was een van hen. Op het programma stonden onder meer Count Basie, Bessie Smith, Big Joe Turner, Sonny Terry en Big Bill Broonzy. De laatste nam de plaats in van Robert Johnson, wiens naam, hoewel hij kort daarvoor gestorven was, nog op de affiche prijkte.

Hammond wilde met het concert tegenwicht bieden aan de mainstream van zijn tijd. In tegenstelling tot de muziek van Bing Crosby en Frank Sinatra, die volgens hem louter entertainment was, beschouwde Hammond de folk- en bluesmuziek als kunst. Om zijn keuze artistieke en intellectuele geldigheid te verlenen werd gekozen voor een omgeving waar normaliter klassieke concerten werden gegeven.

10 Zie voor meer informatie over de dood van Robert Johnson: Wald, 1998: 86-93; Schroeder, 2004: 48-50.

11 Zie voor het gedicht *The Weary Blues*: <http://cai.ucdavis.edu/uccp/workingweary.html>.

In een tijd waarin juist blues binnen intellectuele kringen gold als goedkoop entertainment was *From Spirituals to Swing* een doorbraak, zo niet een omslag in de waardering van Afro-Amerikaanse muziek (Wald, 2004: 235-236).

Eind jaren vijftig, begin jaren zestig raken nostalgische jazzliefhebbers, beatniks, platenverzamelaars en *folkies* in de ban van wat dan 'rootsmuziek' wordt genoemd. Er verschijnen verzamelalbums zoals de *Anthology of American Folk Music* (1952) van etnomusicoloog en mysticus Harry Smith, waarop muziek van onder meer Mississippi John Hurt en The Carter Family te horen is. Dit album werd een inspiratiebron voor latere sterren als Bob Dylan en Dave Van Ronk en stond daarmee aan de basis van de folkrevival aan het einde van de jaren vijftig (Marcus, 1998: 87-127). En als zelfs The Carter Family te gewoon was, dan ging men op zoek naar nog obscuurdere muziek, naar bluesmuziek uit de Mississippidelta bijvoorbeeld van gitaristen als Son House, Skip James en dus ook Robert Johnson (Wald, 2004: 236-242). Het onderscheid dat Hammond maakte tussen 'pop' en 'folk' sloeg, of beter gezegd *sloot* aan bij de tijdsgeest van een opkomende tegencultuur.

Omdat er vanwege de folkrevival aan het begin van de jaren zestig een markt voor *reissues* ontstaat, besluit Columbia Records een serie op de markt te brengen onder de naam *Thesaurus of Classic Jazz*. Een van de lp's in deze serie is *King of the Delta Blues Singers*, het reeds genoemde album van de dan nog onbekende Robert Johnson. Op de achterkant van de hoes wordt John Hammond bedankt voor het beschikbaar stellen van een deel van de oorspronkelijke geluidsopnames. Het album wordt een collector's item onder een kleine groep kenners in de Amerikaanse jeugdcultuur, maar met name onder muzikale talenten aan de overkant van de oceaan. Ook in Groot-Brittannië is men aan het begin van de jaren zestig namelijk in de ban van de *folk art* en de blues. Blues en rhythm-and-bluesartiesten zoals Big Bill Broonzy, Little Richard, Bo Diddley, Muddy Waters en John Lee Hooker toeren door Engeland en worden opgemerkt door beginnende muzikanten als Mick Jagger, Keith Richards en Eric Clapton. Deze integreerden de blues in hun rock-'n-rollmuziek en coveren nummers van favoriete bluesartiesten als Howlin' Wolf en Willie Dixon. Midden jaren zestig steken verschillende *British Blues Bands* – The Rolling Stones, The Beatles, The Animals en The Yardbirds – de Atlantische Oceaan over om daar een bredere laag van de Amerikaanse jeugdcultuur in contact te brengen met de bluesmuziek, die als het ware in hun achtertuin evolueerde, maar waarvan zij vóór *The British Invasion* nog geen kennis hadden genomen. De ironie is duidelijk, maar de vlam slaat in de pan. De Stones groeien uit tot supersterren en Eric Clapton, gitarist van The Yardbirds en daarna van Cream, wordt een levende legende. In de periode 1965-1969 is de jeugdcultuur aan beide zijden van de oceaan volledig in de ban van de bluesrevival (zie ook Van Poecke, 2008: 179-180; Wald, 2004: 238-249).

De invloed van Robert Johnson op deze revival is evident. Wanneer The Rolling Stones in 1969 worden gevraagd voor een tv-optreden tijdens de *Ed Sullivan Show* spelen ze – voor een miljoenenpubliek – *Love In Vain*, een Robert Johnson-cover van hun album *Let It Bleed* (1969). Eric Clapton speelt een legendarische gitaarsolo in het nummer *Crossroads*, een bewerking van Robert Johnsons *Cross Road Blues*. Bob Dylan plaatst de cover van het album *King of the Delta Blues Singers* op

de voorgrond van zijn vijfde album *Bringing It All Back Home* (1965), als het ware om zijn luisteraars te laten zien dat Robert Johnson hem na aan het hart ligt. Johnsons muziek sloeg bij Clapton, Jagger, Richards en Dylan in als een meteoriet. Zij bewierookten zijn album, dat beantwoordde aan een diep gevoelde behoefte waarvan zij zich het bestaan voordien wellicht niet eens hadden gerealiseerd. Wil je echte blues spelen? Dan moet je, zo vertellen zij enthousiast, naar Robert Johnson luisteren. Wie Johnson niet kent, die weet niet wat echte blues is en moet zich daar eigenlijk voor schamen. In de woorden van Clapton:

'It came as something of a shock to me that there could be anything that powerful. (...) Up until the time I was twenty-five, if you didn't know who Robert Johnson was I wouldn't talk to you. (...) Robert Johnson is the most important blues musician who ever lived. He was true, absolutely, to his own vision, and as deep as I have gotten into the music over the last thirty years, I have never found anything more deeply soulful than Robert Johnson. (...) It was as if I had been prepared to receive Robert Johnson, almost like a religious experience that started out with hearing Chuck Berry, then at each stage went further and deeper until I was ready for him' (geciteerd door LaVere, 1990: 26).

Richards zegt over Johnson:

'To me Robert Johnson's influence – he was like a comet or a meteor that came along and, BOOM, suddenly he raised the ante, suddenly you just had to aim that much higher. (...) Everybody should know about Robert Johnson. (...) You've got to do what you can to tell people, "Hey, check this cat out. Because you're in for something extra in your life." You want to know how good the blues can get? Well, this is it' (idem: 25).

Robert Johnson wordt een legende. Zijn muziek geldt aan het begin van de jaren zestig als 'the real thing', zelfs als puurder en authentieker dan de blues van op dat moment gewaardeerde muzikanten als Muddy Waters, Bo Diddley, Chuck Berry en Little Richard. Maar waarom wordt juist hij het symbool van authentieke blues?

Richards vertelt dat, toen hij voor het eerst naar Robert Johnson luisterde, hij twee muzikanten dacht te horen, om vervolgens verbaasd te constateren dat alle gitaarpartijen door slechts één man werden gespeeld (LaVere, 1990: 25). Shines vertelt dat Johnson vanwege zijn lange en lenige vingers een groot bereik had op zijn gitaarneuk en daardoor akkoorden kon spelen die niemand anders kon spelen (Wald, 2004: 112). Ook constateert hij dat Johnson een magisch vermogen had om verschillende muziekstijlen in zich op te zuigen, met elkaar te vermengen en er vervolgens een nieuwe compositie van te maken (idem: 118). Ten slotte wordt door critici vaak gewezen op het vermeende feit dat Johnson, anders dan zijn voorgangers, min of meer zelf zijn nummers componeerde (in plaats van bestaande flarden tekst en muziek samen te voegen tot een 'nieuwe' song) en

daardoor eenheid aanbracht in tekst en melodie (Steinz, 1991).¹² Een musicologische blik op de muziek van Robert Johnson valt evenwel buiten het bestek van dit essay (zie hiervoor Wald, 2004: 126-185). Dat Johnson uitgroeide tot hét symbool van authentieke blues zal deels te maken hebben gehad met zijn muzikale talenten, maar, zo zal ik in wat volgt betogen, de beperkte kennis over de echte Johnson heeft daarin evenzeer een rol gespeeld.

In 1961, wanneer Columbia Records Johnsons album lanceert, is er nauwelijks iets over hem bekend. De combinatie van weinig harde historische gegevens en getormenteerde songteksten maakte het even gemakkelijk als verleidelijk om zijn *lyrics* als strikt autobiografisch te interpreteren en aan te wenden bij de constructie van de authentieke blueslegende waartoe hij uitgroeit. Deze legendevorming nam reeds een aanvang met de verschijning van het album doordat de introductietekst op de achterflap refereert aan het op dat moment invloedrijk boek *The Country Blues* (1959), waarin muziekhistoricus en -producer Samuel Charters Johnson portretteert als een getalenteerde en unieke muzikant, maar tevens als een door demonen geplaagde, lijdende held (Charters, 1975 [1959]: 207-211). In lijn met het boek wordt Johnson op de achterflap van *The King of the Delta Blues Singers* als volgt geportretteerd:

‘Robert Johnson sang primitive blues about women. His references were earthy and only thinly disguised. He lived the life he sang about and which ultimately killed him. (...) Until his recording debut, Robert Johnson had seldom, if ever, been away from the plantation in Robinsville, Mississippi where he was born and raised. Ernie Oertle, who had heard about Johnson, brought him to Law, fresh from the plantation. Don Law remembers him as slender, handsome, of medium height, with beautiful hands and a remarkable ability to project while he was singing or playing guitar. (...) Although little is known about Johnson, there is much circumstantial evidence that he liked wine and women as well as song. (...) He left only his songs to tell about the anxieties that hounded him, the fears that gripped him, and the few of the things he wanted from life. He seemed constantly trapped. (...) He was tormented by phantoms and weird, threatening monsters. (...) Symbolic beasts seemed to give him a great deal of trouble. (...) His most aggravating problem was evidently unrequited love.’

12 Door deconstructivistische onderzoekers als Wald wordt dit unieke muzikale talent van Robert Johnson weer grotendeels ontkracht. In zijn boek *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues* laat Wald zien dat de meeste van Robert Johnsons nummers geïnspireerd zijn op reeds bestaande teksten, melodieën en gitaarloopjes van met name Leroy Carr en Son House (Wald, 2004: 126-185).

Wie de liedteksten van Robert Johnson bestudeert herkent inderdaad lust, dood, de duivel en reizen als de vier centrale thema's.¹³ De hoofdfiguur in Johnsons lyrics, steevast de ik-figuur, reist van de ene plaats naar de andere (*I Believe I'll Dust My Broom, Terraplane Blues, Sweet Home Chicago, Ramblin' On My Mind*), omdat hij bedrogen wordt door zijn *lady friends* en steeds op zoek moet gaan naar een nieuwe vrouw en een dak boven zijn hoofd (*Come On In My Kitchen, Walkin' Blues*), omdat hij tegengewerkt wordt door autoriteiten zoals de politie bij het bemachtigen van een vaste verblijfplaats en gedoemd is om als een zwerver door het leven te gaan (*Stones In My Passway, Cross Road Blues*), of omdat hij achtervolgd wordt door de duivel en reizen het enige middel is om het hoofd boven water te houden, zoals verwoord in het nummer *Hell Hound On My Trail*:

'I got to keep moving,
I've got to keep movin'
blues fallin' down like hail
blues fallin' down like hail
Umm mmm mmm mmm
blues fallin' down like hail
blues fallin' down like hail
And the days keeps on worryin' me
there's a hellhound on my trail
hellhound on my trail
hellhound on my trail'

Natuurlijk zijn in de 'biografie' van Robert Johnson gebeurtenissen aan te wijzen die een fascinatie voor de duivel en diens aanlokkelijke maar fatalistische krachten zouden kunnen hebben veroorzaakt – met name het vroege en onverwachte overlijden van zijn vrouw en kind was wellicht een klap die hij nooit helemaal te boven is gekomen.¹⁴ Daarnaast speelt misschien mee dat Johnson reeds van kinds af aan gedoemd was van de ene verblijfplaats naar de andere te trekken en

13 *Lust, dood en de duivel in de literatuur van de romantiek* is de titel van een boek van Mario Praz. Praz laat in dit werk met veel voorbeelden zien hoe de fascinatie voor deze drie thema's doorwerkt in de romantische literatuur van bijvoorbeeld Nietzsche en De Sade (Praz, 1992). Opmerkelijk is natuurlijk dat een fascinatie voor deze thema's doorsijpelt in de romantische tegen-cultuur van de jaren zestig en ook in de Afro-Amerikaanse blues is terug te vinden.

14 Er is veel discussie onder blueshistorici over de betekenis van de duivel in de bluesmuziek van Robert Johnson. Gedurende de bluesrevival ontstaat al vrij snel het verhaal dat Robert Johnson zijn ziel aan de duivel verkocht zou hebben in ruil voor de gave om de blues te kunnen spelen, een verhaal dat publieke bekendheid kreeg met de Hollywoodfilm *Crossroads* (1986). In de jaren dertig werden referenties aan de duivel ook wel gehanteerd als handige marketingtruc: liedjes over de duivel verkochten goed. Antropologen wijzen echter op de mogelijkheid dat het stelselmatig refereren aan de duivel en de mythe van de crossroads een overgeleverde West-Afrikaanse traditie was, waarin Esu-Elegbara, de god van kruiswegen, gold als de personificatie van het noodlot. De duivel in de blues (van onder anderen Robert Johnson) is in die zin een metafoor voor het noodlot. Wanneer Robert Johnson zingt: 'I got to keep movin', there's a hellhound on my trail', dan doelt hij niet in de eerste plaats op de duivel, maar veeler op alle mogelijke noodlottige krachten die hem ervan weerhouden een vrij leven te leiden. Zie ook: Schroeder, 2004: 27-42; Van Poecke, 2008: 152-156; Wald, 2004: 265-276; Wardlow, 1998: 196-204.

dat hij waarschijnlijk nooit zijn biologische vader heeft leren kennen – zaken die hem een ontheemd gevoel gegeven kunnen hebben.¹⁵ Evenzeer is het goed denkbaar dat hij in zijn latere leven als rondreizende muzikant een netwerk van (meestal oudere en getrouwde) vrouwen aanlegde om, waar hij ook kwam, zeker te zijn van een maaltijd, een dak boven zijn hoofd en een liefhebbende vrouw/moeder – en dat dit verwarrende web van buitenechtelijke liefdesrelaties hem uiteindelijk fataal geworden is.

Dit alles is echter niet meer dan slechts interpretatie of zelfs speculatie, waarmee destijds een brug werd geslagen tussen Johnsons liedteksten enerzijds en de summier over hem bekende biografische gegevens anderzijds. Johnson verkreeg de status van Mr. Blues niet ondanks, maar dankzij zijn in nevelen gehulde biografie. Dat kan worden begrepen uit het feit dat de wereld zoals hij die in zijn muziek verbeeldde – een wereld van duivels, duivelse vrouwen, alcohol, de strijd tegen hogere machten en het reizen om vrij te kunnen zijn – naadloos aansloot bij het (gedroomde) wereldbeeld van de opkomende tegencultuur. Robert Johnson werd de oppergod van het bluespantheon omdat hij vanwege zijn in mysterie gehulde afkomst bij uitstek kon fungeren als projectiescherm voor de idealen, wensbeelden, verlangens en mythen van de opgroeiende generatie.

Want wat was voor deze generatie authentieke muziek? Dat was expressieve muziek, waarin de muzikant uiting geeft aan zijn gevoelens, al waren dat de meest intieme, gewelddadige, seksuele, sadistische of duistere gevoelens. Het was muziek waarin de ik-figuur, als een *rebel without a cause*, ten strijde trekt tegen een gevestigde orde, al was het met behulp van enige *sympathy for the devil*. Deze levenskrachtige muziek, die voortkwam uit een natuurlijke ongeremdheid, zou worden geboren uit noodzaak, als medicijn tegen het lijden, als middel in de strijd tegen de autoriteiten. Het was de muziek van de rondreizende troubadour die zijn ziel aan de duivel verkoopt in ruil voor kunst en vrijheid, maar daardoor berooid en als een vergeten kunstenaar een vroege en gewelddadige dood sterft – en die tegelijkertijd voor eeuwig jong blijft en zelfs onsterfelijk wordt.¹⁶

Deze sociale constructie van de authentieke blues kreeg in de jaren zestig beslag als tegenpool van waar het in de vervreemdende en inauthentieke wereld van de oudere generatie om draaide: kerk, arbeid, nut, rationaliteit, technocratie, volwassenheid, industrialisatie, grootstedelijkheid, commercie, gezag en burgerlijkheid. Het was muziek die refereerde aan datgene waar het in de tegencultuur van destijds om ging: seks, alcohol, jong zijn, levenskracht, agressie, geweld, in-balans-met-de-natuur-zijn en de constante drang om *on the road* te zijn en wilde, extatische avonturen te beleven. Maar bovenal: loskomen van je ouders, van hun smaak en tradities, strijden tegen de gevestigde orde en zelf een nieuwe en authentieke wereld verbeelden.

15 Aanwijzingen hiervoor zijn te vinden in *Drunken Hearted Man*: 'I been dogged and I been driven / eve since I left my mother's home / I been dogged and I been driven / eve since I left my mother's home / And I can't see the reason why / that I can't leave these no-good womens alone.'

16 Robert Johnson behoort tot de zogenoemde club van 27: popsterren die allemaal op hun 27ste levensjaar gestorven zijn. Andere 'leden' van deze club zijn Janis Joplin, Jim Morrison, Jimi Hendrix en Kurt Cobain. Zie voor de volledige lijst: http://en.wikipedia.org/wiki/27_Club.

Authentisering als mystificatie

Hoezeer juist het ontbreken van kennis over het echte leven van Johnson authentisering en legendevorming faciliteert, wordt onderstreept door enkele deconstructivistische studies die aan het begin van het nieuwe millennium, ongeveer vijftien jaar na het verschijnen van *The Complete Recordings*, verschijnen. Deze studies richtten zich op dat wat onopgemerkt bleef voor zowel de reconstructieve blik van de biografen als de constructieve blik van de genoemde muzikale kernfiguren van de tegencultuur. De belangrijkste studie is *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues* (2004) van bluesmuzikant en blueshistoricus Elijah Wald. Aan het begin van zijn boek schrijft Wald het volgende:

‘As far as the evolution of black music goes, Robert Johnson was an extremely minor figure, and very little that happened in the decades following his death would have been affected if he had never played a note’ (Wald, 2004, xv).

Dat is een ferm statement, zeker als we de hierboven geschetste reputatie van Robert Johnson in de populaire cultuur in herinnering roepen. Het is ‘Robert Johnson’ gedeconstrueerd tot op het bot. Toch weet Wald zijn stelling hard te maken, onder andere door gegevens te analyseren die etnomusicoloog Alan Lomax verzamelde in de periode 1941-1942 voor zijn Library of Congress-onderzoek in de Mississippi Delta (Wald, 2004: 57-59).

Uit die gegevens blijkt bijvoorbeeld dat de naam Robert Johnson in het jaar 1941, drie jaar na zijn dood, niet terug te vinden is op de jukeboxen in de grote cafés in de omgeving van Clarksdale, Mississippi, de ‘hoofdstad van de blues’ (zie www.clarksdale.com). Wel zien we veelvuldig de namen Louis Jordan, Artie Shaw, Sister Rosetta Tharpe, Walter Davis, Louis Armstrong en met name Count Basie (Wald, 2004: 277-280). De grootste hits waren het jazzy *Goin’ to Chicago Blues* (Count Basie) en de pianoblues/boogiewoogie *Pine Top’s Boogie Woogie* (Louis Jordan). Ook als we kijken naar het aantal opgenomen tracks, zo vult Wald de gegevens van Lomax aan, scoort Robert Johnson laag. Zoals we weten nam hij in de periode 1936-1937 in totaal negenentwintig liedjes op, waarvan twaalf *alternate takes*. Wanneer men dit afzet tegen de tientallen of zelfs honderden liedjes die muzikanten als Tampa Red (251), Big Bill Broonzy (224), Lonnie Johnson (191), Peetie Wheatstraw (161), Bessie Smith (160), Memphis Minnie (158), Roosevelt Skyles (132) en Leroy Carr (120) in diezelfde periode opnamen, dan moet men met Wald concluderen dat Johnson in de (Afro-)Amerikaanse muziekindustrie van de jaren dertig van de vorige eeuw een marginale muzikant was met slechts regionale faam in zijn geboortestreek in de Mississippi Delta (idem: xv).

Ironisch genoeg was Johnsons populariteit in de Mississippi Delta zelfs te danken aan zijn *geringe* authenticiteit. Hij onderscheidde zich ter plaatse door als een van de weinigen op te treden in grote noordelijke steden als Chicago, St. Louis en New York en door de ‘traditionele’ Deltablues van House, Patton en Brown te combineren met nieuwe muziekstijlen die hij op de radio hoorde, via jukeboxen leerde kennen of kopieerde van populaire artiesten die hij op zijn reizen ontmoette. Daarmee maakte hij voor zijn soortgenoten bepaald geen oorspronkelijke of

authentieke blues en was zijn muziek voor zijn thuispubliek wellicht zelfs vooral interessant als een soort auditieve voorafspiegeling van een betere toekomst (Wald, 2004: xv-xvi).

De Mississippi Delta was aan het begin van de jaren veertig een dynamisch gebied met enerzijds de 'oude' wereld van plantagearbeid, slavernij, segregatie en geweld en anderzijds de 'nieuwe' wereld van industrialisatie, mobiliteit en verstedelijking. Daarmee stond een nieuwe generatie, die opgroeide in een wereld vol beloften en schijnbaar onbegrensde mogelijkheden, tegenover de generatie die was opgegroeid in de oude wereld (Van Poecke, 2008: 144-148 en 159-160; Wald, 2004: 89-90). Son House, Willie Brown en Charlie Patton behoorden tot de muzikale helden van de oude generatie. De helden van de nieuwe generatie waren onder anderen Howlin' Wolf, Willie Dixon, Muddy Waters en Robert Johnson.

Dat Johnson buiten de Delta zo goed als onbekend was in de Afro-Amerikaanse gemeenschap heeft volgens Wald in wezen dezelfde reden: de verwijzingen naar geweld, alcohol, segregatie, onderdrukking en zware plantagearbeid in zijn muziek hielden voor Afro-Amerikaanse toehoorders elders in het land slechts een herinnering levend aan tijden die men maar liever verdroog. Peetie Wheatstraw, Lonnie Johnson, Count Basie, Louis Jordan en Leroy Carr daarentegen waren opgegroeid in grote steden als St. Louis, New Orleans en Indianapolis en maakten, nog voordat Muddy Waters zijn Chicago Blues lanceerde, een veel modernere vorm van blues. Zij maakten gebruik van klassieke instrumenten als de piano, de saxofoon en de *resonator guitar* en zongen over het leven in de grote stad (Wald, 2004: 193-219). Deze artiesten pasten beter in het tijdsbeeld van *The Great Migration* en waren daardoor onder Afro-Amerikanen populairder dan een laatkomer uit een achtergebleven gebied als de Mississippi Delta.

Voor Johnsons selecte publiek van blanke stedelingen – de John Hammonds en Alan Lomaxes – vormde zijn muziek echter een brug in omgekeerde richting: van de saaie, gestructureerde omgeving van de grote stad in de richting van het onherbergzame, extatische moeras van de Mississippi Delta (Wald, 2004: xvi). Deze wegbereiders van de blanke jeugdcultuur van de jaren zestig keerden de bluesesthetiek 180 graden om. Het is bijvoorbeeld veelzeggend, aldus Wald, dat John Hammond koos voor Big Bill Broonzy als vervanger van Robert Johnson voor zijn Carnegie Hall-concert, omdat Broonzy's roots in Mississippi lagen en hij veertig jaar op het platteland van Arkansas had gewoond en meestal op een akoestische gitaar speelde. Hij koos, met andere woorden, voor Broonzy omdat deze na Robert Johnson de meest 'rurale' van alle populaire bluesartiesten was, en net als de laatste geen cityblues maar countryblues speelde (idem: 227). Voor het gemak negeerde Hammond daarbij dat Broonzy op dat moment al bijna tweehonderd tracks op zijn naam had staan, een flinke reputatie als studioartiest had opgebouwd en bovendien, zoals vele professionele bluesmuzikanten in die tijd, vaak strak in pak gekleed ging.

Van John Hammond loopt een rechte lijn naar Alan Lomax, die zijn onderzoek voor de Library of Congress startte nadat hij van eerstgenoemde over Robert Johnson had gehoord en diens muzikale kring in kaart wilde brengen (Wald, 2004: 231). Daarmee werd dus niet Leroy Carr, Bessie Smith of Memphis Minnie – die op dat moment alle drie *hot* waren onder Afro-Amerikaanse muziekliefheb-

bers – het uitgangspunt van zijn studie, maar de obscure, hoewel opmerkelijke en getalenteerde, maar dode Deltabluesgitarist Robert Johnson. En vanaf Lomax gaat het dan in een rechte lijn naar het selecte gezelschap van platenverzamelaars, folkies en beatniks dat begin jaren zestig in de ban raakte van de folk art. Met de komst van de Stones en The Yardbirds groeide dit selecte gezelschap van blanke connaisseurs uit tot een massapubliek, maar dan is de constructie van authentieke blues reeds gevestigd en wordt dat wat ‘echt echt’ is buiten beschouwing gelaten en ironisch genoeg zelfs als inauthentiek ter zijde geschoven – deels onbewust of uit onwetendheid, maar deels ook bewust.

Zo zien we op de cover van *King of the Delta Blues Singers* een gitzwarte man een gitaarduel met zijn schaduw aangaan (zie afbeelding 3), maar toont de door Stephen LaVere in 1989 gepubliceerde foto ons Johnson strak in pak, met bolhoed en leren handschoenen (zie afbeelding 2). Het verschil tussen beide beelden representeert het gat tussen wat Robert Johnson ooit echt was en het gewenste beeld dat in de jaren zestig van hem werd geconstrueerd. Echte blues wordt immers niet gezongen door vrouwen of gelikte professionals als Carr, Basie, Jordan, Broony (en afgaande op de foto's was Johnson waarschijnlijk niet anders), maar door extatische Afro-Amerikaanse mannen die nog in contact met de natuur staan: ‘primitive blues singers (...), fresh from the plantation (...), who all died because they did not eat or sleep, because their systems couldn't weather physical adversities, and, often, because they were Negroes and unable to get proper medical care’ – zoals de achterflap van *King of the Delta Blues Singers* meldt. Echte blues komt niet uit de grote stad, maar is ‘real country blues’, liefst ‘from the deep South’. Echte blues maakt geen gebruik van klassieke instrumenten, maar klinkt aards en volks door de gitaar, banjo, mandoline of mondharmonica. Echte blues gaat niet over een glorierijke toekomst in Chicago of New York, maar over troubadours die hun ziel aan de duivel verkopen en zich te buiten gaan aan vrouwen, geweld en alcohol. Een veelzeggend detail is bijvoorbeeld dat *Sweet Home Chicago* (over de gedroomde wereld in de grote stad) het enige nummer van Robert Johnson is dat niet is opgenomen op het album uit 1961. Echte blues is kortom helemaal niet authentiek, verwijst niet naar een origineel, maar is een spiegel van ons romantische verlangen.

Conclusie: blues, romantiek en de mystificatie van het echte

De romanticus leeft op een tweesprong: met één been in het verleden en met één been in de toekomst, genoodzaakt voor zichzelf een heden te scheppen. Omdat hij niet langer kan bouwen op externe bronnen moet hij vertrouwen op zijn innerlijke morele stem. Het is de ethiek van de authenticiteit die de romanticus dwingt niet langer in het bovennatuurlijke maar in zichzelf en zijn eigen wereld te geloven (Taylor, 2003 [1991]: 25-29). In de tragische held ziet de romanticus op dit authentieke moment van betekenisgeving zijn gelijke. Staande op de *crossroads* tussen heden en verleden is deze genoodzaakt in opstand te komen tegen de

Afbeelding 3: Cover van het album king of the Delta Blues Singers



oppermachtige goden en voor zichzelf een nieuwe en originele wereld uit te vinden.

Wanneer de romantische jeugdcultuur van de jaren zestig zich een nieuwe wereld construeert, wordt de blues, en dan met name de countryblues, een ijkpunt van zin- en betekenisgeving, een elixer van culturele vernieuwing. Robert Johnson, een onbeduidende, obscure en jong gestorven bluesgitarist uit de Mississippi-delta, wordt de tragische held van de popcultuur. Kernfiguren als Clapton, Dylan en Richards zien in hem de verpersoonlijking van hun idealen van vrijheid, expressiviteit, creativiteit en natuur (lust, dood en de duivel). Robert Johnson wordt de personificatie van authentieke (blues)muziek doordat de tegencultuur hem ziet als een dionysische demon, als een individu dat in opstand kwam tegen de autoriteiten, zichzelf opofferde voor de kunst ten dienste van een vrijer leven, kortom als een symbool van levenskracht en jeugdige vrijheid. Ironisch en paradoxaal genoeg was dit mogelijk doordat de beperkte kennis over de 'echte' Robert

Johnson via een autobiografische interpretatie van zijn lyrics volop mogelijkheden voor legendevorming bood. De naam van Robert Johnson is verbonden geraakt met de meest authentieke blues doordat Johnson, vanwege zijn onduidelijke biografie, bij uitstek geschikt was als projectiescherm voor de romantische dromen van de tegencultuur.

Geraadpleegde literatuur

- Barker, H. en Y. Taylor (2007). *Faking It: The Quest for Authenticity in Popular Music*. New York, Londen: Norton.
- Charters, S.B. (1975 [1959]). *The Country Blues*. New York: Da Capo.
- Doorman, M. (2004). *De romantische orde*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Guralnick, P. (1998 [1989]). *Searching for Robert Johnson: The Life and Legend of the 'King of the Delta Blues Singers'*. New York: Plume.
- LaVere, S.C. (1990). *Robert Johnson: The Complete Recordings (booklet)*. Sony Music Entertainment, Columbia.
- Marcus, G. (1997). *Invisible Republic: Bob Dylan's Basement Tapes*. New York: Henry Holt.
- Peterson, R.A. (1997). *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago, Londen: University of Chicago Press.
- Mul, J. de (2006). *De domesticatie van het noodlot: De wedergeboorte van de tragedie uit de geest van de techniek*. Kampen, Kapellen: Klement, Pelckmans.
- Mul, J. de (2007 [1990]). *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*. Kampen: Klement.
- Poecke, N. van (2008). *De tragiek van de tragedie: Over Nietzsche, Wagner en bluesmuziek*. Kapellen, Kampen: Klement, Pelckmans.
- Praz, M. (1992 [1930]). *Lust, dood en duivel in de literatuur van de romantiek*. Breda: Agon.
- Roszak, T. (1971 [1968]). *Opkomst van een tegencultuur*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Rousseau, J.J. (2003 [1755]). *Vertoog over de ongelijkheid*. Amsterdam: Boom.
- Safranski, R. (2009 [2007]). *Romantiek: Een Duitse affaire*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Schmidt, D.J. (2001). *On Germans and Other Greeks: Tragedy and Ethical Life*. Bloomington: Indiana University Press.
- Schroeder, P. (2004). *Robert Johnson, Mythmaking and Contemporary American Culture*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Steinz, P. (1991). Strychnine in de whisky: De nalatenschap van bluesgitarist Robert Johnson. *NRC Handelsblad*.
- Taylor, C. (2003 [1991]). *The Ethics of Authenticity*. Cambridge, Londen: Harvard University Press.
- Wald, E. (2004). *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues*. New York: Amistad.
- Wardlow, G.D. (1998). *Chasin' that Devil Music: Searching for the Blues*. San Francisco: Backbeat.

Discografie

- Robert Johnson (1961). *King of the Delta Blues Singers*. Columbia Records.
- Robert Johnson (1990). *Robert Johnson: The Complete Recordings*. Sony Music, Columbia.
- Rolling Stones (1969). *Let It Bleed*. Decca Records.

Filmografie

Chris Hunt (1992). *The Search For Robert Johnson*. Channel Four and Lambic Productions.
Walter Hill (1986). *Crossroads*. Columbia Pictures.