

De dood van Gram Parsons en de doem van het zuiden

Jan-Hendrik Bakker

In een bak met oude langspeelplaten, ergens in een tweedehandswinkel, zag ik een exemplaar staan van Gram Parsons' *Grievous Angel*. Dat is een postume plaat uit januari 1974 die nu de status heeft van een cultalbum. De hoes ziet eruit als een soort bidprent. Parsons' met lange lokken omlijste babyface kijkt de toeschouwer met geloken oogopslag aan; zijn hoofd rijst op uit een blauwe ondergrond als kwam hij uit een wolkende omhoog. Het was meer dan veertig jaar geleden dat ik die hoes gezien had. Zelf heb ik *Grievous Angel* nooit in mijn bezit gehad. Parsons maakte muziek, en dan bedoel ik vooral de wereld om die muziek heen, die mij niet zo aansprak destijds. De heisa rond zijn dood was ik ook al half vergeten.

Toch was het op dat moment alsof die oude plaat statisch geladen was en knisperde tussen mijn vingers. Parsons was op zijn 26^{ste} omgekomen door een overdosis drugs en alcohol. Zijn vrienden hadden zijn lijk versleept om het te verassen in het Amerikaanse natuurpark Joshua Tree Desert. Voor de fans allemaal gesneden koek, maar voor de buitenstaander toch even het verhaal. De wens voor die bizarre dood had Parsons zelf kort daarvoor nog te kennen gegeven: mocht er iets gebeuren dan zag hij zijn resten het liefst opgaan in de weidsheid van de woestijn, de plek waar hij zich ook graag overgaf aan de roes van drugs. Hij had dat gezegd tijdens de begrafenis van een bevriende gitarist die was verongelukt in hetzelfde jaar (in feite maar een paar maanden eerder) waarin ook Parsons zijn einde zou vinden. Rond de gebeurtenissen zou later een moderne mythe groeien, die van Parsons een iconisch personage van moderne weltschmerz maakte.

Toen het doodsbericht van Gram Parsons de wereld overging, was ik 20 jaar. Hoewel Parsons voor mij gewoon een muzikant was uit velen, maakte zijn dood natuurlijk wel indruk op me, want op die leeftijd ben je gevoelig voor zelfmoorden van anderen. Later in het leven ben je eerder geneigd je schouders op te halen: weer één die de rit niet durft uit te zitten. Maar al die overdosisdoden uit de geschiedenis van de rock – Janis Joplin, Jim Morrison, Jimi Hendrix, Brian Jones – waren in mijn ogen de uitkomst van dezelfde zelfdestructieve houding. Voor mij was Parsons' dood net zo'n half bedoelde suïcide als al die andere gevallen. En ik was zeker niet de enige die er zo over dacht. Zijn dood is van meet af aan gezien als een als ongeluk vermomde zelfmoord.

Bij die beeldvorming kwam nog dat Parsons' liedjes vaak doortrokken waren van een larmoyante flirt met de ondergang. Maar ja, zo halverwege de jaren zeventig werd het een beetje tijd voor dat soort gevoelens. De oliecrisis en de Club van Rome hadden de hoop op betere tijden wat op de achtergrond gedrongen. In de popmuziek was er veel liefdesleed en zelfdestructie in die dagen. Het is een enorm cliché, maar aan het lijden van de jonge Werther komt geen einde. En het persoonlijk ongeluk maakt de wereld onverdraaglijk onvolkomen.

Al dat soort overwegingen gingen door me heen toen ik de hoes van *Grievous Angel* weer in mijn vingers had gehad, na zoveel jaren. Het was de fysieke aanraking die alles in gang zette. Thuis zocht ik de titelsong van het album op internet. En wat bleek? Ik had het kunnen weten – '[Return of the Grievous Angel](#)', toch de titelsong, is helemaal geen depressief lied over de pijn van een verloren liefde! Het is een tamelijk opgewekt relaas, in een vrolijk uptempo, van een zwervende cowboy die na al die jaren terugkeert bij zijn geliefde Annie. De smartelijke engel komt thuis. Het lied heeft het karakter van een queeste. En het is ook nog eens geweldig gezongen in een prachtig duet met Emmylou Harris.

Het raadsel dat zich nu voordoet is: hoe komen we aan het beeld van die depressieve, smartelijke Parsons? Om daar antwoord op te geven kun je zijn hele leven uit gaan spitten, zijn

vrienden en familie ondervragen en lezen wat die allemaal gezegd hebben. En wat dat betreft heeft zich de laatste decennia een *mer à boire* gevormd. Als je je daar eenmaal in onderdompelt dan vind je ook wat je wilt vinden. Alcoholisme zat bij Parsons chronisch in de familie. De man noemde zichzelf trouwens een 'gevallen engel', dus dan wil je bepaald geen levenslust uitstralen. Veel van zijn liedjes gaan over verlies en pijn.

Maar ja, al dat geflirt met de zelfkant, het verdriet en het gevaar, is ook een manier van *leven*. Het gaat niet per se om de dood. Jonge mensen hebben dat wel vaker. Ik had destijds een paar vrienden die hun dertigste verjaardag niet wilden overleven. Ze lopen nu allen tegen de pensioengerechtigde leeftijd. En zo kan het ook zijn geweest met Gram Parsons. Hij speelde bewust met het imago van de traditionele countryzanger, hij riep enerzijds de herinnering aan Hank Williams op, maar hij wilde ook een Elvis zijn, de grootste rockster aller tijden en afkomstig uit de zuidelijke staten waar ook Parsons vandaan kwam. En waarom zou je dood willen als Elvis (in die jaren) nog leefde? In de flirt met de zelfvernietiging is het niet de vernietiging die gezocht wordt maar de kick van het gevaar, zoals bungee-jumpers wel de kick van het vallen zoeken maar niet de klap op de bodem. Zo denk ik er nog steeds over. Toch bleef er een taai besef dat er iets anders speelde waar ik nooit vat op heb kunnen krijgen.

Een gedachte-experiment: stel dat Gerard Reve, toen hij nog Gerard Cornelis van 't Reve heette, kort na het verschijnen van *De avonden* de hand aan zichzelf geslagen zou hebben, dan zou de literaire wereld daar misschien helemaal niet raar van opgekeken hebben. De critici zouden schrijven over de beklemmende ironie van het boek en de dodelijke ernst die achter de melige humor van de hoofdpersoon schuil ging, over de uitzichtloosheid van het leven van jonge mensen kort na de oorlog en de eenzaamheid die het boek ademt. Allemaal tekenen die vooruitwijzen naar de naderende zelfdoding, zouden de journalisten schrijven.

Maar Reve dacht er niet aan zijn boek met zo'n stunt kracht bij te zetten. Hij ging door met het schrijven van sombere boeken, maar bekeerde zich ook tot de homoseksuele liefde en vond de weg naar de kerk, op zijn eigen manier dan. Religie en seks werden op een originele manier met elkaar verbonden, de lezer zou nog veel grappen en grollen opgediend krijgen, en er zouden nog zeker twee meesterwerken volgen. Reve zou zich ook ontwikkelen tot een fel antilinkse geest. Nu leest iedereen – als het boek nog gelezen wordt – *De avonden* in dat retrospectieve licht. *De avonden* speelt in de benauwende jaren veertig waarin homoseksualiteit volledig taboe was en de hoofdpersoon zich probeert vrij te maken van zijn communistische ouders. *De avonden* zijn met andere woorden het beginpunt van wat nog komen moest.

Jean Paul Sartre heeft in zijn filosofische verhandelingen over het bewustzijn van het subject het moment van de dood het tijdstip genoemd waarop iemand geheel met zichzelf samenvalt. Als een mens sterft komt er een eind aan haar of zijn levenslange worsteling genoeg te zijn voor zichzelf. Pas dan komt er een eind aan de innerlijke gespletenheid die ons menszijn per definitie is. Het leven is voltooid, het bestaat niet langer uit keuzes moeten maken, de vrijheid is plotseling gestold, de openheid is gesloten. Wat eerst nog mogelijkheid was, is nu noodzakelijkheid. Of om het nog anders te zeggen: het heden is voorgoed de toekomst. Het is een tragisch inzicht, ook omdat in de beeldvorming de dode geen enkele inbreng meer heeft. Vanaf haar dood gaat de omgeving met haar identiteit aan de haal.

Zolang iemand leeft kan zij haar omgeving verrassingen bezorgen. Weliswaar is het beeld dat wij van iemand hebben in hoge mate bepalend voor de identiteit van die persoon. Maar de sociale identiteit is toch nog iets anders dan de subjectieve identiteit. Ik zie mijn moeder als een zorgzame, maar een beetje lijdzame vrouw. Dat ze na de dood van mijn vader een nieuwe man leert kennen met wie ze van alles gaat ondernemen is een grote verrassing voor me. Het verandert mijn beeld van haar. En waarschijnlijk ervaart mijn moeder ook dat ze meer is dan alleen de zorgende vrouw uit haar huwelijk. Zo zijn er vele voorbeelden van levende individuen die ontsnappen, gedreven door welke motieven en krachten dan ook, aan de verwachtingen van hun omgeving. Voor kunstenaars is het uiteraard zaak zo lang ze leven verre te blijven van de door succes en publiciteit afgedwongen herhaling en te volharden in de zoektocht naar nieuwe vormen. Na hun dood echter is het werk definitief het bezit van het publiek dat het zich dan volledig kan toe-eigenen of vergeten.

Er is nog een tweede betekenis van de uitdrukking 'de dood van auteur'. De term, letterlijk gebruikt door Roland Barthes en Michel Foucault, kan ook verwijzen naar de theorievorming in de jaren zeventig en tachtig rond autoriteit. Literatuurwetenschappers en filosofen kwamen, vaak ieder voor zich, op de gedachte dat de bedoeling die iemand meegeeft aan zijn woorden helemaal niet hoeft te bestaan en vaak achteraf geconstrueerd is. De tekst zelf heeft veel meer te zeggen dan degene die de tekst geschreven heeft. Auteurschap is een complex iets; de schrijver wordt net zo goed door zijn werk voortgebracht als andersom zoals de traditionele voorstelling van zaken het wil. Daarom is het heel moeilijk tot zelfs onmogelijk om een tekst nog los te zien van de Wirkungsgeschiede (de term is van de Duitse filosoof Gadamer) of receptie. Dit geldt uiteraard niet alleen voor literaire teksten, religieuze en juridische, maar voor allerlei kunstuitingen, waaronder natuurlijk ook populaire genres als rock- en countrymuziek. Dat inzicht maakt de mythevorming rond Gram Parsons nog interessanter.

Waar deze kleine uitweiding toe leidt is dit: de dood van Parsons is, zijns ondanks, een schakel geworden in de culturele veranderingen die in de jaren 80 en 90 doorzetten. De revolutionaire sfeer van de jaren zestig was toen wel zo'n beetje weg. De hippe popmuziek was consumptief en hedonistisch geworden, maar anderzijds ontstond er ook behoefte aan inkeer. Het leven van een jonge, droeve muzikant paste daar mooi in. In de persoon van de zuidelijke Parsons, opgegroeid in Georgia, kwam er een hybride tot stand tussen de hippiecultuur en de oude traditionele waarden van gezin en kerk, zoals je die overal in country & western-muziek bezongen kunt horen worden. En dat waren de onderwerpen waar Parsons over zong. Zo is zijn dood er met zijn leven vandoor gegaan.

En daar stopten mijn speculaties naar aanleiding van een jonggestorven muzikant van lang geleden. Een Jacques Brel was Parsons niet geweest, noch een Bob Dylan. Ik verloor mijn verwondering over zijn postume verering. Totdat ik kort onlangs de roman *The Sound and the Fury* van William Faulkner herlas. Ik had daar destijds maar heel weinig van begrepen, maar de sfeer van het boek was me altijd bijgebleven. Bovendien voelde ik me aangetrokken door andere romans en verhalen van hem. Zo kwam, naast Parsons, ook deze roman van Faulkner in de herkansing. De verrassing was dat beide sporen opeens samenvielen. Je zou het een staaltje van 'de gelijktijdigheid van het ongelijktijdige' kunnen noemen. Want Parsons en Faulkner hadden iets gemeen. William Faulkner is de grote schrijver van het Amerikaanse zuiden. Zijn romans en verhalen worden bevolkt door vreemde en soms ronduit bizarre personages die je moeilijk geslaagd in het leven kunt noemen. Ze zijn op de vlucht voor zichzelf of voor de omstandigheden. Faulkner's beroemdste roman *The Sound and the Fury*, uit 1929, is een weergalozes evocatie van deze sfeer van verval en ondergang. Centraal staan drie broers uit de rijke familie Compson.

Met hun rijkdom is het echter gedaan; de ene zoon, Quinten, een extreem sensitieve jongen, verdrinkt zichzelf in Cambridge waar hij eerstejaars is aan Harvard; de andere zoon, Jason, is verbitterd en volledig harteloos geworden wanneer wij hem in de roman aantreffen. De vader is alcoholist en houdt er een nihilistische levensvisie op na ('De mens is de optelsom van zijn problemen en als hij ze opgelost heeft wordt de tijd zijn probleem', laat Faulkner hem zeggen) en slaat kort na de zelfmoord van Quinten ook de hand aan zichzelf; de dochter is verstoten wegens ongehuwd moederschap en de moeder lijdt aan chronisch zelfbeklag; één van de zoons is bovendien achterlijk. Het gejammer en gehuil van deze laatste, de 33-jarige Benjamin, is in alle delen van het verhaal een steeds terugkerend 'geluid'. Zijn gehuil gaat door merg en been en er is de familie dan ook veel om te doen hem stil te houden. In de loop van het verhaal kom je erachter dat het redeloze gehuil van Benjy een eeuwig treuren is om het verlies van zijn zus Caddy, die weliswaar uit het huis is gezet, maar die met de zwarte dienstmeid Dilsey wel de enige was die goed voor hem was. Benjy's tijdservaring is blijven hangen op die traumatische gebeurtenis. Het gejammer van Benjy is daarmee de treurende grondtoon van het verhaal zelf: de ondergang van een familiegemeenschap.

Faulkner heeft zestien jaar na het uitkomen van *The Sound and the Fury* een appendix op het boek geschreven, waarover hij zelf zo tevreden was dat hij vond dat deze voortaan integraal onderdeel van de roman zou moeten zijn. Daar denkt niet iedereen zo over. Meestal tref je het in de gewone edities niet aan. In deze [Compson Appendix](#) (1945) beschrijft Faulkner met zwier de

genealogie van de familie vanaf 1699, doorgaande zelfs tot 1945, terwijl *The Sound and the Fury* grotendeels in 1928 speelt. Zo ontwerpt hij een eigen mythologie van de rijke, zuidelijke plantersfamilie Compson. Die mythische genealogie begint met de Indiaanse leider Ikkemotubbe, die ook in ander werk van Faulkner voorkomt. Op zijn grond, die hij ruilt voor een renpaard, komen later de Compson Domeinen en de fictieve stad Jefferson. Het gaat hier onmiskenbaar over Mississippi, de staat waar Faulkner opgroeide. De eerste Compson is de Schotse immigrant Quinten Maclachlan, de naam Jason zal ook vele malen terugkeren.

Wat mij vooral opviel toen ik de *Appendix* las, was hoe vaak het woord 'doem' er in voorkomt. Dat begint al met de mythische Ikkemotubbe, die door de kolonisten met het Franse 'l'homme' wordt aangeduid, wat hij op de klank weer verengelst tot 'Doom'. In de beschrijving van Candace (Caddy), de verstoten zus van de drie broers, komt het woord vele malen voor. Haar leven is van meetaf aan gedoemd te mislukken (al dicht Faulkner haar later in de *Appendix*, na 1929, betere jaren toe; ze komt in het door hem geliefde Parijs terecht). De lotgevallen van Caddy en haar broer Quinten zijn gevoelsmatig sterk verbonden. 'Er ligt een doem op ons,' zegt Quinten tegen zijn zus Candace, 'het is niet onze schuld'. Caddy heeft al besloten haar kind naar Quinten te vernoemen en handhaaft die beslissing ook wanneer het een meisje blijkt te zijn. Door die naam versterkt ze het gevoel van fataliteit.

In 1910 is Caddy zwanger geraakt van een man wiens identiteit ze niet wil prijsgeven. Quinten wil die zwangerschap letterlijk binnen de familie houden door net te doen alsof hij en zijn zus een incestueuze relatie hebben. Hij is geobsedeerd door haar maagdelijkheid; verlies van de maagdelijkheid betekent verdere ondermijning van het geslacht Compson; hoe zijn vader hem ook probeert dat uit het hoofd te praten – maagdelijkheid is een uitvinding van mannen, zegt Jason sr. tegen Quinten – hij wordt gekweld door het idee van haar ongehuwde moederschap. Caddy zal spoedig trouwen. Vader Jason moet land verkopen om haar bruiloft mogelijk te maken, en de studie van Quinten aan Harvard.

Zo zijn beiden er de oorzaak van dat de Compson Domeinen, waar na de burgeroorlog toch al heel wat grond van was afgesnoept, in de handen van een andere familie overgaan terwijl er tevergeefs in hen is geïnvesteerd. Caddy wordt alsnog door haar man verstoten als die begrijpt dat het kind niet van hem is en Quinten pleegt na zijn eerste jaar in Harvard zelfmoord door zich te verdrinken. Kort daarop slaat ook Jason sr. de hand aan zichzelf. De roman eindigt in 1928 met de diefstal door Quinten (IV), de dochter van Caddy, van 4.000 dollar van Jason jr. Die kan daar echter weinig tegen beginnen omdat het geld in feite ook gestolen is en afgeperst van zijn zus Caddy. Het meisje Quinten gaat er vandoor met een crimineel figuur. Einde roman.

Het familieverhaal van Parsons lijkt op dat van de Compsons uit *The Sound and the Fury*. Gram's moeder, Avis, was de dochter van John Snively, grondlegger van een schatrijk imperium van citruskwekers uit Florida. Ze was een mooie, maar nogal over het paard getilde vrouw. Ze trouwt met een vliegenier, Ingram Cecil Connor, die in de oorlog heeft gediend, en zich later, als Gram 12 jaar is van het leven berooft door zich met een jachtgeweer door het hoofd te schieten. De zelfmoord, die misschien het gevolg is geweest van posttraumatische stress, misschien van algehele malaise omdat Avis nogal een flirt was en Cecil als modaalverdiener niets in te brengen had in de machtige schoonfamilie, of van beide, wordt voor Gram en zijn zusje (Little) Avis angstvallig geheim gehouden aanvankelijk. Zelfmoord immers overlaadt de nabestaanden met schande. Later heeft Gram Parsons in zijn adolescentie verhalen over zijn vader verteld die hem neerzetten als een muzikaal miskend talent.

Avis hertrouwt met een ware hufter, de zakenman Bob Parsons. Deze adopteert overigens wel de twee kinderen van Avis en Cecil en geeft hun zijn familienaam, waarbij hij hun hele geschiedenis en passant laat herschrijven. Op het al eerder genoemde familieuitstapje in 1973 zal Bob bekennen dat de dood van de zwaar alcoholische Avis mede zijn schuld is omdat hij sterke drank het ziekenhuis in had gesmokkeld, hoewel hij wist dat Avis geen druppel meer mocht hebben. Ze is letterlijk gebleven in haar laatste glas, vertelt Bob. Voor Gram schijnt dit een zeer schokkende

onthulling geweest te zijn, ondanks het feit dat hij wist dat zijn moeder zich willens en wetens zou dooddrinken. Hij reageerde met epileptische aanvallen.

Bob Parsons is het ook die als hij hoort dat Gram is overleden het lichaam van zijn stiefzoon naar New Orleans wil transporteren. Dat doet hij om statelijk erfrechtelijke redenen, die hem veel geld zouden kunnen opleveren. Gram was na de dood van zijn moeder namelijk een rijk man geworden die nooit meer hoefde te werken. Gram gebruikte het geld om zijn plaatopnames en tournees te financieren, want daar moest geld bij; én voor goede drugs. De oude Parsons heeft het geld overigens nooit gezien. Hij overleed een jaar na zijn stiefzoon, ook als gevolg van drankmisbruik.

Wat in deze familiegeschiedenissen overeenkomt zijn de factoren geld, te veel drank (drugs) en zelfmoord dan wel zelfvernietiging. Het zijn geen geïsoleerde individuele gebeurtenissen, maar ze overkomen meerdere mensen en vormen een patroon in de tijd. Faulkner benadrukt dat nog eens extra door persoonsnamen te laten terugkeren. Hij schijnt gelooft te hebben dat namen en lot met elkaar verbonden zijn. Een romanschrijver mag dat doen natuurlijk, zijn verhaal is immers een constructie, hoewel die, als het goed is, een eigen leven gaat leiden. Dat Gram zijn vader Ingram navolgt is uiteraard geen naamskwestie, maar toch ging ik er een moment zo naar kijken toen ik Faulkner's roman herlezen had. Lag er een doem op die naam Gram? En dan was er nog iets: Ook anderen was het niet ontgaan dat het leven Gram Parsons en de roman van Faulkner, hoewel er een kleine vijftig jaar tussen ligt, iets met elkaar te maken hebben. Gram lijkt bij voorbeeld wel een soort evenknie van de zelfmoordenaar Quinten te zijn. Beiden hebben aanleg voor melancholie, beiden studeerden een jaar in Harvard, beiden hebben een heel goede band met hun zus, beiden maken op jonge leeftijd een eind aan hun leven.

Zo zat ik al snel middenin de fabels en verhalen, want dat is wat er gebeurt als een artiest niets meer zelf in te brengen heeft. Zijn autonomie is gebroken en zijn werk valt ten prooi aan de tijdgeest. De dood van Gram Parsons is een 'familieding' geworden en niet langer alleen een tragisch incident in de geschiedenis van de popmuziek. Familie is de genetische band die we hebben met de groep mensen te midden van wie we geboren zijn. Die band bepaalt ons leven voor een belangrijk deel, bewust of onbewust, maar ze komt vooral in beeld aan de hand van verhalen. Wat zou er gebeuren als die verhalen er niet waren? We zouden zeker karakterologische en fysieke eigenschappen blijven erven, maar hoe zit het met de losbandigheid van tante Jo, de ondernemingszin van oom Guus, de sportprestaties van nicht Suzanne, de rassenvooroordelen van mijn vader, et cetera? Te samen vormen al die kenmerken het stramien voor het weefsel van de familie verhalen en deze vormen op hun beurt een cultuur. Zonder die oorspronkelijke, talige inbedding, zonder de verhalen dus, zou er alleen sprake kunnen zijn van naakte overerving, zoals bij de meeste dieren.

Familieverhalen zijn ook wat ons verbindt met de geschiedenis van een land of streek. In het geval van Gram Parsons en de Compton-familie is dat het Zuiden van de Verenigde Staten. Sinds het moment van de definitieve nederlaag in de Burgeroorlog, *The Night They Drove Old Dixie Down*, is het Zuiden in de populaire beeldvorming en de literatuur, terecht of niet, een toneel van stagnatie, verval en een zekere achterlijkheid geworden. Voor wie de oorlog verloren heeft blijft het altijd oorlog. In de Amerikaanse countrymuziek, die zijn wortels heeft in de cultuur van de arme, blanke bevolking van de zuidelijke staten, is de Burgeroorlog nog steeds aanwezig, niet alleen als expliciet thema maar ook in de vorm van preoccupatie met [verdriet en verlies](#).

Southern gothic is een genre geworden, met veel lege en verlaten landhuizen en spookachtige freaks. Daar is de geest van de verslagen Confederatie niet vreemd aan. De figuren uit Tennessee Williams' toneelstukken zuipen zich kapot. In de interviews over Parsons' leven verwijst Chris Hillman, die met Gram speelde in The Byrds en later The Flying Burrito Brothers, graag naar de *southern gothic* van Williams. Gram kwam uit zo'n soort familie, legt hij uit. Dan weet je het wel, op die toon. En als er nog iets past in die stijl dan is het wel Gram's macabere lijkbezorging. *Southern gothic* is geen uitvinding van de literatuur, ze zit in de hele cultuur, ook in de populaire, met name die van de traditionele country en de hippere countryrock. Dat de figuur van Parsons, wiens postume comeback en de daarop volgende verering ergens begin jaren negentig doorzette, moet op een of andere manier, los van de muzikale aspecten, te maken hebben met een romantische

herwaardering van het Zuiden, met de geest van verval, fatum en onmacht. De vrolijke revolutie van de jaren zestig was voorbij. Dan is Gram Parsons met zijn drankzuchtige en zelfdestructieve familie, met zijn droeve liedjes over liefdes die niet doorgaan, de toorn Gods en zijn gestorven vrienden, een welkome icoon voor de pijn die liefde heet. En zo eindigde de flowerpower van de jaren zestig in het besef dat het lot sterker is dan de euforie.

Love hurts.

Bronnen

Ben Fong-Torres, *Hickory Wind, The Life and Times of Gram Parsons*, Pocket Books, New York 1991.

John Stanislawski, *Grievous Angel, Gram Parsons and the Country Rock Movement*, dissertatie University of Illinois, 2014.

Gandulf Hennig, *Fallen angel*, videodocumentaire, 2004.

David Caffrey, *Grand Theft Parsons*, speelfilm, 2003.

William Faulkner, *The Sound and the Fury*, diverse uitgaven.

William Faulkner, The Compson Appendix, oorspronkelijk verschenen in *The Portable Faulkner* (1945).