

Blood On The Tracks

Dylans meesterstuk in blauw

Blood On The Tracks

Dylans meesterstuk in blauw

Jochen Markhorst

Voor Marga

Time is a jet plane, it moves too fast

Schrijver: Jochen Markhorst

Coverontwerp: Jaap de Vries

ISBN: 9789402179682

© 2018 Jochen Markhorst

Inhoud

Prithee, look back, there's blood on the track	5
Kant 1	
1 Tangled Up In Blue	14
2 Simple Twist Of Fate	20
3 You're A Big Girl Now	26
4 Idiot Wind	33
5 You're Gonna Make Me Lonesome When You Go	47
De bloedbroeder van Villon	53
Kant 2	
6 Meet Me In The Morning	62
7 Lily, Rosemary And The Jack Of Hearts	68
8 If You See Her, Say Hello	75
9 Shelter From The Storm	82
10 Buckets Of Rain	89
Headin' for another joint	96
11 Call Letter Blues	105
12 Up To Me	112
Het eerste hanengeschrei	120
13 Going, Going, Gone	123
14 Dirge	129
De laatste nachtegaalslag	136
15 Abandoned Love	140
Sundown, yellow moon	146
Bronnen	152
Verantwoording	154

Prithee, look back, there's blood on the track



Al in de eerste Engelse vertaling van de Sprookjes van de Gebroeders Grimm, uit 1823 door Edgar Taylor, worden de bloederige, wrede originelen verwaterd en later in de twintigste eeuw bedreigen stichtelijke theorieën van invloedrijke kinderpsychologen als Bruno Bettelheim en vooral de zoete bewerkingen door Disney het horrorgehalte van de bronteksten.

Die bronteksten zijn de sprookjes zoals ze zijn verzameld en opgetekend door Jakob en Wilhelm Grimm in het begin van de negentiende eeuw. In *Kinder- und Hausmärchen* (1812) spat het bloed tegen de wanden, ondergaat het kwaad de meest lugubere straffen en kijken we niet op een lijk meer of minder. De voeten van Assepoesters stiefzusters, bijvoorbeeld, worden in de vertaling van Taylor redelijk ontzien. De eerste stiefzuster moet nog wel een teen inleveren om in het schoentje te passen (*"So the silly girl cut off her toe"*), bij de tweede stiefzuster perst de boze stiefmoeder met blote handen de voet in het schoentje - hoewel ook daar nog bloed vloeit (*"But her mother squeezed it in till the blood came"*).

De Gebroeders Grimm hebben geen boodschap aan de tere kinderziel. Zonder veel poespas worden bij eerste dochter de tenen er allemaal afgehouden en wordt bij nummer twee de hiel afgesneden, om maar in dat schoentje te passen. En bij Grimm worden de dames ook stevig gestraft. Gedreven door opportunisme strompelen de valse stiefzusters op de laatste bladzijde binnen tijdens de bruiloft van Assepoester en haar prins. Daarvan krijgen ze gauw spijt; de duiven storten zich op beide loeders en pikken hun ogen uit.

Taylor beperkt zich dus tot één enkele teen, laat daarna dat gruwelijke slot maar liever helemaal weg en zet een punt achter het sprookje ruim voor de bruiloft, als de prins voor de derde maal wegrijdt, nu met de juiste bruid achter op zijn paard. In andere vertalingen en bewer-

kingen is het nóg zoetsappiger; Assepoester vergeeft haar stiefzusters en op het huwelijksbal worden ze aan twee heren, voornaam en edel, gekoppeld.

In de eerste helft van de twintigste eeuw wagen vertaalsters E.V. Lucas, Lucy Crane en Marian Edwards een terugkeer naar het bloed en de horreur, en dat slaat aan. Enige dichterlijke vrijheden veroorloven de dames zich bij hun terugkeer naar de bron nog wel. In het rijmpje dat de vogels kwetteren om de prins voor het bedrog te waarschuwen, bijvoorbeeld. Tweemaal rijdt de prins met een verkeerde bruid langs de hazelaar waarin Assepoesters geleverde vriendjes zitten en beide malen roepen de duiven:

Rucke di guck, rucke di guck,
Blut ist im Schuck:
der Schuck ist zu klein,
die rechte Braut sitzt noch daheim.

De eerste vertaler, Edgar Taylor, vindt dat een beetje eng en dicht bloedeloos:

Back again! back again! look to the shoe!
The shoe is too small, and not made for you!
Prince! prince! look again for thy bride,
For she's not the true one that sits by thy side.

Maar in de twintigste eeuw is het vrouwelijke vertaaltrio niet zo benauwd en vertaalt bijna letterlijk:

Prithee, look back, prithee, look back,
there's blood on the track.
The shoe is too small;
at home, the true bride is waiting thy call

De vertaling, met illustraties van Fritz Kredel, komt in 1945 op de Amerikaanse markt en is een verkoopsucces. Niet verwonderlijk; na de Bijbel is *Kinder- und Hausmärchen* het bestverkochte boek aller tijden. In Woodstock, op de boekenplank bij het jonge gezinnetje van Bob en Sara Dylan, staat dan vermoedelijk de herdruk uit 1965.

Voor de puzzelaars die *Blood On The Tracks* Dylans Grote Echtscheidingsplaat vinden, is de overeenkomst van het Assepoestercitaat met de titel van het album aantrekkelijk. Het *bloed op het pad* verbeeldt hier immers dat de prins met de verkeerde vrouw onderweg is en dat hij zich van haar moet ontdoen. Bingo, denken die exegeten dan. In 1974 is Bob Dylan tot het inzicht gekomen dat zijn huwelijk met Sara op een dood spoor zit, hij legt zijn ziel op tafel in songs als “Simple Twist Of Fate”, “You’re A Big Girl Now” en vooral “Idiot Wind” en noemt het album *Ik Ben Met De Verkeerde Vrouw Onderweg*.

De populaire, wijdverbreide opvatting dat *Blood On The Tracks* autobiografisch is en de vervallen staat van zijn huwelijk thematiseert, ergert Dylan. Hij erkent al vroeg, in een radio-interview met Mary Travers (de Mary van Peter, Paul and Mary) in april '75, dat de songs *pijn* verwoorden. Naar eigen zeggen verbaast het hem dat mensen zo genieten van het album: “Ik vind het moeilijk om daar iets over te zeggen. Ik bedoel, mensen die genieten van dat soort pijn.” Dan al zie je ook de eerste defensieve reactie als Travers halfhartig suggereert dat het autobiografisch zou kunnen zijn:

Travers: Misschien is ‘genieten’ het verkeerde woord. Beter is wellicht om te zeggen dat het ontroert. Ik werd geraakt door het album. Het heeft elementen die over mezelf lijken te gaan, die ik kan plaatsen. Het slaat ergens op, ik begrijp je op dit album. Ik heb het gevoel dat het, althans zo zie ik het, veel meer in de ‘eerste persoon’ is dan in de derde persoon.

Dylan: Wel, dat omlijnt het wat strakker, maar daarom is het nog niet per se beter dan in de tweede, derde, of ook vierde persoon, dat maakt allemaal niet uit. Maar ik snap wat je bedoelt.

Niet helemaal coherent (de ‘vierde persoon’ bestaat niet, in geen enkele grammatica), maar de strekking van Dylans weerwoord is duidelijk: daar waar een *ik* spreekt, mag je ook een *jij* of een *hij* invullen, dat maakt voor het verhaal verder geen verschil. En impliciet: dit gaat dus niet over mij, Bob Dylan. *Je est un autre*, zegt Rimbaud, en dat statement onderschrijft Dylan helemaal, ook met zoveel woorden, in zijn autobiografie *Chronicles* (“Toen ik die woorden las ging er een belletje rinkelen”).

Anderzijds geeft de bard meer dan eens zelf munitie, vooral in langere interviews bij journalisten bij wie hij zich op zijn gemak lijkt te voelen. Zoals bij Craig McGregor, maart 1978 in Australië:

McGregor: Ik bedoelde eigenlijk: je schrijft toch ook songs over Sara – ik vraag me af of je privé-emoities kunt kanaliseren in je muziek, dat is toch een van de redenen dat je songs kunt schrijven. Je lijdt, en dat vindt zijn weerslag in je songs.

Dylan: (*pauze*) Dat specifieke lied, tja... van sommige songs denk je dat je die misschien beter niet had kunnen schrijven. Daarvan zijn er wel een paar.

In eerste instantie hebben de mannen het over het slotlied van *Desire*, over “Sara”, het lied waarvan Dylan op andere momenten met droge ogen beweert dat het *niet* over Sara gaat, maar hier geeft Dylan dus bijna achteloos toe dat hem dat wel vaker overkomt – dat hij eigen ervaringen en privégevoelens verwerkt in zijn songs.

In de jaren hierna wordt Dylan assertiever en explicieter als hij wordt geconfronteerd met de duiding dat het album over hemzelf en zijn huwelijksperikelen gaat. Dat culmineert in het boekje bij de verzamelbox *Biograph* (1985), waarin hij zelfs begint te schelden op die ‘gestoorde idioten’ (*stupid jerks*) die met hun ‘fantasieloze instelling’ (*unimaginary mentality*) denken dat het over hem en zijn vrouw gaat, waarna hij nogmaals bezweert dat hij geen *confessional songs*, geen bekentenisliedjes schrijft.

De Dylanologen overtuigt hij niet. En zijn zoon Jakob maakt het niet gemakkelijker in een interview, mei 2005 met Anthony DeCurtis voor *The New York Times*:

Als ik naar “Subterranean Homesick Blues” luister, sta ik te swingen, net als jij. Maar als ik naar *Blood On The Tracks* luister, dat gaat over mijn ouders.

Die woorden slaan in, in de Dylangemeenschap, en zijn nog steeds de meest geciteerde woorden van Jakob Dylan. Helemaal zuiver is dat niet. In het gretige rondpompen van het citaat, het ‘bewijs’ dat *Blood On The Tracks* autobiografisch is, gaat de nuance verloren dat het een *indirect* citaat is. Het komt weliswaar langs in dat interview met Jakob,

maar dit staat nu net in een intermezzo waarin journalist DeCurtis noteert wat Andrew Slater, de voormalige manager van Jakobs band The Wallflowers, hem vertelt wat Jakob gezegd zou hebben, jaren eerder. Het is van horen zeggen dus, het zijn geen woorden die de journalist uit de mond van Jakob Dylan heeft opgetekend.

Als we erin meegaan dat *Blood On The Tracks* géén versleuteld, indiscreet egodocument is, blijft de vraag naar de titelduiding open. Érg open zelfs; het woord *track* heeft een stuk of vijf uiteenlopende betekenissen, die elk een nieuw scala aan interpretatiemogelijkheden openen.

Dylans fascinatie voor treinen suggereert dat hij zelf vooral aan de betekenis ‘rails, baanvak, treinspoor’ denkt als hij dat woord *tracks* gebruikt. Al vanaf zijn eerste album is het een komen en gaan van treinen, zwervers die langs het spoor lopen, conducteurs, wagons, stoomfluiten en stations. In de pakweg driehonderd songs die Dylan vóór *Blood On The Tracks* heeft geschreven, komen er dertig treinen langs en nog eens zoveel treingerelateerde verwijzingen (*station-master, down the line, coachman, railroad tracks, railroad men, railroad gate* en *railroad gin*, om maar een paar voorbeelden te noemen), dus Dylans zelfreflectie in het radio-interview met Elliot Mintz, 1991, heeft wel enige grond: “*That’s just my hang up, you know, trains.*”

Tsjechov zou dan een spoor kunnen zijn, althans: als je Dylans hint uit *Chronicles* serieus neemt:

Uiteindelijk nam ik zelfs een heel album op, gebaseerd op korte verhalen van Tsjechov – recensenten dachten dat het autobiografisch was – ik vond het best.

Het beroemdste Bloed Op De Spoorlijn is het bloed van Anna Karenina. Maar ja; dat is Tolstoj, en het stroomt ook al niet in een kort verhaal. In Tsjechovs werk komen tientallen treinen langs, maar afgezien van een doodenkele verwijzing in een onbeduidend zijlijntje nooit met bloederige consequenties. En die ene verwijzing is uitgerekend ook

weer naar het tragische lot van de ongelukkige Anna Karenina (in *Het Duel*, 1891).

Nu verhaspelt Dylan wel vaker namen van schrijvers en hun werk. In *Chronicles* heeft hij het bijvoorbeeld over Perikles' *Ideal State Of Democracy* (de staatsman en generaal Perikles heeft helemaal geen boeken geschreven) en "Sophocles' boek over de aard en de functie van de goden" - Sophocles schrijft



echt alleen maar tragedies. En ook in interviews komen we dergelijke, al dan niet opzettelijke, uitglijders tegen, zoals in datzelfde interview met Craig McGregor (*New Musical Express*), in maart 1978:

McGregor: Als ik naar *Tangled Up In Blue* luister, krijg ik het gevoel dat het een autobiografie is, een gecompriëerde, best grappige, wrange roman...

Dylan: Ja, dat was de eerste die ik heb geschreven waarbij ik me vrij genoeg voelde om, hoe heet het... de werkwoordstijden te veranderen, heet dat zo?

McGregor: De persoonlijke voornaamwoorden...

Dylan: 'Hij' en 'zij' en 'ik' en 'jij' en 'wij' en 'ons' - ik bedacht dat die altijd wel inwisselbaar waren - ik kon die er gewoon allemaal ingooien, daar waar ze goed klonken. En op dat niveau werkt het.

McGregor: Aan het eind heb je die prachtige regels: "There was music in the cafés at night / And revolution in the air" en "Some are mathematicians, some are carpenters wives / I don't know how it all got started, I don't know / what they do with their lives."

Dylan: Ik hou van dat lied. Ja, *that Italian poet from the thirteenth century*, die Italiaanse dichter uit de dertiende eeuw.

McGregor: Wie was dat?

Dylan: Plutarch. Heet die zo?

Plutarchus verblijft wel eens in Rome, wordt in latere jaren zelfs Romeins burger en is inderdaad bekend onder zijn Latijnse naam, maar is toch echt een Griek en leeft ongeveer in de eerste eeuw. Zelfs de beroepsaanduiding *poet* klopt niet; Plutarchus schrijft geen gedichten, maar biografieën en filosofische essays, overigens in het Grieks. Met die verhaspeling relateert Dylan dan meteen ook het speurwerk van de duiders die in de werken van Dante en Petrarca (die feitelijk in de veertiende eeuw leeft) heen en weer bladeren om een lijntje naar

Tangled Up In Blue te vinden. Passend bij de sfeer van het lied en bij de woorden *And every one of them words rang true / And glowed like burnin' coal* is eigenlijk eerder Boccaccio, maar helaas: ook al de verkeerde eeuw (1313-1375).

Onzorgvuldigheden en dwaalsporen genoeg, al met al, om Dylans eigen verwijzing naar 'de korte verhalen van Tsjechov' niet al te letterlijk te nemen. Daarmee kan hij dus net zo goed 'Russische literatuur uit vorige eeuwen' of 'Tolstoj' hebben bedoeld, en kan de lectuur van *Anna Karenina* hebben geïnspireerd tot de albumtitel. Niet helemaal onpassend; Anna wordt tot haar sprong voor de trein gedreven door gefrustreerde liefde en jaloezie; twee motieven die ook op *Blood On The Tracks* tot de dragende thema's behoren.

Een derde betekenis van *tracks* is koren op de molen voor de dichter die, aldus Joan Baez, zo goed is *at keeping things vague*: albumtracks, de afzonderlijke songs op een plaat dus. Met die semantische lading gebruikt Dylan het woord *track* net zo vaak als in de betekenis 'spoor'; alleen al in *Chronicles* bedoelt hij acht keer 'liedopname' met *track* en ook in de gepubliceerde interviews kom je het tientallen keren tegen als synoniem voor 'song'.

Blood On The Tracks wordt dan zoiets als 'mijn bloed zit in deze liedjes, mijn ziel en zaligheid liggen in deze songs', wat natuurlijk weer een welkome interpretatie is voor de autobiografische duiders.

Allerminst eenduidig, al met al, deze meerduidige albumtitel. De lange lijst van Dylans albumtitels overziend, is de poëtische vaagheid van een titel als *Blood On The Tracks* niet per se een handelsmerk van de bard, maar ook niet uitzonderlijk. We weten dat hij pas vanaf zijn vijfde album, *Bringing It All Back Home* (1965), de titels zelf verzint (tot die tijd ziet de marketingafdeling van CBS dat als haar taak) en dat Dylan waarde eraan hecht:

Ik wil de naam van het album eigenlijk altijd verbinden met een song. Of, als niet met een song, dan toch met het algehele gevoel. Ik vind dat *Nashville Skyline* goed past, omdat het niet in de weg staat, en

omdat het minder specifiek is dan de andere songtitels op de plaat. Ik kon het album zeker niet *Lay Lady Lay* noemen. Zo zou ik het niet willen noemen, hoewel die naam wel werd voorgesteld. Het kreeg mijn stem niet, maar het werd voorgesteld.

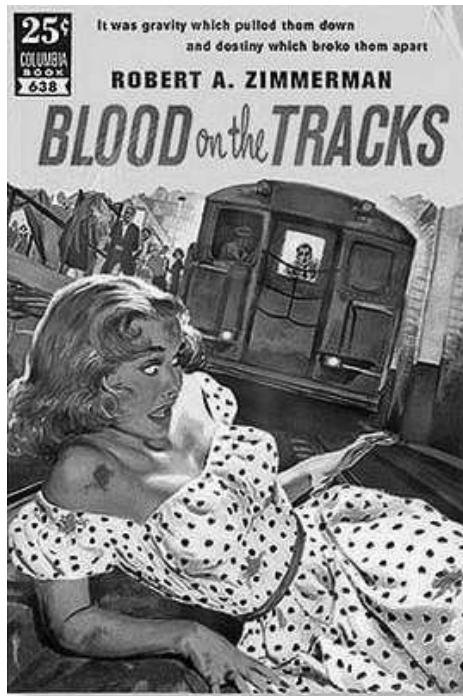
(*Rolling Stone*-interview, november 1969)

Sinds 1965 heeft Dylan een dertigtal officiële, reguliere studioalbums opgenomen en van een naam voorzien. De helft daarvan is verbonden met een songtitel (*Highway 61 Revisited*, *Slow Train Coming*, *Tempest*), sommige namen verwoorden inderdaad een herleidbaar ‘algeheel gevoel’ (*Self Portrait*, *Bringing It All Back Home*) en bij een stuk of tien titels is Dylan weliswaar ‘minder specifiek’, maar staat de titel wel ‘*in the way*’, vormt de gekozen titel een extra uitdaging om de plaat en de songs te duiden. *Blonde On Blonde* is het eerste voorbeeld daarvan en in de jaren 70 bezwijkt Dylan driemaal voor de verleiding om een bevreemdende, mistige kers op de taart te zetten: *Desire*, *Street Legal* en dit *Blood On The Tracks* dus.

ONDANKS die mistigheid dringt de woordcombinatie zo langzamerhand wel door tot het collectieve geheugen. Een Britse verhalenbundel over criminele activiteiten op het spoor heet *Blood On The Tracks* (David Brandon en Alan Brooke, 2017), evenals de eerste aflevering van *Unravel*, een Australische podcast van onderzoeksjournalisten over onopgeloste misdaden (2018), de eerste thriller in de *Sidney Rose Parnell*-serie van schrijfster Barbara Nickless (2016), de vijftiende aflevering van de TV-serie *Werewolf* (1987), uiteenlopende kunstwerken van dichters, muzikanten, schilders en beeldhouwers, onderzoeksverslagen van moleculaire biologen en medische specialisten, een episode uit de gameversie van *Guardians Of The Galaxy*, en ga zo maar door. Brian S. Willson, de Vietnamveteraan en vredesactivist die in 1987 bij een manifestatie op de rails voor een munitietransport demonstratief blijft zitten, overreden wordt en beide benen verliest, getuigt van een macaber soort mentale hardheid door zijn memoires *Blood On The Tracks* te noemen (2011).

De titel begint zich, kortom, los te zingen van het meesterwerk van Bob Dylan. De fanatieke pubers die achter hun Xbox op de zilveren *Blood On The Tracks Trophy* in de *Tell-Tale Series* van de *Guardians*-game jagen, zullen in meerderheid weinig weet hebben van “Idiot Wind”, de ijverige celbiologiestudenten die de neurowetenschappelijke studie van hun professor Konstantinos Meletis doorploegen, kunnen vermoedelijk niet meezingen met “Buckets Of Rain”.

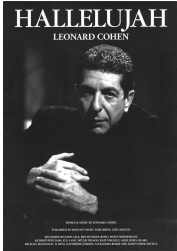
Maar dat het tijdloze meesterstuk van de Nobelprijswinnaar vroeg of laat op hun pad zal komen, is wel zeker. Daarvoor komt niet meer kijken dan een simple twist of fate.



(pastiche gemaakt door Christophe Gowans)

1 Tangled Up In Blue

Minneapolis 30 december 1974, eerste live-uitvoering New Haven 13 november 1975



Het is een anekdote die Leonard Cohen kennelijk graag vertelt, want ze is in meer interviews terug te lezen. Het betreft zijn late magnum opus, het wonderschone lied “Hallelujah”, het lied dat verras-senderwijs maar heel geleidelijk opklimt van weinig opgemerkte albumtrack (op *Various Positions*, 1984) tot klassieker, tot een van zijn meest geliefde en meest gecoverde (meer dan driehonderd keer) songs. Die zegetocht begint in 1991, als John Cale het lied wil doen voor het tribuutalbum *I’m Your Fan*. Het is Cale bij een concert opgevallen dat Cohen daar andere woorden zingt dan op de plaatopname en hij vraagt de Canadees daarom om de juiste tekst. Cohen, die naar eigen zeggen het lied nooit heeft kunnen voltooien, faxt Cale vijftien pagina’s met ruim tachtig coupletten. “Ik heb er toen maar de vijf meest gedurfde coupletten uitgepikt,” zegt Cale later. Die variant wordt weer opgepikt door Jeff Buckley, die een onvergetelijke versie voor zijn eerste en enige album, *Grace* uit 1994, opneemt. Tien jaar na zijn dood in 1997 wordt het nog eens op single uitgebracht, nadat het ook al in Rolling Stone’s lijst van *The 500 Greatest Songs Of All Time* is opgenomen (in 2004, op 259).

Maar Dylan komt de eer toe de grootsheid van de song al veel eerder te onderkennen. Hij zingt “Hallelujah” al op 8 juli 1988, in Cohens geboortestad Montréal en een paar weken later nog eens, in Los Angeles. De mannen kennen en waarderen elkaar al langer, maar dit vleit Cohen toch wel zeer, vandaar ook dat hij er regelmatig over begint, in diverse interviews.

‘Hallelujah’ is een lied waarover ik jaren heb gedaan. Een tijdje terug dronk ik koffie met Dylan, de dag na zijn concert in Parijs. Hij heeft dat lied ook wel eens gezongen, op het podium, en hij vroeg me hoe lang ik erover had gedaan om dat te schrijven. En ik antwoordde dat ik er wel een paar jaar mee bezig was geweest. Eigenlijk loog ik. Het was meer dan een paar jaar. Daarna zei ik iets aardigs over een van