

ACHTERBERG OVER MUZIEK

door Wim van Binsbergen¹

1.

Blijkens zijn werk werd Gerrit Achterberg (1905-1962) geobsedeerd door dood, gestorven zijn en afwezigheid. In vele van zijn ongeveer duizend gedichten neemt dit gevoel concrete vormen aan en wordt het gericht op een geliefde vrouwefiguur (toegesproken met 'je', 'u' of 'gij') die gestorven is en aan de dichter verschijnt of door hem tevergeefs wordt opgeroepen. Als die geliefde niet in het vers voorkomt vindt de doodobsessie vaak een uitdrukking in de beschrijving van geweldpleging, oorlog, mislukking of afval; de ijle, verbijsterde toon van vele 'gij'-gedichten wordt dan vaak korzelig en ruw, soms humoristisch. Nu en dan laat de obsessie zich naar de achtergrond verdringen, en Achterberg legt dan, met grote dichterlijke kracht, neutrale of zelfs redelijk gelukkige gevoelens vast. Een enkele maal zijn de gedichten de neerslag van een duizelend geluksgevoel dat veel verder gaat dan een betrekkelijke tevredenheid: de dood wordt dan niet ontlopen naar doorbroken, doordat het al dichtend terugroepen van de geliefde, hoe dan ook, slaagt en zij, binnen de poëtische werkelijkheid, volkomen gaat leven; bij deze gedichten houdt de lezer of de commentator zijn mond.

Nu worden met obsessies alleen geen gedichten geschreven; daarvoor is aanleg en oefening nodig, en vooral ook materiaal, onderwerpen. Als het waar zou zijn wat men wel hoort: dat alle gedichten van Achterberg over een dode geliefde gaan, dan zouden zijn bijna dertig bundels een nogal vervelend en eentonig oeuvre opleveren. Het is natuurlijk niet waar: in een aantal gedichten komt de geliefde niet voor, en in een aantal andere betekent zij, teruggedrongen naar de slotregels, weinig meer dan een Achterbergiaanse signatuur die men, naar behoefte, kan uitleggen als een bijna koket toegeven aan een gewoonte, of als ontroerende trouw aan de obsessie; maar daar gaat het nu niet om. Wat Achterberg tot een groot dichter maakt, is niet zijn bezigzijn met een al dan niet fictieve ge-

¹ Tekst van een lezing gehouden in 1964, en enigszins bewerkt toen deze weer opdook in 2013. Ik heb tekstwijzigingen van 2013 onderstreept met een gebroken lijn; en bij nader inzien afgekeurde passages met een stippellijn. Ook zijn in 2013 alle voetnoten toegevoegd, die dan ook niet speciaal aangemerkt zijn als redcente toevoegingen.

stovene – maar zijn vermogen om van dit weinig revolutionaire thema ('of ondanks dit thema': een flauw grapje) steeds iets nieuws te maken. Prachtige regels als:

De bomen waren tot een staalgravure
gebeten tijdens mijn afwezigheid.

of:

Benjamin Franklin-hoofd. Braamzwarte ogen.
Gelaatsuitdrukking H₂O.
Van nikkel hand en blik.

vragen wel enig denkwerk van de lezer, maar een verband van deze regels met de doodobsessie zal daarbij moeilijk gevonden kunnen worden; zij zijn eenvoudig de uitdrukking van een scherpe waarneming, grote fantasie en groot taalvermogen; van uniek dichterschap dus – de psychologische gesteldheid op zich verklaart niets.

In bovenstaande vijf willekeurig gekozen regels kunnen wij al heel wat gebieden onderscheiden waar Achterberg zijn materiaal vandaan haalde: de omringende natuur ('bomen, braam'), beeldende kunst ('staalgravure'), scheikunde ('gebeten, H₂O'), geschiedenis ('Benjamin Franklin'; of valt dit onder onder beeldende kunst?), en voor de rest één vergaarbak: 'het dagelijks leven'. Deze veelheid waaruit de dichter willekeurig kiest steekt wel scherp af bij het beperkte en geijkte symbolenarsenaal van dichters als Adriaan Roland Holst ('zee, wind, duister, prevelen, strand, meeuw') of Hans Lodeizen ('stad, avond, dag, ruisen, schip'). Dadelijk na zijn eerste bundels gaat Achterberg als bezeten speuren naar nieuwe gegevens en nieuwe woorden, en we krijgen gedichten met Egyptische onderwerpen, met woorden en voorstellingen ontleend aan de moderne natuurwetenschappen, aan sprookjes en folklore, enz.; uitdrukkingen uit het dagelijks spraakgebruik ('verdommenis', 'op zijn sodemieter krijgen'; – ik kan er ook niets aan doen, het staat er nu eenmaal) en uit de krant (een behangselfabriek: 'Rath & Dodeheefver', en effecten als financieel product: 'Anaconda') komen naast Bijbelse namen en wiskundige symbolen Achterbergs woordenschat verrijken. Zo ontstaan dichtbundels met titels als *Thebe*, *Morendo* (een muziekterm!), *Inertie*, *Limiet*, *Sphinx*, *Energie*, *Doornroosje*, etc.

Dat Achterberg steeds nieuwe, literair ongebruikelijke woorden in zijn poëzie opnam, is niet alleen uit een zucht naar vernieuwing of om steeds

nieuwe vorm te geven aan zijn obsessie. Een andere factor² was dat hij vanaf het begin de aansluiting met de dichterlijke traditie van zijn tijd gemist had. Zijn boerenafkomst³ maakte niet de gevoelens onmogelijk die zo'n geniale poëtische neerslag zouden krijgen; maar zijn milieu en zijn opvoeding sloten hem aanvankelijk wel uit van de stedelijke literaire wereld waarin zich in die tijd na de Eerste Wereldoorlog vooral onder Duitse impulsen grote veranderingen voltrokken. Achterbergs omgeving, bepalend uiteraard voor zijn jeugdervaringen, kon hem aan 'materiaal' niet meer geven dan de Bijbel en landelijke indrukken; zijn wereld werd gevormd door weiden, bomen, sterren, zonde en dood, en had met Trakl, Rilke, Spengler, Mann, Camus en Cocteau niets te maken. De verplaatsingsmogelijkheden waren beperkt (hoewel dit uitgerekend voor de zoon van een koetsier / chauffeur niet zo'n zwaarwegende factor lijkt te zijn geweest), de televisie bestond niet, de radio en grammofoon begonnen juist tot het platteland door te dringen, de belangrijkste lectuur zal (naast de Bijbel) een lokale periodiek geweest zijn. Cafés, het buitenland, theater en muziek: heel de transparante wereld waarin de (merendeels universitair geschoolde) literatoren van die tijd hun enthousiasme en vertwijfeling beleefden, bestonden voor de jonge Achterberg niet of nauwelijks. Hij en zijn stedelijke tijdgenoten leefden in twee gescheiden

² De voornaamste overweging van de dichter lijkt hier over het hoofd gezien te zijn: bij het uiteenvallen van het lichaam van de gestorven geliefde verdelen de fragmenten zich over het universum, en letterlijk alle aspecten van de wereld dienen te worden aangegrepen om haar via die fragmenten terug te brengen.

³ Mijn analyse uit 1964 lijkt onjuist. Gerrit Achterberg was niet echt van boerenafkomst. Zijn vader was de bijwonende koetsier / chauffeur van de plaatselijke graaf, zijn moeder was het onechte kind van een vorige graaf, en Gerrit groeide op samen met het evenoude zoontje van de toenmalige graaf – zijn onechte neefje. Voor een goed verstaan van Achterbergs vertwijfelde problematiek is het nodig zijn relatie tot zijn moeder te doorgronden (die, op een wijze waarvan zij zelf en haar zoon zich waarschijnlijk totaal onbewust zijn gebleven, niettemin de eigenlijke numineuze geliefde van Gerrit moet zijn geweest, ten dode gedoemd omdat de seksuele vervulling zich tussen moeder en zoon niet kan voltrekken, en voor Gerrit bron van schaamte en opstand omdat zij haar hoge geboorte niet had kunnen affirmeren); alsmede zijn ambivalente relatie tot het milieu waartoe zijn moeder had kunnen of moeten behoren. De 'hoge' cultuur van zijn tijd was voor de jonge Achterberg binnen handbereik maar hij was ervan uitgesloten, en wist dat. Als koetsier / chauffeur bracht Achterbergs vader zijn werkgever de graaf, en diens zoon met wie het kind Gerrit dag in dag uit optrok, geregeld naar plaatsen van sociale en culturele betekenis. Dit kan Gerrit nauwelijks zijn ontgaan. Van de andere kant, de meeste jongeren maken kennis met de literaire traditie van hun tijd niet via het ouderlijk milieu (wat voor het doorgeven van muziekcultuur wel bepalend lijkt) maar via de middelbare school, en ook in dat opzicht was Achterbergs toegang beperkt. Zijn werk als klerk doet anderzijds wel een zekere culturele toegang veronderstellen.

werelden; en waar de algemene culturele aansluiting ontbrak, was de literaire niet mogelijk.

De gevolgen liggen voor de hand: nog afgezien van het feit dat Achterberg nog geen volledig gerijpt dichter was, waren zijn gedichten voor de tijdschrift-redacties eenvoudig onleesbaar. Iedere nieuwe zending kreeg hij terug. In zijn wanhoop ging hij zover om in een gedicht van acht regels ('Drievoudig Verbond')⁴ er drie door Nijhoff te laten veranderen, als die het dan maar wilde opnemen. In 1931 kwam hij met de bundel *Afvaart*, die geen succes werd; maar acht jaar later, bij *Eiland der Ziel*, moest men erkennen met een uiterst belangrijk en onafhankelijk dichter te doen te hebben.

2.

In Achterbergs vroegere gedichten (laten we zeggen, tot 1945) zijn 'lied' en 'zingen' sleutelwoorden (later krijgen hun equivalenten 'woord' en 'schrijven' steeds meer de overhand). De dichter, de bruid, Joseph Schmidt, engelen, Rina Ketty zingen, er is een Doodlied, een Bruiloftslied, enz. Belangrijker dan waarover gezongen wordt, is het feit van het zingen zelf; het is (zoals soms de dans, die ook een rol speelt in Achterbergs poëzie) een eigenschap en een functie van praktisch alles, op een bepaald moment. Het lied (het woord) staat buiten 'deze laatste dingen', buiten leven en dood, maar het is desondanks het enige dat overblijft, en hoewel vaak een uiting van de dingen zelf, dus zonder verder doel, is het het enige middel om de geliefde te bereiken en de dood te overwinnen – het enige ook dat de dichter (gedeeltelijk) in de hand heeft.

Andere vormen van geluid maken zijn zeldzaam bij Achterberg; zij hebben een aan het lied verwante functie. Er is een gedicht (van het verbeterde genre, waarbij de geliefde niet optreedt), getiteld 'Het Meisje en Trom':

'Zij had een trom gevonden om te slaan.
Toen werd ze van metaal tot in haar tanden
en trok een tinteling naar beide handen
om op de trom met stokken te slaan...'

Uit dezelfde bundel *Hoonte* (1949) is het bekende gedicht 'Werkster', waarin verteld wordt hoe deze na haar dood door de hemelstraten zal

⁴ Namelijk tussen 'u en de dood en ik' – waarmee dus al de hele basisproblematiek aan Achterberg toegeschreven, voorhanden was in dit reeds in 1931 in de bundel *Afvaart* gepubliceerd gedicht. Terwijl de gewelddadige voltrekking van het drama rond de hospita en haar dochter nog bijna een decade op zich zou laten wachten.

lopen,⁵

‘Al slaande met de stoffer op het blik’,

aangezien

‘Symbolen worden tot cymbalen in de
ure des doods –’.

Dat is alles – muziek is het in ieder geval niet;⁶ en wat wel, daar gaat het nu niet om.⁷ Het woord muziek komt in het hele oeuvre van Achterberg nauwelijks voor.⁸ Wat niet wegneemt dat er meer dan eens sprake is van

⁵ In de late lente van 1964 zou mijn mondeling eindexamen Gymnasium-B voor Nederlands geheel rond dit gedicht draaien, en beloond worden met het hoogst mogelijke cijfer, wat mij ook nog als schoolprijs de *Verzamelde Gedichten* van Marsman opleverde. Nauwelijks twee jaar eerder, kort na de dood van Achterberg en voor het eerst kennismakend met zijn werk, had ik mij als beginnend dichter verbeeld dat zijn geest in mij gereïncarneerd was, en had ik mij gedurende enige maanden literair en qua geestelijke problematiek op uiterst alarmerende wijze met hem geïdentificeerd. Ik kende toen over Achterbergs werk en leven alleen de lange, Egyptianiserende (maar, nu ik Oud-Egypte inmiddels uit eigen studie ken, tamelijk onzinnige) inleiding van Paul Rodenko tot zijn werk, opgenomen in de Ooivaar 11 bloemlezing *Voorbij de laatste stad* (Den Haag / Antwerpen 1955). Mijn recente dichtbundels *Vloed* (2007; <http://www.shikanda.net/literary/VLOED.pdf>) en *Dendrogram* (2012; http://www.shikanda.net/topicalities/dendrogram_beeldgedichten2011.pdf) geven in hun noten autobiografische details waaronder aspecten van mijn relatie tot Achterberg.

⁶ Een vreemde misvatting van de jeugdige schrijver. Stoffer en blik fungeren hier informeel als percussie-instrumenten, die in de muziekpraktijk en de muziekleer een belangrijke plaats innemen. Ketelmuziek is vanouds een folkloristisch en literair gegeven.

⁷ Dit is de tweede keer in dit korte stuk dat de jeugdige schrijver weigert zich te committeren, op een wijze die ons uit zijn later werk nauwelijks bekend is.

⁸ Er is nochtans een in muzikaal opzicht weinig zeggend kort gedicht ‘Muziek’ in de bundel *Limiet*, dat als volgt luidt en dat op raadselachtige wijze de ervaring in een cel van de instelling voor geestelijke gezondheidszorg lijkt op te roepen, waar Achterberg na zijn dodelijk vergrijp jarenlang dwangverpleging onderging:

MUZIEK

Mijn hoofd ligt in een holte van muziek.
Moeite wordt glans en geest.
Ik breek aan alle hoeken af.
In ronde vlakken straf,
ben ik overal even diep.
De cel, die alles is geweest.

radio of grammofoon: *An der schöne blaue Donau* wordt dan ten gehore gebracht (in ‘Winteravond’), de *Comedian Harmonists*⁹ treden voor ons op, of Joseph Schmidt vertolkt het sentiment van de vooroorlogse jaren. Deze muziek waarvan we toch mogen zeggen dat zij volledig past in het beeld van de van elite-cultuur geïsoleerde dichter dat ik boven ontwierp – vormt dan een onderdeel van een gelukkige herinnering. Een enkele keer (in ‘Grammofoon’) doet zij meer: beveiligd zij, al zingend, de geliefde tegen de dood, maar dat moet eerder gezien worden als een eenmalige uitwerking van het ‘lied’-thema, dan dat we er een argument in kunnen zien om te zeggen dat muziek veel voor onze dichter betekende. Wat door radio en grammofoon bereikbaar en populair was geworden werd door Achterberg geaccepteerd als een vrijblijvend middel om emoties op te wekken of te onderhouden; daarin verschilt hij volstrekt niet van de doorsnee-luisteraar van zijn tijd. Willen we onder een muzikliefhebber verstaan iemand met een gerichte belangstelling in muziek als zodanig, dan was Achterberg (althans, zoals hij uit zijn gedichten naar voren komt) dat zeker niet. Als er ergens van een piano sprake is (in ‘Typiste’) is dat omdat dat instrument op een schrijfmachine lijkt...

3.

Toch komen er in *Eiland der Ziel* twee gedichten voor die gaan over met name genoemde klassieke muziekstukken, namelijk *Eine kleine Nachtmusik* en *Bolero van Ravel*. Het speuren naar nieuwe onderwerpen uit de totaliteit van de aardse werkelijkheid zoals wij dat van Achterberg gezien hebben, zal hierbij zeker een rol gespeeld hebben, maar deze onderwerpen zijn toch ook weer zo weinig gezocht, dat zij volledig aansluiten bij Achterbergs instelling: hij komt aandragen met de enige muziek die iedereen kent, die de radio nauwelijks nog durft uit te zenden uit vrees zich belachelijk te maken, muziek die men fluit bij het wachten op de tram in de regen (Ravel) of als men op weg is naar een feest (Mozart). Daarmee is uiteraard over de kwaliteit van deze werken, noch over die van de beide gedichten, iets negatiefs gezegd; Rembrandt is tenslotte ook populair. Het is alleen veelbetekenend dat terwijl de jurist Nijhoff (uitgerekend hij; zie boven) in zijn betrekkelijk kleine oeuvre pronkt met de *Kleine Prélude van Ravel*, met Bruckner, Diepenbrock en Mozart (en daarnaast titels heeft als ‘Sonate’ en ‘Polonaise’, plus een aantal ge-

⁹ Een Duits-Joodse groep van *close-harmony singers* van vlak voor de Tweede Wereldoorlog, op tijd geëmigreerd om ook in de Verenigde Staten enige tijd furore te maken.

dichten over pianospel, strijkjes en straatmuzikanten), terwijl het kind van een rijke stedelijke ondernemer Hans Lodeizen met Stravinsky en *De Kleine Suite van Roussel* ook bepaald geen slechte beurt maakt, en zelfs Adriaan Roland Holst zich van het heroïsche harpspel van zijn barden en het kermen van zijn meeuwen afwendt om zich, ergens in de marge bij een gedicht 'Aan Dek', het knapenkoor uit de *Matthäus Passion* te herinneren, de cultureel en sociaal gedepriiveerde Gerrit Achterberg, zonder imposante voorkeuren maar evenmin doof, *hiermee* komt:

BOLERO VAN RAVEL

Boven dit eindeloos moeras:
helblauwe vogel, af en aan.
In de eeuwige woestijn;
o karavaan

Over de zee een schip, alleen,
van horizon in horizon.

En in mijn leven het gedicht
waarin gij danst met ogen dicht.

Dit gedicht is een zichtbaar maken van de muziek, zoals men dat ook wel op schilderijen of met kleurenfilms gedaan heeft. Als gedicht vind ik het niet groots, maar ik moet toegeven dat de gebruikte beelden zeer overtuigend zijn. De geringe variatie in Ravels muziekstuk lijkt mij zeer treffend verbeeld met deze uitgestrekte, ongedifferentieerde vegetatie-, zand- en watervlakten, waarin, als de klank van één enkel instrument, steeds één levend, bewegend element aanwezig is, als contrast en als markatiepunt. In de slotregels bevat dit gedicht een voorbeeld van de Achterbergiaanse signatuur waarvan ik sprak. Het lijkt alsof de dichter nog even het etiket van de zaak in het gedicht naait, en alsof hij zichzelf op het laatste moment nog ter verantwoording roept: het gedicht had immers over die geliefde moeten gaan, enz. Dit is schromelijk overdreven, de laatste regels houden wel degelijk verband met de rest; zoals 'vogel', 'karavaan' en 'schip' bakens zijn in de dodelijke monotonie van het landschap, zo is het gedicht ('waarin gij levend zijt / en levensgroot', om een ander vers van Achterberg te citeren) dat in het leven van de dichter. Maar de gedachte aan een mogelijke stoplap zit mij toch dwars.

Veel geslaagder vind ik het tweede muziekgedicht, over Mozarts bekendste, lichtvoetige stuk. Hier wordt niet krampachtig overgedaan wat de componist al met zoveel moeite maar nog groter succes tot stand heeft gebracht, namelijk het oproepen van gevoelens door muziek; de dichter

toont zich veel machtiger, door de componist zelf in het gedicht op te nemen, tot ‘materiaal’ te maken. Tegenover de volstrekte ernst van het vorige gedicht vinden wij hier een veel speelser aanpak, waardoor wij al dadelijk afgestemd worden op het temperament van Mozart. De eerste regels vind ik erg leuk. Kenmerkend voor Achterberg (en misschien symptomatisch voor zijn houding tegenover muziek?) is dat hij de piano een mechaniek noemt, dat uit zichzelf en terwijl de componist (toon-dichter) slaapt, de gezochte muziek begint te spelen. Want, zoals gezegd, de dichter heeft wel enig vat op het gedicht, en hij kan moeite doen om het te verwezenlijken, maar als het werkelijk tot stand komt, dan gaat dat vaak buiten de dichter om, of beter, boven hem uit. Deze gedachtengang wordt niet altijd consequent volgehouden bij Achterberg, zij hoort eerder slechts bij een bepaald type gedichten; wij vinden haar bijvoorbeeld ook in een vers met de verwante titel ‘Instrument’:

Die nacht stonden machines in het donker.
Woorden werkten nooit ontgonnen taal...

De creatie gaat aan de dichter, en aan zijn projectie: de componist, in het donker of in de slaap voorbij, en hij moet zien er haastig en op goed geluk af notitie van te maken. Slaagt hij daarin, dan beleeft bij het diepe geluk dat Achterberg Mozart toedacht – en dat hij zelf ook gekend moet hebben.

EINE KLEINE NACHTMUSIK

Terwijl hij onder de vleugel sliep
alsof geen morgen hem meer riep,
begonnen zacht op ’t wit en zwart
van ’t doodstil glanzend mechaniek
de snelle maten van het lied
dat in zichzelf verdronken sliep,
dat in zichzelf verzonken zag
naar wie het riep
met klare, jubelende kracht

Haastig en diep gelukkig schiep
Mozart zijn kleine nachtmuziek.¹⁰

¹⁰ Naast de in dit stuk genoemde muziektermen, namen van muziekinstrumenten, muziekstukken, componisten en vertolkers, is er in het *Verzameld Werk* van Achterberg (Amsterdam: Querido, 1963) niet veel meer te halen op muziekgebied. Als wij ons beperken tot de titels van de gedichten ontstaat het volgende aanvullende beeld. Naast de trom wordt ook de trompet en de stem genoemd als instrument. Uitdrukke-

lijk genoemde muziektermen zijn ‘contrapunt’, ‘tweeklank’, ‘klankleer’ en ‘rhythme’ – uitdrukkingen die ten dele ook als taalkundig kunnen worden opgevat. Van muziekgenres worden nog genoemd ‘rondeau’ en ‘ballade’. Naast ‘bruiloftslied’ en ‘doodlied’ is er ook ‘bruidslied’, ‘*chanson triste*’, ‘slaapliedje’ (2x), ‘*In Profundis*’ en ‘*Dies Irae*’. ‘Dans’ is tweemaal de titel van een gedicht, en daarnaast komen voor ‘Dodendans’ en ‘Foxtrott’. Waarschijnlijk zal gedetailleerde analyse van de volledige tekst van alle gedichten dit beeld verder kunnen aanvullen, maar niet wezenlijk veranderen.