

nederlandse versie van

Sylvie Germain: Regards croisés sur Immensités. Avec la participation de Sylvie Germain.
Sous la direction de Mariska Koopman-Thurlings . Paris Ed. L'Harmattan 2008, 107- 121

Hemelse en aardse muziek als akoestische niveaus in Immensités van Sylvie Germain

© ETTY MULDER

Als kunst van de tijd bepaalt muziek een ritmische vorm die het mogelijk maakt om de voortgang van het leven te beleven in meervoudige zin: je thematiseert de voortgang, je geeft toe aan de noodzaak van anticiperen en recapitulieren.

De wereld van sonoriteiten waarin je leeft, sonoriteiten die kunnen bestaan uit natuurlijke geluiden ofwel klank die men als muziek pleegt te omschrijven, absorbeert de alledaagsheid van wat je overkomt in ervaringen en voorvallen.

Naderhand, wanneer het moment daar is, zal diezelfde muziek, diezelfde klank met al wat ze in de tussentijd over je te weten kwam en in zich opnam, aan je teruggeven.

Jaren van vergetelheid en duisternis waarin ze je begeleidde zonder dat je het waarnam, breekt ze open. Ze stort haar inhoud over je uit: Hoor! Dit was het waarop je wachtte, vormen waarin al wat je overkwam uitkristalliseerde zonder dat je het wist. Luister! De muziek draagt ze aan.

Voordat er sprake kan zijn van muziek in de traditionele zin van dat woord, moet je je tevreden stellen met de openbaringen van de vogels, de taal van de bladeren, het eeuwige ritselen, het gebulder van de zeeën, de pompende en piepende geluiden waarin het leven sedert de moederschoot is opgenomen.

Voordat het zover is zul je het moeten stellen met vage aanduidingen van wat later als muziek tot je zal komen, - voortekens, geheimzinnige aankondigingen. De innerlijke omwenteling die zich soms spiegelt in dimensies van een heuse revolutie voltrekt zich als verfijnde prefiguratie van die etherische klank. Maar dan komt het moment van het visioen. Het doet zich voor zomaar ergens, op de hoek van een straat als plotseling losbrekende muziek.

De akoestische wereld waarin Prokop Poupa, de protagonist van Sylvie Germain, zijn levensweg aflegt heeft een sterk eigen karakter dat zich, hoewel onderdeel van de tekst, ook enigszins los daarvan laat beschrijven. Zij is van meet af aan pluriform. Zodra de lezer de hoofdpersoon ontmoet wordt hij deelgenoot van de klankenwereld die zich aan hem manifesteert vanuit de schuurkerk die zich bevindt op de binnenplaats van zijn flat. Dit gebouw met zijn zinken dak lijkt een soort werkplaats, maar doet dienst als een evangelische kerk. Door het jaar heen, elke dag, op het uur van de vespers en op zondagen klinken daar psalmen.

In het Praag van voor de revolutie dat op onnadrukkelijke wijze het toneel vormt van deze tekst van Sylvie Germain, zijn de intellectuelen en kunstenaars waartoe de hoofdpersoon als letterkundige gerekend mag worden, zonder uitzondering gedoemd zich te vermommen als arbeiders of handwerkslieden. Prokop is schoonmaker. Geheel in de lijn van deze vermomming, en de diepere bedoelingen ervan, gaat de evangelische kerk schuil in een magazijn.

Dat deze plaats, waaruit naast stemmen soms ook orgeltonen opklinken dienst doet als schuilplaats voor verboden wijding, waar de glorie van de allerhoogste wordt uitgedragen, kan men aflezen uit haar ligging.

Deze heilige plek, de enige waar in een zekere consistentie muziek, in elk geval zang, opklinkt, is omsloten door hoge flatgebouwen. De natuur vertoont zich daarbinnen in bonte oervormen, een paradijselijke staat: een wirwar van verstrengelde takken, berken, appelbomen, seringen, essen en een uitbundige begroeiing van struiken, varens en onkruid, rozenstruiken met somberer rode bloemen die omhoog steken... Hier, midden in dit domein speelt de bewoning, het veelvoudige en veelkleurige leven, zich af rond de archaische gestalte van de veelbezongen lindeboom die ons als romantisch ikoon van een plaats waar men zich – in centraal-Europa- ooit “thuis” wist, rechtstreeks alludeert op het allerbekendste liederenrepertoire uit de negentiende eeuw.

De openingspassages van Immensités zijn opmerkelijk hecht geschreven waar het gaat om de weergave van een ondanks het dominante materialisme metafysische bestaansgrond. Het gaat daar om de aspecten van het bestaan waarin zintuigelijke ervaringen een dermate grote rol spelen dat van synesthesie gesproken kan worden. Deze integratieve waarnemingen met opvallend visueel en auditief gehalte, numineuze belevingen, blijven in de tekst aanvankelijk onbenoemd, zij trekken aan de lezer voorbij en verlenen, ongethematiseerd, de narratieve structuur een denkbeeldige luisterervaring. Zij bepalen min of meer vanzelfsprekend de archaische en archetypische grondslag van de tekst en wekken een sprookjesachtig gevoel van verwachting.

Er is een antagonie tussen het psalmzingen en orgelspel in de schuurkerk als product van verguisde culturele traditie en anderzijds het spectrum van vogelgetjilp, kindergeschreeuw en onophoudelijke regen, een antagonie die op Prokops binnenplaats en meer algemeen in zijn leven – zoals de lezer hem aantreft- de toon zet. Het gaat om een sacralisering van het bestaan die er bij wijze van spreken om vraagt uitgebreid te worden, tot op grote hoogten te stijgen, of het verlangen daarnaar op te wekken. De instinctieve noodzaak tot sacralisering van het leven onder de ideologie van het sovjet imperialisme geeft aan Germains intrige een ritmische vorm, een evenwicht dat effecten put uit geluiden van de natuur.

Wanneer Prokop Poupa samen met zijn geestverwanten wil overgaan tot een elementaire vormgeving van een gedeelde, onnadrukkelijke behoefte aan wijding van het alledaagse leven wordt het besluit genomen dat ieder in eigen huis een huisaltaar zal instellen op een zelfgekozen, voor elk afzonderlijk daarvoor meest adequate plaats. Dit proces van overgang naar gezamenlijke organisatie van een -in feite al bestaande- meest simpele mogelijkheid tot sacralisering, leidt naar zeer uiteenlopende ruimten, heilige vertrekken, voor Prokop het toilet, waar hij zich al langer pleegt terug te trekken om te lezen en na te denken.

In dit min of meer rituele overgangsstadium, als potentiële organisatievorm van het dagelijks leven op een individueel niveau, vertegenwoordigen twee representanten uit de vriendenkring met wie de lezer inmiddels heeft kennisgemaakt de genoemde antagonie van het akoestische niveau: Barbora Brambarova, bijgenaamd Grote Baba kiest het balkon van haar flat, omdat zij dol is op de zang van de vogels die ze zo knap kan nabootsen: de kristaheldere trillers van het pimpelmeesje, het liefvallig getjilp van de grasmus, ook het tikken van de regen op de dakpannen en het loeien van de wind langs de dakgoten... “Grote Baba met haar melodieuze

stemgeluid kon zich haar huisgod niet anders voorstellen dan gevederd, en nestelend onder het dak, terwijl hij al fladderend heldere tonen rondstrooide voor haar ramen .

Ook het huisaltaar van de zeer zwijgzame verwarmingsmonteur Viktor Turek komt aan de orde: de kelder. Viktor is eigenlijk jazz-axofonist en blaast er ongegeneerd op los in het sousterrain van zijn woonblok. Zijn huisgod heeft de rode gloed van de verwarmingsketel – daar ligt zijn tegenwoordige professie- zijn ritueel wordt opgeluisterd door het doffe gonzen van het vuur en de schrille klanken van zijn saxofoon.

Het gezang van de vogels en de klanken van de saxofoon vervullen als representaties van klank identieke functies. In deze fase in de opbouw van de intrige staan zij (nog) op één lijn als een, binnen een kleine groep mensen overeengekomen rituele viering van het bestaan. Dit zoeken naar een religieuze vorm is pluriform, magisch en animistisch. In de perioden die voorafgaan aan de sociaal-politieke omwenteling, de fluwelen revolutie die de auteur met name projecteert in Prokop Poupa als een diep-persoonlijk ontwikkelingsproces, wordt de lezer zich bewust dat er een bevrijding op handen is. In de uiteindelijke strekking van deze bevrijding binnen de specifieke vormgeving van juist deze tekst ligt de grote kracht van dit literaire meesterwerk.

Er is in deze ontwikkeling sprake van een verloop, een volgorde van stadia die zich voordoet in de buitenwereld maar ook als innerlijk proces, in de ziel van Prokop Poupa.

In dat gelaagde wordingsproces wordt aan klank en muziek een centrale betekenisfunctie verleend. Dit is een gelukkige en inspirerende vondst die ons historisch en politieke waarnemingsvermogen voor de tijd die het lezen van de tekst inneemt evenwel zeer op de proef stelt : . Waartegen zullen deze kunstenaars, in de suïcidale depressie die op de fluwelen revolutie volgt, wanneer eenmaal aan (het bij Germain overigens niet genoemde) Charta '77 alle betekenis en alle rechtvaardiging van verzetspleging is ontnomen , zich na die revolutie nog teweer stellen? Waartoe zal Prokop Poupa zich nog langer bezig houden met de bloem van de verstrikkende tijd die zich boven zijn hoofd in het plafond van zijn toilet-altaar geleidelijk minder als bloem en gewoon als een smerige en schimmel uitbreidt, logisch gevolg van onhygiënische omstandigheden in het huis van een schoonmaker ? Wat was het eigenlijk waarop de hoopvolle ritualisering van de levensgebeurtenissen zich in feite richtte, in raadselachtig samenspel met geluiden, klanken en muzikale tekens?

Het was niets minder dan de overgang, pretentief gesteld, naar een mogelijkheid om eindelijk het lijden en het verlaten-zijn als overweldigende en ontwrichtende emotie in de vorm van een levens-inzicht te aanvaarden. Een existentieel gegeven waarbij Sylvie Germain gebruik maakt van een bekend paradoxon , inhoudende dat het diepste religieuze besef in de meest ontwikkelde zin manifest wordt in het besef van God verstoken te zijn. Het thema van *Deus Absconditus*, de godheid die zich doet kennen doordat hij zich, juist in uiterste nood, van de mens lijkt af te wenden, is in de literatuur die ondanks alles ontstond rond de massale vervolging en massamoorden van de twintigste eeuw op de voorgrond komen te staan.

Ook in *Immensité s* is deze manifestatie van het goddelijke aan de orde, en wel op geleide van een fluwelen revolutie, bekend uit een historische ontwikkeling waarin de mensheid van althans een werelddeel heeft meegedeeld.

Vanwege de belangrijke plaats die natuurgeluiden in een zelfstandige betekenis maar ook als overgangsprocessen naar muziek in deze roman inneemt, en vanwege de onverbreekelijke verbondenheid van de Europese muziekgeschiedenis met de ontwikkeling van de christelijke liturgie, thematiseert brengt Immensités althans in deze samenhang het ontstaan van muziek. Aanvankelijk gaat het dan in het bijzonder om het ontstaan van de hoogontwikkelde rituele zang die fungeert als liturgie, een woord dat in de middeleeuwse muziektheorie wordt aangeduid met het begrip *cantus*. Het is een zangvorm die niet zo zeer de liturgie versiert alswel incorporeert. Deze klanken, deze eenstemmige zang *betekenen* liturgie, zoals deze tot stand komt uit tekstdeclamatie en intonatie. Een belangrijk begrip in dit verband is ook *incantatie*, dat zowel duidt op het aanheffen van een gezang als op betovering. Bij Sylvie Germain komen we dit gegeven met name tegen als zij de mythische tekst van de Kalevala aanhaalt. Net als bij de Odyssee het Nibelungenlied en de Edda alsook bepaalde tekstdelen uit het Eerste Testament gaat het hier, eeuwen lang, om zangen. Het is enkel de zang, niet, bijvoorbeeld, het lezen, die de sacralisering van het leven kan verklanken. De Europese liturgie zoals deze geworteld is in Joodse bronnen – het christendom ontkiemde in een hoek van de synagoge – toont hier het ontstaan van muziek in meer algemene zin als puur magisch, gericht op de uitdrukking van numineuze verbindingen in de wereld en het leven. De rituele zang, elke gezongen melodie, elk later te concipiëren lied ontstaat vanuit de recitatie en intonatie van heilige tekst. Pas daarna komt instrumentale muziek.

In deze zin geeft Immensités in de denkbeeldige klankervaringen die de lezer opdoet via protagonisten een klassiek voorbeeld van samenvallen van ontogenetische en phylogenetische aspecten in het ontstaan van muziek: wat hier geldt voor het ontstaan van muziek in de meest algemene historische zin, geldt op elk individueel moment waarop muziek ontstaat als uitdrukking van een non verbale of meer dan alleen verbale communicatievorm.

Met het lezen van een kort gedicht uit de genoemde Kalevala ervaart Prokop Poupa een moment van leesgeluk, en in die passage laat de auteur laat Sylvie Germain haar hoofdpersoon de overgang (of een voorbode daarvan) van magische taal naar muziek ondergaan. Het gaat om de eerste regels uit het mythische gedicht, waarin net als in andere mythen, het ontstaan van de kosmos wordt bezongen en waar als eerste zin in veel geciteerde woorden staat geschreven “in mijn mond ontdooien de woorden” :

‘De woorden smelten in mijn mond, sproeien uit mijn keel, stortbui van woorden/ ze snellen voort, spoelen mijn tong/ze spatten tegen mijn tanden/ (...) voeg je bij mijn gezang, kom met me mee naar het spel vande runen !’.

Dit is alle begin: het ontstaan van het woord, en in de runen van Kalevala zet het de toon als iets dat altijd opnieuw staat te gebeuren:

“Uit elk woord sprongen regen zon en wind te voorschijn, elk woord werd bloem, bloem tussen rotspuin, korstmos en klimop. En deze plantaardige, minerale opspringende woorden vulden mijn mond en smolten in mijn keel...(...) in een mooie wijze betoverende zang (...) in een feest van woorden (...) in een rondedans van de woorden (...) .

Runen, in steen en hout gekraste bezweringen, in ruw materiaal gekerfde woorden.

Geschreeuw uit de spelonken der aarde, gebulder uit de open zee, echo's van beesten met vurige kelen, het hese gezang van alwijze barden. (...) Klinkende pracht uit het begin der tijden. Prokop Poupa is, in de laatste passages van het eerste hoofdstuk “in de ban van wonderbaarlijke mijmeringen over de aarde en het woord”. Het sproeiende woord, het evangelie van Johannes, de profetie die ook in deze diepzinnige roman zal worden getoonzet in de passiemuziek van Johann Sebastian Bach. Het geïntoneerde woord, het recitatief zal het lijdensverhaal -later- mogen weergeven, prijsgeven en overbrengen naar de wereld.

Deze tijd zal van bevrijding en verlossing zal binnen de context van dit boek aanbreken.

Dit is wat in onze cirkelvormige tijd altijd al gebeurt, zegt Sylvie Germain door de Kalevala aan te halen, door zo nadruk te leggen op de betovering van het universele lied. Het gaat steeds om herstellen van een gebroken harmonie, altijd tijdelijk, maar onmiskenbaar herstellen vanuit deze heilige intonaties.

De benadering en het gebruik van klank en muziek in *Immensités* kan worden teruggevoerd tot centrale noties in de betekenisverlening van het akoestische interpretatieniveau in dit boek.

In de opbouw van de tekst waarin politieke ontwikkelingen, de Praagse Lente, op empathische wijze gesynchroniseerd en geanalogueerd zijn met een sequens van verlating, lijden en zelfaanvaarding door de hoofdpersoon, maakt het geluid op semiologische wijze deel uit van het verloop van de handeling. De handeling en de affekten en de algemene sfeer, zoals die van moment tot moment geldt in de acceptatie van de levensomstandigheden.

Het is mogelijk om in de ontwrichtende ontwikkelingen die de lezer leiden van voor de fluwelen revolutie tot de depressie en aanpassing die erop volgden, een hiermee gelijklopende musicologische chronologie te ontwaren, voerend van geïntoneerde orakelkreten, het geluid van de wind en de regen in mythische harpen die het roerige ontstaan van de kosmos begeleiden, tot aan de zichzelf in volmaakt evenwicht reflecterende composities van Johann Sebastian Bach.

Ook wanneer deze voortgang in de zin van een muzikaal technische vooruitgang meer wordt opgevat als een naast elkaar bestaan van verschillende niveaus, scheidt Sylvie Germain echter een tegenstelling tussen de muziek die door de natuur, respectievelijk door de mensen wordt voortgebracht. Deze creatieve ingrepen waarbij klank en muziek een functie vervullen in de literaire tekst, zijn terug te voeren tot duidelijk definieerbare muziektheoretische gegevens, volgens welke de term *musica* zowel voor de klanken van de wereld en de kosmos kan gelden als voor de klanken die de mens voortbrengt. Het betreft hier een in de Griekse filosofie wortelend onderscheid tussen hemelse en aardse muziek dat in de vijfde eeuw na chr. In de Europese geschiedenis bekens is geworden als theorie van de harmonie der sferen. In deze klassieke muziektheorie geldt dat er in de eerste plaats de *musica mundana* is, kosmische muziek in de ruimste zin des woords, waaronder behalve de tonen van de afzonderlijke planeten ook het ritme van de seizoenen valt.

In de tweede plaats is de muziek te omschrijven als *musica humana*, als het ware de afspiegeling van de harmonie der sferen in de ziel van de mens, een innerlijke harmonie die, zoals geschreven staat, 'iedereen begrijpt die in zichzelf afdaald'. De derde soort muziek is de uitdrukking van de harmonie in klank, zoals deze kan worden voortgebracht door instrumenten waarop de toonhoogte precies te meten is.

Dergelijke ideeën over de correspondentie van hemelse en aardse muziek zijn ook te vinden bij christelijke auteurs. Augustinus beschreef de muziek als de echo van God, de onhoorbare afbeelding van het hoorbare oerbeeld. In de christelijke visie is God de *omnisonae modulator*, Degene die de al-klank moduleert en de kosmische harmonie als een harp bespeelt.

Voor de toepassingen van klank in het boek van Sylvie Germain is deze oude integratieve opvatting van het begrip muziek, als numineus samenbindend element in de kosmos en in de mens zelf van het grootste belang. Voor de lezer van *Immensités* is het hoogst interessant te weten dat de geluiden van de kosmos, het zoemen van de hemellichamen, het gebulder van de elementen, de zang en het klapwieken van de vogels in vroegere cultuurperioden werd geboekstaafd als de allerhoogste, meest goddelijke vormen van harmonie. De mens en de mensenmuziek maakten daarvan slechts op ondergeschikte wijze deel uit. Belangrijk is ook dat in deze theorie over hemelse en aardse muziek de stem van de mens opgenomen is in het grotere geheel van kosmische lichamen en daarom de – in menselijke zin – meest verheven

muziek voortbrengt. Verhevener dan de muziek van instrumenten die immers, vanwege hun instrumentele betekenis alleen maar een middel zijn, een maaksel, teneinde dit goddelijke fenomeen –muziek- tot klinken te brengen.

De grootheid van Sylvie Germain als auteur van dit boek ligt in de wijze waarop zij de onbevattelijke betekenis van deze fenomenen op het persoonlijke en individuele vlak projecteert. Dit betreft niet alleen de wijze waarop het akoestische, deels ook magisch-mythische niveau in de tekst als kosmische en menselijke muziek wordt vormgegeven. Het betreft ook een theologisch punt: Het individuele levensverhaal van Prokop Poupa, in de volle breedte van diens innerlijke roerselen, in directe samenhang met hetgeen rondom gaande is wordt thematisch gesynchroniseerd met de stadia van de Goede Week.

Het fijnzinnige en rafijne relaas van Prokos lijden en depressie, zijn glorend zelfinzicht, de geestelijke beproevingen, tourmentaties, depersonalisaties waarmee dit gepaard gaat, het besef verlaten en verraden te zijn; wij bevinden ons in Praag, 1989-1990, maar ten aanzien van die aanduiding van plaats en tijd creëert de schrijfster een onthullende verbinding met een evangelisch perspectief in de Johannes Passion van Bach. “De hele stad werd theater, het hele land verscheen op het toneel, en de burrucht zou weldra zijn poorten openen voor een toneelschrijver (Vaclav Havel, EM). Er diende zich een nieuw repertoire aan. En dan de kernvraag: Vrijheid, prima, maar waartoe eigenlijk. Het is een troosteloze verlatenheid die zich van de protagonisten meester maakt. Geheel overeenkomstig de historische realiteit van die periode benemen schrijvers en intellectuelen zich het leven en slaat de diepe depressie toe waaraan “de toneelschrijver” Havel als president ook in werkelijkheid ten prooi viel (Germain noemt zijn naam niet). In het altijd kleurrijke perspectief van Prokop Poupa doemen nu engelen en beschermengelen op. De acteur Alois pleegt zelfmoord. Het leven was geen theater meer, het posium raakte op drift; woorden, gebaren, gelach en geschreeuw, alles raakte in doodsnood op het vlot dat afdreef naar open zee. Het spel was uit.

Op de rand van de waanzin van deze situatie beleeft Prokop zijn elevaties, hij meent de verraders in de ogen te zien. Zijn vraag naar hun identiteit – hoe moet hij ze anders noemen dan Kain Pilatus of Judas- komt op een uiterst logisch moment. Wie zijn het geweest die dit hebben aangericht, deze totale ommekeer die van de nieuwe vrijheid een onvoorstelbare gevangenschap hebben gemaakt. De noodzaak tot het in de ogen zien van de verraders op dit moment is een soort morele sublimatie. Prokop, de letterkundige, exponent van de collectieve degradatie van de culturele elite, heeft het corrumperende, gekmakende verraad en de maatschappelijke paranoia moeten verdragen. Nu moet hij het verraad onderkennen. In de noodzaak tot deze aanvaarding legt Germain een zware morele plicht: zich verheffen tot het niveau van een engel, de verraders aanzien en herkennen, hen opnemen in erbarmen, als betrof hun gedrag niets anders dan een projectie van eigen falen, of enkel een mogelijkheid tot deze projectie, “omdat wij allen mensen zijn”. Had Prokop Poupa zelf niet zijn eerste vrouw verraden en verlaten?

De waanzin die met deze uiterste beproeving van het eigen geweten aan de orde komt wordt op het niveau van de tekst letterlijk gethematiseerd in de psychose van de dochter van Prokop en Magda, Olinka. Het verhaal dat Prokop als troost voor zijn dochter schrijft gaat over een weggetjedat op de uiterste rand van de stilte, de liefde, het verdriet en de vreugde bezingt van allen die het hebben belopen en er een herinnering aan bewaren. Dit weggetje laat zijn lied horen aan een meisje. Het zang begeleidt haar, het vibreert onder haar totdat ze haar verdriet vergeet.... Tenslotte wikkelt de stem zich om haar heen en psalmodieert, en geleidelijk worden de woorden haar duidelijk. In deze orphische zang worden ook de bomen bezongen, wachtend op de terugkeer van de vogels en het vogelgezag, het gezang dat de schoonheid van de aarde, de smaak van de hemel, de geur van

de wind en de echo's van de verten meebrengt. Ook een verlaten kruisbeeld bezingt het weggetje, - het onmetelijke leed.

Deze via dolorosa schenkt het meisje zijn lied.

Het is bij het schrijven van dit verhaal voor zijn dochter dat Prokop, voor het eerst sinds het vertrek van zijn tweede vrouw, voor het eerst sinds hij zelf in existentiële zin verlaten is, eindelijk begint te huilen . Zijn tranen rollen over het papier en lossen de inkt van de zinnen op , het is de uiteindelijke doorbraak van een groot, lang gekoesterd verdriet, een wenen in intense bitterheid.

In directe samenhang met deze intense smart van Prokopvoert Sylvie Germain de Johannes Passion van Bach in de tekst ten tonele . De hoofdpersoon neemt deze muziek min of meer toevallig waar, hij hoort de muziek zoals zij in koralen en aria's steeds opnieuw – da capo-Begint. Germain lijkt met het benadrukken van deze muziektheoretische term *da capo* te willen aangeven dat ook het lijdensverhaal steeds opnieuw kan beginnen . Hier, in deze context is het, ondanks andere passionene, het lijdensverhaal *secundum Johannem* . Misschien omdat hier , in deze omgeving de naam Johannes, Jan Höss, Jan Palach onverbreekelijk met lijden en smart verbonden zijn geweest.