

*Kritische bibliografie*

## RITUEEL EN TRANSCENDENTIE

Naar aanleiding van  
Bohumil Hrabals novelle *De toverfluit*

*Ans Linsen- Hogenberg*

Bohumil Hrabal, *De toverfluit* (Vertaling Kees Mercks) Amsterdam, Bert Bakker, 2002, 230 pp., ISBN 90-351-23239

### 'De toverfluit'

*De toverfluit* is de titel van de onlangs verschenen verhalenbundel samengesteld door de vertaler Kees Mercks, die zich bij zijn keuze enerzijds liet leiden door de ontwikkeling die de auteur Hrabal persoonlijk doormaakte en anderzijds door de onmiskenbare ontwikkeling in de poëtica van Hrabal. De verhalen zijn gedateerd vanaf halverwege de jaren vijftig tot 1989. Vanwege de toenmalige censuur, die de kunstenaars tot socialistisch realisme dwong, was het Hrabal in de beginjaren van zijn schrijverschap onmogelijk te publiceren. Zijn eerste verhalen bleven in de overbekende 'šuplík' [de burealade] liggen. Later bewerkte hij een groot aantal van zijn verhalen en schiep aldooende een groot tekstueel netwerk. Vele draden uit dit web pakte hij later weer op in zijn novelles en romans, zodat we over het oeuvre van Hrabal kunnen spreken als een groot intertekstueel werk. In deze intertekst is de auteur zelf verweven. En het is wellicht geen toeval dat het eerste verhaal, *Jarmilka*, maar vooral de laatste twee verhalen uit deze bundel, *De toverfluit* en *De novemberorkaan* de auteur zelf in zijn metafysica beschrijven. *De novemberorkaan* staat weliswaar chronologisch juist als laatste geplaatst in de bundel, maar eerder zou deze plaats aan *De toverfluit* toebehoren. In *De toverfluit* maakt Hrabal als protagonist de balans van zijn leven op en als zodanig is het dan ook gerechtvaardigd om de titel van het verhaal aan de gehele bundel te verlenen. Eerder verscheen ook in Tsjechië een bundel onder de titel *Kouzelná fletna* [De toverfluit] met verhalen uit dezelfde periode, die gedeeltelijk dezelfde verhalen zijn, maar in andere volgorde staan, *De Toverfluit* staat hier aan het begin (uitgegeven te Praag, 1990 onder redactie van V. Pašková). Maar toch blijft de vraag overeind waarom Hrabal dit verhaal voorzag van een titel, die velen in de eerste plaats met Mozarts opera *Die Zauberflöte* zullen verbinden.

Hrabal hield van muziek. In zijn interview met Szigeti ( in *Kličky na kapesniku*, [Een knoop in je zakdoek] Verzamelde werken deel 17, Praag, 1996)

vertelt Hrabal over zijn liefde tot de muziek, hij speelde zelf trompet en piano, luisterde graag naar Beethoven, vooral naar de Vijfde, de zogenaamde *Noodlotsymfonie*, naar Mahler en naar impressionistische muziek. In zijn gymnasiumtijd ging hij met de school naar opera's. Zelfs verklaart hij, dat hij liever dan schrijver operette-zanger zou zijn geworden; hij noemt Jára Pospíšil als zijn idool, en de operette *Die lustige Witwe* van Franz Lehár als een van zijn favoriete luisterstukken. Met de muziek verbindt Hrabal echter ook de dood: "Ik denk, dat de muziek iets metafysisch in zichzelf heeft, dat muziek in staat is in grenssituaties door te dringen, tot de liefde, je gemoed en het sterven"... (Ibid. blz. 110). Hij haalt concrete voorbeelden aan van muziek die aanleiding tot zelfmoord gaf. Zo werd het lied *Neděle smutná* [een 'Treurige zondag'] verboden omdat veel Slowaakse soldaten er zó melancholisch van werden dat ze hun leven beëindigden. En zo bracht merkwaardigerwijze juist de operettemuziek van Kálmán en Lehár de dienstmeisjes het hoofd zo op hol dat ze tot zelfmoordgedachten kwamen. De relatie van muziek en specifiek de operettemuziek en de dood zien we eveneens in het werk van Hrabal zelf. Vlak voor zijn zelfmoord fluit de protagonist tot zijn eigen wrevel het refrein uit *De graaf van Luxemburg* (in 'Legende over Kain'). In de roman *Harlekýnovy miliony*, genoemd naar het operette-achtige refrein uit *Harlekijns miljoenen*, wordt dit muziekje in het uitzichtloze bejaardenoord, waar, naar Hrabal schrijft, zijn ouders hun laatste dagen slijten, ten gehore gebracht als signaal om op gezette tijden de maaltijden, het verzetje van de oudjes, aan te kondigen. Opmerkelijk is dat Hrabal in deze passage van het interview, waarin hij over muziek spreekt, ook de filmcineast Ingmar Bergman betreft. "En ook de roemrijke Bergman draaide immers *Die Lustige Witwe* van Lehár". Waarschijnlijk maakt Hrabal hier een vergissing; Bergman regisseerde inderdaad opera's en operettes, echter juist *Die lustige Witwe* niet. Wel maakte hij in 1954 een theaterbewerking voor dit stuk<sup>1</sup>. In 1972 heeft hij een verfilming overwogen, maar de productie kon om financiële redenen niet doorgaan. Daarentegen verfilmde Bergman in 1975 *Die Zauberflöte* van Mozart, waar hij vrijwel geheel het libretto van Schikaneder/ Giesecke volgde op een paar afwijkingen na.<sup>2</sup> Bergman voegde een niet onbelangrijk aspect toe: 'de liefde is de basis van alle wijsheid'. In het kader van de ritualiteit die op een hoger niveau in het verhaal met een bepalend karakter aanwezig is, blijkt deze toevoeging van wezenlijk belang te zijn.

We weten niet of Hrabal met zijn verwijzing naar Bergman tevens een verwijzing naar *Die Zauberflöte* bedoeld heeft, maar ook als dat niet zo was, is het interessant een vergelijking te maken tussen *De toverfluit* van Hrabal en Bergmans *Trollflöjten*.

Om de vergelijking helder te kunnen stellen volgt eerst een korte samenvatting van de verfilmde opera uit 1975.

De opera bestaat uit twee acten en wordt in de verfilming in het Zweeds gezongen. De eerste acte opent met een solistisch optreden van de protagonist Tamino; hij ontvlucht de draak, valt na zijn ontsnapping in onmacht en wordt door drie schonen gered. De vogelvanger Papageno komt op en maakt Tamino wijs het monster gedood te hebben. De drie schonen straffen hem met een slot op z'n mond. Tamino daarentegen ontvangt van hen een medaillon met de beeltenis van Pamina, de dochter van de koningin van de nacht. Hij wordt op slag verliefd. Pamina zou echter ontvoerd zijn door de duivelse tovenaer Sarastro, die in werkelijkheid haar vader is. De koningin van de nacht komt bij hem en smeekt Tamino op welhaast verleidelijke wijze om haar dochter terug te brengen. Hij krijgt een fluit mee die hem door zijn betoverende werking zal beschermen. Tamino gaat naar het kasteel van Sarastro; niettegenstaande zijn verwachting blijkt Sarastro een wijs man te zijn. Sarastro is zonder wraakgevoelens jegens de moeder; vergevingsgezindheid, liefde en vriendschap vormen de deugden van zijn rijk. Hij oordeelde dat zijn vrouw Pamina geheel overheerste en liet haar schaken door de Moor Monostatos. In overleg met de raad besluit Sarastro dat Pamina zijn dochter zal mogen huwen, op voorwaarde dat hij drie beproevingen doorstaat. Tamino doorstaat de drie zware beproevingen en na raadsoverleg mag Tamino zijn dochter tot vrouw nemen en zelfs worden ze uitverkoren om Sarastro op te volgen in functie van opperste regeerder in de tempel van de Wijsheid. Tamino beseft nu dat de beproeving ook nog een hoger doel beoogde. In de laatste scene voert de koningin van de nacht aan de zijde van Monostatos een tegenaanval uit. Ze worden echter door Sarastro verdreven; de koningin vlucht het bos in, Monostatos doodt zichzelf met een dolk.

### **Ethiek en moraal, plaats en functie van het ritueel**

Het verhaal zoals boven beschreven is niet het verhaal dat Bergman bedoelde te vertellen. Boven de tekst is een hypertext met een filosofische implicatie. Het libretto en de muziek van Mozart leveren weliswaar de ingrediënten, maar Bergman geeft ons meer. Hij weet een atmosfeer te scheppen waardoor hij het verhaal naar een spiritueel niveau optilt, waarbij we het ritueel als initiatie en het symbool in zijn consistentie van hereniging in de vorm van opname in een gemeenschap, ervaren. Alvorens tot een vergelijking met Hrabal te komen is het zinvol eerst deze implicatie naar boven te halen

Bergman heeft met zijn verfilming een bedoeling. In zijn film verweeft hij zijn ethische visie, die overigens ook eigen aan de opera is. De levensloop heeft een doel volgens het concept van het goede leven in de zin van Aristoteles, dat wil zeggen dat de mens zich ten doel stelt ernaar te streven in vriendschap of vrede met zijn eigen 'demon', in harmonie met zichzelf te leven, de endaimonische ethiek. Leven in harmonie met zichzelf en de ander is de boodschap die ook Bergman geeft, maar hij verbindt er nog een tweede dimensie

aan: 'liefde (harmonie) is de basis voor alle wijsheid' in de film verwoord door "de liefde van man en vrouw is de basis voor alle wijsheid". Dit gezegde is adequaat aan de gedachte: als je leeft in overeenstemming met jezelf en de ander, ben je klaar voor de wijsheid. Deze status moet echter verworven worden door middel van beproevingen. De beproevingsstijd is een tijd van zelfconfrontatie, een rijpingsperiode waarin de geïnitieerde tot wasdom komt en eerst dan kan de initiatie bevestigd worden in het ritueel dat tot opname in de gemeenschap van volwassenheid, rijpheid en wijsheid leidt. Zo is de initiatie van Tamino enerzijds een inwijding in de seksualiteit door de koningin van de nacht in de verleidingsscène (ze wendt verdriet voor, maar heeft andere bedoelingen), anderzijds wordt Tamino geïnitieerd in de liefde tot Pamina en op hoger niveau tot opvolging van Sarastro en het leiderschap. Bij Hrabal zouden we kunnen denken aan een initiatie tot de 'leegheid', in de zin van een innerlijke harmonie of de wijsheid die een symbolische hereniging met zijn vrouw Pipsi (de dood) voorbereidt. In algemene zin zijn de rituelen zoals de zuivering en de loutering voor de initiatie gebonden aan een geheel van regels en voorschriften, de moraal en de religie. De moraal staat dan, zoals het geheel van rituelen in dienst van het doel of bestemming, de ethiek.

Niet iedereen is uitverkoren tot opname in de wijsheid. De weg der beproevingen vraagt offers, zoals de bereidheid tot scheiding en het loslaten van het gevoel van vertrouwdheid en veiligheid, bereid zijn tot het nemen van risico's en beslissingen. In de bijgevolg ontstane eenzaamheid wordt de geïnitieerde teruggeworpen op zichzelf, in de zelfreflectie maakt hij een bewustwordingsproces door, dat leidt tot zelfidentificatie. Dank zij dit proces zal hij in staat zijn zijn eigen ik te bepalen, de strijd tegen zijn demon aan te gaan, in zuiverheid een relatie met zichzelf en de ander te hebben. De zuiverheid zal voor hem tevens de weg tot wijsheid zijn.

### **De film versus het verhaal**

In de filmversie geeft Bergman een filmische vertolking van de muziekouverture. Deze bevat een serie portretten van mensen, van mannen, vrouwen en kinderen, van alle rassen, leeftijden en in diverse gemoedstoestanden. De portretten begeleiden als het ware de muziek; de afwisseling van de beelden gaat synchroom met het ritme van de klanken. In de film krijgen de portretten de functie van toeschouwers. De cineast creëert op die manier een sfeer van verbondenheid tussen de portretten en de werkelijke toeschouwer van de film, zodat de filmkijker als het ware in het grote publiek wordt opgenomen en als in een glijvlucht tesamen met al die anderen midden in de eerste scène belandt. Op het toneel wordt de held getoond die haast aan zijn uitputting bezwijkt. Uit de tekst vernemen we dat hij een zware strijd geleverd heeft met een draak, een demon. We zouden ons kunnen voorstellen dat deze

draak de zinnebeeldige voorstelling is van de strijd in zichzelf tegen een gevoel van ongenoegen met zichzelf of van innerlijke wanorde.

De lezer van *De toverfluit* van Hrabal wordt vrijwel meteen geconfronteerd met de ongemakken en gevoelens van ongenoegen van de protagonist "ik kijk niet graag meer naar mezelf, ik schrik zelfs van mijn eigen blik.." (*Toverfluit* pag. 175) . Het ongenoegen cumuleert in een gevoel van desillusie en ontgoocheling, dat met sarcasme tot uiting gebracht wordt: "Hrabal, Hrabal, Bohumil Hrabal, een mooie overwinning, je hebt het toppunt van leegte bereikt, zoals Lao Tse het me geleerd heeft...". Deze uitspraak is echter niet eenduidig. Het lijkt alsof Hrabal de ideale staat van het toppunt van leegheid heeft bereikt in de zin van de oosterse filosofie van Lao Tse, het bereiken van een innerlijke harmonie. Het bereiken van het toppunt wordt echter anders voorgesteld. Hrabal ontkracht in zijn deplorabele toestand het 'toppunt' door het met de toevoeging een 'mooie overwinning' een ironische lading te geven die uiteindelijk de zelfspot in zich herbergt. De uitspraak reikt echter nog verder. In feite stelt Hrabal, zoals hij ook in *Een al te luide eenzaamheid* (A'dam,1988) uitlegt, Jezus en Lao-Tse tegenover elkaar. Jezus stelt hij daar voor als de zege, de overwinnaar, als actief en extrovert (Jang) en Lao-Tse als de leegte, als passief en introvert (Jin). In de tegenstelling tot de 'mooiste overwinning' en 'het toppunt van de leegte', schuilt de oppositie Jezus en Lao-Tse en vormt tevens de paradox van de dood als hoogste overwinning. De dood als hoogste overwinning maakt Hrabal expliciet in "maar tien jaar nadat Serjosja dat geschreven had, heeft hij [de Russische dichter Serjozja Jesenin] zich opgehangen en doodgeschoten om er zeker van te zijn dat hij een mooie overwinning had bereikt". (uit : Sebrané spisy B. Hrabala, deel 13 pag 12 vert. A.L.-H.)<sup>3</sup>.

De negativiteit van eenzaamheid en nutteloosheid die Hrabal over zichzelf afroept lijkt zijn grond te hebben in een gevoel van tekort te schieten, te falen en schuldig te zijn. Dit schuldig zijn kunnen we zien als tekort schieten, in de schuld staan. Zolang er geen aflossing heeft plaatsgevonden blijft er een leemte (Hrabals leegheid) bestaan, die alleen door het inlossen van de schuld kan worden opgevuld. "...alles doet mij zeer,...ik sla mijn schuldbewuste ogen neer, ik ben bang de mensen in de ogen te kijken" (Ibid, p.175). Zijn bewegingspatroon gaat in nederwaartse richting of juist tegen de richting in "...maar ook de ondergrondse doet me zeer, de mensen stijgen op", terwijl hij neerwaarts gaat. Het ongenoegen wordt een lichamelijke pijn (alhoewel het Tsjechische woord 'bolest' behalve pijn ook smart betekent): niet alleen zijn kamertje, maar ook de stad, zelfs de hele wereld doet zeer. In de dialoog met zichzelf die hij beschrijft als een 'verhoor' heeft hij het gevoel dat alles wat hij zegt tegen hem is, dat überhaupt alles tegen hem is. Op dit punt zouden we het gevoel van ongenoegen met zichzelf de kwellende demon kunnen noemen. In

tegenstelling tot de demon (de draak) in de opera is de demon in het Hrabal-verhaal uit zijn vermomming getreden.

In de strijd met de demon werpt zich een begeleider (initiator) op, die het op zich neemt om de strijder te vergezellen en bij te staan in het proces naar de harmonisatie, de symbolische hereniging. In de opera is dit eerst de koningin van de nacht, zij het als verleidster, Sarastro neemt de rol van inwijder of priester op zich wanneer Tamino tot inkeer komt en de inwijding tot de wijsheid aanvaardt. Bij Hrabal wordt de begeleidersrol aan Pipsi, de overleden vrouw van Hrabal, toebedacht, "... word ik vergezeld door een beschermengel, mijn beschermengeltje, want die engel van mij wil dat ik nog op de wereld ben, dat ik ook mijn bodem mag meemaken en nog één verdieping lager af mag dalen, daar waar de laatste bodem van verwijten is, daarom doet de hele wereld me zeer" (Ibid, p. 176-177). Bohumil zal tot de bodem moeten gaan als een beproeving of een loutering.

### De beproeving

In de opera moet Tamino ter initiatie drie beproevingen doorstaan: de beproeving van de aardse verleiding, van de zwijgplicht en de gang door het hellevuur. De eerste proef bestaat uit een verleidingsact van enkele schonen onder de verlokkenende klanken van de muziek. Tamino geeft er blijk van weerstand aan de verleiding te kunnen bieden, zijn begeleider Papageno valt echter door de mand.

In Hrabals 'Toverfluit' is de verleiding van de schonen een verleiding door de dood of de zelfmoord. Dit is geen nieuw fenomeen, reeds eerder sprak Hrabal in de *Legende over Kain* (Kafkárna, 1994) over de dood als zijn schone of als de verleidelijke. Ook in 'De toverfluit' trekt Hrabal schoonheid en dood naar elkaar toe, maar dan op een inversieve of paradoxale wijze. Zo wordt de ochtend die in het teken van frisheid en nieuw leven staat, juist aangemerkt als de tijd voor de zelfmoord: " 's Ochtends zelfmoord, de rest van de morgen werken, ..." (p. 178) of beschrijft hij de platgereden duif, die er "zo wonderschoon in zijn dood bijligt alsof hij zich voor mij mooi heeft gemaakt,..." (p. 178). Bij deze overpeinzingen knoopt hij het beeld vast van de in brand gestoken zwaan die over het meer vliegt, waarbij schoonheid met dood en gruwel verbonden worden (p. 179). In de volgende, prachtig ritmische, wiegende zinsnede "....en in het groene duister van de nacht hang ik me op aan het hoge venster raam," wordt de frisse groenheid van de ochtend geopponereerd aan het duister van de nacht, de tijd van de dood. De kleur groen, de kleur van de verwachting verbeeldt de dood als een wensgedachte.

Hrabal blijft op deze wijze voortdurend kokketeren met de verleiding van de dood, hij lijkt een charmeur die het niet kan laten avances te maken, maar deze niet doorvoert. Hoe vaak daagt hij niet die vijfde verdieping uit?

De tweede beproeving bestaat uit de opdracht van een absoluut zwijgen. Voor Tamino is dit de moeilijkste opgave. Hij moet zwijgen onder alle omstandigheden. Als Pamina hem tegemoet treedt, interpreteert ze zijn zwijgen als een afwijzing. Door verdriet en teleurstelling overmand besluit ze tot zelfmoord, die ze bij nader inzien toch maar niet uitvoert. Pamino ervaart in het zwijgen de eenzaamheid en de scheiding in de hoogste mate. De scheiding echter is vervuld van de verwachting en hoop naar hereniging en is daardoor ook draaglijk. In De toverfluit van Hrabal zien we het positieve perspectief van de verwachting niet; het zwijgen heeft eerder de negatieve lading van de klacht, het moeizaam dragen van de eenzaamheid, het gescheiden zijn van zijn geliefde, de leegheid als nutteloosheid en zich ontheemd te weten. "De goden hebben dit land verlaten, ook de antieke helden Heracles en Prometheus zijn vertrokken .... mijn vrouw Pipsi is ook maar liever heengegaan en Perla, de dochter van de rabbi uit Bratislava....." (p. 180). In deze uitspraak schuilt reeds het heideggeriaanse dilemma van het 'eigentlike' en het 'uneigentlike' de groteske, die zich hier voordoet als te moeten leven, en tegelijkertijd geen perspectief heeft om nog te leven. In dit leven zonder verwachting is het zwijgen slechts een modus. Maar het zwijgen blijkt wel een connotatie van eenzaamheid, pijn en smart te hebben. Van welke aard is nu het zwijgen bij Hrabal, hoe manifesteert het zich en wat is de betekenis daarvan?

In het zwijgen vindt Hrabal aanknopingspunten bij de filosofen Lao-Tse en Heidegger. Laten we daarom nog eens terugkeren naar de uitspraak "Hrabal, Hrabal, Bohumil Hrabal, een mooie overwinning, je hebt het toppunt van leegte bereikt, zoals mijn Lao Tse het me geleerd heeft, ik heb de leegte bereikt en alles doet me zeer,..." (p. 175). De ironische ondertoon gebiedt ons aan te nemen dat Hrabal het tegendeel bedoelt van wat hij beweert, dus geen overwinning en geen bereiken van een toppunt. Anderzijds kunnen we ons afvragen of Hrabal hetzelfde bedoelt met de leegheid als hetgeen Lao-Tse daaronder verstaat. Met de leegheid duidt Lao-Tse (hier ruim opgevat), de losmaking van de dingen. Zijn stelregel is dan ook je niet te mengen in de dingen, die uit zichzelf goed functioneren, waarmee hij aan de leegte een constructie van de negatie toekent die tegenover de substantiële volheid van de dingen staat. De houding van de mens ten opzichte van de dingen is dan eerder een houding van wedervaren in plaats van veroveren of overwinnen. Het wedervaren is contemplatief, meditatief, introvert en passief. In zijn omgaan met de dingen komt Hrabal echter steeds tot pijnlijke ervaringen. De dingen presenteren zich als subjecten die hem pijn doen of welhaast verdriet doen, ze staan hem in de weg naar de harmonische leegheid. Maar niet alleen de dingen trekken hem terug naar de aarde, er is nog een ander gebonden-zijn aan de wereld. Er is een voortdurend schuldgevoel aanwezig "ik sla mijn schuldbewuste ogen neer" (p. 175). De harmonie met zichzelf die Lao-Tse beoogt komt niet tot stand, de eenzaamheid

roept luid en Hrabals woord raakt verstomd. In deze situatie kan ook Pipsi, zijn vrouw, hem niet helpen, hij moet volgens haar nog op de aarde blijven en ook de 'bodem van verwijten' doormaken. In deze mening ontmoet zij Lao-Tse. Zijn beschermengel fluisterde in "dat diegeen die het toppuntje van leegte had geschonken, gezegd had dat het wel erg magertjes was om er zo (vijfde etage!) tussenuit te trekken" (p. 177). Zowel Pipsi als Lao-Tse zijn van mening dat Hrabal nog niet klaar is voor de dood. Beiden lijken zich op te werpen als initiators in de beproeving tot de leegheid.

Op de weg naar leegheid zoekt Hrabal steun en medegevoelen. In Heideggers citaten als 'de goden hebben ons verlaten' lijkt hij dat ook daadwerkelijk zo te ervaren. Behalve het gevoel van verlatenheid is er misschien nog een lotsverbondenheid in schuldgevoelens omtrent niet uitgesproken misverstanden vanuit het verleden, zoals enkele uitspraken die Heidegger ter sympathisering met het naziregime gedaan zou hebben en de bekentenis tot sympathie met het partijregime van Hrabal (in Tvorba 1975; en deze bekentenis is waarschijnlijk min of meer gemanipuleerd). Bij beiden is het niet tot een duidelijke en eenduidige uitspraak gekomen. In de passage over de herdenking van de politieke zelfverbranding van de student Jan Palach, ('De Toverfluit' pag. 182) waar Hrabal geconfronteerd wordt met het gevoel in gebreke te zijn gebleven: "... *als* ik op dat moment bij hem was geweest (...) *dan* had ik (...)" kunnen we als een voorbeeld zien van zo'n vage houding (mijn cursivering A.L.-H.). In dit citaat, dat misschien een allusie is op de proloog van de evangelist Johannes, zou Hrabal Jan Palach gesmeekt hebben om niet het vlees, maar het woord te offeren dat vlees kon worden. "Maar het gebeurde toch. Heer, als U kunt, laat dan deze beker aan mij voorbijgaan..."(p. 182). Het is wellicht dit zwijgen dat tot zijn zwijgen leidde en welke we eerder met de term verstomming kunnen benoemen. Gezwegen te hebben, waar gesproken had moeten worden, en gesproken waar het zwijgen gepast had, leidt tot een pijnlijke eenzaamheid, 'De goden hebben ons verlaten': Bohumil heeft de beproeving van het zwijgen niet doorstaan!

Als laatste geldt de proef van het vuur. In de opera heeft deze het karakter van een zuivering in het vuur. Tamino en Pamina maken aan elkaanders zijde een ware hellevaart. Omgeven door de vlammen en geplaagd door kwelgeesten vervolgen zij hun weg, begeleid door de muziek die hier de dreiging en angsten voelbaar maakt. Tesaamen doorstaan ze deze helse beproeving.

In Hrabals 'De toverfluit' komt het vuurelement enkele malen voor. In de passage van de brandende zwaan, die nadat hij aangestoken is als een fakkel in het meer stort (p. 178-179) draagt het vuur een verwijzing in zich. De verbrande zwaan betekent voor ons een gruweldaad, voor de dader geldt deze act als een offer om zijn eigen innerlijke rust te bereiken. Het vuur neemt eveneens een plaats in als offer in de herdenking van de politieke zelfverbranding van Jan



Palach. Zijn verbranding was een protest tegen de Russische inval in zijn land in 1968. In dit kader krijgt de verbranding een relatie met het ritueel, als een publieke offering om herstel van de orde af te smeken. Hier is het doel een poging om tot verzoening te komen tussen politieke leiders en het volk. Het archaische principe van herstel uit de mythologie is op de achtergrond aanwezig. We kunnen zelfs spreken van een verzoeningsritueel. In dit ritueel neemt Hrabal indirect deel. Hij zou de lijfelijke verbranding willen voorkomen en liever het woord in de strijd werpen, maar Hrabal was op het beslissende moment niet aanwezig. En dan nog... "Heer, als U dat kunt, laat dan deze beker aan mij voorbijgaan..." (p. 182). Bovendien hadden de goden het land al verlaten en als dat niet zo was geweest, dan was er niet alleen een 'brandende braamstruik' (Exodus 3:2) overgebleven, maar een jonge student. Deze opmerkingen plaatsen Hrabal in een positie, waarin hij aangeeft zelf in gebreke gebleven te zijn. Bohumil heeft de beproeving niet aangedurfd.

Het P.S op het einde van het verhaal confronteert ons op een merkwaardige, maar niet toevallige wijze met het element van het vuur. Hrabal komt thuis en 'sloeg [ik] het slot van het derde hoofdstuk van T.S. Eliots *Waste Land* op'. Deze tekst luidt "Burning burning burning burning/ O Lord Thou pluckest me out/ O Lord Thou pluckest/....burning". Dit gedicht, een van de meest bekende van Eliot, is het gedicht van de desillusie en verlatenheid. Het zal geen toeval zijn dat Hrabal op het moment, waarop hij helemaal op zichzelf is teruggeworpen dit gedicht kiest. Maar de geciteerde zinnen zeggen nog meer. Bovengenoemde zinnen zijn aan elkaar verbonden citaten uit de *Confessiones* van Augustinus én uit de *Fire Sermon* van Buddhah. Deze verbinding heeft de diepere betekenis van het samenkomen van het oosterse en westerse ascetisme. Metaforisch gezien lijkt het ascetisme hier zijn volkomen vorm of eenheid gevonden te hebben. In retrospectie naar het element van het vuur als zuivering, heeft het vuur de betekenis van de loutering tot een pure eenheid of perfecte harmonie. Voor Hrabal verwoordt het gedicht van het vuur misschien zijn onvervulde wens naar rust en eenheid, het verlangen naar de ascese, los te geraken van de dingen, de wereld om de echte leegheid van Lao-Tse te bereiken.

### Ritueel en transcendentie

Ons uitgangspunt was de vergelijking te trekken tussen de opera, hier in verfilmde vorm, en Hrabals verhaal. Daartoe hebben we aan de beproevingen tot geschiktheid om aan het ritueel deel te nemen, aandacht geschonken. We kunnen ons afvragen welke plaats het ritueel in het geheel heeft. In de opera als verfilmd muziekdrama, zien we dat de protagonist Tamino de beproevingen heeft doorstaan en daardoor getoond heeft dat hij gerijpt is in liefde en wijsheid en klaar is voor de inwijding in het huwelijk en in het leiderschap. Het inzegningsritueel is het uiterlijk van handelingen volgens vast omgeschreven

regels, dit is de buitenkant. In de geïnitieerde zelf vindt er verinnerlijking plaats, een overstijging van zichzelf, die we ook met transcendentie aanduiden. Tamino is geen jongeling meer, hij is een volwassen man, die in staat wordt geacht het huwelijk aan te gaan en het leiderschap op zich te nemen. Bij hem kunnen we spreken van een transcendentie naar een hoger niveau.

In 'De toverfluit' van Hrabal zagen we de protagonist falen in zijn beproevingen. In plaats van dapperheid was er angst, en de held manifesteerde zich eerder als een verliezer. Waar in de opera de protagonist zichzelf overwint en overstijgt, zien we in het verhaal een protagonist vol twijfel en lijden aan zichzelf; zijn demon blijft bestaan, er is geen sprake van een transcendentie. In zijn geheel genomen lijkt het verhaal van 'De toverfluit' eerder een inversie te zijn van de opera.<sup>4</sup> Daar waar de toverfluit als magisch instrument in de opera een associatieve functie heeft om betovering en verleiding te bewerkstelligen en ook nog bescherming kan verlenen, ontbreekt in het verhaal deze magische verbondenheid met het instrument. De fluit is voor het oog verborgen en geeft enkel zijn tonen prijs waarmee hij emoties kan oproepen; zijn kracht is alleen daartoe beperkt. Ondanks het feit dat de toverfluit, waarvan we eigenlijk wondertjes verwachtten, vanuit het verwachtingsvolle groen weerklinkt en samen met de beelden van het jonge paar en de kinderwagen een illusie geven van een nieuwe toekomst, maakt Hrabal een andere associatie. Hij realiseert zich "dat die toverfluit precies van die plek had geklonken waar verticale boodschappen worden uitgewisseld en citeert... 'Ik ben ervan overtuigd dat de heerschappij van het volk over Uw zaken wederom in Uw handen terug zal keren...'" (Comenius, p. 186). Misschien wil Hrabal hier toch een magisch moment scheppen. Maar het aanhalen van dit citaat lijkt enigszins gechargeerd en krijgt daardoor een sarcastische lading. De citering krijgt een dubbelheid: enerzijds wekt het citaat een gevoel van optimisme op in de enge context van de betreffende korte passage, anderzijds krijgt het juist in de ruime context van het hele verhaal, dat met herhaling wijst op het in de steek gelaten te zijn door de goden, eerder een pessimsistische lading, waarin het verwachtingsloos- zijn de boventoon voert. Nogmaals, het aanhalen van Comenius lijkt een sarcastische uithaal te zijn. De toverfluit zingt niet in de toonaard van een allusie naar de betovering, maar heeft de ondertoon van de nostalgie en sterker nog van de desillusie. In deze gedachten horen we de echo:

Nur noch ein Gott kann uns retten  
[Alleen een God kan ons nog redden].

(Heidegger in Spiegelinterview, 1966, op verzoek van Heidegger gepubliceerd na zijn dood, 1976.), waarmee Heidegger eigenlijk aangeeft dat hij niet in een redding gelooft.<sup>5</sup>

## Noten

<sup>1</sup>Zie: Lise-Lone Marker & Frederick T. Marker, *Ingmar Bergman: Four Decades in the Theater*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 65.

<sup>2</sup>Zie: Peter Cowie, *Ingmar Bergman: A Critical Biography*, Londen, Secher & Warburg, 1982, p. 123-124, 292, 295 e.v.

<sup>3</sup>In Sebrané spisy B. Hrabala 13 p. 13 bovenaan, is dit zinsdeel onderdeel van een halve paginalange zin. Ik citeer delaatste zinnen, waarin dit gedeelte voorkomt "...domů se navrátím, radosti cizí se potěššv zelený podvečer pod voknem se jim tam oběšim... ale za deset let potom co Serjoža tohle napsal se oběsil a za střelil pro jistoty, že se uvítězil... Večery měcery měsíčné siné, byl jsem kdys mláds a vše bylo jiné..." Het gedeelte "ale... tot jiné" staat niet in 'de Toverfluit', om die reden is mijn eigen vertaling in de tekst ingevoegd (ale...uvítězil).

Deze betreffende zinnen staan ook niet in de uitgave Kouzelná fletna, Praag 1990.

<sup>4</sup>Reeds eerder maakte Ingmar Bergman zelf een inversieve versie van Mozarts *Zauberflöte* en wel in zijn film van *Het uur van de wolf* (1969).

<sup>5</sup>Zie: Günther Neske & Emil Kettering, *Antwort Martien Heidegger im Gespräch*, Pfullingen, Neste, 1988, p. 100.

## Bibliografie

Bohumil Hrbal

*Jarmilka*, (1952, uitgegeven in Verzameld werk, deel 3, Praag 1992, p. 88-126.

*Legende over Kain*, gedateerd 1968, in Verzameld werk, deel 5, Praag 1994, p. 291-327.

*Al te luide eenzaamheid*, (1973), in Verzameld werk, deel 9, Praag, 1994.

*Harlekijns miljoenen*, (1981), in Verzameld werk, deel 10, Praag 1994, p. 189-355.

*Knoop in je zakdoek*, gesprekken en interviews, in Verzameld werk, deel 17, Praag 1996.

*De Toverfluit*, gedateerd 17-1-1989, in Verzameld werk, deel 13, Praag 1995, p. 9-20.

*De Toverfluit* (1989) uitgegeven door Ceskoslovenský spisovatel, Praag 1990, onder de redactie van Věra Pašková.

*De Novemberorkaan*, gedateerd 8-12-1989, in Verzameld werk, deel 13, Praag 1995, p. 117-139.