

Milan Kundera

# Verraden testamenten

Essays over de kunst van de roman

Vertaald uit het Frans  
door Piet Meeuse en  
Martin de Haan

Ambo|Amsterdam

## De dag dat niemand meer om Panurge zal lachen

### DE UITVINDING VAN DE HUMOR

De zwangere mevrouw Grandgousier at te veel pens, zodat men haar een adstringerend middel moest toedienen; dat was zo sterk dat de lobben van de moederkoek loslieten, de foetus Gargantua vloog een ader in, schoot omhoog en kwam door het oor van zijn mama naar buiten. Vanaf de eerste zinnen legt het boek zijn kaarten op tafel: wat hier verteld wordt is niet serieus; met andere woorden: hier worden geen (wetenschappelijke of mythische) waarheden geponeerd; er wordt niet beloofd dat de feiten zullen worden beschreven zoals ze in werkelijkheid zijn.

Gelukkige tijd van Rabelais: de vlinder van de roman vliegt op en neemt op zijn lijf de flarden van de cocon mee. Pantagruel met zijn reusachtige verschijning behoort nog tot het verleden van de fantastische vertellingen, terwijl Panurge uit de dan nog onbekende toekomst van de roman komt. Het buitengewone ogenblik van de geboorte van een nieuwe kunstvorm geeft Rabelais' boek een ongelofelijke rijkdom; alles zit erin: het waarschijnlijke en het onwaarschijnlijke, allegorie, satire, reuzen en normale mensen, anekdoten, bespiegelingen, echte en fantastische reizen, geleerde disputen, zuiver verbaal-virtuoze uitweidingen. De romancier van vandaag, erfgenaam van de negentiende eeuw, voelt een afgunstig heimwee naar dat prachtig heterocliete universum van de eerste romanciers en naar de vrolijke vrijheid waarmee ze het bewonen.

Zoals Rabelais op de eerste bladzijden van zijn boek Gar-

gantua uit het oor van zijn moeder op het toneel van de wereld laat tuimelen, precies zo tuimelen in *The Satanic Verses* na de explosie van een vliegtuig in volle vlucht de twee helden van Salman Rushdie naar beneden, kletsend en zingend, met een komische, onwaarschijnlijke manier van doen. Terwijl 'boven, achter, onder hen in de leegte' stoelen met verstelbare rugleuningen, kartonnen bekertjes, zuurstofmaskers en passagiers drevén, zwom de een, Djibriel Farisjta, 'vlinderslag en schoolslag door de lucht, balde zich, spreidde armen en benen tegen de bijna-oneindigheid van de bijna-zonsopgang', en dook de ander, Saladin Chamcha, 'een kritische schaduw, [...] in een grijs kostuum met alle colbertknoopjes dicht en zijn armen langs zijn lichaam recht naar beneden' met een 'bolhoed op zijn hoofd'. Met deze scène opent de roman, want net als Rabelais weet Rushdie dat de afspraak tussen romancier en lezer direct aan het begin moet worden vastgelegd; het moet duidelijk zijn: wat hier verteld wordt is niet serieus, ook al gaat het over de verschrikkelijkste dingen.

De combinatie van het niet-serieuze en het verschrikkelijke: neem deze scène uit het *Vierde boek*: de boot van Pantagruel komt op volle zee een schip tegen met schapenhandelaars; als een van hen Panurge zonder gulf ziet, met zijn bril vastge maakt aan zijn muts, meent hij de bink te kunnen uithangen door hem voor koekoek uit te maken. Panurge neemt onmiddellijk wraak: hij koopt een schaap van hem en gooit dat in zee; gewend als ze zijn het eerste schaap te volgen, beginnen alle andere schapen in het water te springen. De kooplieden raken totaal overstuur, grijpen ze bij hun vacht, bij hun horens en worden zelf ook de zee in getrokken. Panurge heeft een roeispaan in de hand, niet om ze te redden, maar om te verhinderen dat ze aan boord klimmen; met een welbespraakt betoog moedigt hij ze aan, door ze de ellende van deze wereld en de weldaden en het geluk van het hiernamaals voor te houden en

te beweren dat overledenen gelukkiger zijn dan levenden. Voor het geval ze het nog niet beu waren onder de mensen te leven, wenst hij ze niettemin toe dat ze net als Jonas een of andere walvis mogen tegenkomen. Wanneer ze allemaal verdronken zijn, feliciteert de goede broeder Jan Panurge en verwijt hem alleen dat hij de koopman heeft betaald en dus onnodig geld heeft verspild. Zegt Panurge: 'Sakkerju, ik heb wel voor meer dan vijftigduizend frank gelachen!'

De scène is onwerkelijk, onmogelijk; heeft ze dan tenminste een moraal? Laakt Rabelais de bekrompenheid van de kooplieden en moeten we ons verheugen over hun bestraffing? Of wil hij onze verontwaardiging wekken over de wreedheid van Panurge? Of steekt hij als goede antiklerikaal de draak met de dwaze religieuze gemeenplaatsen die Panurge uitkraamt? Rara! Elk antwoord is een valstrik voor uilskui-kens.

Octavio Paz: 'Noch Homerus, noch Vergilius kende humor; Ariosto lijkt er een voorgevoel van te hebben, maar pas met Cervantes krijgt de humor gestalte. [...] Humor,' vervolgt Paz, 'is de grote uitvinding van de moderne geest.' Een fundamenteel idee: humor is geen oeroude menselijke praktijk; het is een uitvinding die verbonden is met de geboorte van de roman. Humor is dus niet synoniem aan lachen, spotternij, satire, maar een bijzondere vorm van het komische, waarvan Paz zegt (en dat is de sleutel om het wezen van humor te begrijpen) dat 'alles wat erdoor wordt aangeraakt ambigu wordt'. Wie geen plezier kan beleven aan de scène waarin Panurge de schapenhandelaars laat verdrinken terwijl hij hun de lof zingt van het eeuwige leven, zal nooit iets begrijpen van de roman-kunst.

HET TERREIN WAAR HET MORELE OORDEEL WORDT  
OPGESCHORT

Als iemand me zou vragen wat de meest voorkomende oorzaak is van de misverstanden tussen mijn lezers en mij, dan zou ik niet aarzelen: de humor. Ik was nog niet zo lang in Frankrijk en ik was allesbehalve blasé. Toen een beroemde professor in de geneeskunde me wilde zien omdat hij van *Afscheidswals* hield, was ik zeer gevlaid. Volgens hem is mijn roman profetisch: met het personage van dokter Škréta die in een badplaats schijnbaar onvruchtbare vrouwen behandelt door ze in het geheim, met behulp van een speciale naald, te injecteren met zijn eigen sperma, snijd ik het grote probleem van de toekomst aan. Hij nodigt me uit voor een congres over kunstmatige inseminatie. Hij haalt een vel papier uit zijn zak en leest me de kladversie van zijn lezing voor. De donatie van sperma moet anoniem zijn, kosteloos en (op dat moment kijkt hij me in de ogen) gemotiveerd door een drievoudige liefde: die voor een onbekende eicel die zijn missie wil volbrengen; die van de donor voor zijn eigen individualiteit, die door de donatie zal worden voortgeplant en, ten derde, die voor een paar dat onbevredigd is en daaronder lijdt. Dan kijkt hij me opnieuw in de ogen: ondanks al zijn waardering is hij zo vrij me te bekritisieren: ik ben er niet in geslaagd de morele schoonheid van de zaaddonatie krachtig genoeg uit te drukken. Ik verdedig me: de roman is komisch! Mijn dokter Škréta is een fantast! Dat alles moet niet zo serieus genomen worden! Dus, zegt hij wantrouwig, uw romans moeten niet serieus genomen worden? Ik praat me vast, en plotseling begrijp ik: niets is zo moeilijk als humor uitleggen.

In het *Vierde boek* woedt er een storm op zee. Iedereen staat op de brug en doet het uiterste om het schip te redden. Alleen Panurge, verlamd van angst, doet niets anders dan jammeren:

zijn fraaie weeklachten duren bladzijden lang. Zodra de storm gaat liggen, vat hij weer moed en berispt hen allemaal om hun luiheid. En het vreemde is: die lafaard, die nietsnut, die leugenaar, die komediant wekt niet alleen geen enkele verontwaardiging, maar juist om zijn grootspraak houden we het meest van hem. Dat zijn de passages waarin Rabelais' boek volledig en radicaal roman wordt, namelijk: *terrein waar het morele oordeel wordt opgeschort*.

Het opschorten van het morele oordeel is geen immoraliteit van de roman, het is zijn *moraal*. De moraal die zich verzet tegen de onuitroeibare menselijke gewoonte om onmiddellijk en zonder ophouden te oordelen, over iedereen, om te oordelen alvorens en zonder te begrijpen. Deze vurige neiging tot oordelen is, uit het oogpunt van de wijsheid van de roman, de verachtelijkste domheid, het verderfelijkste kwaad. Het is niet zo dat de romancier de legitimiteit van het morele oordeel zonder meer bestrijdt, maar hij bant het uit de roman. Daarbuiten kunt u, als u dat zo graag wilt, Panurge beschuldigen van lafheid, Emma Bovary beschuldigen, Rastignac beschuldigen, dat is uw zaak; de romancier kan er niets aan doen.

De schepping van de verbeeldingsruimte waar het morele oordeel wordt opgeschort, was een wapenfeit met een enorme strekking: alleen daar kunnen romanpersonages opbloeien, namelijk individuen die niet bedacht zijn vanuit een al bestaande waarheid, als voorbeelden van het goede of het kwade, of als uitbeeldingen van objectieve wetten die met elkaar in conflict komen, maar als autonome wezens, gebaseerd op hun eigen moraal, hun eigen wetten. De westerse samenleving heeft de gewoonte aangenomen zichzelf te presenteren als samenleving van de mensenrechten; maar voordat een mens rechten kon hebben, moest hij zich opwerpen als individu, zichzelf als dusdanig beschouwen en als dusdanig beschouwd worden; dat had niet gekund zonder een langdurige beoefe-

ning van de Europese kunsten en van de roman in het bijzonder, die de lezer leert nieuwsgierig te zijn naar de ander en te proberen waarheden te begrijpen die verschillen van de zijne. In die zin heeft Cioran gelijk wanneer hij de Europese samenleving de 'samenleving van de roman' noemt en over de Europeanen spreekt als de 'kinderen van de roman'.

#### PROFANATIE

De ontgoddelijking (*Entgötterung*) van de wereld is een van de verschijnselen die kenmerkend zijn voor de moderne tijd. Ontgoddelijking betekent geen atheïsme, maar duidt op de situatie waarin het individu, een denkend ego, God vervangt als fundament van alles; de mens kan aan zijn geloof vasthouden, blijven knielen in de kerk, blijven bidden voor zijn bed, maar zijn vroomheid behoort voortaan uitsluitend tot zijn subjectieve wereld. Na het beschrijven van deze situatie concludeert Heidegger: 'Is het zover gekomen, dan zijn de goden gevlucht. De ontstane leegte wordt opgevuld door het historisch en psychologisch onderzoek van de mythos.'

Mythen, heilige teksten, historisch en psychologisch onderzoeken betekent: ze profaan maken, ze profaneren. 'Profaan' komt uit het Latijn: *profanum*: de plaats vóór de tempel, buiten de tempel. Profanatie is dus het heilige buiten de tempel plaatsen, in de buiten-religieuze sfeer. Aangezien de lach onzichtbaar is verstrooid in de lucht van de roman, is de romaneske profanatie de ergst denkbare. Want religie en humor zijn onverenigbaar.

De tetralogie van Thomas Mann, *Joseph und seine Brüder*, geschreven tussen 1926 en 1942, is bij uitstek een 'historisch en psychologisch onderzoek' van de heilige teksten, die, verteld op de welwillende en subliem saaie toon van Mann, op slag hun

heiligheid verliezen: God, die in de Bijbel eeuwig bestaat, wordt bij Mann een menselijke creatie, een uitvinding van Abraham, die hem uit de polytheïstische chaos heeft gelicht, eerst als een hogere, later als de enige God; wetend aan wie hij zijn bestaan dankt, roept God uit: 'Het is ongelofelijk, zoals die aardworm me kent. Begin ik door hem geen naam te maken? Waarlijk, ik wil hem zalven.' Maar Mann onderstreept vooral dat zijn roman een humoristisch werk is. De Heilige Schriften, om te lachen! Zoals die geschiedenis van Jozef en de vrouw van Potifar; zij, dolverliefd, struikelt over haar tong en spreekt haar verleidelijke woorden lispelend als een kind, flaap met mij, flaap met mij, terwijl de kuise Jozef drie jaar lang, dag in dag uit, geduldig aan de lispelende vrouw uitlegt dat het hun verboden is de liefde te bedrijven. Op de fatale dag zijn ze alleen in huis; opnieuw dringt ze aan, flaap met mij, flaap met mij, en hij legt nog maar eens geduldig, op pedagogische toon, uit waarom ze de liefde niet mogen bedrijven, maar tijdens die uitleg krijgt hij een stijve, een stijve, godnogantoe hij krijgt zo'n geweldige stijve dat de vrouw van Potifar bij het zien ervan gegrepen wordt door een vlaag van waanzin en hem zijn hemd van het lijf ruikt, en wanneer Jozef wegvlucht, nog altijd met een stijve, begint zij te gillen, totaal de kluts kwijt, wanhopig en razend, ze roept om hulp en beschuldigt Jozef van verkrachting.

Manns roman werd met unaniem respect ontvangen: een bewijs dat de profanatie niet meer als belediging werd ervaren, maar inmiddels was ingeburgerd. In de moderne tijd was ongelovigheid niet langer uitdagend en provocerend, en het geloof verloor op zijn beurt zijn missionaire dan wel onverdraagzame zelfverzekerdheid van weleer. De schok van het stalinisme heeft in die ontwikkeling een beslissende rol gespeeld: in de poging het christelijke geheugen totaal uit te wissen, maakte het op brute wijze duidelijk dat wij allen, gelovig of ongelovig, godslasteraars of vromen, behoren tot dezelfde cultuur, geworteld



in het christelijke verleden, zonder welke we niets anders zouden zijn dan schimmen zonder substantie, redenaars zonder woordenschat, ontheemden.

Ik ben atheïstisch opgevoed en dat beviel mij opperbest tot op de dag, in de donkerste jaren van het communisme, dat ik heb gezien hoe christenen werden getreiterd. Op slag ging het provocerende, vrolijke atheïsme van mijn vroegste jeugd in rook op. Ik begreep mijn gelovige vrienden, en meegesleept door solidariteit en emotie ging ik soms mee naar de mis. Dat bracht me niet tot de overtuiging dat er een God bestaat. Wat kon ik er ook van weten? En zij, wat konden zij ervan weten? Wisten ze wel zeker dat ze het zeker wisten? Ik zat in een kerk met de vreemde en gelukkige gewaarwording dat mijn ongelooft en hun geloof merkwaardig dicht bij elkaar stonden.

#### DE PUT VAN HET VERLEDEN

Wat is een individu? Waar zetelt zijn identiteit? Alle romans zoeken een antwoord op die vragen. Immers, waardoor wordt een ik gedefinieerd? Door wat een personage doet, door zijn daden? Maar de daad ontsnapt aan de dader, keert zich bijna altijd tegen hem. Door zijn innerlijk leven dan, door de gedachten, de verborgen gevoelens? Maar is een mens in staat zichzelf te begrijpen? Kunnen zijn verborgen gedachten als sleutel dienen tot zijn identiteit? Of wordt de mens gedefinieerd door zijn visie op de wereld, door zijn ideeën, door zijn *Weltanschauung*? Dat is de esthetiek van Dostojevski: zijn personages zijn geworteld in een persoonlijke, zeer originele ideologie, waarnaar zij handelen met een onbuigzame logica. Bij Tolstoj daarentegen zijn de persoonlijke ideeën allesbehalve iets stabiels waarop de individuele identiteit gefundeerd kan worden: 'Stepan Arkadjitsj koos richtingen noch meningen maar

deze richtingen en meningen kwamen vanzelf, precies zoals hij ook het model van een hoed of een geklede jas niet koos maar nam wat in de mode was.' (Anna Karenina) Maar als het persoonlijke denken niet het fundament is van de identiteit van een individu (als het niet meer belang heeft dan een hoed), waar is dat fundament dan?

Aan deze zoektocht zonder einde heeft Thomas Mann zijn zeer belangrijke bijdrage geleverd: wij menen te handelen, wij menen te denken, maar het is een ander of het zijn anderen die in ons denken en handelen: oeroude gewoonten, archetypen die, in de vorm van mythen van de ene generatie op de andere overgedragen, een immense verleidingskracht bezitten en waardoor we ons vanuit 'de put van het verleden' (zoals Mann het noemt) op afstand laten besturen.

Mann: 'Is het ik van de mens eigenlijk wel een stevig in zichzelf gesloten en strikt in zijn tijdelijk-vleselijke grenzen geïsoleerd ding? Behoren veel elementen waaruit het bestaat niet tot de wereld buiten hem? [...] en het onderscheid tussen de geest in het algemeen en individuele geest bezat bij lange na niet altijd zo'n gezag over de zielen als in het heden dat we hebben verlaten [...].' En: 'Er dient zich hierin een verschijnsel aan dat we als imitatie of navolging zouden willen aanduiden, een levensopvatting volgens welke ieders rol erin bestaat bepaalde gegeven vormen, een door de voorouders ingesteld mythisch schema, met heden te vullen en weer vlees te laten worden.'

Het conflict tussen Jakob en zijn broer Esau is niets anders dan een herhaling van de oude rivaliteit tussen Abel en zijn broer Kaïn, tussen Gods favoriet en de ander, de veronachtzaamde, de jaloerse. Dat conflict, dat 'door de voorouders ingestelde mythische schema', krijgt opnieuw vorm in het lot van de zoon van Jakob, Jozef, eveneens een van de bevoorrechten. Omdat hij wordt gedreven door het oeroude schuldgevoel van

de bevoorrechten, stuurt Jakob hem naar zijn jaloerse broers om zich met hen te verzoenen (een rampzalig initiatief: ze zullen hem in een put gooien).

Zelfs het lijden, een ogenschijnlijk onbeheersbare reactie, is niets anders dan 'imitatie en navolging': wanneer de roman ons verslag doet van het gedrag en de woorden van Jakob als hij de dood van Jozef betreurt, legt Mann uit: 'Dat waren niet zijn eigen woorden, je hoorde het meteen. Reeds Noach had volgens oude mensen zo of vergelijkbaar over de vloed gesproken, en Jakob maakte zich het eigen [...]. Sprekend en klagend gebruikte hij in zijn vertwijfeling toch al veel geijkte of halfgeijkte termen, [...] ook al hoeft niemand te denken dat zijn directheid daardoor ook maar enigszins was verminderd.' Een belangrijke opmerking: imitatie betekent geen gebrek aan authenticiteit, want het individu kan niet anders dan imiteren wat al heeft plaatsgevonden; hoe oprecht hij ook is, hij is niets anders dan een reïncarnatie; hoe echt hij ook is, hij is niet meer dan een resultante van de suggesties en de aanmaningen die uit de put van het verleden komen.

#### HET NAAST ELKAAR BESTAAN VAN VERSCHILLENDE HISTORISCHE TIJDEN IN EEN ROMAN

Ik denk aan de dagen dat ik *De grap* begon te schrijven: vanaf het begin, en geheel spontaan, wist ik dat de roman via het personage van Jaroslav een blik zou werpen in de diepten van het verleden (het verleden van de volkskunst), en dat het 'ik' van mijn personage zich zou openbaren in en door die blik. Zo zijn trouwens de vier hoofdpersonen opgezet: vier persoonlijke communistische werelden, geënt op vier Europese verledens. Ludvík: het communisme dat wordt gevoed door de bijtende geest van Voltaire; Jaroslav: het communisme als wens om het

patriarchale verleden, zoals bewaard in de folklore, te reconstrueren; Kostka: de communistische utopie, geënt op het evangelie; Helena: het communisme als bron van enthousiasme voor een *homo sentimental*. Elk van die persoonlijke werelden wordt vastgelegd op het moment van zijn ontbinding: vier vormen van desintegratie van het communisme; wat ook betekent: de ondergang van vier oude Europese avonturen.

In *De grap* manifesteert het verleden zich alleen in de gedachten van de personages of in de essayistische uitweidingen. In *Het leven is elders* bevindt het zich op het schouwtoneel: ik plaats het leven van een jonge hedendaagse dichter tegen het decor van de hele geschiedenis van de Europese poëzie om zijn voetstappen te laten samenvallen met die van Rimbaud, Keats en Lermontov. Dat verlangen om verschillende historische tijden naast elkaar te plaatsen, vaak op een fantastische, droomachtige manier, heeft in *Onsterfelijkheid* een nog nadrukkelijker vorm aangenomen en me nooit meer verlaten.

Als jonge schrijver in Praag hield ik niet van de term 'literaire generatie', die me tegenstond door de kuddegeur die eromheen hing. De eerste keer dat ik het gevoel had met de anderen verbonden te zijn, was toen ik later, in Frankrijk, *Terra nostra* van Carlos Fuentes las. Hoe is het mogelijk dat iemand van een ander continent, die door zijn levensweg en zijn cultuur zo van mij verschilt, bezeten is door dezelfde esthetische obsessie om verschillende historische tijden samen te laten gaan in een roman, een obsessie die ik tot dan toe naïef had beschouwd als iets van mij alleen?

*Terra nostra*, de Mexicaanse grond. Hoe kun je daarvan de geconcentreerde essentie beschrijven, definiëren, herschepen? Fuentes heeft die essentie gevangen in de vorm van een totaalroman waarin verschillende historische perioden in elkaar schuiven tot een soort poëtische, droomachtige metageschiedenis; hij heeft daarmee een moeilijk te beschrijven en in

elk geval nog nooit vertoonde romanvorm geschapen.

En ik denk aan *La Fête à Venise* van Philippe Sollers, een roman waarvan het verhaal, dat zich in onze tijd afspeelt, in zijn geheel een podium is dat wordt aangeboden aan Watteau, Cézanne, Monet, Titiaan, aan het schouwspel van hun woorden en hun kunst.

Die blik die in de diepten van het verleden doordringt vind ik ook – en vooral – in *The Satanic Verses*: de gecompliceerde identiteit van een geëuropeaniseerde Indiër; terra non nostra; terrae non nostrae; terrae perditae; om deze verscheurde identiteit te vatten bestudeert de roman die op verschillende plaatsen van de planeet: in Londen, in Bombay, in een hedendaags Pakistaans dorp – en in het Azië van de zevende eeuw.

Kan die ondergrondse esthetische verwantschap (de intentie om verschillende historische tijdperken te laten herleven binnen één roman, een gemeenschappelijke intentie die tot nu toe door niemand is waargenomen of benoemd) worden verklaard door een wederzijdse beïnvloeding? Nee. Door gezamenlijk ondergane invloeden? Ik zie niet welke. Of hebben wij dezelfde lucht van de geschiedenis ingeademd? Absoluut: de lucht van de romangeschiedenis, die ons door haar eigen logica met dezelfde nieuwe esthetische mogelijkheid heeft geconfronteerd.

#### DE ROMANGESCHIEDENIS ALS WRAAK OP DE GESCHIEDENIS ZONDER MEER

De geschiedenis. Kunnen we ons nog beroepen op deze verouderde autoriteit? Wat ik ga zeggen is niets anders dan een zuiver persoonlijke bekentenis: als romancier heb ik me altijd deel van de geschiedenis gevoeld, namelijk ergens midden op een weg, in gesprek met degenen die me voorgingen en mis-

schien zelfs (in mindere mate) met degenen die nog zullen komen. Ik heb het uiteraard over de romangeschiedenis, en geen andere, en ik heb het daarover zoals ik haar zie: ze heeft niets te maken met de buiten-menselijke rede van Hegel; haar uitkomst ligt niet bij voorbaat vast en ze is ook niet identiek aan de idee van vooruitgang; zij is volledig menselijk, gemaakt door mensen, door enkele mensen, en is derhalve vergelijkbaar met de ontwikkeling van een individuele kunstenaar die nu eens op een alledaagse manier te werk gaat, dan weer onvoorspelbaar, nu eens met geniale invallen, dan weer zonder, en die vaak kansen mist.

Ik ben hier mijn instemming met de romangeschiedenis aan het betuigen, terwijl al mijn romans afschuw van de geschiedenis uitdrukken, van die vijandige, onmenselijke kracht die ongevraagd, ongewenst, van buitenaf onze levens binnendringt en ze verwoest. Toch heeft die dubbele houding niets incoherents, want de geschiedenis van de mensheid en de geschiedenis van de roman zijn heel verschillende dingen. Terwijl de eerste de mens niet toebehoort en zich aan hem heeft opgedrongen als een vreemde kracht waarop hij totaal geen vat heeft, is de geschiedenis van de roman (van de schilderkunst, van de muziek) geboren uit de vrijheid van de mens, uit zijn volkomen persoonlijke maaksels, uit zijn keuzes. De zin van de geschiedenis van een kunstvorm is tegengesteld aan die van de geschiedenis zonder meer. Door haar persoonlijke karakter is de geschiedenis van een kunstvorm een wraakneming van de mens op de onpersoonlijkheid van de geschiedenis van de mensheid.

Het persoonlijke karakter van de romangeschiedenis? Moet die geschiedenis, om door de eeuwen heen een geheel te kunnen vormen, niet worden verbonden door een gemeenschappelijke, permanente, en dus noodzakelijkerwijs bovenpersoonlijke zin? Nee. Ik denk dat zelfs die gemeenschappelijke

zin altijd persoonlijk en menselijk blijft, want in de loop van de geschiedenis wordt het concept van deze of gene kunstvorm (wat is een roman?) evenals de richting van zijn ontwikkeling (waar komt hij vandaan, waar gaat hij heen?) onophoudelijk bepaald en herbepaald door elke kunstenaar, door elk nieuw werk. De zin van de romangeschiedenis is de zoektocht naar die zin, de voortdurende schepping en herschepping ervan, die met terugwerkende kracht altijd heel het verleden van de roman omvat: Rabelais heeft zijn *Gargantua-Pantagruel* nooit een roman genoemd. Het *wás* ook geen roman; dat is het *gewor-*den naarmate de latere romanciers zich erdoor hebben laten inspireren, zich er openlijk op hebben beroepen en het boek daarmee geïntegreerd hebben in de romangeschiedenis, sterker nog: het hebben erkend als de eerste steen van die geschiedenis.

Daarom hebben de woorden 'het einde van de geschiedenis' nooit angst of misnoegen bij mij gewekt. 'Wat zou het zalig zijn haar, die al het sap van onze korte levens uit ons opzuigt om het te gebruiken voor haar eigen zinloze daden, te vergeten, wat zou het mooi zijn om de geschiedenis te vergeten!' (*Het leven is elders*) Als ze toch moet eindigen (al kan ik me dat einde, waarover de filosofen graag spreken, niet in concreto voorstellen), dan graag zo gauw mogelijk! Maar dezelfde formule van 'het einde van de geschiedenis', toegepast op de kunst, stemt me dieptreurig; dat einde kan ik me maar al te goed voorstellen, want het overgrote deel van de huidige romanproductie bestaat uit romans die buiten de geschiedenis van de roman staan: bekentenissen in romanvorm, reportages in romanvorm, afrekeningen in romanvorm, autobiografieën in romanvorm, indiscreties in romanvorm, aanklachten in romanvorm, politieke lessen in romanvorm, huwelijksleed in romanvorm, vaderleed in romanvorm, moederleed in romanvorm, ontmaagdingen in romanvorm, bevellingen in roman-

vorm, romans ad infinitum, tot het eind der tijden, die niets nieuws zeggen, geen enkele esthetische ambitie hebben, niets veranderen aan ons begrip van de mens of aan de romanvorm, romans die op elkaar lijken, die 's morgens volkomen verteerbaar zijn en 's avonds volkomen wegwerpbaar.

Volgens mij kunnen grote werken alleen maar ontstaan binnen de geschiedenis van hun kunstvorm en *deelnemend* aan die geschiedenis. Alleen binnen die geschiedenis kun je begrijpen wat nieuw is en wat herhalingsoefening, wat een ontdekking is en wat imitatie, met andere woorden, alleen binnen de geschiedenis kan een werk bestaan als een waarde die kan worden onderscheiden en gewaardeerd. Niets lijkt mij daarom zo verschrikkelijk voor de kunst als buiten haar geschiedenis te vallen, want daarmee valt ze in een chaos waarin de esthetische waarden niet meer waarneembaar zijn.

#### IMPROVISATIE EN COMPOSITIE

De vrijheid waarmee Rabelais, Cervantes, Diderot en Sterne ons betoveren, hing samen met de improvisatie. De kunst van de complexe, strenge compositie is pas in de eerste helft van de negentiende eeuw een dwingende noodzaak geworden. De vorm van de roman zoals die toen is ontstaan, met de handeling geconcentreerd in een zeer beperkt tijdsbestek, op een kruispunt waar verschillende verhalen van verschillende personages elkaar ontmoeten, vereiste een minutieus berekend plan van de handelingen en de scènes: voordat hij begon te schrijven, schetste de romancier dus het plan van de roman, rekende het door, tekende het uit, telkens opnieuw, zoals dat nog nooit eerder was gedaan. Je hoeft de aantekeningen die Dostojevski voor *Duivels* maakte maar door te bladeren: in de zeven cahiers met aantekeningen, die in de *Pléiade*-editie 400



bladzijden beslaan (de hele roman beslaat er 750), zijn de motieven op zoek naar personages en de personages op zoek naar motieven, lange tijd betwisten de personages elkaar de rol van hoofdpersoon; Stavrogin zou getrouwd moeten zijn, maar 'met wie?' vraagt Dostojevski zich af, en hij probeert hem achtereenvolgens met drie vrouwen te laten trouwen; enzovoort. (De paradox is maar schijn: hoe berekender die constructiemachine is, hoe waarachtiger en natuurlijker de personages. Het vooroordeel tegen de construerende rede als een 'niet-artistiek' element dat het 'levende' karakter van de personages verminkt, is niets anders dan sentimentele naïviteit van mensen die nog nooit iets van kunst hebben begrepen.)

De romancier van onze eeuw, die heimwee heeft naar de kunst van de oude meesters van de roman, kan de draad niet weer oppakken waar hij is afgebroken; hij kan niet over het immense experiment van de negentiende eeuw heen springen; als hij weer wil aansluiten bij de ongedwongen vrijheid van Rabelais of Sterne, moet hij die verzoenen met de eisen van de compositie.

Ik herinner mij de eerste keer dat ik *Jacques le fataliste* las; betoverd door die vermetele heterocliete rijkdom, waarin bespiegeling hand in hand gaat met anekdote, waarin de ene vertelling de andere omkadert, betoverd door die vrijheid van compositie, die spot met de regel van de eenheid van handeling, vroeg ik me af: is die schitterende wanorde te danken aan een bewonderenswaardige, geraffineerd berekende constructie, of is ze te danken aan de euforie van een zuivere improvisatie? Zonder enige twijfel heeft de improvisatie hier de overhand; maar door de vraag die ik me spontaan stelde begreep ik dat er in die dronken improvisatie een fenomenale architectonische mogelijkheid schuilt, de mogelijkheid van een complexe, rijke constructie die tegelijkertijd volmaakt berekend zou zijn, afgemeten en doordacht zoals ook de meest buitenissige architectonische fantasie van een ka-

thedraal noodzakelijkerwijs moest zijn. Zou de roman door een dergelijke architectonische intentie zijn betoverende indruk van vrijheid verliezen? Zijn spelkarakter? Maar wat is dat in feite, een spel? Elk spel is gebaseerd op regels en hoe strenger de regels zijn, hoe meer het spel spel is. In tegenstelling tot de schaakspeler bedenkt de kunstenaar zijn eigen regels voor zichzelf; improviserend zonder regels is hij dus niet vrijer dan wanneer hij zijn eigen systeem van regels bedenkt.

Het verzoenen van de vrijheid van Rabelais of Diderot met de eisen van de compositie stelt de romancier van onze eeuw niettemin voor andere problemen dan die waarmee Balzac of Dostojevski zich bezighielden. Neem bijvoorbeeld het derde boek van *Die Schlafwandler* van Broch, dat een polyfone stroom is, samengesteld uit vijf 'stemmen', vijf volkomen onafhankelijke lijnen: die lijnen worden niet verbonden door een gemeenschappelijke handeling en evenmin door dezelfde personages, en ze hebben elk een volkomen verschillend formeel karakter (A = roman, B = reportage, C = novelle, D = poëzie, E = essay). In de 88 hoofdstukken van het boek wisselen die lijnen elkaar af in deze vreemde volgorde: A-A-A-B-A-B-A-C-A-A-E-C-A-B-D-C-D-A-E-A-A-B-E-C-A-D-B-B-A-E-A-A-A-B-D-C-B-B-D-A-B-E-A-A-B-A-D-A-C-B-D-A-B-A-D-A-B-D-E-A-C-A-D-D-B-A-A-C-D-E-B-A-D-B-A-B-A-A-D-A-A-D-D-E.

Wat heeft Broch ertoe gebracht juist deze volgorde te kiezen en geen andere? Wat heeft hem ertoe gebracht om in het vierde hoofdstuk juist lijn B op te nemen en niet C of D? Niet de logica van de karakters of de handeling, want er is geen enkele gemeenschappelijke handeling in die vijf lijnen. Hij heeft zich laten leiden door andere criteria: door de bekoring van de verrassende opeenvolging van de verschillende vormen (vers, vertelling, aforismen, filosofische bespiegelingen); door het contrast van verschillende emoties waarvan de verschillende hoofdstukken doortrokken zijn; door de uiteenlopende leng-

tes van de hoofdstukken; en ten slotte door de ontwikkeling van dezelfde existentiële vragen, die in de vijf lijnen weerspiegeld worden als in vijf spiegels. Laten we die criteria bij gebrek aan beter muzikale criteria noemen, en concluderen: de negentiende eeuw heeft de kunst van de compositie ontwikkeld, maar onze eeuw heeft daaraan de muzikaliteit toegevoegd.

*The Satanic Verses* is opgebouwd uit drie min of meer onafhankelijke verhaallijnen: A: de levens van Saladin Chamcha en Djibriel Farisjta, twee hedendaagse Indiërs die tussen Bombay en Londen leven; B: het Koranverhaal, dat het ontstaan van de islam behandelt; C: de mars van de dorpelingen naar Mekka door de zee, die ze met droge voeten menen te kunnen oversteken, en waarin ze verdrinken.

De drie lijnen worden in de negen delen achtereenvolgens hernomen in deze volgorde: A-B-A-C-A-B-A-C-A (tussen haakjes: in de muziek wordt een dergelijke volgorde *rondo* genoemd: het hoofdthema keert regelmatig terug, afgewisseld door enkele secundaire thema's).

Dit is het ritme van het geheel (ik vermeld tussen haakjes het afgeronde aantal bladzijden in de Franse editie): A (100) B (40) A (80) C (40) A (120) B (40) A (70) C (40) A (40). Merk op dat de B- en C-delen allemaal dezelfde lengte hebben, wat het geheel een ritmische regelmaat geeft.

Lijn A beslaat vijfzevende, lijn B eenzevende en lijn C ook eenzevende van de ruimte van de roman. Uit die kwantitatieve verhouding resulteert de dominante positie van lijn A: het zwaartepunt van de roman ligt in het hedendaagse lot van Farisjta en Chamcha.

Maar ook al zijn B en C ondergeschikte lijnen, juist daarin is de esthetische gok van de roman gelegen, want dankzij deze twee onderdelen heeft Rushdie het fundamentele probleem van alle romans (dat van de identiteit van een individu, van een personage) kunnen vatten op een nieuwe manier die de con-