

Het doek

Van Milan Kundera verscheen eveneens  
bij Ambo|Anthos uitgevers

De grap (roman, Žert, 1967)  
Lachwekkende liefdes (verhalen, Směšné lásky, 1959-1968)  
Het leven is elders (roman, Život je jinde, 1969)  
Afscheidswals (roman, Valčík na rozloučenou, 1973)  
Het boek van de lach en de vergetelheid  
(roman, Kniha smíchu a zapomnění, 1978)  
Jacques en zijn meester (toneel, Jacques et son maître, 1981)  
De ondraaglijke lichtheid van het bestaan  
(roman, Nesnesitelná lehkost bytí, 1984)  
De kunst van de roman (essay, L'art du roman, 1986)  
Onsterfelijkheid (roman, Nesmrtelnost, 1990)  
Verraden testamenten (essays, Les testaments trahis, 1993)  
Traagheid (roman, La lenteur, 1995)  
Identiteit (roman, L'identité, 1997)  
Onwetendheid (roman, L'ignorance, 2001)  
Een ontmoeting (essays, 2009)  
Over de romankunst (verzamelde essays, 2012)  
Het feest der onbeduidendheid (roman, La fête de l'insignifiance, 2014)

Meld je aan voor onze nieuwsbrief om op de hoogte te blijven van  
de nieuwste boeken van Ambo|Anthos uitgevers via  
[www.amboanthos.nl/nieuwsbrief](http://www.amboanthos.nl/nieuwsbrief).

Milan Kundera

# Het doek

## Essay in zeven delen

Vertaald uit het Frans door  
Martin de Haan

Ambo|Anthos  
Amsterdam



De vertaler ontving voor deze vertaling een werkbeurs  
van de stichting Fonds voor de Letteren,  
het huidige Nederlands Letterfonds

**N**ederlands  
letterenfonds  
dutch foundation  
for literature

Eerste druk 2006  
Tweede druk 2019

Ook opgenomen in *Over de romankunst. Verzamelde essays*, 2012

ISBN 978 90 263 5097 9

© 2005 Milan Kundera. Toute adaptation de l'ouvrage,  
quelle que soit la forme, est interdite

© 2006, 2012 Nederlandse vertaling Ambo|Anthos uitgevers,  
Amsterdam en Martin de Haan

Oorspronkelijke titel *Le rideau*

Oorspronkelijke uitgever Éditions Gallimard, Parijs

Omslagontwerp Marry van Baar

Omslagillustratie © Arthus S. Aubry/Getty Images

Foto auteur © Catherine Hélié © Éditions Gallimard

Verspreiding voor België:  
Veen Bosch & Keuning uitgevers nv, Antwerpen

## Inhoud

### Eerste deel – BESEF VAN CONTINUÏTEIT

Besef van continuïteit 7 · Geschiedenis en waarde 8 · Theorie van de roman 9 · Arme Alonso Quijano 11 · De dictatuur van de story 12 · Op zoek naar de tegenwoordige tijd 14 · De vele betekenissen van het woord ‘geschiedenis’ 16 · De schoonheid van een plotselinge concentratie van het leven 18 · De macht van het onbeduidende 20 · De schoonheid van een dood 21 · De beschamende herhaling 25

### Tweede deel – DIE WELTLITERATUR

Zo veel mogelijk diversiteit in zo weinig mogelijk ruimte 27 · Onherstelbare ongelijkheid 28 · Die Weltliteratur 30 · Het provincialisme van de kleintjes 31 · Het provincialisme van de groten 33 · De man uit het Oosten 36 · Centraal-Europa 37 · De tegengestelde wegen van de modernistische opstand 39 · Mijn grote plejade 40 · Kitsch en vulgariteit 42 · Het antimoderne modernisme 44

### Derde deel – DOORDRINGEN IN DE ZIEL VAN DE DINGEN

Doordringen in de ziel van de dingen 47 · De onuitroeibare misvatting 49 · Situaties 50 · Datgene wat alleen de roman kan zeggen 52 · Denkende romans 54 · De grens van het onwaarschijnlijke wordt niet meer bewaakt 57 · Einstein en Karl Roßmann 58 · Lofzang op de mop 59 · De geschiedenis van de roman, gezien vanuit de werkkamer van Gombrowicz 61 · Een ander continent 63 · De zilveren brug 64

### Vierde deel – WAT IS EEN ROMANCIER?

Om te begrijpen moet je vergelijken 66 · De dichter en de romancier 66 · Geschiedenis van een bekering 67 · Het zachte schijnsel van het komi-

sche 68 · Het gescheurde doek 69 · Beroemdheid 70 · Ze hebben mijn Albertine vermoord 71 · Het oordeel van Marcel Proust 72 · De moraal van het wezenlijke 72 · Lezen duurt lang, het leven is kort 73 · De kleine jongen en zijn grootmoeder 74 · Het oordeel van Cervantes 75

#### Vijfde deel – ESTHETIEK EN EXISTENTIE

Esthetiek en existentie 77 · De handeling 78 · De agelasten 80 · Humor 81 · En als het tragische ons had verlaten 82 · De deserteur 83 · De tragische keten 84 · De hel 86

#### Zesde deel – HET GESCHEURDE DOEK

Arme Alonso Quijano 87 · Het gescheurde doek 88 · Het gescheurde doek van het tragische 90 · De fee 92 · Afdalen tot op de zwarte bodem van een mop 94 · De bureaucratie volgens Stifter 95 · De ontheiligde wereld van het slot en het dorp 97 · De existentiële betekenis van de gebureaucratiseerde wereld 98 · De achter het doek verborgen leeftijden 102 · Ochtendvrijheid, avondvrijheid 104

#### Zevende deel – ROMAN, HERINNERING, VERGETELHEID

Amélie 107 · De vergetelheid die uitwist, de herinnering die transformeert 107 · De roman als utopie van een wereld die geen vergetelheid kent 108 · De compositie 111 · Een vergeten geboorte 113 · Onvergetelijke vergetelheid 115 · Een vergeten Europa 116 · De roman als reis door de eeuwen en de continenten 117 · Het theater van de herinnering 119 · Besef van continuïteit 120 · Eeuwigheid 123

## EERSTE DEEL

## Besef van continuïteit

## BESEF VAN CONTINUÏTEIT

Er deed een anekdote de ronde over mijn vader, die musicus was. Hij is ergens met vrienden en uit een radio of grammofoon klinken de akkoorden van een symfonie. Zijn vrienden, allemaal musici of muziek-liefhebbers, herkennen onmiddellijk de *Negende* van Beethoven. Ze vragen aan mijn vader: 'Wat is dat voor muziek?' En na lang nadenken zegt hij: 'Het lijkt op Beethoven.' Iedereen houdt zijn lachen in: mijn vader heeft de *Negende symfonie* niet herkend! 'Weet je het zeker?' 'Ja,' zegt mijn vader, 'Beethoven in zijn laatste periode.' 'Hoe kun je weten dat het zijn laatste periode is?' Dan vestigt mijn vader hun aandacht op een bepaalde harmonische verbinding die de jongere Beethoven nooit had kunnen gebruiken.

De anekdote is beslist niet meer dan een geestig verzinsel, maar laat mooi zien wat besef van historische continuïteit inhoudt, een van de tekenen waaraan een lid van de beschaving die de onze is (of was), te herkennen valt. Alles nam in onze ogen de vorm van een geschiedenis aan, deed zich voor als een min of meer logische opeenvolging van gebeurtenissen, stellingnamen en werken. In mijn vroege jeugd kende ik geheel vanzelf, zonder er moeite voor te hoeven doen, de exacte volgorde waarin de boeken van mijn lievelingsauteurs waren verschenen. Het was onmogelijk dat Apollinaire *Alcools* later had geschreven dan *Calligrammes*, want in dat geval zou het een andere dichter zijn geweest, zijn werk zou een andere betekenis hebben gehad! Ik houd van elk afzonderlijk schilderij van Picasso, maar ook van Picasso's hele oeuvre, gezien als een lange weg waarvan ik de achtereenvolgende etappes wel kan dromen. De befaamde metafysische vragen 'waar komen we vandaan?' en 'waar gaan we naartoe?' hebben in de kunst een concrete, duidelijke betekenis, en zijn daar allerminst vragen zonder antwoord.

## GESCHIEDENIS EN WAARDE

Stel, een hedendaagse componist had een sonate geschreven die qua vorm, harmonieën en melodieën op de sonates van Beethoven leek. Stel, het stuk was zelfs zo meesterlijk gecomponeerd dat het, als het echt van Beethoven was geweest, tot diens meesterwerken zou hebben behoord. Hoe schitterend ook, als werk van een hedendaagse componist zou het dan toch de lachlust opwekken. De maker zou hooguit worden geprezen als een virtuoze pasticheur.

Wat! We beleven esthetisch genoeg aan een sonate van Beethoven en niet aan een andere sonate met dezelfde stijl en dezelfde charme, wanneer die door een hedendaagse componist is gecomponeerd? Is dat niet het toppunt van hypocrisie? Is ons schoonheidsgevoel dus verstandelijk, geconditioneerd door onze kennis van een datum, in plaats van spontaan te zijn, gedicteerd door onze gevoeligheid?

Niets aan te doen: ons historisch besef is zozeer inherent aan onze waarneming van kunst, dat we zo'n anachronisme (een hedendaags werk van Beethoven) *spontaan*, dat wil zeggen zonder enige hypocrisie, als belachelijk, onecht, misplaatst of zelfs monsterlijk zouden ervaren. Ons besef van continuïteit is zo sterk dat het meespeelt in de waarneming van ieder afzonderlijk kunstwerk.

Jan Mukařovský, de stichter van de structuralistische esthetiek, schreef in 1932 in Praag: 'Alleen door de aanname van een objectieve esthetische waarde krijgt de historische ontwikkeling van de kunst betekenis.' Anders gezegd: als er geen esthetische waarde bestaat, is de kunstgeschiedenis niet meer dan een enorme opslagplaats van werken, waarvan de chronologische volgorde geen enkele betekenis heeft. En omgekeerd: alleen binnen de context van de historische ontwikkeling van een kunstvorm kan de esthetische waarde worden waargenomen.

Maar hoe kun je van objectieve esthetische waarde spreken als elk land, elke historische periode, elke sociale groep zijn eigen voorkeuren heeft? Uit sociologisch oogpunt heeft de geschiedenis van een kunstvorm geen zelfstandige betekenis, ze maakt net als die van de kleding, de begrafenis- en huwelijksrituelen, de sporten en de feesten deel uit van de geschiedenis van een samenleving. Dat is zo ongeveer de manier waarop de roman wordt behandeld in het artikel dat de *Encyclopédie* van



Diderot en D'Alembert eraan wijdt. De auteur van die tekst, chevalier De Jaucourt, dicht de roman morele invloed (soms nuttig, soms schadelijk) en een grote verspreiding ('bijna iedereen leest romans') toe, maar geen enkele specifieke, eigen waarde; overigens noemt hij vrijwel geen van de romanciers die wij tegenwoordig bewonderen: Rabelais, Cervantes, Quevedo, Grimmelshausen, Defoe, Swift, Smollett, Lesage, abbé Prévost, ze blijven allemaal onvermeld; voor chevalier De Jaucourt vertegenwoordigt de roman noch een autonome kunstvorm, noch een autonome geschiedenis.

Rabelais en Cervantes. Dat de encyclopedist hen niet heeft genoemd, is absoluut geen schande; het maakte Rabelais weinig uit of hij al dan niet een romancier was, en Cervantes dacht dat hij een sarcastische epiloog bij de fantastische literatuur van het voorafgaande tijdperk schreef; geen van beiden zag zichzelf als 'grondlegger'. Pas achteraf heeft de praktijk van de romankunst hun geleidelijk die status verleend. En dat is niet gebeurd omdat zij de eersten waren die romans schreven (er waren vóór Cervantes al veel meer romanciers geweest), maar omdat hun werk beter dan dat van anderen de *bestaansreden* van de nieuwe epische kunstvorm duidelijk maakte; omdat het voor hun opvolgers de eerste grote romaneske *waarden* vertegenwoordigde; en pas vanaf het moment dat men in een roman een waarde, een specifieke waarde, een esthetische waarde is gaan zien, konden romans zich in hun opeenvolging voordoen als een geschiedenis.

#### THEORIE VAN DE ROMAN

Fielding is een van de eerste romanciers geweest die een poëtica van de roman heeft kunnen uitdenken; elk van de achttien delen van *Tom Jones* begint met een hoofdstuk dat gewijd is aan een soort van romantheorie (een lichtvoetige, geestige theorie; want zo theoretiseert een romancier: door angstvallig vast te houden aan zijn eigen taal en het jargon van de geleerden te mijden als de pest).

Fielding heeft zijn roman gepubliceerd in 1749, dus twee eeuwen na *Gargantua en Pantagrue*, anderhalve eeuw na *Don Quichot*, en toch, ook al beroept hij zich op Rabelais en Cervantes, is de roman voor hem nog al-

tijd een nieuwe kunstvorm, zozeer dat hij zichzelf aanduidt als ‘de stichter van een nieuwe literaire provincie’. Die ‘nieuwe provincie’ is zo nieuw dat ze nog geen naam heeft! Om precies te zijn heeft ze in het Engels twee namen, *novel* en *romance*, maar Fielding weigert die te gebruiken, want nog maar net ontdekt, wordt de ‘nieuwe provincie’ al bezet door ‘een drom van dwaze en monsterlijke romans’ (*a swarm of foolish novels and monstrous romances*). Om te vermijden dat hij op één hoop wordt gegooid met de schrijvers die hij minacht, gaat Fielding ‘de term *romance* angstvallig uit de weg’ en duidt hij de nieuwe kunstvorm aan met een nogal gecompliceerde, maar opmerkelijk juiste benaming: een ‘prozaï-komi-episch geschrift’ (*prosaï-comi-epic writing*).

Hij probeert die kunst te definiëren, dat wil zeggen de bestaansreden ervan te bepalen, het deel van de werkelijkheid af te bakenen dat ze moet verhelderen, verkennen, vatten: ‘Het maal dat wij hier schaffen, is niets anders dan *de menselijke natuur*.’ Die bewering is alleen in schijn banaal; in de toenmalige roman trof je grappige, stichtelijke en verstrooiende verhalen aan, maar meer ook niet; niemand zou er zo’n algemeen en dus veeleisend, ernstig doel als de studie van de ‘menselijke natuur’ aan hebben gegeven; niemand zou de roman hebben verheven tot de waardigheid van een bespiegeling over de mens als zodanig.

In *Tom Jones* onderbreekt Fielding zijn verhaal ineens om te verklaren dat een van de personages hem versted doet staan; diens gedrag komt hem voor als ‘de meest onverklaarbare absurditeit die ooit is opgekomen in de hersenen van dat vreemde, wonderbaarlijke schepsel, de mens’; de verbazing over wat ‘onverklaarbaar’ is bij ‘dat vreemde schepsel, de mens’, vormt voor Fielding de eerste prikkel om een roman te schrijven, de reden om hem uit te vinden. ‘Uitvinding’ (*invention*) is voor Fielding het sleutelwoord; hij beroept zich op de Latijnse oorsprong, *inventio*, wat *ontdekking* (*discovery, finding out*) betekent; door zijn roman uit te vinden ontdekt de romancier een tot dan toe onbekend, verborgen aspect van de ‘menselijke natuur’; een romaneske uitvinding is dus een kennisakte, die Fielding definieert als ‘een snel en scherpzinnig inzicht in de ware essentie van alles wat we aan onze beschouwing onderwerpen’ (*a quick and sagacious penetration into the true essence of all the objects of our contemplation*). (Een opmerkelijke zin; het bijvoeglijk naamwoord ‘snel’ – *quick* – maakt duidelijk dat het om een specifieke

kennisakte gaat, waarin intuïtie een fundamentele rol speelt.)

En de vorm van dat ‘prozaï-komi-epische geschrift’? ‘Als stichter van een nieuwe literaire provincie staat het mij vrij om daar alle wetten uit te vaardigen die ik maar wil,’ verkondigt Fielding, en hij verdedigt zich bij voorbaat tegen alle normen die de ‘klerken’, zoals hij de critici noemt, hem zouden willen opleggen; de roman wordt voor hem bepaald, en dat lijkt me van het grootste belang, door zijn *bestaansreden*; door het deel van de werkelijkheid dat hij moet ‘ontdekken’; de vorm waarin dat gebeurt is daarentegen volledig vrij, een vrijheid die door niemand kan worden ingeperkt en waarvan de ontwikkeling de ene na de andere verrassing in petto zal hebben.

#### ARME ALONSO QUIJANO

Die arme Alonso Quijano wilde in aanzien stijgen en onder de naam Don Quichot als dolende ridder een legendarische figuur worden. Voor de hele literatuurgeschiedenis heeft Cervantes precies het tegendeel bewerkstelligd: hij heeft een legendarische figuur omlaaggehaald: naar de wereld van het proza. Proza: dat woord staat niet alleen voor een taal die niet aan de versleer gehoorzaamt; het staat ook voor het concrete, alle-daagse, lichamelijke karakter van het leven. Daarom is de constatering dat de roman de kunstvorm van het proza is, geen overbodige mededeling; het woord definieert de diepe betekenis van die kunstvorm. Homerus komt niet op het idee zich af te vragen of Achilles en Ajax al hun tanden nog wel hadden na hun vele gevechten van man tegen man. Voor Don Quichot en Sancho Panza zijn tanden daarentegen een voortdurende bron van zorgen, tanden die pijn doen, tanden die ontbreken. ‘Want weet je, Sancho, [...] een kies moet men nog veel hoger schatten dan een diamant.’

Maar proza is niet alleen de onaangename of platvloerse kant van het leven, het is ook een schoonheid waaraan tot dan toe geen aandacht is geschonken: de schoonheid van bescheiden gevoelens, bijvoorbeeld van de volkomen ongedwongen vriendschap die Sancho voor Don Quichot voelt. Die laatste keurt het ongegeneerde geklets van zijn knecht af met het argument dat in geen enkel ridderboek een schildknaap op die toon

tegen zijn meester durft te spreken. Natuurlijk niet: Sancho's vriendschap is een van Cervantes' ontdekkingen op het terrein van de nieuwe prozaïsche schoonheid: '[...] een kind kan hem midden op de dag wijsmaken dat het nacht is, en om die eenvoud houd ik van hem als van mijn oogappel, en ik kan het niet over mijn hart verkrijgen hem te verlaten, hoeveel waanzin hij ook uithaalt,' zegt Sancho.

De dood van Don Quichot is vooral zo ontroerend omdat hij zo prozaïsch is, dat wil zeggen vrij van elk pathos. Hij heeft zijn testament al gedictieerd en voert dan drie dagen lang zijn doodstrijd, omringd door mensen die van hem houden; toch 'at de nicht, dronk de huishoudster en had Sancho Panza schik, want een erfenis wist of verzacht enigermate de smartelijke herinnering die de dode als het goed is nalaat'.

Don Quichot legt Sancho uit dat Homerus en Vergilius hun personages niet beschreven 'zoals zij waren, maar zoals zij zouden moeten zijn om met hun deugden het nageslacht als voorbeeld te dienen'. Maar Don Quichot zelf is allesbehalve een navolgenswaardig voorbeeld. Romanpersonages willen niet bewonderd worden om hun deugdzaamheid. Ze willen begrepen worden, dat is iets heel anders. Epische helden zegevierden of, als ze worden verslagen, blijven groots tot aan hun laatste ademtocht. Don Quichot wordt verslagen. En zonder enige grootsheid. Want alles is van meet af aan duidelijk: het menselijk leven als zodanig is een nederlaag. Het enige wat we nog kunnen doen tegenover de onontkoombare nederlaag die leven wordt genoemd, is proberen er iets van te begrijpen. Dat is de *bestaansreden* van de romankunst.

#### DE DICTATUUR VAN DE *STORY*

Tom Jones is een vondeling; hij woont in het landhuis waar lord Allworthy hem beschermt en opvoedt; als jongeman wordt hij verliefd op Sophia, de dochter van een rijke buurman, en als zijn liefde plotseling aan het licht komt (aan het eind van deel zes) maken zijn vijanden hem op zo'n valse manier zwart dat Allworthy hem woedend verjaagt; dan begint zijn lange zwerftocht (die doet denken aan de compositie van de 'picareske' roman, waarin één hoofdpersoon, een 'picaro', een reeks avonturen beleeft en telkens nieuwe personages ontmoet), en pas tegen

het eind (in de delen zeventien en achttien) keert de roman terug naar de oorspronkelijke intrige: na een stortvloed van verrassende onthullingen wordt het raadsel van Toms afkomst verklaard: hij is de onwettige zoon van Allworthy's teerbeminde zuster, die al heel lang dood is; hij zegeviert en trouwt in het allerlaatste hoofdstuk van de roman met zijn geliefde Sophia.

Als Fielding zijn totale vrijheid ten aanzien van de romanvorm afkondigt, denkt hij in de eerste plaats aan zijn weigering om de roman te laten reduceren tot de causale reeks handelingen, gebaren en woorden die de Engelsen de *story* noemen, en waarin de vermeende betekenis en essentie van een roman zouden moeten liggen; hij wijst die alleenheerschappij van de *story* af en wil het recht hebben om de vertelling 'waar en wanneer hij maar wil' te onderbreken met zijn eigen opmerkingen en bespiegelingen, kortom met *uitweidingen*. Toch gebruikt ook hij de *story* alsof dat het enig mogelijke principe is om de eenheid van een compositie te garanderen, om het begin met het eind te verbinden. Zo komt het dat hij *Tom Jones* laat eindigen (zij het misschien met een tersluikse ironische glimlach) met de gongslag van het *happy end*, het huwelijk.

In dat perspectief gezien mag *Tristram Shandy*, zo'n vijftien jaar later geschreven, als de eerste radicale, volledige onttroning van de *story* worden beschouwd. Terwijl Fielding overal de ramen van de *uitweidingen* en de episoden wijd openzette om niet te stikken in de lange gang van een causale reeks gebeurtenissen, laat Sterne de *story* volledig vallen; zijn roman is één grote *uitweiding*, één vrolijk bal van episoden, waarvan de opzettelijk zwakke, buitengewoon zwakke eenheid door niets anders wordt gevormd dan door een paar zonderlinge personages en hun microscopische handelingen, waarvan de nietigheid de lachlust opwekt.

Sterne wordt vaak vergeleken met de grote revolutionairen van de twintigste-eeuwse romanvorm; terecht, alleen was Sterne geen *poète maudit*; hij werd toegejuicht door een groot publiek; zijn grootse onttroning voerde hij glimlachend, lachend, schaterlachend uit. Niemand verweet hem trouwens dat hij moeilijk of onbegrijpelijk was; als hij wrevel opwekte, kwam dat door zijn lichtheid, zijn frivoliteit, en meer nog door de schokkende *onbeduidendheid* van de onderwerpen die hij behandelde.

Degenen die hem die *onbeduidendheid* verweten, hadden het juiste

woord gekozen. Maar denk aan wat Fielding zei: ‘Het maal dat wij hier schaffen, is niets anders dan de menselijke natuur.’ En zijn grote, dramatische handelingen werkelijk de beste sleutel om de ‘menselijke natuur’ te begrijpen? Vormen ze niet eerder een barrière die het werkelijke leven aan het zicht onttrekt? Is onbeduidendheid niet juist een van onze grootste problemen? Is ze niet ons lot? En zo ja, is dat lot een geluk of een ongeluk? Een vernedering, of juist een verlichting, een ontsnapping, een idylle, een toevlucht?

Die vragen waren verrassend en provocerend. Juist door het vormspel van *Tristram Shandy* konden ze worden gesteld. In de romankunst gaan existentiële ontdekkingen en vormveranderingen hand in hand.

#### OP ZOEK NAAR DE TEGENWOORDIGE TIJD

Don Quichot ging dood, en toch ‘at de nicht, dronk de huishoudster en had Sancho Panza schik’. Heel kort licht die zin een tip op van het boek waarachter het proza van het leven zich verschool. Maar als we dat proza van nog dichterbij willen bestuderen? Tot in de kleinste details? Van seconde tot seconde? De schik van Sancho, hoe uit die zich? Is hij aan het kletsen? Praat hij met de twee vrouwen? Waarover? Blijft hij de hele tijd bij het bed van zijn meester?

De verteller vertelt per definitie wat er is gebeurd. Maar elke kleine gebeurtenis verliest zodra ze verleden tijd wordt haar concrete karakter en verandert in een schaduwbeeld. De vertelling is een herinnering, dus een samenvatting, een vereenvoudiging, een abstractie. Het ware gezicht van het leven, van het proza van het leven, is alleen te vinden in de tegenwoordige tijd. Maar hoe kun je vertellen over gebeurtenissen uit het verleden en ze de tegenwoordige tijd teruggeven die ze verloren hebben? De romankunst heeft het antwoord gevonden: door het verleden in *taferelen* te presenteren. Ook al wordt een taferel in de verleden tijd verteld, dan nog is de ontologische tijd het heden: we zien en horen het; het speelt zich voor onze ogen af, hier en nu.

Fieldings lezers werden tijdens het lezen *toehoorders*, in de ban gehouden door een briljante verteller naar wie ze met ingehouden adem luisterden. Balzac veranderde zijn lezers zo’n tachtig jaar later in *toeschouwers*

die naar een doek keken (een bioscoopdoek avant la lettre) waarop de romancier taferelen tevoorschijn toverde waarvan ze hun ogen niet konden losmaken.

Fielding verzon geen onmogelijke of ongelofelijke verhalen; toch interesseerde de waarschijnlijkheid van wat hij vertelde hem weinig; hij wilde zijn toehoorders niet versteld doen staan door de werkelijkheids-illusie, maar door de betovering van zijn verhaal, van zijn verrassende observaties, van de onverwachte situaties die hij verzon. Toen de toverkunst van de roman zich daarentegen ging toeleggen op het visueel en akoestisch oproepen van taferelen, werd *waarschijnlijkheid de wet aller wetten*: de *conditio sine qua non* om de lezer te doen geloven in wat hij ziet.

Fielding had weinig belangstelling voor het dagelijks leven (hij zou niet hebben gelooft dat alledaagsheid ooit een belangrijk onderwerp van de roman zou worden); hij deed niet alsof hij met behulp van geheime microfoons naar de gedachten luisterde die door het hoofd van zijn personages gingen (hij bekeek hen van buitenaf en opperde scherpzinnige en dikwijls grappige vermoedens omtrent hun psychologie); beschrijvingen verveelden hem en hij bleef niet stilstaan bij het uiterlijk van zijn hoofdpersonen (we komen niet te weten welke kleur Toms ogen hadden) of de historische achtergrond van de roman; zijn vertelling zweefde vrolijk boven de taferelen, waarvan hij alleen de fragmenten ter sprake bracht die hij onmisbaar achtte voor de helderheid van de intrige en van de gedachtegang; het Londen waar Toms lot duidelijk wordt, lijkt eerder een stip op een kaart dan een werkelijke metropool: de straten, pleinen en paleizen worden niet beschreven en niet eens genoemd.

De negentiende eeuw werd geboren tijdens de decennia van explosieve gebeurtenissen die het aanzien van Europa diverse malen drastisch wijzigden. In het menselijk bestaan veranderde er toen iets wezenlijks, en voorgoed: de geschiedenis werd ieders ervaring; de mens begon te begrijpen dat hij niet in dezelfde wereld zou sterven als waarin hij geboren was; de klok van de geschiedenis begon met luid gebeier het uur aan te geven, overal, zelfs binnen romans, waarvan de tijd onmiddellijk werd geteld en gedateerd. De vorm van elk klein voorwerp, elke stoel, elke rok kreeg het merkteken van zijn aanstaande verdwijning (metamorfose) opgedrukt. Het tijdperk van de beschrijvingen brak aan. (Beschrijving:

medelijden met het kortstondige; redding van het vergankelijke.) Het Parijs van Balzac lijkt niet op het Londen van Fielding; zijn pleinen hebben namen, zijn huizen kleuren, zijn straten geuren en geluiden, het is het Parijs van een specifiek moment, Parijs zoals het voorheen niet was en zoals het nooit meer zou zijn. En elk tafereel van de roman wordt getekend (al is het maar dankzij de vorm van een stoel of de snit van een kostuum) door de geschiedenis, die, eenmaal uit de schaduw getreden, onophoudelijk het aanzien van de wereld vormgeeft, telkens opnieuw.

Aan de hemel is een nieuwe constellatie verschenen boven de weg van de roman, die zijn gouden eeuw is in gegaan, de eeuw van zijn populariteit en zijn macht; een 'idee van wat de roman is' heeft zich dan gevestigd en zal de romankunst beheersen tot Flaubert, tot Tolstoj, tot Proust; het zal de romans van de voorgaande eeuwen nagenoeg in vergetelheid hullen (ongelofelijk detail: Zola heeft nooit *Les Liaisons dangereuses* gelezen!) en toekomstige veranderingen in de romanvorm bemoeilijken.

#### DE VELE BETEKENISSEN VAN HET WOORD 'GESCHIEDENIS'

'De geschiedenis van Duitsland', 'de geschiedenis van Frankrijk': in die twee zinnestelsels verschilt de bepaling, terwijl het begrip geschiedenis dezelfde betekenis houdt. 'De geschiedenis van de mensheid', 'de geschiedenis van de techniek', 'de geschiedenis van de wetenschap', 'de geschiedenis van deze of gene kunstvorm': niet alleen de bepaling verschilt, maar ook het woord geschiedenis betekent telkens iets anders.

De grote arts A vindt een geniale methode uit om een ziekte te genezen. Maar tien jaar later werkt arts B een andere, probatere methode uit, zodat de voorgaande methode (die toch geniaal was) wordt losgelaten en vergeten. De geschiedenis van de wetenschap heeft het karakter van een vooruitgang.

In de kunst heeft het begrip geschiedenis niets met vooruitgang te maken; het veronderstelt geen perfectionering, geen verbetering, geen toename; het roept de vergelijking op met een reis die is ondernomen om onbekende gebieden te verkennen en op een kaart te zetten. De ambitie van de romancier is niet om het beter te doen dan zijn voorgangers,



maar om te zien wat zij niet hebben gezien, te zeggen wat zij niet hebben gezegd. De poëtica van Flaubert haalt die van Balzac niet omlaag, net zomin als de ontdekking van de Noordpool die van Amerika overbodig maakt.

De geschiedenis van de techniek is relatief onafhankelijk van de mens en zijn vrijheid; ze gehoorzaamt aan haar eigen logica en kan niet anders verlopen dan ze heeft gedaan of zal doen; in die zin is ze *onmenselijk*; als Edison de gloeilamp niet had uitgevonden, zou een ander dat hebben gedaan. Maar als Laurence Sterne niet het dwaze idee had gehad om een roman zonder *story* te schrijven, zou niemand dat in zijn plaats hebben gedaan en zou de geschiedenis van de roman niet zijn zoals we haar kennen.

‘In tegenstelling tot de geschiedenis *tout court* zal een geschiedenis van de literatuur alleen namen van overwinningen bevatten, aangezien nederlagen er voor niemand een overwinning zijn.’ Deze lumineuze zin van Julien Gracq trekt de uiterste consequentie uit het feit dat de literatuurgeschiedenis, ‘in tegenstelling tot de geschiedenis *tout court*’, geen geschiedenis van gebeurtenissen is, maar een *geschiedenis van waarden*. Zonder Waterloo zou de geschiedenis van Frankrijk onbegrijpelijk zijn. Maar de Waterloos van kleine en zelfs grote schrijvers hebben alleen recht op een plaats in de vergetelheid.

De ‘geschiedenis *tout court*’, die van de mensheid, is de geschiedenis van de dingen die er niet meer zijn en die niet rechtstreeks deel uitmaken van ons leven. De geschiedenis van de kunst is een geschiedenis van waarden, dus van dingen waar we niet buiten kunnen, en daarom is ze altijd aanwezig, altijd bij ons; we luisteren tijdens hetzelfde concert naar Monteverdi en Stravinsky.

En omdat ze altijd bij ons zijn, worden de waarden van kunstwerken voortdurend in twijfel getrokken, verdedigd, beoordeeld en herbeoordeeld. Maar hoe kunnen we ze beoordelen? In de kunst bestaan daar geen exacte maatstaven voor. Elk esthetisch oordeel is een *persoonlijke gok*; maar dan wel een gok die zich niet opsluit in haar subjectiviteit, die de confrontatie met andere oordelen aangaat, erkend wil worden en naar objectiviteit streeft. In het collectieve bewustzijn ondergaat de roman-geschiedenis, over haar gehele duur van Rabelais tot heden, dus een onafgebroken metamorfose, gaande gehouden door bekwaamheid en on-

bekwaamheid, intelligentie en dwaasheid, en bovenal door de vergetelheid, die haar onmetelijke kerkhof, waar naast niet-waarden ook onderschatte, miskende en vergeten waarden begraven liggen, almaar blijft uitbreiden. Dat onvermijdelijke onrecht maakt de kunstgeschiedenis door en door menselijk.

DE SCHOONHEID VAN EEN PLOTSSELINGE  
CONCENTRATIE VAN HET LEVEN

In de romans van Dostojevski geeft de klok voortdurend aan hoe laat het is: 'Het was ongeveer negen uur 's ochtends,' luidt de eerste zin van *De idioot*; door puur toeval (ja, de roman begint met een enorm toeval!) ontmoeten drie personages, die elkaar nog nooit hebben gezien, elkaar op dat moment in een treincoupé: Mysjkin, Rogozjin en Lebedev; in hun gesprek verschijnt al spoedig de heldin van de roman, Natasja Filipovna. Om elf uur belt Mysjkin aan bij generaal Jepantsjin, om halfeen luncht hij met de vrouw van de generaal en haar drie dochters; in het gesprek verschijnt Natasja Filippovna opnieuw: we vernemen dat een zekere Totski, die haar heeft onderhouden, al het mogelijke doet om haar te laten trouwen met Ganja, Jepantsjins secretaris, en dat ze die avond, tijdens het feest ter ere van haar vijftiende verjaardag, haar beslissing bekend zal maken. Na de lunch neemt Ganja Mysjkin mee naar het appartement van zijn familie, waar geheel onverwacht Natasja Filipovna arriveert, en even later, al even plotseling (elk tafereel bij Dostojevski wordt gestructureerd door plotseling arriverende personages), de dronken Rogozjin in gezelschap van andere dronkaards. De avond bij Natasja wordt gekenmerkt door opwinding: Totski wacht vol ongeduld op de bekendmaking van het huwelijk, Mysjkin en Rogozjin verklaren Natasja allebei hun liefde, en Rogozjin geeft haar bovendien een pakje met honderdduizend roebel, dat ze in de open haard gooit. Het feest eindigt laat in de nacht, en daarmee het eerste van de vier delen van de roman: zo'n tweehonderdvijftig bladzijden voor vijftien uur van een dag en niet meer dan vier decors: de trein, het huis van Jepantsjin, het appartement van Ganja en het appartement van Natasja.

Tot die tijd was een dergelijke concentratie van gebeurtenissen in

zo'n beperkte tijd en ruimte alleen in het theater te zien. Achter een verregaande dramatisering van de handelingen (Ganja slaat Mysjkin, Varja spuugt Ganja in het gezicht, Rogozjin en Mysjkin doen allebei tegelijk een liefdesverklaring aan dezelfde vrouw) verdwijnt alles wat deel uitmaakt van het dagelijks leven. Zo is de romanpoëtica bij Scott, Balzac en Dostojevski: de romancier wil alles in taferelen zeggen; maar de beschrijving van een tafereel neemt te veel plaats in, de noodzaak om de spanning vast te houden vereist een extreem hoge handelingsdichtheid; vandaar de paradox: de romancier wil de volle waarschijnlijkheid van het proza van het leven bewaren, maar het tafereel wordt daardoor zo rijk aan gebeurtenissen en loopt zozeer over van de toevalligheden dat het zowel zijn prozaïsche karakter als zijn waarschijnlijkheid verliest.

Toch zie ik in die theatraalising van het tafereel geen simpele technische noodzaak, en nog minder een onvolkomenheid. Want die opeenstapeling van gebeurtenissen, met alles wat er uitzonderlijk en amper geloofwaardig aan kan zijn, is in de eerste plaats fascinerend! Niemand kan het ontkennen: als we zelf zoiets meemaken vinden we het prachtig! Geweldig! Onvergetelijk! De taferelen bij Balzac of Dostojevski (de laatste grote balzaciën van de romanvorm) weerspiegelen een zeer bijzondere schoonheid, een schoonheid die weliswaar zeer zeldzaam maar niettemin reëel is, en die iedereen heeft gekend (of op zijn minst aangevoeld) in zijn eigen leven.

Het libertijnse Bohemen van mijn jeugd komt naar boven: mijn vrienden verkondigden luidkeels dat er voor een man geen mooiere ervaring bestaat dan op een en dezelfde dag drie vrouwen achter elkaar te hebben. Niet als het mechanische resultaat van een orgie, maar als een individueel avontuur dat mogelijk wordt gemaakt door een onverwachte samenloop van omstandigheden, verrassingen en bliksemsnelle verleidingen. Die uiterst zeldzame, aan een droom grenzende 'dag met drie vrouwen' had een betoverende aantrekkingskracht, die, dat zie ik nu, niet gelegen was in een of andere sportieve seksuele prestatie, maar in de epische schoonheid van een snelle reeks ontmoetingen, waarbij elke vrouw tegen de achtergrond van haar voorgangster nog unieker werd, en hun drie lichamen leken op drie lange tonen, elk op een ander instrument gespeeld, die samen één akkoord vormden. Dat was een zeer bijzondere schoonheid, de schoonheid van een plotselinge concentratie van het leven.

## DE MACHT VAN HET ONBEDUIDENDE

In 1879 bracht Flaubert voor de tweede druk van *L'Éducation sentimentale* (de eerste was van 1869) veranderingen aan in de alinea-indeling; geen enkele keer knipte hij de alinea's in kortere stukjes, maar vaak plakte hij ze aan elkaar tot een langer geheel. In mijn ogen blijkt daaruit zijn diepe esthetische bedoeling: de roman *detheatraliseren*; hem dedramatiseren ('debalzaciseren'); een handeling, een gebaar, een repliek opnemen in een groter geheel, oplossen in het stromende water van de alledaagsheid.

De alledaagsheid. Dat is niet alleen maar verveling, onbeduidendheid, herhaling, middelmatigheid; het is ook schoonheid; bijvoorbeeld de betovering van een bepaalde sfeer; iedereen kent dat uit zijn eigen leven: muziek die je zacht bij de burens vandaan hoort komen; de wind die het raam doet trillen; de monotone stem van een docent, waarnaar een studente vol liefdesverdriet luistert zonder te horen wat hij zegt; die onbeduidende omstandigheden drukken een stempel van onnavolgbare bijzonderheid op een intieme gebeurtenis, die daardoor van een tijds-aanduiding wordt voorzien en onvergetelijk wordt.

Maar Flaubert is nog verder gegaan in zijn analyse van de alledaagse banaliteit. Het is elf uur 's ochtends, Emma komt naar haar afspraakje in de kathedraal en zonder iets te zeggen geeft ze Léon, haar tot dan toe platonische minnaar, de brief waarin ze hem laat weten dat ze hem niet meer wil ontmoeten. Daarna loopt ze weg, knielt en begint te bidden; als ze overeind komt staat er een gids die aanbiedt hen rond te leiden door de kerk. Om het afspraakje in de war te sturen stemt Emma toe, en het stel wordt gedwongen stil te staan voor een graftombe, omhoog te kijken naar het ruitersstandbeeld van de dode, naar andere tombes en beelden te gaan en de uiteenzetting van de gids aan te horen, die Flaubert voluit en in al haar dwaasheid weergeeft. Léon, die woedend is en het niet meer uithoudt, onderbreekt de rondleiding, sleept Emma mee naar het kerkplein, roept een koets, en dan begint het beroemde tafereel waarvan we niets te zien of te horen krijgen, behalve af en toe een mannenstem in de koets die de koetsier telkens beveelt een andere kant op te gaan, zodat de reis kan voortduren en er nooit een einde komt aan het liefdesgenot.