

Milan Kundera. *Verraden testamenten*. Geautoriseerde vertaling uit het Franse origineel door Piet Meeuse. Ambo

In de borst van Milan Kundera huizen twee zielen die elkaar steeds openlijker de voorrang betwisten. De ene ziel behoort toe aan een hartstochtelijk minnaar van de roman; de andere aan een sombere cultuurcriticus en ondergangsprofeet. In zijn nieuwe essaybundel *Verraden testamenten* komen beiden aan het woord. Want ook al suggereert de titel een overwicht van doem en verderf, in de praktijk blijkt Kundera's aanstekelijke enthousiasme evenmin te ontbreken, vooral niet wanneer hij schrijft over zijn geliefde romanschrijvers en componisten, over Kafka en Janacek, over Stravinsky en Hemingway.

In de acht essays van *Verraden testamenten* gaat het, behalve over de 'kunst van de roman' (zoals de titel van zijn vorige en beduidend minder pessimistische essaybundel luidde), ook over de muziek. In beider geschiedenissen ontwaart Kundera eenzelfde 'ritme'; zowel de geschiedenis van de roman als die van de muziek laat zich verdelen in twee helften, met de cesuur respectievelijk in de achttiende eeuw en tussen de achttiende en de negentiende eeuw. Zo behoort Mozart al tot de tweede helft, waarvan de leidende gedachte is dat muziek emoties moet verklanken, terwijl die voor de roman pas aanbreekt met Scott en Balzac en de door hen geformuleerde eis van realisme.

Een plausibele, zij 't ook weinig verrassende voorstelling van zaken. Maar waar zit nu het pessimisme? Dat steekt de kop op, nadat Kundera zijn tweedeling van een derde fase heeft voorzien, die samenvalt met wat doorgaans het 'modernisme' wordt genoemd, een fase waarin Kundera niet veel meer wil zien dan een 'epiloog'. Hoewel zijn sympathie voor de muziek en de romans van juist deze fase evident is (het betreft componisten als Bartók, Stravinsky, Janacek, Schönberg, en schrijvers als Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz), gaat hij er vanuit dat zij in feite alweer voorbij is.

Hedendaagse componisten ontbreken in zijn relaas volledig; van de hedendaagse schrijvers, de laatste vertegenwoordigers van de modernistische fase, noemt Kundera alleen zichzelf en enkele verwante zielen als Fuentes, Rushdie en Sollers, die net als hij teruggrijpen op de niet-realistische romankunst (Cervantes, Rabelais, Sterne, Diderot) van de eerste fase. Voor het overige valt er blijkbaar niet veel meer te beleven.

Met de roman is het afgelopen, schrijft Kundera, aangezien 'het grootste deel van de tegenwoordige romanproductie bestaat uit romans die buiten de geschiedenis van de roman staan'. Het enige wat is overgebleven is de 'romanvorm', die wordt gebruikt als vehikel voor allerlei andere zaken die er eigenlijk niet in thuishoren, zoals bekentenissen, autobiografieën, indiscreties, politieke lessen, aanklachten, et cetera. Met als gevolg boeken 'die niets nieuws uitdrukken, geen enkele esthetische ambitie hebben, geen enkele verandering aanbrenge[n], noch in ons begrip van de mens, noch in de vorm van de roman, [...] die op elkaar lijken, die 's morgens volkomen verteerbaar zijn en 's avonds volkomen wegwerpbaar'.

Dat liegt er niet om. Maar, zo vraag ik mij af, hoe weet Kundera dat eigenlijk? Zou hij werkelijk de moeite hebben genomen al die romans te lezen om vervolgens

na rijp beraad vast te stellen dat ze 'buiten de geschiedenis van de roman' staan? En wat is dat voor een geschiedenis waarin de meeste contemporaine romans geen plaats meer vinden? Op deze toch voor de hand liggende vragen komt in *Verraden testamenten* geen antwoord.

Om Kundera en zijn essayistiek te kunnen waarderen, is het noodzakelijk een beetje selectief te lezen. Dat wil zeggen: veel van wat hij te berde brengt, moet met een korreltje zout worden genomen, met name als hij zich door zijn cultuurpessimisme laat meeslepen. Kundera overdrijft, is bevooroordeeld of gewoon niet goed op de hoogte (zie wat hij over de door hem verfoeide rockmuziek beweert), maar dat wordt allemaal een stuk minder onverteerbaar wanneer je deze essays leest als wat ze in werkelijkheid zijn: een lange, achtvoudige *oratio pro domo*.

In dat geval hoeft men het ook niet per se eens te zijn met zijn presentatie van de geschiedenis van de roman, om in te kunnen zien dat Kundera over zijn geliefde romans vaak zeer behartigenswaardige dingen te zeggen heeft. Een voorbeeld is de verbinding die hij legt tussen de geboorte van de roman en de uitvinding van de humor, waarbij onder humor iets anders moet worden verstaan dan lachen, spotternij of satire. Met Octavio Paz definieert Kundera humor als 'een bijzondere vorm van het komische [...] die al wat hij aanraakt ambigu maakt'.

In de roman wordt het morele oordeel dan ook 'opgeschort'. De romanschrijver is er niet op uit een 'standpunt' in te nemen, hij wordt veeleer gedreven door de 'intentie om te kennen', ook als het verschrikkelijke zaken betreft. 'Om een bepaald fenomeen volledig te begrijpen moet men de schoonheid ervan, reëel of potentieel, begrijpen', schrijft Kundera zeer terecht.

Dat geldt trouwens niet alleen voor de roman, maar ook voor de muziek, want het laatste citaat slaat op Stravinsky's exploratie van de 'barbaarse' schoonheid in *Le sacre du printemps*, die Kundera in bescherming neemt tegen de moralistische kritiek van Adorno. Zijn visie mag haar beperkingen hebben, tegen de oude en nieuwe scherplijpers van de 'politieke correctheid' (evenals tegen de theocraten in Teheran, die Rushdie ter dood veroordeelden), is Kundera een betrouwbare bondgenoot. Nooit zal hij de kunst haar eigen domein ontzeggen noch de vrijheid om, los van elk religieus, politiek of moreel conformisme, haar eigen weg te gaan.

Behalve uit zijn verdediging van Rushdie (op grond van de eigenheid van de roman en niet van de vrijheid van meningsuiting!), blijkt dat uit zijn ruimhartige opstelling tegenover alle kunstenaars en schrijvers, ongeacht hun ideologische achtergrond, die in de loop van deze eeuw het slachtoffer zijn geworden van de moderne vervolging en criminalisering, voor het eerst beschreven door Kafka in *Het proces*. 'De geest van het proces is de reductie van alles tot de moraal; het is het absolute nihilisme ten aanzien van alles wat arbeid, kunst, kunstwerk is'.

Dat juist een roman deze 'geest van het proces' voor het eerst heeft vastgelegd, is geen toeval. Voor Kundera is de roman bij uitstek het domein van het vrije, onbevooroordeelde onderzoek. Anders dan de lyriek, die zich zonder veel moeite met het totalitarisme wist te verenigen, heeft de roman zich nooit laten inlijven. Daarom kon de kunst van de roman voor hem een ontzuenderend tegenwicht worden, 'een houding, een weten, een positie; een positie die elke

identificatie met een politiek, met een religie, met een ideologie, met een moraal of een collectiviteit uitsloot'.

Zijn huidige pessimisme komt ongetwijfeld voort uit de vrees dat deze 'niet-identificatie' in de toekomst niet gehandhaafd zal blijven, ook al valt moeilijk in te zien waarom er niet steeds romanciers zullen opstaan met een soortgelijke eigenzinnigheid. Kundera gaat er al bij voorbaat van uit, zo lijkt het, dat het 'testament' van de Europese roman zal worden verraden. Zo gaat dat nu eenmaal met testamenten. Het meest concrete testament dat Kundera ter sprake brengt, geeft echter aan dat het nog niet zo eenvoudig is hier een ondubbelzinnige positie in te nemen.

Het gaat om het testament van Kafka, diens bij herhaling geuite wens dat het merendeel van zijn oeuvre na zijn dood vernietigd zou worden. Max Brod, Kafka's executeur-testamentair, heeft zich, zoals bekend, niet aan deze wens geconformeerd; hij heeft Kafka's testament dus 'verraden' door alles te publiceren wat hij in de nalatenschap van zijn vriend aantroef. Heeft hij daar goed aan gedaan? In de literatuur over Kafka is deze kwestie uitgebreid besproken. Ook Kundera heeft er niet echt iets nieuws aan toe te voegen; al zijn - op zichzelf geenszins onzinnige - argumenten staan bijvoorbeeld ook al in de mooie Kafka-studie van Herman Verhaar (*Franz Kafka of schrijven uit onmacht*) uit 1975. Behalve uiteraard zijn eigen standpunt.

In het slotessay van de bundel maakt Kundera zich sterk voor het recht van schrijver en componist om over zijn eigen werk te beschikken. Ook als dat vernietiging van dat werk zou inhouden. Maar in het geval van Kafka blijkt hij dit toch niet te kunnen volhouden, omdat dan ook diens romans van de aardbodem waren verdwenen. En dat gaat Kundera te ver - uit respect voor Kafka's 'schaamte' had Brod alleen de brieven en de dagboekbladen aan de vlammen moeten prijsgeven.

Onder Kundera's ferme taal schuilt dus een onmiskenbaar compromis, bereikt nota bene na raadpleging van 'onze grootste meester', Cervantes. Bij de 'wijsheid' van de roman, met zijn humor en relativisme, past geen radicale eenduidigheid, lijkt Kundera te willen zeggen, zelfs niet ten gunste van het auteursrecht.

Op vergelijkbare manier lijkt de stelligheid van Kundera's cultuurpessimisme in strijd met de vitaliteit van de roman, die hij met zoveel verve en elan (waarvan in de Nederlandse vertaling weinig of niets verloren gaat) weet zichtbaar te maken in dezelfde essays als waarin het einde van de romankunst wordt afgekondigd. Maar waarschijnlijk is het ook hier het verstandigst om de nadruk te leggen op de - al dan niet bedoelde - dubbelzinnigheid van zijn betoog.

(*de Volkskrant*, 6-1-1995)