



## Kundera - Het ontstaan van de roman

Ik ben met de wereld van Milan Kundera (1929) in aanraking gekomen door zijn boek 'De ondraaglijke lichtheid van het bestaan' (1985). Daarna heb ik hem ontdekt als essayist die een eigen ontwikkelingsbeeld schetst van de roman, vooral in de 'Kunst van de roman' en 'Verraden testamenten'. In zijn analyses zie ik ook elementen opdoemen van een levensvisie, geënt op de ontwikkeling van de roman.

### 1. Zijn visie op het menselijk leven

Kundera behandelt vanuit de geschiedenis van de roman allerlei aspecten van ons menselijk leven. Een bijzonder plaats nemen hierin: identiteit en toeval.

#### 1.1. Geboorte

We zijn er ingelopen, niet alleen in het leven, maar ook in ons lijf. De dood krijgen we hiermee op de koop toe. Maar er is één troost: de wereld is ons speelveld geworden.

*'Dat het leven een valstrik is, dat heeft men altijd al geweten: men is geboren zonder er om gevraagd te hebben. Men is opgesloten in een lichaam dat men niet gekozen heeft en bestemd is te sterven. Daarentegen geeft de ruimte van de wereld een blijvende mogelijkheid tot ontsnapping'*

*'We zijn er ingelopen, niet alleen in het leven, maar ook in ons lijf. De dood krijgen we hiermee op de koop toe. Maar er is één troost: de wereld is ons speelveld geworden'. (Kundera M. 1986, 43)*

#### 1.2. Thuis zijn in de wereld

Kundera is van huis uit een Tsjech, maar heeft zich in Frankrijk gevestigd en is Fransman geworden. In zijn romans laat hij zien, hoe ambivalent emigranten, die uit hun land gevlucht of verbannen zijn, met hun verschillende vaderlanden omgaan.

##### Bij zichzelf

*'Bij zichzelf: Domov (in het Tsjechisch), Das Heim (in het Duits), home (in het Engels) wil zeggen: de plaats waar ik mijn wortels heb, waar ik toe behoor'. (Kundera M. 1986, 154)*

##### Een collectieve droom

*'Martin, haar man, had dezelfde dromen. Elke ochtend vertelden ze elkaar hoe verschrikkelijk het was het was om terug te keren naar hun geboorteland. Later, tijdens een gesprek met een eveneens geëmigreerde Poolse vriendin, begreep Irena dat alle emigranten zulke dromen hadden, allemaal, zonder uitzondering; eerst was ze ontroerd door die nachtelijke verbondenheid tussen mensen die elkaar niet kenden, later een beetje geërgerd: hoe kan zoiets intiem als een droom nu collectief worden ervaren? En haar unieke ik dan? Maar dat waren zinloze vragen, waar geen antwoord op bestond. Eén ding was zeker: in dezelfde nacht droomden duizenden emigranten allemaal dezelfde droom, in talloze varianten. De*



*emigrantendroom: een van de vreemdste verschijnselen van de tweede helft van de twintigste eeuw. Ze vond die nachtmerries des te raadselachtiger omdat ze tegelijkertijd een onstuitbaar heimwee en een andere, volledige tegengestelde ervaring had: overdag zag ze voortdurend landschappen van haar geboortestreek voor zich opdoemen. De dag toonde haar het paradijs dat ze had verloren, de nacht de hel die ze was ontvlucht*'. (Kundera M. 2002, 13-14).

### 1.3. Ons dagelijks leven

In het tragische leven van Emma uit de roman van Flaubert (1821-1880) 'Madame Bovary' ziet Kundera de dubbele kant van het alledaagse leven: verveling en schoonheid.

#### 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 en tijdsaanduiding wordt voorzien en onvergetelijk wordt*'. (Kundera M. 2006, 25)

#### Verveling

*'Ik zou zeggen dat de hoeveelheid verveling, als verveling meetbaar is, tegenwoordig veel groter is dan vroeger. Omdat de beroepen van vroeger, voor een groot deel in ieder geval, ondenkbaar waren zonder een hartstochtelijke verknochtheid: de boeten die verliefd waren op hun land; mijn grootvader, de tovenaars van de mooie tafels; de schoenmakers die alle voeten van alle dorpingen uit hun hoofd kenden; de boswachters; de tuinmannen; ik neem aan dat zelfs de soldaten toen vol hartstocht doden. De zin van het leven was geen vraag, hij vergezelde hen gewoon, heel natuurlijk, in hun werkplaatsen, in hun velden. Elk beroep had zijn eigen mentaliteit, zijn eigen zinswijze gecreëerd. Een dokter dacht anders dan een boer, een militair had een ander gedrag dan een onderwijzer. Tegenwoordig zijn we allemaal hetzelfde, we worden allemaal verbonden door onze gemeenschappelijke onverschilligheid tegenover ons werk. Die onverschilligheid is onze passie geworden. De enige collectieve passie van onze tijd*'. (Kundera M.1997, 85)

### 1.4. Het toeval in ons leven

Kundera verbaast zich over het feit, dat het toeval zo'n belangrijke rol speelt in ons leven.

#### Slechts een kleine verschuiving

*'Er is zo weinig nodig, een minuscuul briesje, de dingen verschuiven iets en datgene waarvoor men daarnet nog zijn leven wilde geven, blijkt plotseling zonder inhoud*'. (Kundera M. 1981, 277-278)



### Zes toevalligheden

*‘Zeven jaar geleden deed zich in het ziekenhuis van de stad waarin Tereza woonde toevallig een ingewikkeld geval voor van een hersenziekte waarvoor Thomas' afdelingsarts voor een snel consult werd opgeroepen. Maar de afdelingsarts had toevallig ischias, kon zich niet verroeren en stuurde in zijn plaats Thomas naar het plaatselijk ziekenhuis. De stad had vijf hotels, maar Thomas kwam toevallig juist in het hotel terecht waar Tereza werkte. Toevallig bleef er nog wat tijd over om in het restaurant te gaan zitten voordat zijn trein vertrok. Tereza had toevallig dienst en bediende toevallig aan Thomas' tafel. Zes toevalligheden waren nodig om Thomas naar Tereza toe te duwen alsof hij uit zichzelf niet naar haar toe wilde’.* (Kundera M. 1985, 46-47)

### Het toeval

*‘Toen Thomas uit Zürich in Praag terugkwam, werd hij onwel bij de gedachte dat zijn ontmoeting met Tereza veroorzaakt was door zes onwaarschijnlijke toevalligheden. Maar is een gebeurtenis juist niet des te belangrijker en opmerkelijker naarmate daar meer toevalligheden voor nodig zijn? Alleen het toeval kan zich aan ons openbaren als een boodschap. Wat nodig is, verwacht kan worden, zich elke dag herhaalt, spreekt niet aan. Alleen het toeval spreekt tot ons. We proberen erin te lezen zoals zigeuners koffiedik kijken op de bodem van een kopje’.* (Kundera M. 1985, 62).

### Dimensie van schoonheid

*‘Je kunt dus een roman niet verwijten dat die gefascineerd is door het mysterieuze samenkomen van toevalligheden [...], maar je kunt de mens terecht verwijten dat hij in zijn leven van alledag blind is voor dergelijke toevalligheden, waardoor zijn leven de dimensie van schoonheid verliest’.* (Kundera M. 1985, 67)

## **1.5. Onze identiteit**

Eigenlijk weten we niet uit welke bronnen we leven. We denken, dat alles van onszelf is, maar in ons komt heel het verleden van de cultuur tot leven. Op deze wijze zijn wij de ander en niet onszelf.

### Een vreemde

*‘Enige tijd later las ik een tekst die Cioran in 1949 had geschreven, op zijn achtendertigste. ‘Ik kon me mijn verleden niet eens voorstellen; en als ik er nu aan denk, lijkt het alsof ik me de jaren van een ander herinner. En die ander zweer ik af, mijn hele ‘ik’ is elders, mijlenver verwijderd van degene die het was’. En verderop: ‘Als ik terugdenk (..) aan de blinde ijver van mijn toenmalige ik (..) heb ik het gevoel me over de obsessies van een vreemde te buigen en ben ik stomverbaasd dat ik die vreemde ben’.*

*Wat me in de tekst interesseert, is de verbazing van de man die geen enkel verband kan vinden tussen zijn huidige ‘ik’ en dat van vroeger, die stomverbaasd is over het raadsel van zijn identiteit’.* (Kundera M. 2006, 138-139)

### Op zoek naar identiteit



*‘Wat is een individu? Waarin 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 verborgen gedachten en gevoelens? Maar is een mens in staat zichzelf te begrijpen? Kunnen zijn verborgen gedachten dienen als sleutel 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 Dostojewski: zijn personages zijn geworteld in een persoonlijke, zeer originele ideeënwereld, waarnaar zij handelen met een onbuigzame logica. Bij Tolstoj daarentegen zijn de persoonlijke ideeën allesbehalve iets stabiels waarop de individuele identiteit gefundeerd kan worden [...]. Maar als het persoonlijk 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 zegt) op afstand laten leiden’.* (Kundera M. 1993, 16-17)

## 1.6. Stilstaan bij de ziel van de dingen

De eeuwigheid ligt niet binnen ons bereik, wel de extase als het stilstaan bij de ziel van de dingen.

### Extase

*‘De mens verlangt naar de eeuwigheid, maar alleen het substituut daarvan ligt binnen zijn bereik: het ogenblik van de extase [...].*

*Leven is een voortdurende zware inspanning om jezelf niet uit het oog te verliezen, om altijd nuchter aanwezig te zijn in jezelf, in je stasis. Je hoeft maar een ogenblik buiten jezelf te zijn en je staat al op de drempel van de dood’.* (Kundera M. 1992, 87)

### De ziel van de dingen

*‘Nee, het is niet waar dat ‘het goede te zeer afwezig is ‘ in Madame Bovary; het probleem zit hem ergens anders: de dwaasheid is er te zeer in aanwezig; door die dwaasheid is Charles onbruikbaar voor het ‘mooie schouwspel’ dat Sainte-Beuve zo graag had willen zien. Maar Flaubert wil geen ‘mooie schouwspelen’ maken; hij wil ‘in de ziel van de dingen doordringen’. En in de ziel van de dingen, in de ziel van alle menselijke dingen, overal, ziet hij haar dansen, de lieve fee der dwaasheid. Die onopvallende fee past zich verbazingwekkend makkelijk aan, zowel aan goed als aan kwaad, zowel aan kennis als aan onwetendheid, aan Emma evengoed als aan Charles, aan u evengoed als aan mij. Flaubert heeft haar geïntroduceerd op het bal van de grote raadselen van het bestaan’.* (Kundera M. 2006, 127)

## 1.7. Humor als roes van de betrekkelijkheid

De lach maakt iemand niet belachelijk, maar laat het leven zien in al zijn dubbelzinnigheid, in zijn volle ambiguïteit.



### Waarheid en lach

*'Bij Kundera is er een band tussen waarheid, lach en verlies aan werkelijkheid. In tegenstelling tot Nietzsche's eeuwige wederkeer van de dingen, waarbij op elke handeling het gewicht van een ondraaglijke verantwoordelijkheid rust, accentueert Kundera de vluchtigheid van het nu-moment, zonder die vluchtigheid in een kader van tijdloze eeuwigheid te willen plaatsen. Elke ervaring, hoe ingrijpend ook, is onherroepelijk vergankelijk en voorbijgaand. Het leven zelf is volgens hem een aaneenschakeling van contingente ervaringen. Elke poging om de vorige ervaring terug te halen, werkt automatisch vertekenend. In die zin mist de menselijke ervaring werkelijkheidsgehalte. De vergankelijkheid van de menselijke ervaring sluit immers de mogelijkheid van diepe verbondenheid uit en daarmee ook de mogelijkheid van diepe tragiek. Het onvermogen om zich met zijn eigen contingentie te verzoenen, om zich te laten meedrijven op de universele lichtheid kenmerkt het overgrote deel van Kundera's personages. Kundera is op zoek naar de wijsheid van de onzekerheid, de zekerheid dat waarheden relatief zijn. Tegenover een cultuur die de macht en de arrogantie van het woord tot principe heeft verheven, stelt Kundera de lach, de speelse lach als een ongereserveerde beaming van de grondeloosheid van elk streven en van de lichtheid van het bestaan. Hierin schuilt volgens hem de wijsheid'. (Kundera M.,bij: Koek G. 2002, 122)*

### Don Quichot

*'In Don Quichot horen we een lach die uit de middeleeuwse kluchten afkomstig lijkt; we lachen om de ridder die een scheerkom als helm draagt, we lachen om zijn knecht die een pak slaag krijgt. Maar het komische neemt bij Cervantes niet alleen die vaak steriotiepe, vaak wrede vorm aan; we worden ook getraakteerd op een heel andere, veel subtielere vorm. Een vriendelijke landheer nodigt Don Quichot uit in zijn kasteel, waar hij woont met zijn zoon, die dichter is. Na en kort gesprek herkent de zoon, bijzonder trots op zijn diepzinnigheid, in de gast een onwankelbare gek. Dan vraagt Don Quichot de jongeman zijn gedichten voor te dragen; die geeft daar enthousiast gevolg aan en Don Quichot complimenteert hem in gezwollen bewoordingen met zijn talent; de zoon, blij en geveleid, vindt de gast ineens bijzonder intelligent en vergeet dat hij gek is. Maar wie is dan de grootste gek, de gek die de scherpzinnige complimenteert of de scherpzinnige die de complimenten van de gek gelooft? We hebben een andere vorm van het komische betreden, een verfijndere, oneindig waardevolle vorm. We lachen niet omdat er iemand belachelijk wordt gemaakt, bespot of zelfs vernederd, maar omdat een bepaalde werkelijkheid plotseling in al haar dubbelzinnigheid wordt onthuld, de dingen hun schijnbare betekenis verliezen en de persoon tegenover ons niet is wat hij denkt te zijn. Dat is humor (voor Octavio Paz de 'grote uitvinding' van de moderne tijd, met Cervantes als ontdekker'. (Kundera M. 2006, 108)*

### De roes van de betrekkelijkheid

*'De goddelijke bliksem die de wereld onthult in zijn morele ambiguïteit en de mens in zijn diepgaande onvermogen om te oordelen over anderen; humor: de roes van de*



*betrekkelijkheid van al het menselijke; het vreemde plezier dat voortkomt uit de zekerheid dat er geen zekerheid bestaat*'. (Kundera M. 1993, 37)

## 2. Het ontstaan van de roman

Kundera is één van mijn voornaamste bronnen over de oorsprong en de betekenis van de roman. De literatuur is voor hem een autonome kunstvorm, met een eigen genese, een eigen geschiedenis en een eigen moraal. Dat vereist een eigen persoonlijkheid van de romanschrijver in vergelijking met de dichter en de musicus. Om 'de ziel van de dingen te kunnen horen' moet hij – in tegenstelling tot de dichter en de musicus – de kreten van zijn eigen ziel het zwijgen opleggen. Hij kijkt de wereld in, over alle staatsgrenzen heen. Hij moet in het betoverend spel van de fantasie vat krijgen op de wereld. (Vanwege de uitvoerigheid van Kundera's teksten heb ik hier en daar een samenvatting gemaakt).

### 2.1. De geboorte van de roman: Cervantes

Met Cervantes (1547-1616) begint de moderne roman. Voor hem ligt de wereld in al zijn dubbelzinnigheid open.

*'Toen God zich langzaam terugtrok van de plaats vanwaar hij het universum en de rangorde van waarden daarin had ingericht, het goede van het kwade had gescheiden en aan elk ding een zin had gegeven, kwam Don Quichot uit zijn huis en was hij niet langer in staat de wereld te herkennen. Bij afwezigheid van de Opperrechter leek deze plotseling van een vreselijke dubbelzinnigheid; de ene goddelijke waarheid viel uiteen in honderden relatieve waarheden die de mensen onder elkaar verdeelden. Zo werd de wereld van de Moderne Tijd geboren en de roman, het beeld en model ervan, met haar.*

*Met Descartes het denkend ego te zien als basis van alles, en zo alleen te staan tegenover het universum, is een houding die Hegel terecht als heroïsch beoordeelde.*

*Met Cervantes de wereld te zien als een dubbelzinnigheid, in plaats van een enkele absolute waarheid het hoofd te moeten bieden aan tal van relatieve waarheden die onderling in tegenspraak zijn (waarheden die belichaamd worden in denkbeeldige ego's die personages genoemd worden) en dus als enige zekerheid de wijsheid van de onzekerheid bezitten, dat vereist een niet minder grote kracht*'. (Kundera M. 1987, 11)

### 2.2. Ontwikkelingen van de roman: vrijheidsgevoel

De ontwikkeling van de roman kan men beschrijven aan de hand van het vrijheidsgevoel. Het is een proces van openheid naar geslotenheid. Het oneindige van de buitenwereld gaat in de loop van de eeuwen steeds meer verloren.

*'Kundera beschrijft aan de hand van de ontwikkeling van de roman de vele uitingsvormen van het vrijheidsgevoel, zoals die in de geschiedenis van de moderne tijd ontstaan zijn. Aan de figuur van Don Quichot, ontworpen door de Spaanse schrijver Cervantes (1547-1616) wordt zichtbaar, hoe de wereld open komt te liggen voor de mens. Alle romans uit de begintijd zijn reizen door een wereld die onbeperkt is. De mens bevindt zich in een tijd en ruimte, die geen begin en einde kent. Bij Balzac (1799-1850) verdwijnt deze verglijdende horizon achter de*





*bouwsels van de moderne maatschappij: politie, rechtspraak, bankwezen, leger, staat. De gelukzalige ledigheid van het begin van de moderne tijd is verdwenen. De geschiedenis sleept zijn eigen voortbrengselen al mee, maar nog niet als last. Het leven blijft ook hier nog een avontuur. Bij Flaubert (1821-1880) in de figuur van Madame Bovary trekt de wereld zich achter de omheining terug. Het dagelijks leven wordt vervelend, de fantasieën en dagdromen worden steeds belangrijker. Het oneindige van de buitenwereld, dat verloren is gegaan, wordt vervangen door het oneindige van het zieleleven. Maar de fantasie over de oneindigheid van het zieleleven verliest haar toverkracht op het moment, dat de Geschiedenis of wat daarvan is overgebleven de bovenmenselijke kracht van een almachtige samenleving de mens overweldigt. Bij Kafka (1883-1924) is de mens een anoniem wezen geworden. De geschiedenis lijkt in geen enkel opzicht meer op de trein van de avonturiers. Ze is onpersoonlijk, onbestuurbaar, onberekenbaar en onbegrijpelijk geworden. Niemand ontkomt meer aan haar greep. Het lijkt alsof de geschiedenis van het vrijheidsgevoel vastgelopen is'.*  
(Kundera M. 1986, 20-21)

### **2.3. De psychologische ontwikkeling in de roman: het ik**

Verschillende periodes in de geschiedenis met hun ontwikkeling van het ik, gericht naar buiten naar een wereld gericht naar binnen zijn in de roman zichtbaar.

*'Alle romans zijn psychologisch, in de zin van: ze buigen zich over het probleem van het ik. Op het moment dat je een imaginaire persoon scheidt, word je geconfronteerd met de kwestie: 'wat is het ik?', 'waardoor kan het ik begrepen worden? Door de verschillende antwoorden op deze vragen kan men verschillende tendenzen, verschillende periodes in de geschiedenis van de roman onderscheiden. Het 'ik' komt eerst niet voor, alleen de actie waardoor de persoon zich openbaart (Boccaccio, Dante). Er komt een zekere scheur tussen de actie en de persoon. De handeling geeft geen beeld meer van de persoon. Dit is het paradoxale van de roman (Diderot). Maar waar moet het ik dan gegrepen worden, als het niet meer in de actie is? Dat is de overgang naar het innerlijk: de vorm van de roman in brieven als geboorte van de psychologische roman (18<sup>e</sup> eeuw). Onderzoek van het innerlijk leven (b.v. Proust, Joyce). Een nieuwe oriëntatie (Kafka). Bij hem wordt het unieke ik niet meer bereikt door zijn fysieke verschijning, noch door zijn biografie, noch door zijn naam, noch door zijn herinneringen, innerlijke roerselen. De mens gaat op in de situatie waarin hij is en deze situatie kan niet overschreden worden'. Kafka stelt de vraag: wat zijn nog de mogelijkheden van de mens in een wereld, waarin hij door uiterlijke dwang wordt beheerst? Niets. De wereld is zijn valstrik geworden. Dit was reeds een oud gegeven: men is geboren zonder er om te vragen, opgesloten in een lichaam dat men niet gekozen heeft en bestemd is dood te gaan. Men is opgenomen in een mondiale verschrikking, waaraan niemand kan ontsnappen. Dat betekent nog geen verlies van het innerlijk leven. Maar het is een lichtgewicht in de zwaarte van de wereld: de ondragelijke lichtheid van het bestaan. Onzekerheid over het ik en zijn identiteit. Bij Joyce is er nog een innerlijke monoloog, die heel de roman droeg, bij Kundera is die verdwenen. Voor hem: een 'ik' grijpen wil zeggen: de kern van zijn*



*existentiële problematiek grijpen, zijn existentiële code. Deze bestaat uit enkel sleutelwoorden: (voor Teresa) het lichaam, de ziel, de duizeling, de zwakheid, de idylle, het paradijs; (voor Thomas): de lichtheid, de zwaarte; (voor Franz en Sabina): de vrouw, de trouw, het verraad, de muziek, de duisternis, het licht, enz. Deze code is per persoon verschillend en groeit in het leven'. (Kundera M. 1986, 39vv, 44, 50v.)*

#### **2.4. De roman als autonome kunstvorm**

De roman staat in niemand's dienst. Ze heeft een eigen genese, geschiedenis en moraal. Ze wil doordringen in de ziel van de dingen.

*'Eeuwenlang hebben schilderkunst en muziek in dienst van de Kerk gestaan, wat ze absoluut niet van haar schoonheid heeft beroofd. Maar de roman in dienst stellen van een autoriteit, hoe nobel ook, zou voor een echte romancier onmogelijk zijn. Het is onzinnig om met een roman een staat of een leger te willen verheerlijken [...].*

*Want vergeet niet: kunstvormen zijn niet allemaal eender; elke kunstvorm heeft via een andere deur toegang tot de wereld. Van die deuren is er één exclusief voorbehouden aan de roman. Ik zei exclusief, want de roman is voor mij geen 'literair genre', een tak tussen de takken van één enkele boom. Je begrijpt niets van de roman als je hem zijn eigen muze ontzegt, als je er geen kunstvorm sui generis, geen autonome kunstvorm in ziet. Hij heeft zijn eigen genese (op een moment dat alleen hem toebehoort); hij heeft zijn eigen geschiedenis, onderverdeeld in periodes die hem eigen zijn (de zo belangrijke overgang van versvorm naar proza in de ontwikkeling van het toneel heeft geen equivalent in de ontwikkeling van de roman; de geschiedenis van die twee kunstvormen loopt niet synchroon; hij heeft zijn eigen moraal (Hermann Broch zei: de enige moraal van de roman is kennis; een roman die geen enkel tot dan toe onbekend fragmentje van het bestaan ontdekt, is immoreel; dus:*

*'doordringen in de ziel van de dingen' en een goed voorbeeld geven zijn twee verschillende, onverenigbare bedoelingen); hij heeft zijn specifieke verhouding tot het 'ik' van de auteur (om de geheime, amper hoorbare stem van de 'ziel van de dingen' te kunnen horen, moet de romancier, in tegenstelling tot de dichter en de musicus, de kreten van zijn eigen ziel het zwijgen kunnen opleggen); hij heeft zijn eigen scheppingsduur (het schrijven van een roman beslaat een hele periode in het leven van de auteur, die aan het eind van het werk niet meer dezelfde persoon is als aan het begin); hij kijkt de wereld in, over de grenzen van zijn eigen taal [...]. In de wereld van de romans zijn geen staatsgrenzen'. (Kundera M. 2006, 62-63)*

#### **2.5. Het wezen van de roman: vat krijgen op de wereld**

*'Want vat krijgen op de werkelijke wereld, dat behoort tot het wezen van de roman, maar hoe krijg je er vat op als je je tegelijkertijd overgeeft aan een betoverend spel van de fantasie? Hoe kun je streng zijn in de analyse van de wereld en tegelijkertijd onverantwoordelijk vrij in speelse dromerijen? Hoe zijn die twee onverenigbare doelstellingen te verenigen?'. (Kundera M. 1993, 55-56)*





## 2.6. Poëzie en muziek

Kundera vergelijkt de romanschrijver met de lyrische dichter. De dichter laat zijn innerlijke wereld aan het woord komen om zo bij zijn lezers de gevoelens en gemoedstoestanden op te roepen, die hij zelf voelt. Zelfs als hij een onderwerp los van hemzelf behandelt, komt de lyrische dichter toch weer bij zichzelf uit. Muziek en poëzie hebben op de schilderkunst het lyrische voor, lyrisch in de zin van: het oproepen van de meest verborgen roerselen van de innerlijke wereld. De muziek kan dat nog beter dan de poëzie, omdat de muziek zonder woorden is. Woorden hebben soms geen toegang tot de innerlijke wereld.

*‘Met wie kunnen we de romancier vergelijken? Met de lyrische dichter. De inhoud van lyrische poëzie, zegt Hegel, is de dichter zelf; die laat zijn innerlijke wereld aan het woord om zo bij zijn toehoorders de gevoelens en gemoedsgesteldheden op te roepen die hij zelf voelt. En zelfs als het gedicht over ‘objectieve’, niet aan zijn leven ontleende thema’s gaat, ‘zweeft de grote lyrische dichter al gauw van het eigenlijke onderwerp af en geeft zichzelf weer’ [...]. Muziek en poëzie hebben iets op de schilderkunst voor: het lyrische, zegt Hegel. En muziek kan in het lyrische nog verder gaan dan poëzie, vervolgt hij, want ze is in staat de meest verborgen roeringen van de innerlijke wereld te vatten, waartoe woorden geen toegang hebben. Er bestaat dus een kunstvorm, namelijk de muziek, die lyrischer is dan de lyrische poëzie zelf’.* (Kundera M. 2006, 87-88)

### Literatuur

- Kundera M. Het boek van de lach en de vergetelheid. Bussum 1981
- Kundera M. De ondraaglijke lichtheid van het bestaan. Weesp 1985
- Kundera M. L’Art du roman. Parijs 1986
- Kundera M. De kunst van de roman. Baarn 1987
- Kundera M. Verraden testamenten. Amsterdam 1993
- Kundera M. Identiteit. Amsterdam 1997
- Kundera M. Onwetendheid. Amsterdam 2002
- Kundera M. in: Koek G. Wat is wijs? Budel 2002
- Kundera M. Het doek. Amsterdam 2006