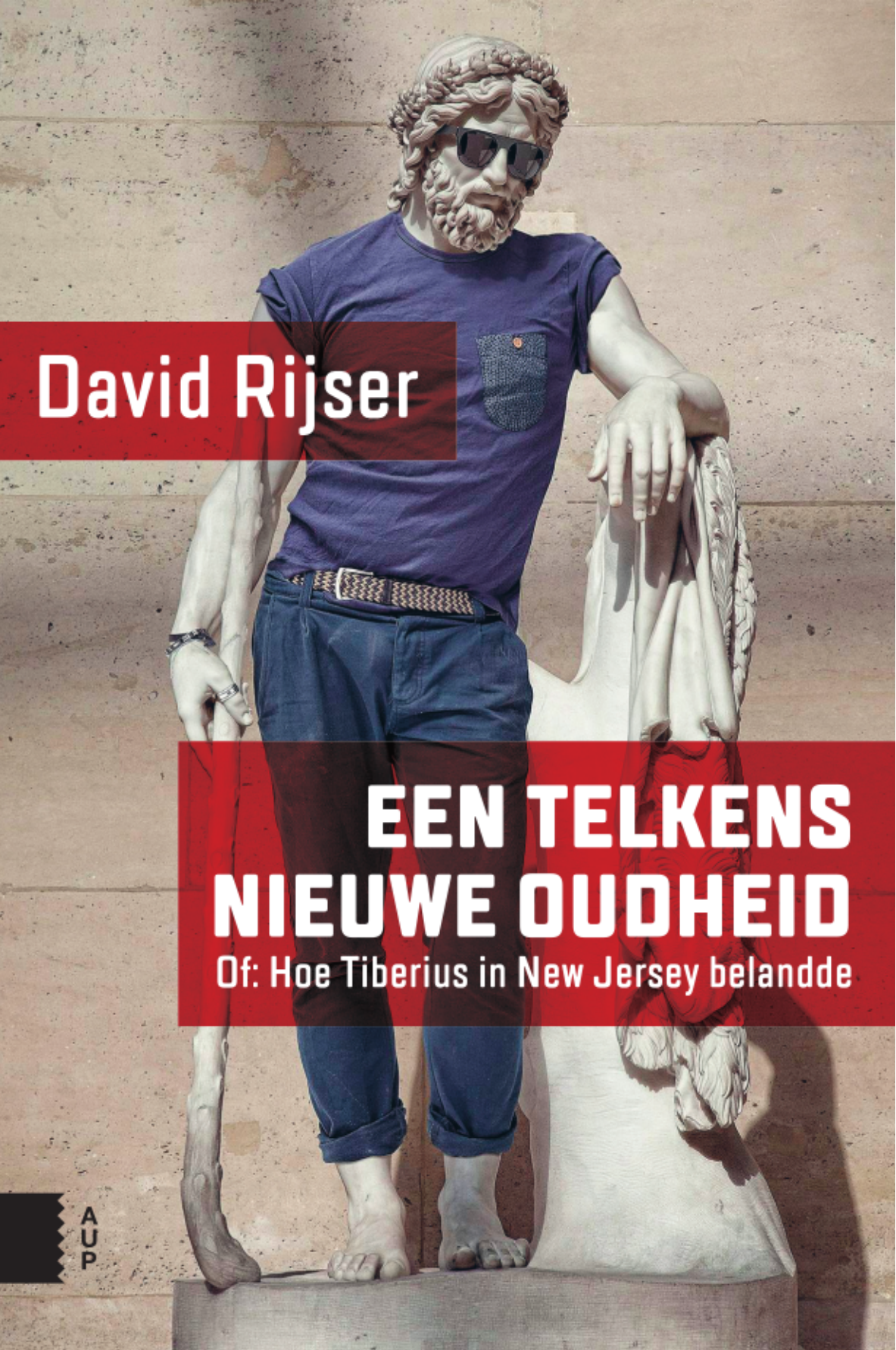




David Rijser

**EEN TELKENS
NIEUWE OUDHEID**

Of: Hoe Tiberius in New Jersey belandde

Een telkens nieuwe Oudheid

Een telkens nieuwe Oudheid

Of: Hoe Tiberius in New Jersey belandde

David Rijser

Amsterdam University Press



Amsterdam
University
Press

Deze publicatie is mede mogelijk gemaakt dankzij een financiële bijdrage van het Amsterdamse Fonds voor de Kunst.

Afbeelding omslag: Foto uit de collectie 'Hipster in Stone I' © Léo Caillard

Ontwerp omslag: Moker Ontwerp, Amsterdam

Ontwerp binnenwerk: Crius Group, Hulshout

ISBN 978 94 6298 618 3

e-ISBN 978 90 4853 011 3 (pdf)

e-ISBN 978 90 4853 014 4 (ePub)

NUR 617

Ook verschenen als hardback-uitgave met stofomslag [ISBN 978 94 6298 069 3]

© D. Rijser / Amsterdam University Press B.V., Amsterdam 2017

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 j° het Besluit van 20 juni 1974, Stb. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, Stb. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 3051, 2130 KB Hoofddorp). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

De uitgeverij heeft ernaar gestreefd alle copyrights van in deze uitgave opgenomen illustraties te achterhalen. Aan hen die desondanks menen alsnog rechten te kunnen doen gelden, wordt verzocht contact op te nemen met Amsterdam University Press.



Amsterdam
University
Press

Voorwoord

Dit boek is lang geleden begonnen met de suggestie van Mark Pieters, toen nog werkzaam bij Uitgeverij Athenaeum, om de stukken die ik indertijd nog met enige regelmaat voor *NRC-Handelsblad* schreef te bundelen. Meer dan een decennium later moet ik constateren dat het me is vergaan als de Argonauten, die volgens Roland Barthes van hun schip de Argo langzamerhand alle planken vervingen, totdat er een volkomen nieuw schip was ontstaan dat slechts in naam en vorm correspondeerde met het oude (Plutarchus vertelt overigens hetzelfde verhaal over het schip van Theseus). Ik ga hier voorbij aan de filosofische implicaties, maar merk op dat, hoe veranderlijk de inhoud ook is gebleken, de huidige tekst onmogelijk tot stand had kunnen komen zonder de standvastige en onveranderlijke steun van een groot aantal collega's en trouwe vrienden: zij die in verschillende fasen en op verschillende manieren kritisch commentaar gaven, zoals Arnold en Barbara Heumakers, Piet Gerbrandy, Mark Heerink, Raphaël Hunsucker, Rudolf Kerbosch, Burcht Pranger, Antonio Sánchez Jiménez, Otto van der Bijl, Willem van Maanen, Koen Vacano en Joost Hazenbos; zij die als redacteur eerdere versies, al dan niet gepubliceerd, begeleidden, Hubert Smeets en Sjoerd de Jong (*NRC-Handelsblad*), Rob Zweedijk en Frits van der Meij (Athenaeum), Leonoor Broeder (toen bij de Bezige Bij, later bij Atlas), Chris Buur (*Vara TV Magazine*), Wilbert Surewaard (AUP) en de redacteuren van *Lampas* (hoofdstuk 5 en 20), *De Revisor* (hoofdstuk 5), *Bzzlletin* (hoofdstuk 13) en *Hermeneus* (hoofdstuk 16); en zij die hielpen bij de afbeeldingen, Eric Moormann, John Clarke, Sible de Blaauw, Arnold Nesselrath en Chantal Nicolaes van AUP.

In en vroeg stadium is door het Amsterdams Fonds voor de Kunst een subsidie toegekend die heeft bijgedragen tot de tot standkoming van een eerdere versie. Niettemin is dit project inmiddels aan zijn vierde uitgever toe: de dubieuze eer, door anderen beleefd geweigerd, om door mij naar de rand van het faillissement te worden geleid komt Jan Peter Wissink en Inge van der Bijl van Amsterdam University Press toe, die ik dank voor betoonde heldenmoed en genereuze ondersteuning. Maar mijn grootste dank gaat uit naar de vrienden en dierbaren die een nog substantiëler bijdrage hebben geleverd: mijn schoonvader Wim Klooster, die vrijwel het hele manuscript in de voorlaatste versie van scherpzinnig commentaar voorzag; mijn vrouw Jacqueline, wier liefde en tolerantie, raad en daad (kaders, correctie, titel), nauwkeurigheid en eruditie mijn belangrijkste steun en inspiratie is en die bovendien meer dan wie ook de lasten van

de onderneming heeft moeten verduren, samen met onze liefste kleine Julia; mijn vrienden en oud-studenten Maurits de Leeuw, die onder meer heeft geholpen bij het aanmaken van de bibliografie, Philip van Reeuwijk die aan de index werkte, en in het bijzonder Steve van Beek, die het hele boek met verbijsterende scherpzinnigheid, geestkracht en eruditie heeft nagezien en becommentarieerd, en wiens arendsoog de tekst van vele fouten, onhandigheden en overbodigheden heeft gekuist. Postuum dank ik mijn vriend Victor Verhoeven, die me altijd bleef voorhouden dat ik dit boek moest afmaken, tot zijn diep betreurde dood vorig jaar. Ten slotte mijn dierbare Dennis Duchhart: juist omdat hij een relatieve buitenstaander in de materie was (hij is van oorsprong wiskundige) heb ik hem gevraagd het geheel mee te lezen en een eerste versie van de meeste kaders in het boek te schetsen. De tijd, zorg, humor en scherpzinnigheid die hij aan deze taken met onveranderlijke blijmoedigheid heeft besteed zijn een daad van vriendschap die in geen enkele verhouding staat tot de dank die ik hierbij uitspreek: zonder hem was dit boek er niet gekomen.

Wat begon als een bundel artikelen, is, zo hoop ik althans, uitgegroeid tot een echt boek met een lijn en een these: dat het perspectief van de receptiegeschiedenis niet slechts een waardevolle aanvulling bij de bestudering van het klassieke erfgoed is, maar er de kern van zou moeten uitmaken. Net als mijn eigen boek, is die klassieke traditie in wezenlijke zin als de Argo van Barthes: voor geen plank origineel en toch zichzelf.

De annotatie is zo spaarzaam mogelijk gehouden. Kaders helpen de lezer die niet met het besproken werk vertrouwd is hopelijk om het betoog te volgen. Voorafgaand aan de eindnoten bij elk hoofdstuk staat telkens een alinea waarin de verantwoording voor de gebruikte vertalingen voor zover niet van eigen hand en waarin als 'leessuggesties' de werken worden genoemd die mijn belangrijkste bronnen en inspiratie zijn geweest, maar waarnaar ik omwille van de ruimte niet telkens verwijs. De index bevat de jaartallen van de belangrijkste personages.

Amsterdam, 1 november 2015

Inhoud

Voorwoord	5
De schrijver in het Vaticaan	11
<i>Een inleiding over klassieken, receptie en canon</i>	
I. Met de rug naar de toekomst	
1. Homerus en de regels van de kunst	25
<i>De eenheid van het menselijk tekort</i>	
2. Oedipus in Chinatown	45
<i>Zicht en inzicht bij Sophocles en Polanski</i>	
3. De school van Athene	71
<i>Thucydides en onze opvoeding</i>	
4. Druppels in een zee van schoonheid	95
<i>Plato's waarheid en het noodzakelijke kwaad van de literatuur</i>	
5. Dichters vangen in een krekellooi	117
<i>De pastorale en de canon</i>	
6. Achter Daedalus' deuren	143
<i>Verleden en toekomst in de Aeneis</i>	
7. De sluipwegen van de geschiedenis	169
<i>Stichtelijke voorbeelden bij Josephus, Tacitus, Grotius en Gibbon</i>	

II. Studeerkamerconversaties

- | | |
|---|-----|
| 8. In gesprek met God
<i>De geloofsbelijdenis van Augustinus</i> | 197 |
| 9. Dante's afscheid
<i>Vergilius, Beatrice en het Licht</i> | 213 |
| 10. Een dag op de kale berg
<i>Petrarca's ontdekkingen</i> | 237 |
| 11. Lezen en dromen
<i>De Hypnerotomachie, het mooiste boek ter wereld</i> | 257 |
| 12. Studeerkamerconversaties
<i>Niccolò Machiavelli en de weerbarstige werkelijkheid</i> | 275 |
| 13. Kussen volgens het boekje
<i>Romeo, Julia, Neaera en Janus</i> | 291 |
| 14. Er zijn
<i>De aanwezigheid van Hamlet en Rembrandt</i> | 313 |

III. Nieuwe werelden

- | | |
|---|-----|
| 15. Ovidius' gedaanteverwisseling
<i>Het realisme van Boccaccio en Velázquez</i> | 343 |
| 16. Wat is klassiek?
<i>Ariosto's Orlando furioso als panopticum</i> | 367 |
| 17. Gods terrorisme
<i>De spagaat van Miltons Paradise Lost</i> | 381 |
| 18. Mozarts stenen gasten
<i>Orpheus en Die Zauberflöte</i> | 397 |

19. De gereedschapskist van een bestsellerauteur <i>Retorica oud en nieuw</i>	423
20. Petite histoire als postmodern epos <i>The Sopranos en de Annalen</i>	439
21. Housmans huivering <i>Klassieken, classici en de waarheid</i>	455
Leessuggesties en noten	475
Bibliografie	487
Index	497



*Adiutoribus, fautoribus, amicis: Dennis, Jacqueline,
Maurits, Philip, Steve, Victor, Wim.*

De schrijver in het Vaticaan

Een inleiding over klassieken, receptie en canon

In hun eentje tobben schrijvers heel wat af. Maar hoe aangenaam het schrijfproces kan zijn als het gedeeld wordt blijkt links onder in Rafaëls *School van Athene*, waar een welgedane man tevreden in een boek op een zuilbasis schrijft. [afb. k1] Hij werkt samen met een oudere heer links van hem, die hem van informatie, misschien wel dictaat voorziet – hij heeft net wat gezegd en kijkt peinzend in de verte, op zoek naar het vervolg. Naast hem draagt ook een jongere man zijn steentje bij door het manuscript met zijn rechterhand vast te houden, terwijl zijn linker in vriendschap om de schouder van de schrijver ligt. Ten slotte is een heel klein kereltje van de partij. Hij vindt de stoere geleerden en de eendrachtige samenwerking met misschien wel zijn vader geweldig, zo blijkt uit zijn trotse blik naar ons, de beschouwers. Maar je ziet het ook aan zijn imitatie van het gebaar van de schrijver: hij doet fijn mee met vasthouden.

Als detail uit de *School van Athene* [afb. k2] is deze scène deel van de beroemdste afbeelding die met de klassieke traditie wordt geassocieerd – terecht, want het fresco bevat portretten van onder meer Plato, Aristoteles en Socrates tegen een decor van classicistische architectuur en is gemaakt op het hoogtepunt van een periode die zichzelf vernoemde naar de wedergeboorte van de antieke cultuur: de Renaissance. Maar vooral terecht omdat het fresco die traditie veel letterlijker verbeeldt dan je zou denken, want zoals ook dit detail laat zien (en het staat daarin niet alleen) gaat de *School van Athene* eigenlijk over overdracht en interpretatie.

Dat zijn tevens de onderwerpen van de komende hoofdstukken, die vooral gaan over kunstwerken uit het verleden en hun band met het heden. Juist details kunnen laten zien dat er in die kunstwerken altijd wel wat nieuws is te ontdekken, zoals ook op de *School van Athene* (dat neem ik maar even aan omdat ik het detail zelf, na decennia uren naar het fresco als geheel, pas onlangs opmerkelijk begon te vinden). En dat rijmt weer met de intentie om in de komende hoofdstukken aan de hand van kunstwerken die iets met de klassieke Oudheid te maken hebben, te laten zien dat je ondanks – of misschien wel juist door – die roem op ‘klassieke’ kunstwerken zelden uitgekeken raakt. Dat zulke kunstwerken mooi, spannend, aangrijpend of hilarisch zijn, maakt ze op zichzelf de moeite waard. Maar de manier

waarop we in ruim tweeduizend jaar westerse cultuur onze appreciatie ervan hebben geuit is net zo fascinerend om te volgen.

Het woord 'klassiek' zegt het eigenlijk zelf al: het verwijst meestal naar een werk dat oud(er) is. Maar het suggereert tegelijkertijd dat zo'n werk iets heeft wat het nieuw houdt. 'Klassieke' werken zijn dan ook door onze hele geschiedenis heen nieuwe culturele reacties blijven veroorzaken, en die culturele reacties zijn, naast een aantal klassieke werken zelf, het onderwerp van dit boek. Dat reageren op het klassieke begon al in de Oudheid zelf, bijvoorbeeld toen keizer Augustus in Rome kunst en literatuur uit Athene van vijfhonderd jaar daarvoor zichtbaar liet manipuleren. Augusteïsche literatuur was op haar beurt weer een hoofdinspiratie voor de culturele *revival* rond Karel de Grote.

Later greep onze eigen Gouden Eeuw intensief terug op de Latijnse Oudheid, maar ook op de Italiaanse Renaissance die zich weer op diezelfde Oudheid had gestort. Dat lijkt oude koek. Toch is dit principe ook nu nog aan de orde. Roman Polanski's *Chinatown*, een moderne klassieker bij uitstek, lijkt, zo zou je kunnen zeggen, voortdurend met Sophocles' *Koning Oedipus* in gesprek te zijn. De bekroonde HBO gangstersserie *The Sopranos*, die over een moderne, niet-intellectuele, zelfs vulgaire leefwereld gaat, doet dat door zich te verstaan met de geschiedenis van de eerste Romeinse keizers zoals die door Tacitus is beschreven. Wanneer je gaat bekijken wat in die dialoog met de Oudheid nu precies wordt gezegd, schets je dus een beeld van de manier waarop die Oudheid ons nooit verveeld heeft en nog steeds niet verveelt.

Maar *waarom* blijven de klassieken interessant? Op die vraag zijn verschillende antwoorden mogelijk. Je kunt uitgaan van de kwaliteit van het gebodene, en zeggen dat de belangrijkste werken van de klassieke traditie zo goed waren dat ze telkens weer werden hergebruikt, zoals tot voor kort gebruikelijk was. Je kunt ook redeneren vanuit de functie die de klassieken hebben gehad in onderwijs en politiek en constateren dat de klassieken dikwijls aangegrepen zijn om het verschil te maken, dat wil zeggen meer macht te geven aan wie die reeds in handen hadden, zoals in de laatste decennia vaak is betoogd. Beide redeneringen komen hierna uitgebreid aan bod. Maar welk verklaringsmodel je ook kiest, als je al wilt kiezen, zeker is dat de klassieke traditie, juist door het voortdurende hergebruik coherentie geeft aan onze cultuur.

Laten we nog eens naar dat detail uit de *School van Athene* kijken. Iemand schrijft er een boek, of schrijft in een boek. Dat levert meteen aanknopingspunten: om kunstwerken beter te begrijpen is het nuttig niet alleen te kijken naar hoe ze er uiteindelijk uitzien, maar ook hoe ze



Afb. 1: Detail van Raphaël, *School van Athene*, 'Tommaso Inghirami'. Vaticaan, Rome [zie ook k1].

tot stand komen, en met behulp van wie. Iets maken doe je nooit alleen. Ondanks de romantische mythe van de eenzaam scheppende kunstenaar was de daad van creatie zelfs voor romantische 'genieën' niet geïsoleerd: ook zij baseerden zich op, verzetten zich tegen of liepen weg met oudere kunstwerken – en ook die kwamen natuurlijk weer vaker wel dan niet uit de Oudheid. Ook op Rafaëls fresco wordt het scheppingsproces gevisualiseerd als een eendrachtige samenwerking, en ons detail is er een fraai vignet van.

De nadruk op eendrachtige samenwerking lag in de lijn van de wens van Rafaëls opdrachtgever, paus Julius II (1503-1513). Hij wilde zijn gasten in het vertrek waar het fresco is geschilderd voorspiegelen dat aan zijn hof een blijmoedige harmonie heerste, onderling tussen zijn hovelingen, maar ook ten aanzien van het culturele verleden, waar de paus als het ware vanzelfsprekend bij aan wilde sluiten. Opvallend is in dat verband hoe nadrukkelijk Rafaël in ons detail verschillende leeftijden bij het creatieve proces betreft: het kindje, de volwassenen, de oude man. Die keuze is zonder twijfel bewust: ook aan de rechterkant van het fresco bevindt zich een groepje dat sterk gedifferentieerd is in leeftijd, en daardoor ontstaat een nadruk, niet alleen op het aspect van de *joint effort*, maar ook op het belang van het overdragen en in ontvangst nemen bij het creatieve proces. Dat is één van de redenen waarom Rafaël in dit vignet van 'schrijven' jong en oud bij elkaar brengt.

Maar zo'n proces van transmissie overstijgt vaker wel dan niet de duur van een mensenleven, en ook dat lijkt op de *School van Athene* tot uitdrukking te komen: op het fresco worden immers personages uit verschillende historische periodes in één virtuele ruimte bijeengebracht. Naast portretten van Plato en Aristoteles staan ook die van Bramante en Michelangelo, tijdgenoten en collega's van de schilder en opdrachtgever. [afb. k2] Zo verbindt het fresco het heden van toen met de Oudheid op een manier die lijkt op de overdracht van generatie op generatie in ons detail, van jeugd naar volwassenheid naar ouderdom. De virtuele wereld die Rafaël hier zo achteloos creëert, suggereert daarmee een wisselwerking die in dit boek centraal staat: die tussen een 'synchroon' publiek, het publiek dus waarvoor het kunstwerk in eerste instantie wordt gemaakt op het moment zelf, en een 'diachroon' publiek, de lezers of luisteraars of kijkers die het krijgt wanneer de kunstenaar en zijn omgeving er al lang niet meer zijn: door de tijd heen in de toekomst dus.

Stanza della segnatura

Rafaël en werkplaats, 1508-12

De *Stanza della segnatura* in het Vaticaan is vernoemd naar de handeling die er in voltrokken werd: het bekrachtigen van pauselijke benoemingen en decreten. De kamer maakte deel uit van een enfilade van staatsievertrekken die paus Julius II (1503-13) liet decoreren door Rafaël en zijn 'jongens', om als ambtsapparaat te dienen. Deze centrale ruimte bevatte wellicht Julius' bibliotheek, maar had in ieder geval een functie vergelijkbaar met die van de zogenaamde *oval office* in Washington.

Het gewelf bevat personificaties van de activiteiten die op de muren domineren: filosofie (boven de *School van Athene*), recht (boven fresco's van een keizer en een paus), theologie (boven de *Disputa*), poëzie (boven de *Parnassus*). Het laatste fresco bevond zich boven een raam dat uitkeek op de Villa Belvedere, waar de paus zijn waardevolle antieke beelden had opgesteld, zoals de *Apollo Belvedere* en de *Laocoon*.

Op de *School van Athene* lopen Plato en Aristoteles eendrachtig in de richting van de andere muur, waarop een altaar is afgebeeld, omringd door theologen en curialen uit alle tijden. Ook de diverse denkers die Plato en Aristoteles omringen komen uit alle tijden en windstreken, maar kunnen niet allemaal worden geïdentificeerd. In elk geval zijn Socrates, Euclides, Zoroaster, Heraclitus, Diogenes en Epicurus te onderscheiden, en aan de overzijde de kerkvaders, Dante en Julius' oom Sixtus IV.

Nu is het merkwaardige dat dit diachrone publiek niet alleen *toekomstig* is, maar tevens bestaat uit de teksten, kunstwerken en kunstenaars uit het *verleden*, waarmee het kunstwerk zich door middel van citaten, motieven, thema's en verwijzingen verbindt – ook al is het gek om in dit geval van 'publiek' te spreken, omdat de betrokkenen al lang dood zijn. Maar omdat hun werken blijven leven zou je kunnen zeggen dat wanneer een nieuw kunstwerk reageert op oudere kunstwerken, het zich aan die oudere kunstwerken 'laat zien': kijk eens hoe mooi ik ben! En vaak tegelijkertijd: kijk eens wat jij (het oudere werk) eigenlijk betekende! Wist je wel waartoe je allemaal kon inspireren?

Wanneer Dante Vergilius als zijn gids laat optreden in de Hel en de Louteringsberg van de *Divina Commedia*, maar ook wanneer Joyce zijn *Ulysses* ent op de *Odyssee* van Homerus, vertonen Dante en Joyce zich dus in zekere zin aan hun klassieke voorbeelden door die een spiegel voor te houden, de spiegel die laat zien hoe zij, Dante en Joyce, ze lezen. In de *School van Athene* gebeurt iets vergelijkbaars wanneer Rafaël de classicistische architectuur die de figuren omgeeft zo nadrukkelijk onvoltooid laat. De suggestie is natuurlijk dat de antieke intellectuele traditie pas door het christendom volledig vervuld is, dat hun werk nog niet 'af' was. Daarom lopen Plato en Aristoteles op het fresco ook in de richting van de zaal waar paus Julius hof houdt. Het fresco laat zien wat, in de ogen van de makers, de Oudheid betekende, maar houdt die Oudheid ook de spiegel van het heden voor – en verandert daardoor beide.

We weten dat de schrijver op ons detail een portret is van de pauselijke bibliothecaris en geleerde op het terrein van de klassieken, Tommaso Inghirami, die samen met Rafaël het programma van de zaal heeft ontworpen. Het portret van Inghirami domineert de uiterste linkerzijde van het fresco. Het is geen toeval dat ook aan de rechterkant een klein groepje staat met daarin juist een zelfportret van Rafaël: ze kaderen zo het beeld. Beiden, de schilder en de bibliothecaris, suggereren daarmee dat zij niet alleen in gezelschap van de grote denkers uit de Oudheid verkeren, maar ook dat ze het werk dat in de Oudheid is begonnen, afmaken.

Het detail van de schrijver op de zuillessenaar illustreert dus op een subtiele manier hoe culturele communicatie door de tijd heen plaatsvindt, en daar zal het in het volgende ook over gaan. Toch zal blijken dat van 'overdracht' in strikte zin eigenlijk nooit sprake is. Die term suggereert immers dat wat wordt overgedragen een vaste vorm, gedaante of inhoud heeft, zoals je een erfstuk van generatie op generatie kunt doorgeven. Maar het fascinerende bij culturele overdracht is dat het 'erfstuk' van gedaante kan wisselen juist in het proces van overdracht: dat wat opnieuw wordt

gemaakt op basis van het oude doet daarbij dat oude ook van functie veranderen.

Daarom is het zo frappant dat Inghirami op een zuilbasis schrijft: hij transformeert die daardoor tot schrijverslessenaar. Zulke fascinerende functieveranderingen hebben ertoe geleid dat tegenwoordig, als het om de klassieke traditie in latere tijd gaat, vaak liever wordt gesproken van 'antiekreceptie', een woord dat immers verwijst naar de manier waarop iets uit het verleden op een later moment wordt gezien, en als het ware in ontvangst genomen – dit in tegenstelling tot de term traditie, die van het Latijnse *tradere*, 'overleveren', 'doorgeven' is afgeleid, en zo suggereert dat wat wordt doorgegeven vast en zeker is. Maar een zuilbasis is, zo blijkt, niet alleen, of niet *per se*, een zuilbasis.

Wie naar het culturele verleden kijkt ziet dus voortdurend naast de continuïteit van de traditie verandering van 'receptie'. De stelling van dit boek is eenvoudigweg dat in het samenspel tussen die twee de eenheid in onze cultuurgeschiedenis moet worden gezocht. Dat ik daarvoor juist de *klassieke* traditie en receptie wil bestuderen, is niet omdat er geen andere gezichtspunten zouden zijn, maar omdat er weinig cultuurfasen te bedenken zijn die zich er zo goed voor lenen om te laten zien hoe onze cultuur al zo lang een geheel vormt. Zelfs de opkomst van het christendom, die vaak als een waterscheiding in onze cultuur wordt gezien, is een antiek verschijnsel, omdat het ontstond in de tijd van de eerste Romeinse keizers, en kan alleen in die hoedanigheid volledig begrepen worden.

Het model van receptie en traditie is bovendien niet alleen toepasbaar op periodes na de Oudheid: het werkt ook in de antieke cultuur zelf, waarin concepten van het klassieke voor het eerst gevormd werden, en die ook zelf heel goed, misschien wel op de beste manier, bestudeerd kan worden vanuit het perspectief van receptie. Maar ook nu we zelf in een periode van waterscheiding met het verleden lijken te zijn aangeland, blijven de klassieken een rol in onze cultuur spelen. Dat lijkt inmiddels niet meer te worden veroorzaakt doordat de klassieken op zich zo belangrijk-mooigoed gevonden worden dat niemand om ze heen kan. We vinden het nu objectiever om te constateren dat de klassieken hun betekenis ontleenen aan het feit dat iedereen eraan is blijven refereren en dat nog steeds doet.

Vandaar dus het functionele argument voor het bestuderen van de klassieke traditie: ze is simpelweg een middel, een prisma, om te laten zien hoe onze cultuur samenhangt. Juist die samenhang kan een brug slaan tussen het heden en het culturele verleden, dat in onderwijs en media langzamerhand als steeds ontoegankelijker lijkt te worden ervaren. Het wijzen op culturele verbanden maakt niet alleen de enorme rijkdom van

het verleden toegankelijker voor ons heden, maar kan daar misschien ook een impuls aan geven, door te inspireren bijvoorbeeld, of opnieuw te doen zien, zodat we zelf weer nieuwe dingen kunnen zeggen en doen – of oude dingen opnieuw, op onze eigen manier.

De Renaissance zelf is het schoolvoorbeeld van een kruisbestuiving die tot nieuw cultureel elan leidde. De *School van Athene* is van die Renaissance, maar ook van die kruisbestuiving, een icoon. Toch zou het naïef zijn te denken dat de klassieken toen weer ‘klassiek’ zouden zijn geworden. Het bovenstaande voorbeeld van de zuilbasis wijst erop dat ‘wedergeboortes’ nooit plaats kunnen vinden zonder dat het verleden dat wordt opgeroepen en ‘in ontvangst genomen’ van functie verandert. Bovendien is de Oudheid in de Middeleeuwen nooit weg geweest, en is de manier waarop men in de Renaissance tegen de Oudheid aankeek, in veel opzichten meer verwant aan middeleeuwse zienswijzen dan die van de periode erna, zodat de associatie met wedergeboorte misplaatst is. Maar wel is de manier waarop de Oudheid in de Renaissance is getekend en vertekend in sommige opzichten nog altijd niet uitgewerkt. Het loont de moeite daar tot slot nog nader naar te kijken.

In de Renaissance werden soms, door sommige kunstenaars en geleerden, ideeën geformuleerd over de Oudheid als een wereldlijke, esthetisch vervolmaakte, maar tegelijkertijd wezenlijk rationele cultuur. Tegen alle noemers van deze formule zijn fundamentele bezwaren. Juist dit beeld van de Oudheid is steeds sterker gaan domineren, niet het minst doordat men stelde dat de Renaissance die wezenlijke trekken van de antieke cultuur weer oppikte en nabootste, om ze zo panklaar te maken voor de seculariserende moderniteit. Maar bij nadere inspectie blijkt het beeld van een seculiere, rationele Oudheid maar zeer ten dele uit de Renaissance zelf te stammen. Het is veel meer het gevolg van de manier waarop historici als Jacob Burckhardt in de negentiende eeuw over de Renaissance als de bakermat van de moderniteit gingen denken.¹

De negentiende-eeuwse culturele zelfdefinitie van de rationele en seculiere moderniteit berust dus op een interpretatie van een interpretatie: de interpretatie die Burckhardt c.s. gaven aan de interpretatie die de cultuur van de Renaissance van de Oudheid gaf. Als het de lezer nu al duizelt, hoop ik dat die zich herinnert dat spannende boeken vaak beginnen met een wirwar van losse einden. Hoe dan ook is de Renaissance een sleutelperiode van onze cultuurgeschiedenis, en als zodanig intiem verbonden met zowel de Oudheid als ons heden: als daar in het Vaticaan de bakermat van de moderne cultuur ligt, is de grondslag ervan volgens diezelfde redenering de Oudheid. Dat maakt Rafaëls fresco tegelijkertijd modern en ouderwets, net als de klassieke traditie zelf zoals ik die presenteer in dit boek.

De naam *School van Athene* voor dit fresco is pas in de zeventiende eeuw in zwang gekomen, precies de periode waarin de normatieve status van de Oudheid steeds nadrukkelijker werd geformuleerd als een reeks rigide ‘regels’ die consequent zouden moeten worden nagevolgd bij het vervaardigen van een kunstwerk – de beknottende regels van het classicisme die de Oudheid steeds saaier maakten, zodat de Romantiek er alsnog opnieuw mee aan de haal kon gaan om haar weer spannend te maken. In feite is die postume naam een *interpretatie* van zowel het fresco als de klassieke traditie.

Het is zelfs in zoverre een misleidende interpretatie dat naast Athene heel wat andere cultuurcentra in het fresco aan de orde komen, maar vooral omdat de suggestie dat Athene ons iets leert maar één kant van de medaille is: ook Athene, Rome en Alexandrië leren zelf wat in de discussie die op het fresco wordt afgebeeld. Dat lijkt tenminste de suggestie van de twee grote filosofen die rustig in de richting wandelen van de ruimte waar de paus in officieerde: de discussie die op het fresco wordt afgebeeld lijkt zo uit te monden in de uiteindelijke waarheid van het christendom.

Toch is het idee van een norm, impliciet aanwezig in de naam *School van Athene*, nog niet zo gek. In de eerste plaats sloeg het fresco direct bij vervaardiging in als een bom, en bleef voor velen telkens weer nieuw, telkens weer fascinerend, zodat het op zijn minst twee eeuwen lang de norm voor proportie en *design* in de beeldende kunst bleef.² Maar ook synchroon is de *School van Athene* normatief, want Rafaëls voorstelling doet, door personages wel of niet op te nemen in het geportretteerde illustere gezelschap, in feite een zeer selectieve greep uit het culturele verleden. Zo’n selectie wordt ook wel een *canon* genoemd. Wie is in, en wie is uit?

Zo worden Plato en Aristoteles op het fresco prominent naar voren geschoven als de belangrijkste denkers tot het moment dat het fresco in 1508 werd gemaakt. Met dat waardeoordeel, hoe verdedigbaar ook, wordt een traditie en continuïteit gesuggereerd die dubieuzer is dan de grafische logica doet vermoeden. Het proces van canonvorming, en de manier waarop kunstwerken zelf aan dat proces deelnemen is een ander centraal onderwerp in dit boek. Het interessante aan de *School van Athene* is dat ze niet alleen tot de belangrijkste werken van de westerse culturele canon behoort, maar zelf ook een proces van canonvorming, selectie en evaluatie *voltrekt*. Datzelfde geldt welbeschouwd, zoals we zullen zien, voor werken als Vergilius’ *Aeneis*, Dantes *Divina Commedia*, of Joyce’s *Ulysses*. Ook daarom is het goed om met dit fresco te beginnen: het laat zien dat elke poging om culturele coherentie te scheppen gepaard gaat met selectie en evaluatie. In de hoofdstukken die volgen, zie je wie door wie naar voren wordt geschoven, en wie eruit

geschopt, en waarom. En telkens gebeurt dat, zo blijkt, met behulp van de klassieke traditie, die een verbijsterende veerkracht blijkt te hebben – of misschien zelf eigenlijk hol blijkt te zijn, als een lijst zonder schilderij erin, die telkens opgevuld kan worden met een nieuw beeld.³ Als Oedipus verdwaalt en in *Chinatown* terechtkomt, of keizer Tiberius in New Jersey, zoals we zullen zien, begint het daarop te lijken.

Dit boek gaat dus over de manier waarop de klassieken onze cultuur samenhang geven. Dat thema is niet nieuw. Het belang van de concepten traditie en receptie in dat proces werd bijvoorbeeld al in 1921 door de dichter T.S. Eliot onderstreept, en al gebruikt Eliot dat moderne woord 'receptie' nog niet in die zin, hij loopt er wel op vooruit.⁴

Toch wordt er in wat voor een breder publiek over de klassieken wordt geschreven nog altijd vaak van uitgegaan dat de klassieken iets vastomlijnds vormen dat gekend kan worden. Hier benader ik 'klassieken' daarentegen als een proces, en verzet ik me tot op zekere hoogte tegen de neiging, die ook uit de curricula van scholen en universiteiten nog altijd blijkt, om de klassieken te laten ophouden bij de Oudheid. Niemand weet overigens wanneer die nu precies ophield, want er bestaat nu eenmaal geen uniek moment wanneer een cultuurfase ophoudt en de volgende begint.

We leven in een tijd van fragmentatie, en van proliferatie: van bronnen van kennis, cultuur en gezichtspunten. Het lijkt daarom haast onbegonnen werk aan de diversiteit eenheid en verband op te leggen: het lijkt zelfs onwenselijk, omdat we nu juist aan het pluriforme de grootste waarde lijken toe te kennen. Dat blijkt eens te meer uit het postmoderne dilemma van betekenistoekenning: de overtuiging dat teksten en kunstwerken eigenlijk geen inherente eigen betekenis hebben, maar dat hun betekenis er door verschillende lezers en kijkers telkens verschillend wordt ingelegd, waardoor een veelvoud aan betekenissen ontstaat die elke synthese bij voorbaat uitsluit – zoals overigens ook wordt geïllustreerd door de vele tegengestelde interpretaties van de *School van Athene* zelf.

Anderzijds bestaat er in politiek en samenleving, juist door die pluriforme veelvoud, sterke behoefte aan culturele cohesie als een voorwaarde voor een evenwichtig bestaan. Die behoefte ligt ook ten grondslag aan de recente pogingen om weer tot een vorm van culturele canon te komen, om het eens te worden over welk cultureel verleden we delen. Het zijn in het bijzonder de kunsten geweest, of liever, kunstwerken, die dat gevoel van culturele eenheid op bepaalde momenten hebben gesuggereerd. Of we nu denken aan de Atheense tragedies, aan de Romeinen luisterend naar Vergilius' *Aeneis*, aan de koningsdrama's van Shakespeare, of aan

20e-eeuwse Amerikanen die massaal naar *westerns* keken die hun wortels verklaarden en bepaalden, in al die gevallen waren het kunstwerken die cohesie tot stand brachten, en voor een gevoel van delen, van 'thuis' zijn zorgden. Het zijn vaak precies *die* kunstwerken die, doordat ze het gedeelde culturele verleden verbeelden, belangrijk zijn gebleven voor onze cultuur, en zo tot de canon zijn gaan behoren.

In de volgende hoofdstukken hoop ik te laten zien dat juist het prisma van receptie en traditie een verantwoorde respons mogelijk maakt op dat postmoderne dilemma van betekenisstoekenning, en daarmee een integratie van de schijnbaar onverenigbare doelen van het erkennen van de diversiteit enerzijds, en het laten zien van culturele coherentie anderzijds. Al die interpretaties en interpretaties van interpretaties moeten ons niet ontmoedigen, ze moeten juist het uitgangspunt zijn voor een nieuwe, moderne blik op historische én moderne kunstwerken.

Je kunt receptie en traditie op grofweg drie manieren bestuderen: of je neemt een antiek werk of een antieke auteur, en volgt die door de tijd; of je neemt een later werk of kunstenaar, en kijkt hoe die zich met de Oudheid verstonde; of je neemt een cultureel fenomeen, thema of periode, en kijkt hoe dat of die zich verhiel tot de klassieke Oudheid. In grote lijnen wordt in deel I de eerste methode gevolgd met antieke werken als uitgangspunt, in deel II de tweede door te kijken naar de manier waarop afzonderlijke kunstenaars uit de Renaissance met de Oudheid omgingen. Deel III laat zien hoe antiekenreceptie vanaf de zeventiende eeuw steeds complexer wordt, want gekleurd door perioden, kunstenaars en thematiek die tussen de Oudheid en de bestudeerde werken in liggen.

De volgorde van de hoofdstukken is hoofdzakelijk chronologisch, maar binnen de hoofdstukken zelf spring ik vaak snel van Oudheid naar heden of tussenliggende periodes en weer terug. Volledigheid in de zin van een representatieve behandeling van periodes en werken uit de klassieke traditie is vanwege de omvang van het veld uitgesloten. Er is dan ook niet naar gestreefd – mijn krachten schieten er tekort voor, en het geduld van de lezer zonder twijfel ook. Het gaat me vooral om de illustratie en toepassing van een manier van kijken naar kunst en literatuur. Dat rechtvaardigt ook naar ik hoop de opvallendste lacunes, zoals de hoge Middeleeuwen of het Modernisme, die overigens niet voortkomen uit gebrek aan belangstelling mijnerzijds, maar uit praktische bezwaren. Rest mij de tijd, dan zou ik die periodes ieder een nieuw boek(je) gunnen.

Ik heb het detail niet geschuwd. Citaten en hun interpretatie geven de lezer hopelijk een aantal memorabele lees- en kijkmomenten en sturen wie dat wil zelf op pad, online of naar bibliotheek, museum, concertzaal

of bioscoop. Zoals de grote cultuurhistoricus Aby Warburg opmerkte, niet de duivel, maar *der liebe Gott steckt im Detail*, – waarmee hij bedoelde dat inzicht in grote samenhang alleen voort kan komen uit minutieuze bestudering van het kleine. En ten slotte is niets beter dan het detail in staat om iemand werkelijk een tekst of beeld in te trekken, zodat deze concrete betekenis krijgen.

Niet alleen de orde waar God voor staat, maar ook het hoogste genot schuilt in een confrontatie met details. Kijk nog maar eens naar onze Inghirami, en de intense tevredenheid op zijn gezicht. De scène verbeeldt zo de intellectuele en artistieke traditie waarin ik ben opgegroeid en die ik ook zelf door wil geven: opperste concentratie en tegelijkertijd benijdenswaardig plezier in het delen van mooie dingen, met jong en oud, en met gemengde temperamenten – het strenge visioen van de oude man, de gefronste wenkbrauw van concentratie bij de helper, de ontspannen glimlach bij de schrijver, en het trotse zelfbewustzijn van het jongetje dat ons aankijkt en lijkt te zeggen: ‘Kom er maar bij als je durft!’

I.
Met de rug naar de toekomst

1. Homerus en de regels van de kunst

De eenheid van het menselijk tekort

ταῦτα δὲ τὰ ἔπη οὕτως ἐστὶν ἐναργείας μεστά, ὅτι οὐ μόνον ἀκούεται τὰ πράγματα, ἀλλὰ καὶ ὁράται. λαβῶν δὲ τοῦτο ἐκ τοῦ βίου ὁ ποιητὴς ἄκρως περιεγέμετο τῇ μιμήσει.

Deze woorden zijn zo enorm aanschouwelijk dat je de situatie niet alleen hoort, maar ook ziet. Doordat hij dit element aan het leven weet te ontnemen, spant de dichter de kroon in de weergave van de werkelijkheid.

Scholion op *Il.* 6.467

De eerste, de beste

Aan het begin van de *Ilias* belegeren de Grieken al negen lange jaren lang de poorten van Troje zonder de stad te kunnen innemen. Strooptochten in de omgeving zijn nodig om het leger voedsel te verschaffen en de aanvoerders oorlogsbuit. Een van die tochten gaat naar het eiland Chryse, waar een priester Chryses en zijn dochter Chryseïs een heiligdom van Apollo in ere houden. Maar de Grieken nemen het meisje als oorlogsbuit mee, en geven het bij de verdeling aan Agamemnon als bijslaap. Chryses, bekomen van de eerste schrik, besluit het er niet bij te laten zitten, en wendt zich als smekeling in priestergewaad en als zodanig beschermd door Zeus tot de Grieken. Hij draagt een enorme losprijs bij zich waarmee hij zijn dochter hoopt los te kopen. De andere leiders juichen het voorstel van Chryses toe, maar Agamemnon, tot wie Chryses zich richt, stuurt hem smadelijk terug: *‘Scheer je weg, erger me niet, opdat je nog veilig naar huis komt.’* Zo sprak hij [Agamemnon]; de oude man [Chryses] werd bang en gehoorzaamde aan het bevel. En hij ging zwijgend langs het strand van de luid-ruisende zee (1.32-34).

Het laatste vers van deze passage luidt in het Grieks βῆ δ' ἀκέων παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης. Wanneer je die woorden nauwkeurig bekijkt, blijken ze een hechte verstrengeling van visualisatie, klank en inhoudelijke betekenis te bevatten. Door toedoen van een *long shot* van de priester laat het vers voor het eerst in het epos zien waar we zijn, en toont het onheils spelende decor van de duistere *Ilias*. Maar het laat ook het gebulder van de zee horen in het geruis van de fluisterende medeklinkers van *polyfloisboio thalassès*.¹ Met een in zijn eenvoud verbluffende economie van middelen doet Homerus de lezer midden in de wereld die hij schildert belanden