

Inhoud

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

II. Studeerkamerconversaties

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

III. Nieuwe werelden

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

19. De gereedchapskist van een bestsellerauteur <i>Retorica oud en nieuw</i>	423
20. Petite histoire als postmodern epos The Sopranos <i>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 gangsterserie *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 linkerkant 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 'antiekereceptie', 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 ontlenen 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 seculier-rationele 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 presenter 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 betekenisstoekenning: 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 verhield 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!’