

# *Thou Art More Lovely: klassieke tradities en de kunst van het vergelijken*

INAUGURELE REDE DOOR PROF. DR. MAARTEN DE POURCQ

in  
au  
gurele  
redo

*change perspective*

Radboud Universiteit



## INAUGURELE REDE

PROF. DR. MAARTEN DE POURCQ



Lange tijd gold de oudheid als een vanzelfsprekend onderdeel van onze cultuur. Denk aan de klassieke talen in het onderwijs, de klassieke zuil in de architectuur of de bewerking van klassieke mythen voor het toneel. In de loop van de twintigste

eeuw is de oudheid zichtbaar minder dominant tot zelfs perifeer geworden. Opvallend is wel dat er de laatste dertig jaar nooit zoveel tragedies zijn opgevoerd als daarvoor. Bovendien beginnen in de populaire cultuur én in het publieke debat over het huidige Europa klassieke referenties een opmerkelijke plaats in te nemen. Wat is hier aan de hand? Waar komen deze referenties vandaan en welke rol spelen ze in de verbeelding van huidige en nieuwe samenlevingen? Hoe meten wij ons vandaag aan de oudheid en welke oudheid is dat dan?

Maarten De Pourcq studeerde klassieke talen en literatuurwetenschap aan de KU Leuven. Hij promoveerde er in 2008 op een onderzoek naar de rol van de Griekse oudheid in de cultuurkritiek en literatuurtheorie van Roland Barthes. Met een Rubicon- en een Veni-beurs van NWO kwam hij in 2009 naar de Radboud Universiteit. Hij hielp mee bij de ontwikkeling van het onderzoeksthema *Europe and its Worlds* aan de Radboud Universiteit en bij de oprichting van de onderzoeksgroep *Classical Receptions and Traditions* bij de onderzoeksschool OIKOS. Sinds 2015 is hij hoogleraar Europese letterkunde aan de Radboud Universiteit.

Radboud Universiteit



THOU ART MORE LOVELY:  
KLASSIEKE TRADITIES EN DE KUNST VAN HET VERGELIJKEN



**Thou Art More Lovely:  
klassieke tradities en de kunst van het vergelijken**

*Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van hoogleraar Europese letterkunde aan de Faculteit der Letteren van de Radboud Universiteit op vrijdag 9 september 2016*

**door prof. dr. Maarten De Pourcq**

Opmaak en productie: Radboud Universiteit, Facilitair Bedrijf, Print en Druk  
Fotografie omslag: Bert Beelen

© Prof. dr. Maaarten De Pourcq, Nijmegen, 2016

Niets uit deze uitgave mag worden vermenigvuldigd en/of openbaar worden gemaakt middels druk, fotokopie, microfilm, geluidsband of op welke andere wijze dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de copyrighthouder.

*Mijnheer de rector magnificus, mevrouw de decaan, dames en heren,*

Vandaag wil ik het met u hebben over een kunst die wij allemaal beheersen, maar die we om verschillende redenen zelden tegen het licht houden: de kunst van het vergelijken. Het is een onderschatte en een riskante kunst. Laat mij beginnen met een voorbeeld, dat minstens enkele mensen in de zaal bekend zal voorkomen.

Stel, er is een kind op komst. Een grote onbekende groeit in moeders buik. Maar bij de eerste tekenen van leven gaan we interpreteren: 'Oh, reactie op muziek: het wordt vast een danser zoals zijn tante'; 'ha, een goede eter, die lijkt op zijn peter'; 'wat een woelwater, ja, de vader, die heeft ook ADHD'. De familie fungeert hier als eerste referentiepunt in de vergelijking met het onbekende kind. Vanuit de familie wordt naar het kind gekeken, maar minstens even interessant is dat ook het omgekeerde gebeurt: wat het kind doet, werpt plots licht op hoe die familie is – of hoe mensen die familie zien.

Vergelijken is dus een vertrouwde manier om onszelf en de wereld in kaart te brengen en om onszelf tot die wereld (en tot onszelf) te verhouden – in het dagelijkse leven, in de wetenschap, in de kunst, in de media. We doen dat door het leggen van connecties. Bij sommige vergelijkingen volstaat het die connectie te maken zonder die connectie verder uit te werken, omdat het doel van de vergelijking vooral bevestiging is, bijvoorbeeld de samenhang tussen kind en familie. In andere gevallen is die connectie de aanleiding tot kenniswinning, zet het ons aan om verschillen en overeenkomsten diepgaander te verkennen en erover in discussie te gaan ('ik heb helemaal geen ADHD'). Vergelijken is zo alledaags dat we het een *culturele praktijk* mogen noemen: een vergelijking zegt iets over hoe wij in de wereld staan, wat we kennen en willen, waarvoor we schrik hebben of tegen wie we ons afzetten. Een ander bekend voorbeeld van zo'n vergelijking is de zogenaamde *reductio ad Hitlerum*<sup>1</sup>: een discussie loopt spaak omdat iemand plots een nazi-verwijzing inbrengt en daardoor de tegenstander reduceert tot het absolute kwaad, tot dat wat niemand wil zijn. In de literatuur noemt men deze *reductio* 'een drogreden' (*fallacy*), maar dat is te beperkend: het inzetten van zo'n vergelijking laat immers zien wat iemands kritische grens is in een debat.

Ook in de wetenschap spelen vergelijkingen een belangrijke rol. Als fenomeen worden ze bestudeerd in uiteenlopende disciplines zoals de logica, de biologie, de psychologie, de sociologie, de communicatiewetenschappen en de stilistiek. Er bestaat bovendien een lange traditie van *vergelijkende* wetenschappen – in het recht (bijvoorbeeld wanneer het Europese recht wordt vergeleken met het Japanse) of in de antropologie. Die traditie hebben we ook in de literatuurwetenschap. De Europese letterkunde is hieraan nauw verwant, omdat ze over de grenzen van talen en periodes heen kijkt, en literaturen met elkaar vergelijkt. Overigens, de opleiding Algemene Cultuurwetenschappen waaraan

deze leerstoel verbonden is, heette vroeger 'Algemene en *Vergelijkende* Kunstwetenschappen'. In de afgelopen decennia verdween de noemer 'vergelijkend' of 'comparatief' uit de meeste titels van opleidingen, niet zozeer omdat er niet meer wordt vergeleken maar wel omdat het comparatisme een kwalijke naam heeft gekregen. Een belangrijke reden daarvoor is een doorgedreven reflectie op de positie van waaruit wij vergelijken en de effecten daarvan op de vergelijking. Wordt die niet al te zeer gestuurd door ons eurocentrisme, door wat wij vertrouwd en normaal vinden, zeker wanneer we naar minder bekende culturen kijken? In dat eurocentrisme klinken dominante stemmen door op het vlak van gender, koloniale verhoudingen, seksualiteit en ecologie – stemmen die een adequate vergelijking op een aantal punten zozeer kunnen bemoeilijken dat de legitimiteit van de vergelijking in het geding is. Wie heeft het recht om te vergelijken en vanuit welke positie doet die dat?

Ook de klassieke tradities uit de titel van deze rede delen in dit probleem. Met 'klassieke tradities' bedoel ik het gebruik om naar de oudheid te verwijzen in een latere context. Het zo ontstane 'klassieke repertoire' is verweven geraakt met de grootste sociale en culturele vraagstukken van de 20<sup>ste</sup> en de 21<sup>ste</sup> eeuw: de culturele elite; het patriarchaat en zijn misogynie; kolonialisme en nationalisme; en dat ene breekpunt halverwege de twintigste eeuw: het fascisme en nazisme. Klassieke tradities worden dus bij uitstek geassocieerd met hegemonie: de Oude Grieken die alles wat niet Grieks is 'barbaars' noemen (omdat andere talen zonder onderscheid zouden klinken als *barbarbar*); de Romeinse soldaat die symbool staat voor mannelijkheid, nationalisme en burgerdeugd (bijvoorbeeld op de centrale toegangsbrug (de zogenaamde 'Puppenbrücke') tot Lübeck staat zo een soldaat, die de burgerlijke 'Virtus' van deze Hanzestad moet symboliseren); de classicistische ornamenten die menig bankgebouw en luxevilla sieren. Dit klassieke repertoire staat onder druk, omdat het op gespannen voet leeft met de emancipatie- en democratiseringsbewegingen van de 20<sup>ste</sup> en de 21<sup>ste</sup> eeuw. Aan de universiteit wordt deze cultuurstrijd voornamelijk aangevoerd door de *cultural studies* die aandacht vragen voor culturele inclusie en dus ook voor in het onderzoek onderbelichte cultuurvormen en media, die een groot en nieuw publiek weten te enthousiasmeren, dikwijls in tegenstelling tot de klassieke canon.

U vraagt zich nu misschien af: 'Waarom staat hier dan een *classicus* als leerstoelhouder voor de *cultural studies* in Nijmegen? Beste universiteit, wat heeft u gedaan? In het hol van de leeuw... een andere leeuw gezet?' Wel, zoals u ziet: ik leef nog. En geen nood, mijn collega's ook. En dat komt omdat de arena er toch enigszins anders uitziet dan ik zonet schetste. Als je een kleine draai geeft aan de reeks voorbeelden die ik gaf, ziet het verhaal van de klassieke traditie er immers heel anders uit. Die Oude Grieken bijvoorbeeld, die vonden het hun religieuze plicht om vreemdelingen gastvrij te ontvangen en onderdak te geven. In het uitgestrekte Romeinse Rijk kon iemand het Romeinse burger-



recht verkrijgen ongeacht diens nationaliteit, waardoor het nog steeds als een voorbeeld geldt van inclusief en verbindend burgerschap. En de klassieke architectuur? Al enkele eeuwen geldt het Griekse theater als hét voorbeeld van een ruimte waarin de stad samenkomt om over zichzelf na te denken. Het gaf een podium aan sterke vrouwen, banelingen en zelfs verslagen vijanden, die uitgebreid over hun lot konden vertellen. Zo werd de monoloog waarin Medea zich beklagt over het lot van de vrouw een sleuteltekst voor verschillende vrouwenrechtenbewegingen, in die mate zelfs dat hij invloed heeft gehad op nieuwe wetgeving.<sup>2</sup>

Deze reeks voorbeelden, hoe lapidair ook, laten zien dat het spel met de antieke referenties niet noodzakelijk buiten het domein van de *cultural studies* staat. Meer nog, als we naar de geschiedenis van die *cultural studies* kijken, zien we dat die referenties zeker geen taboe vormden. Raymond Williams bijvoorbeeld: een belangrijke stem binnen de Britse *New Left* en een geliefd auteur binnen onze afdeling. Hij wijdde een deel van zijn academische leven aan het bestuderen van de doorwerking van de tragedie, waarover hij het boek *Modern Tragedy* (1966) schreef. Een andere grondlegger van de *cultural studies* is Roland Barthes, over wie ik in Leuven mijn proefschrift schreef. Barthes was opgeleid als classicus aan de Sorbonne, maar wijdde zich aan de cultuurkritiek van zijn eigen tijd. Hoewel hij nooit schreef over een antiek onderwerp, bulkt zijn oeuvre van de klassieke verwijzingen. Louter op basis van de indexen van zijn gepubliceerde teksten kwam ik aan meer dan duizend klassieke referenties. Hoewel veel van deze referenties op het eerste gezicht overkomen als incidenteel tot zelfs ornamenteel, bleken bij nadere studie patronen zichtbaar te worden: een vaste set van voorbeelden uit het Griekse theater, de Griekse literatuur en filosofie, en de antieke retoriek, hielp Barthes bij het ontwerpen van nieuwe ideeën, analyses en theorieën. Bovendien stond dit klassieke repertoire in nauw verband met teksten van andere denkers die op dat moment het intellectuele debat bepaalden in Parijs en dus ook elders in Europa, de Verenigde Staten en het noorden van Afrika. De oudheid zong rond, evenwel zonder dat er veel consistentie zat in de betekenis die eraan werd toegeschreven. Het gebruik ervan was wel *coherent*, in die zin dat mensen het voldoende belangrijk vonden om het keer op keer aan te halen.<sup>3</sup> En dat is een belangrijk punt, zeker wanneer we straks naar de cultuurstrijd kijken die momenteel woedt tussen conservatieven en progressieven, tussen volksmenners en *grassroots*-bewegingen, tussen pro- en anti-Europeanen. Ook daarin speelt het klassieke repertoire een rol van betekenis als tweede lid van de vergelijking.

Tijdens mijn onderzoek naar de Griekse interteksten in het werk van Roland Barthes viel me op dat er weinig methodiek voorhanden was voor de analyse van dat tweede plan in een betoog. Mijn rede vandaag is daarom een aanzet om meer zicht te krijgen op deze *culturele praktijk* van het vergelijken, waarin ook noties van de metafoor, de analogie, de identificatie, de referentie en de parallel een rol spelen. Die culturele praktijk

heeft net zoals het comparatisme te lijden onder een wijdverbreid wantrouwen. We blijven dus nog even in de hoek waar de klappen vallen en dat doen we niet alleen om ooit weer recht te staan, maar ook omdat de literatuur hier om de hoek komt kijken.

Het algemene voorbehoud ten opzichte van vergelijkingen zie je goed in onze woordenschat. Tal van uitdrukkingen spreken zich uit tegen het vergelijken: er zijn uiteraard de appels en de peren, of de vergelijking die ‘mank loopt’. In het Frans hebben ze een hele puntige uitdrukking bedacht: *La comparaison n'est pas raison*. De kritische stem hierachter is onder andere die van de filosofie, die meermaals het nut van metaforen, vergelijkingen en andere stijlfiguren in de zoektocht naar wijsheid ter discussie heeft gesteld. Een beroemde stem is die van John Locke, die in zijn bekende *Essay Concerning Human Understanding* uit 1689 pleitte voor een ‘metafoorloze’ taal. Voor Locke is metaforiek ornamenteel en leidt het af van de essentie van de gedachte. Een latere filosoof zoals Nietzsche gaat daar lijnrecht tegenin wanneer hij stelt dat onze taal, ook in de wetenschap, werkt als ‘een mobiel leger van metaforen’ waarmee wij de werkelijkheid te lijf proberen te gaan. Grote verschillen van opvatting dus, en waar de meningen het hardst uiteenlopen, daar moeten we zijn.

Het is geen toeval dat de filosofie kritisch is voor vergelijkingen. In dat verband wordt, enigszins onverwacht, Aristoteles vaak aangehaald als de verantwoordelijke voor het reduceren van de kunst van het vergelijken tot een *littéraire* kunst. Kennelijk is dat een beproefde tactiek om de deuren tussen de literatuur en de wereld dicht te gooien. Alsof iets reduceren tot een literaire kunst betekent dat het enkel nog over een stijlbloem kan gaan en niet langer over een praktijk die de literatuur verbindt met andere culturele praktijken. Vorig jaar stond op deze plek een wetenschapshistoricus die zijn proefschrift verdedigde en terecht werd gewezen omdat hij te veel las in een metafoor. Een metafoor, dat is literaire opsmuk, dat zegt toch niets over hoe negentiende-eeuwers denken over pakweg de natuurwetenschap?

Laten we vandaag proberen, stapsgewijs, die gesloten deuren tussen literatuur en de wijde wereld weer open te duwen. En laten we dat doen door ons inderdaad eerst tot die vermaledijde literatuur te wenden.

\*

Bijvoorbeeld dit beroemde gedicht uit de Engelse, de Europese en de wereldliteratuur: ‘Sonnet 18’ van Shakespeare, voor het eerst gepubliceerd in 1609.

*Sonnet 18*

Shall I compare thee to a summer's day?  
Thou art more lovely and more temperate:

Rough winds do shake the darling buds of May,  
 And summer's lease hath all too short a date;  
 [5] Sometime too hot the eye of heaven shines,  
 And often is his gold complexion dimmed,  
 And every fair from fair sometime declines,  
 By chance or nature's changing course untrimmed:  
 By thy eternal summer shall not fade,  
 [10] Nor lose possession of that fair thou ow'st;  
 Nor shall Death brag thou wand'rest in his shade,  
 When in eternal lines to time thou grow'st.  
 So long as men can breathe or eyes can see,  
 So long lives this, and this gives life to thee.<sup>4</sup>

Ik noemde het een beroemd gedicht maar het zijn natuurlijk vooral de eerste verzen die menig verliefde wel eens over de lippen heeft laten gaan: *Shall I compare thee to a summer's day?* Gezien de *Indian Summer* die wij deze week doormaken, kunnen wij ons uitermate goed inleven in die vergelijking, maar wacht tot u de volgende speelse vertolking hebt gezien: <https://www.youtube.com/watch?v=05waZXoMUcg>.

Alles ademt zomer in deze clip, zoveel is duidelijk, en ook in het gedicht wordt de vergelijking met de zomerdag stap voor stap verkend. Maar al vanaf het eerste vers rijst er verzet: 'Zal ik jou vergelijken met een zomerdag? Mmm, neen, jij bent eigenlijk veel lieflijker, en milder; of toch? De zomer dat is toch zoals een heerlijk warm bad – maar: hij kan ook best broeierig zijn, onbehaaglijk, klef; akkoord, er is die verkwikkende regenbui af en toe, maar nee, nee! Jij bent niet zoals dat onweer, en belangrijker nog: jij gaat ook niet zo plots voorbij! Daarvoor zorgt dit gedicht, beloofd!'

Als je het gedicht zo samenvat, lijkt het wel alsof de spreker voortdurend in verlegenheid wordt gebracht door zijn eigen vergelijking. Hij begint met het uittekenen van parallellen, maar al snel stoot hij op de verschillen, of stoot hij zich *aan* de verschillen. Alsof hij anticipeert op een tegenstem en die meteen in zijn eigen stem verwerkt. Het doet denken aan de beruchte kelderman uit Dostojewski's *Aantekeningen uit het ondergrondse*. Terwijl de man zijn gedachten probeert toe te vertrouwen aan het papier, verliest hij geregeld de rechte lijn van zijn betoog omdat hij overvallen wordt door een kakofonie van stemmen en tegenstemmen en tegen-tegenstemmen in zijn hoofd. Bij Shakespeare is er meer beheersing, maar de *tegenstem* is ook hier een opvallende retorische keuze: hij had de vergelijking ook kunnen uitwerken door alle *positieve* overeenkomsten met de zomer aan te stippen. Maar dat doet hij dus niet. Niet de overeenkomsten, of beter: niet de *geïntendeerde* overeenkomsten maar het risico van de verschillen en dus van het *potentiële* misverstand bij het trekken van de vergelijking wordt volop uitgespeeld: natúúr-

lijk ben jij onvergelijkbaar, maar dat leert ons net *deze* vergelijking. Via de verkenning wordt dus de reductie tegengegaan ('ik ben geen zomerdag') – de reductie die velen zo nefast vinden aan de vergelijking. Ook al schiet de vergelijking naar eigen zeggen voortdurend tekort, de zomer blijft wel de toetssteen voor de schoonheid en het karakter van de jij-persoon. Op het einde van het gedicht heeft de vergelijking standgehouden: als lezer blijf je de jij zien vanuit het perspectief van de zomer. Meer nog, de vergelijking is uitgebreid: de jij is 'een eeuwige zomer' geworden.

De vorm van dit gedicht doet zo denken aan een filosofische exercitie. Men begint met een *quaestio* of vraagstelling,<sup>5</sup> waarna de vloer wordt geopend om het onderwerp verder te verkennen. De vergelijking is hier dus duidelijk meer dan een stijlbloem: ze is geen ornament maar staat in het hart van een oefening om iets te leren kennen en, zeker in dit geval, aan iemand betekenis en waarde toe te kennen. De *eigenlijke* vorm van deze tekst is natuurlijk het sonnet. Conform de wetten van het genre zien we tussen de twee kwatrijnen en de twee terzetten iets gebeuren (vanaf vers 9 dus).<sup>6</sup> Daar wordt de stap gezet van zomerdag naar eeuwige zomer, van vergankelijkheid naar verzet tegen die vergankelijkheid. Laten we die overgang tussen de twee delen van het sonnet nader bekijken en zien wat we daaruit nog meer kunnen halen over de kunst van het vergelijken.

\*

Om dat te doen, neem ik er recente theorievorming bij over metaforen. Die is de afgelopen decennia vooral ontwikkeld in de taal- en cognitiewetenschap.<sup>7</sup> Metaforen en vergelijkingen hebben met elkaar gemeen dat ze minstens twee domeinen met elkaar verbinden. Technisch heet dat *cross-domain mapping*. Ze doen dat door cognitief onderscheidbare niveaus met elkaar te laten interageren. In het geval van ons gedicht: 'jij (één niveau) bent een zomerdag (tweede niveau)'. Onderzoekers hebben gekeken of er niveaus zijn die vaker met elkaar worden verbonden en ze kwamen tot de vaststelling dat wij een grote systematiek aan de dag leggen in onze kunst van het vergelijken. Een *belangrijke studie in dit verband is die van George Lakoff en Mark Johnson: Metaphors We Live By*. Hun stelling is dat wij terugvallen op een uitgebreid repertoire aan basismetaforen, die zij 'conceptuele metaforen' noemen. Bijvoorbeeld: wanneer wij spreken over discussiëren, dan maken we automatisch gebruik van de conceptuele metafoor 'Discussie is oorlog'. Hier zie je een overzicht van Engelstalige voorbeelden, die je zo kunt omzetten naar onze taal:

#### ARGUMENT IS WAR.

Your claims are *indefensible*.  
 He *attacked every weak point* in my argument.  
 His criticisms were *right on target*.  
 I *demolished* his argument.  
 I've never *won* an argument with him.

You disagree? Okay, *shoot!*  
 If you use that *strategy*, he'll *wipe you out*.  
 He *shot down* all of my arguments.<sup>8</sup>

Waarom is dit een belangrijke observatie? Allereerst zien we nu de opvallende *samenhang* in ons gebruik van metaforen. Concrete metaforen blijken geclusterd te kunnen worden in een concept of een formule. Zo kunnen we provisorisch patronen blootleggen, niet alleen in onze taal maar ook in onze denkwereld. Stel je een cultuur voor waarin discussie niet wordt gekoppeld aan oorlog – zo vervolgen Lakoff en Johnson – maar wel aan dans. *Discussie is dans*. Dan krijg je een heel ander netwerk van metaforen én een heel andere waardering en verbeelding van discussiëren. Dan staan wij heel anders in de wereld. Aan de specifiek *culturele* dimensie van metaforen besteden Lakoff en Johnson weinig aandacht. En dat is jammer, want het opent mogelijkheden om bruggen te slaan met actuele benaderingen in de literatuur- en cultuurwetenschappen, zoals de discoursanalyse, de imagologie, de repertoire- en receptiestudies, en de *memory studies*. Lakoff en Johnson hebben echter vooral interesse in wat metaforen zeggen over onze zintuiglijke ervaringswereld.

Hun meest bediscussieerde hypothese is dat primaire zintuiglijke ervaringen fundamenteel zijn voor ons kenvermogen. Ervaringen die wij reeds als kind hebben van de wereld, zoals de primaire ruimtelijke ervaring van ‘naar boven’ en ‘naar beneden’, zijn basisprincipes in ons spreken over veel complexere aangelegenheden. Wanneer we het hebben over de wereldeconomie, bijvoorbeeld, spreken we in heel herkenbare termen van dalingen en stijgingen, ook al doen die niet altijd recht aan de complexe economische werkelijkheid. Maar we doen het wel. Vanuit het bekende *verankeren* we het onbekende en het complexe.<sup>9</sup> Daartoe dient de kunst van het vergelijken.

De primaire ervaringsmetaforiek zie je ook terug in het eerste deel van ons sonnet, waar het uitgangspunt wordt gevormd door de formule ‘Affectie is warmte’, met de zomerdag als concrete metafoor. In het tweede deel van het sonnet verandert die formule van aard: de vergelijking met de zomer blijft, maar wisselt van referentiekader. Het gedicht gaat niet meer over de louter zintuiglijke waarneming van een zomerdag, maar gaat een interactie aan met de tijd en meer bepaald met de tijd van de culturele traditie. In het tweede deel wordt de literatuur ingeroepen als dé manier om de jij te bekoren: neen, jij bent niet zo voorbijgaand als de zomer, dit gedicht de poëzie! zal jou doen overleven en maakt van jou een eeuwige zomer. Het is een plotse wending maar wel een gebaseerd op een klassiek idee: literatuur richt een *monument* op, zoals Horatius ooit schreef: duurzamer dan het brons van standbeelden of het steen van piramides.<sup>10</sup> Een ode aan de jij wordt stiekem een ode aan de literatuur en dan met name aan de *herinneringskunst* die literatuur kan zijn. Deze wending in het sonnet kan worden verklaard

uit de reeks waarin dit sonnet thuishoort. In de voorgaande sonnetten werd de jij immers opgeroepen om zich te reproduceren (pas dus op als je dit gedicht spontaan citeert!). Naast jezelf doorgeven aan je kinderen is de literatuur een manier om jezelf in stand te houden tegen de tand des tijds. Sonnet 19 begint niet toevallig met *Devouring Time*, 'Verslindende Tijd', een aanspreking die we opnieuw in de antieke literatuur terugvinden, ditmaal bij Ovidius: 'o Tijd die alles opeet'.<sup>11</sup> Daar moeten we tegenin kunnen gaan, vindt Shakespeare.

Dit gedicht is dus behept met *hoe wij in-de-tijd staan* en hoe wij cultureel kunnen overleven. Wat de vergelijking in het eerste deel van ons sonnet en de klassieke referenties in het tweede deel gemeenschappelijk hebben, is het principe van toetsing. Zoals de zomerdag wordt gebruikt ter toetsing van de jij, zo dienen Ovidius en Horatius als toetsing voor de ambities van dit gedicht. Door aan te haken bij een bekende referentiecultuur schuift het gedicht zich in de samenhang met deze traditie in en reproduceert het de status van deze traditie. Ook dat is een aspect dat de metaforentheorie buiten beschouwing laat, maar van cruciaal belang is voor de kunst van het vergelijken. Onze metaforentheorie helpt dus bij het doorgronden van het eerste deel van het sonnet, maar schiet nog tekort voor het tweede. Nochtans kunnen metaforen evengoed culturele referenties bevatten. Een *Saganneke* doen, bijvoorbeeld, dat is op de fiets rijden zoals de Slowaakse wielrenner Peter Sagan dat doet. Voor de liefhebbers betekent dat een *wheelie*: een fiets enkel op het achterwiel laten rijden. Sagan kan het met één hand en ook zonder: een *no-handed-wheelie*. Hij laat zo zijn verleden als mountainbiker zien en dus zijn lidmaatschap van een groep die meer kan dan enkel stampen op de pedalen. De referentie in deze culturele metafoor werkt dus tegelijk verbindend en onderscheidend. Een ander voorbeeld geeft Andrew Goatly die heel kort in zijn studie *The Language of Metaphors* het bestaan van culturele metaforen aanhaalt. Hij koppelt ze aan culturele intimiteit, omdat ze gedeelde culturele ervaringen oproepen. Hij haalt daarbij Nero aan als voorbeeld en zegt daarover het volgende: *Only those who understand Latin and are sufficiently familiar with the saying 'Nero fiddled while Rome burned' can become parties of the metaphorical conspiracy*.<sup>12</sup> Wat opvalt is de sterke klemtoon op voorkennis. Ons voorbeeld van Shakespeare laat echter zien dat we geen Ovidius of Horatius hoeven te kennen om het sonnet te begrijpen. De referenties zijn zo goed geïntegreerd dat ze een eigen leven kunnen leiden. Maar zelfs als ze expliciet waren gemaakt, is het nog maar de vraag of kennis van de brontaal, zoals Goatly stelt, de enige toegangspoort tot de klassieke wereld is. Het voorbeeld van Nero is in dat opzicht ongelukkig gekozen, aangezien het een van de bekendste scènes uit die gekke oudheid is: Nero die op het balkon van zijn paleis de lier bespeelt met het brandende Rome op de achtergrond. We kennen het uit de oude sandalenfilms, zoals *Quo Vadis* (waar deze scène zelfs op de affiche stond afgebeeld), of uit meer recente referenties, zoals in de kabeltelevisieserie *Arrow*, waarin de slechterik zichzelf met Nero vergelijkt wanneer hij vanuit een wolkenkrabber toe-

kijkt hoe hij de stad in brand heeft gezet.<sup>13</sup> Maar het idee van *culturele intimiteit*: laten we dat inderdaad even vasthouden en ons wenden tot de 20<sup>ste</sup> en de 21<sup>ste</sup> eeuw, de periode waarnaar ik het meest onderzoek doe.

\*

Lange tijd werd beweerd dat het klassieke repertoire enkel opgesteld was voor de elite die zich de klassieke talen via het onderwijs eigen kon maken en die dat repertoire vervolgens inzette om andere groepen binnen de samenleving uit te sluiten. Hoewel dat zeker een deel is van het verhaal dat we moeten vertellen, werd en wordt nog steeds een ander deel verwaarloosd, namelijk dat er veel meer toegangspoorten tot de klassieke wereld bestaan, ook vóór de democratisering van ons onderwijs. Enkele jaren geleden startte Edith Hall het project *Classics and Class* over de aanwezigheid van de klassieken onder minder goedgeoede klassen in Groot-Brittannië in de periode tussen 1789 en 1917. Ze haalde een gigantische hoeveelheid archiefmateriaal naar boven die bewees dat het klassieke repertoire veel dynamischer was onder niet-opgeleiden dan doorgaans wordt aangenomen.<sup>14</sup> Vandaag krijgen wij die klassieke kennis binnen via televisie, games, *re-enactments*, Wikipedia, enzovoort. Klassieke talen staan niet langer in het centrum van het onderwijs, maar tegelijk hebben nog nooit zoveel mensen toegang gehad tot informatie over en verbeeldingen van die klassieke wereld. Deze complexe democratiseringsbeweging roept bij heel wat onderzoekers grote vraagtekens op. Zo ziet de Franse cultuurfilosoof, religiewetenschapper en Arabist Rémi Brague in het afnemende contact met de klassieke en bijbelse bronnen een levensgroot probleem voor de Europese cultuur, omdat die cultuur zichzelf sinds de oudheid in relatie tot die bronnen heeft gedefinieerd. In zijn studie *Europe: la voie romaine* (1992) betoogt hij dat zoals de Romeinen hun eigen cultuur lieten bepalen door de Griekse en joods-christelijke traditie, de Europese cultuur zich op Romeinse wijze verhoudt tot deze erfdelen. Vooruitgang en samenhang werden eeuwenlang gerealiseerd via de transmissie, vertaling, verspreiding en toetsing van deze bronnen. Dat duurde tot in de 19e eeuw, met de 20e eeuw als groot zwart gat waarin die klassieke autoriteit haar functie als culturele motor heeft verloren. Wat ook de academische waarde is van deze hypothese, het feit dat dit boek uit 1992 recent ook in het Nederlands werd vertaald, laat zien dat ze in ieder geval marktwaarde heeft. Een eerste reden daarvoor is de manier waarop Brague de Europese cultuur definieert, met name de openheid naar iets dat niet-hier en niet-nu is, maar wel als onderdeel – en zelfs toetssteen – van de eigen cultuur wordt beschouwd. Het laat volgens Brague zien dat de Europese cultuur wordt bepaald door haar vermogen om andere culturen te assimileren. Maar dat vermogen wordt vervolgens vakkundig dichtgemetseld doordat Brague die andere culturen *de facto* inperkt tot historische referentieculturen. Hierdoor wordt zijn studie een indirect pleidooi voor culturele geslotenheid op basis van geschiedenis en traditie. Er is op gewezen dat dit boek verscheen op het moment dat de Europese Unie zich uitbreidde van vijftien naar vijfentwintig lidstaten en overwoog

om nog verder te gaan, bijvoorbeeld richting Turkije.<sup>15</sup> De 'Romeinsheid' van de Europese cultuur wordt daardoor – wellicht onbedoeld<sup>16</sup> – een argument op basis waarvan bepaalde landen al dan niet tot de Europese club kunnen gaan behoren. Akkoord, het is een cultureel argument dat het zelden haalt van economische of politieke overwegingen. Maar het boek van Brague is wel symptomatisch voor een positie in een breder publiek debat dat vandaag op het scherpst van de snede wordt gevoerd. En het is bijna onvermijdelijk dat klassieke referenties een rol zijn gaan spelen in wat we misschien wel de Europese *culture wars* mogen noemen.

Er zijn vandaag verschillende politieke pressiegroepen die zich verzetten tegen wat zij 'de Europese zelfhaat' noemen: het schuldgevoel dat zeker na de Tweede Wereldoorlog is gegroeid met de vaststelling dat de Europese beschaving deels groot is geworden door uitsluiting. De veronderstelde universele samenhang tussen mensen gold dus niet voor alle groepen binnen de Europese samenleving. Dat schuldgevoel zie je direct of indirect in de moderne kunst en literatuur, zoals de hedendaagse poëzie. Daarin wordt de samenhang en dan vooral de traditionele logica achter die samenhang ter discussie gesteld via artistieke technieken die de lezer desoriënteren eerder dan verheffen of pleziëren. Want *mogen* we na Auschwitz nog op dezelfde manier poëzie schrijven als daarvoor? Is Auschwitz niet het Ithaka, het eindpunt van de odyssee van de Europese beschavingsgeest, zoals de cultuurcritici Adorno en Horkheimer beweerden? Het verwijt van culturele zelfhaat wordt niet toevallig in eerste instantie gericht aan de universiteiten en aan de kunstensector, waar enkele jaren geleden in Nederland onder grote druk van zo een politieke beweging disproportioneel zwaar werd bespaard. In Nederland kreeg die zogenaamde 'zelfhaat' onlangs de naam *oikofobie* – angst voor ons eigen huis, uiteraard listig zinspelend op het bestaande woord 'xenofobie'.<sup>17</sup> Het is bovendien geen toeval dat dit nieuwe woord op klassieke leest is geschoeid en daardoor een appel doet op een Europese referentiecultuur die ondanks haar stille grootsheid en edele eenvoud bij uitstek wordt geplaagd door verwijten van racisme, elitarisme en seksisme. Ook buiten Nederland zien we deze tendens, deze kunstgreep waarbij de oudheid als referentiepunt wordt ingezet om ons te attenderen op een verloren, beschadigde of te verdedigen samenhang.<sup>18</sup> Het gaat daarbij zelden om uitgewerkte analyses over hoe de oudheid ons heeft gemaakt tot wie wij zijn, maar om losse referenties en parallellen die onze verbeelding moeten prikkelen. We worden opgeroepen om het heden op een welbepaalde manier te verbinden aan 'dé oudheid'. Met deze oudheid wordt niet noodzakelijk een historische periode bedoeld, maar een repertoire van klassieke narratieven, citaten, beelden en objecten met een lange staat van dienst, en dus met een grote morele en esthetische status.

Een van de meest verontrustende voorbeelden van zo'n pressiegroep is de Identitaire Beweging. Die is onder meer in Frankrijk, Duitsland en Oostenrijk actief en bestaat



vooral uit jonge (vaak hoog opgeleide) mensen die Europa willen beschermen tegen immigratie. Tijdens optochten gebruiken ze vlaggen met daarop een Griekse lambda, een logo dat ze ook op hun overige mediakanalen gebruiken, inclusief hun merchandising zoals koffiebekers en zelfs rompertjes... Deze Griekse hoofdletter 'L' is een referentie aan de film *300* uit 2006, gebaseerd op een strip uit 1998. Een klein leger van driehonderd Spartanen verdedigt daarin Griekenland tegen de binnenvallende Perzische grootmacht. De Spartanen dragen op hun schild de L van *Lakedaimonia*, het gebied waarin Sparta ligt. Strip en film kregen bij verschijnen veel kritiek voor hun racistische en seksistische representatie van de Perzen, en voor de schaamteloze esthetisering van geweld. De goeden verliezen hier immers van de slechten en dus moet hun zelfopoffering extra in de verf worden gezet. De Spartanen zijn martelaars en hun dode lichamen na de slag worden geësceneerd zoals in de christelijke iconografie: halfnaakt en doorzefd met pijlen. Het historische aandeel van deze driehonderd Spartanen, zo is de boodschap, is een tijdelijk maar doorslaggevend oponthoud in de strijd om de Europese vrijheid tegen indringers uit het Oosten.

De link met het militarisme van de Identitaire Beweging is zonneklaar. Die link wordt bekrachtigd door de filter van de populaire cultuur die op deze blik op de oudheid staat. De maker van de strip en producer van de film is Frank Miller, bekend van toonaangevende superheldenstrips zoals *Batman (The Dark Knight)*. De stripreferentie moet de ongenueanceerdheid van deze strijd tussen Goed en Kwaad legitimeren. Hoewel Leonidas in *300* geen geheime superkrachten heeft, is hij evenzeer in het getouw met zijn select groepje *watchmen* om stad en land te beschermen, terwijl het thuisfront wordt beduveld door corrupte politici. De Identitaire Beweging identificeert zich zodanig met deze *300* dat ze zelfs de strijdkreet uit de film hebben overgenomen tijdens hun zogenaamde 'esthetische interventies': symbolische inbreuken op publieke gelegenheden waarbij ze het establishment een hak willen zetten. Veel aandacht ging uit naar hun interventies tijdens de Weense theatervoorstellingen van *Die Schutzbefohlenen*, zowel aan de universiteit als in het Burgtheater dit voorjaar. *Die Schutzbefohlenen* is een productie op basis van een tekst van Elfriede Jelinek met vluchtelingen op de scène, die eerder ook op het Holland Festival en elders in Europa te zien was.<sup>19</sup> De titel is een referentie aan een tragedie van Aeschylus, *De Smekelingen*, waarin vijftig Libische vrouwen op de vlucht zijn voor een gedwongen huwelijk en om asiel smeken in Griekenland. De versie van Jelinek confronteert ons met de stem van hedendaagse vluchtelingen die hun verhaal vertellen en het onbegrip waarop ze stoten aan de kaak stellen in één lange elegische monoloog. Het is documentair theater dat in vorm en inhoud refereert aan de klassieke tragedie. Opvallend is wel dat de stem van de antimigratie in dit stuk niet wordt gerepresenteerd. In *De Smekelingen* van Aeschylus wordt nochtans uitgebreid gedebatteerd over de pro's en contra's van het toekennen van asiel. Het lijkt dus wel alsof de interventie van de Identitaire Beweging, hoe verwerpelijk ook, die stem tijdens de

voorstelling alsnog aanwezig probeerde te stellen. Je kan je afvragen waarom Jelinek zo nadrukkelijk koos voor de vorm van de monoloog en dus niet voor een verkenning van conflicterende posities in een dialoog, waarbij stemmen en tegenstemmen kunnen worden vergeleken, zoals doorgaans in een tragedie gebeurt. Maakt het theater zich op die manier niet schuldig aan een soortgelijke uitsluiting als die van de *eigenheimers* van de Identitaire Beweging? Is het theater zo nog een plek waar de stad – de utopie van de ‘volledige’ stad, ‘de gemeenschap’ – samenkomt om over zichzelf na te denken? Het is wellicht een van de grootste uitdagingen voor de professionele artistieke sector vandaag: hoe laat je dergelijke stemmen toe wanneer die niet in jou zitten of wanneer je die maar moeilijk kan laten spreken vanwege ethische overwegingen? Zowel de referentie aan *De Smekelingen* als die aan de slag van de 300 zijn een oproep om samenhang te erkennen, alleen staan de interpretaties van deze samenhang met elkaar in conflict. Wie hoort er thuis in deze samenhang? Wanneer vergelijkingen met de oudheid object of vorm van een cultuurstrijd worden, kunnen we spreken van *competitive memory*: verschillende partijen strijden om publieke aandacht en middelen voor hún manier van gedenken, voor hún kunst van het vergelijken en voor hún cultuuropvatting. Het begrip *competitive memory* komt van de Holocaustonderzoeker Michael Rothberg, die als tegenwicht een ander begrip in de schaal legde: *multidirectional memory*.<sup>20</sup> Dit type onderzoek is erop uit de eenzijdige competitie tussen groepen om te zetten in een doorgedreven verkenning (een ‘archeologie’) van herinneringsculturen en morele verbeeldingen. Doel is stemmen te registreren, ook de tegenstemmen en tegen-tegenstemmen, zelfs binnen één stem, om zo het weefsel van de culturele samenhang en de druk daarop beter te leren kennen. Dat betekent dat ook de andersgezinde en onrustwekkende stemmen een plaats krijgen. Dat kan vanuit de *memory studies* en vanuit verwante studiedomeinen, zoals de receptiestudies. Op dat terrein wil ik met mijn onderzoek en onderwijs aan de Radboud Universiteit in de komende jaren een verschil maken, ook buiten de universiteit.

\*

Ik werd en word daartoe in de gelegenheid gesteld door heel veel mensen, waaronder jullie vandaag, en dat is een absoluut voorrecht. Een woord van dank is hier op zijn plaats. Allereerst aan het universiteitsbestuur, dat trots is op het feit dat we onszelf reeds enkele jaren de beste *klassieke* universiteit van Nederland mogen noemen, en zo de geesteswetenschappen in deze moeilijke tijden een hart onder de riem steekt. Het faculteitsbestuur, zowel het huidige als het vorige, gaf en geeft mij alle gelegenheid om mee te denken en mee te doen. Hetzelfde geldt voor de studenten en promovendi: in interactie met hen tot nieuwe woorden komen is een van de grootste genoegens die er bestaan. Dank ook aan de vele collega’s die van Nijmegen een plek maken waar zelfs Belgen thuis zijn. Binnen die groep collega’s noem ik in het bijzonder André, Sophie, Anneke en Mathijs: met jullie ideeën, wijsheid en plezier in het vak, staan jullie als een

huis, een met open deuren en dat is een hele geruststelling. Dank ook aan mijn promotor van weleer: beste Luc, zoals je ziet, doe ik nog steeds mijn uiterste best om te verhullen dat Plutarchus achter al mijn ideeën zit. Dank aan mijn familie en vrienden voor de onverdroten samenhang. En aan Lien voor die eeuwige zomer.

*Ik heb gezegd.*

## REFERENTIES

- 1 Het begrip danken we aan Leo Strauss, "The Social Science of Max Weber." *Measure 2* (1951): 206.
- 2 Edith Hall, "Medea and British legislation before the First World War." *Greece & Rome* 46 (1999): 42-77.
- 3 Het idee van 'culturele coherentie' is een belangrijk argument in de recente studie van David Rijser over de receptie van de oudheid in de westerse literatuur- en cultuurgeschiedenis: *Een telkens nieuwe oudheid. Of: Hoe Tiberius in New Jersey belandde* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016). Het begrip biedt een alternatief voor de problematische idee van culturele 'continuïteit', waarbij de klemtoon sterker ligt op de doorwerking dan op de transformaties en toe-eigeningen van (delen of verbeeldingen van) die oudheid in latere tijden.
- 4 William Shakespeare, *The Complete Sonnets and Poems*. Edited by Colin Burrow. Oxford: Oxford University Press, 2008: 417.
- 5 Met de term '*quaestio*' (of in het Grieks: '*problèma*') verwijs ik hier vooral naar de *Quaestiones Convivales* van Plutarchus. In dit werk staat tijdens 'tafelgesprekken' telkens één vraag centraal die door de deelnemers aan het gesprek verder wordt verkend en onderzocht.
- 6 Bij de sonnetten van Shakespeare valt die wending of *volta* doorgaans aan het einde van vers 12. Dat is hier mogelijk ook het geval, aangezien daar de eeuwigheidswaarde van een gedicht wordt verbonden aan de *disclaimer* dat er lezers moeten zijn die het gedicht adem en ogen moeten geven.
- 7 Zie onder meer van George Lakoff and Mark Johnson het standaardwerk *Metaphors We Live By* (Chicago - London: The University of Chicago Press, 2003 (1980)) en de vele vervolgstudies, zoals specifiek over literatuur: *More than Cool Reason: a Field Guide to Poetic Metaphor* (Chicago - London: The University of Chicago Press, 1989). Een kritisch tegengeluid op deze onderzoekslijn geeft Andrew Goatly met *The Language of Metaphors* (London - New York: Routledge, 1997). Ook in het Franse taalgebied werd de metafoor uitgebreid bestudeerd, met als klassieker Paul Ricoeur, *La métaphore vive* (Paris: Seuil, 1975), dat ook in het Engels werd vertaald. Deze lijst is helemaal niet exhaustief bedoeld, maar één auteur verdient hier de erkenning die het elders te weinig geniet, zeker in het Engelse taalgebied, namelijk Judith Schlanger met *L'invention intellectuelle* (Paris: Fayard, 1983), dat enkele hoofdstukken besteedt aan de metafoor.
- 8 Lakoff and Johnson (2003): 4.
- 9 Hier verwijs ik graag naar het begrip '*anchoring*' zoals dat centraal staat in het onderzoeksproject 'Anchoring Innovation' van de landelijke onderzoeksschool OIKOS. Zie Ineke Sluiter, "Anchoring Innovation." *Proceedings of the Vilnius Conference Horizons for the Social Sciences and the Humanities* (2013): 71-77, en Maarten De Pourcq, "Compared with Antiquity: Early Cultural Studies and Writing on Modern Life." In: Anne Tomiche (ed.), *Le Comparatisme comme approche critique/Comparative Literature as a Critical Approach*, Paris: Classiques Garnier, 2017: (forthcoming).
- 10 Zie de openingsverzen van Horatius' *Ode III*, 30: "*Exegi monumentum aere perennius/regalique situ pyramidum altius,/quod non imber edax, non Aquilo impotens/possit diruere aut innumerabilis/annorum series et fuga temporum.*"
- 11 Zie Ovidius, *Metamorphosen*, XV, 234: "*Tempus edax rerum*".
- 12 Goatly (1997): 163.
- 13 Dit gebeurt in het tweede seizoen in episode 22, voor het eerst uitgezonden in de VS in 2013-2014. Interessant is dat een blogger bij deze scène het volgende commentaar gaf (met terloops een korte *ad fontes*): "At Queen

- Consolidated, which is now serving as Deathstroke HQ, Slade says, “They say Nero sang as he watched Rome burn. Now I understand why.” First off, they don’t say that. They say he fiddled. I assume it was changed to “sang” because Manu Bennett [sc. de acteur die Deathstroke, de slechterik, speelt] saying “fiddle” is unintentionally hilarious. Second, how does he understand why? You’re doing this out of revenge. Nero was mentally ill, by most accounts (also, he led a huge effort to rebuild Rome after it burned). So bad comparison, bro.” Zie Matt D. Wilson, “‘Arrow’ Season 2 Recap, Episode 22: ‘Streets of Fire’”, <http://comicsalliance.com/arrow-season-2-recap-episode-22-streets-of-fire/?trackback=tsmclip> (laatst bezocht op 09-09-2016).
- 14 De projectwebsite bevat een uitgebreide reeks voorbeelden van ‘classical encounters’ (ook wel ‘class-conscious encounters’ genoemd), waaraan ik een bijdrage leverde over Jan Oscar De Gruyter en de Vlaamse soldaten tijdens WO I: zie <http://www.classicsandclass.info/>. Daarnaast verschenen ook een groot aantal publicaties, zoals Edith Hall and Henry Stead, *Greek and Roman Classics and the British Struggle for Social Reform*, London: Bloomsbury, 2015, met een knappe bijdrage van Paula James over de klasse-specifieke receptie van Hercules in de voorbije eeuwen.
- 15 Zie Gary Wilton, “Eccentric Culture: Theory of Western Civilization.” *International Journal for the Study of the Christian Church* 9.3 (2009): 261-263.
- 16 In het laatste hoofdstuk van zijn boek wijst Brague erop dat het hedendaagse Europa niet langer in staat is zijn identiteit te laten bepalen door culturele bronnen buiten zichzelf. Dat lijkt dus sterk op een pleidooi om de culturele grenzen open te gooien, maar op welke manier of in relatie tot welke andere/nieuwe bronnen dat zou kunnen, wordt niet besproken. Daardoor wordt het boek vooral een betoog over het verlies van de oude relaties ten opzichte van Athene, Jeruzalem en Rome. Relatief nieuwe relaties, zoals de trans-Atlantische of die met voormalige kolonies, blijven buiten beschouwing.
- 17 Zie Thierry Baudet, *Oikofobie. Angst voor het eigene*. Amsterdam: Bert Bakker, 2013.
- 18 Zie Maarten De Pourcq, “De Romeinen van Bart De Wever. Klassieke referenties in de hedendaagse politieke cultuur.” *Lampas* 48.4 (2015): 411-423.
- 19 De tekst (of de teksten, want er bestaan verschillende versies, ook met begeleidend commentaar) werd tot dusver nog niet in boekvorm gepubliceerd, maar is vrij toegankelijk via de website van Elfriede Jelinek: [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com) (laatst bezocht op 09-09-2016). Er is wel een hoorspel op cd uitgebracht.
- 20 Zie Michael Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2009. En ook: Max Silverman, *Palimpsestic Memory: the Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*, New York – Oxford: Berghahn Books, 2013.

