



Universiteit
Leiden

The Netherlands

Het gevoel van een einde

Otterspeer, W.

Citation

Otterspeer, W. (2016). Het gevoel van een einde. In . Leiden: Universiteit Leiden. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/51353>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/51353>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Prof.dr. W. Otterspeer

Het gevoel van een einde



Universiteit
Leiden

Bij ons leer je de wereld kennen

Het gevoel van een einde

Rede uitgesproken door

prof.dr. W. Otterspeer

ter gelegenheid van zijn afscheid als hoogleraar

Universiteitsgeschiedenis

aan de Universiteit Leiden

op vrijdag 4 november 2016.



Universiteit
Leiden

Lang geleden, in 2003, woonde ik in Londen de one-man show bij waarin Tom Courtenay deed alsof hij Philip Larkin was die deed alsof hij Philip Larkin was. 'Pretending to be me' heette de voorstelling, een collage van brieven en gedichten van hilarische treurnis en bittere vrolijkheid.

Met die gedichten was iets opmerkelijks aan de hand. Zodra Courtenay een eerste regel opzegde, ontstond er in de zaal een zacht geruis. Er gebeurde iets dat je het grootste tribuut van lezers aan schrijvers zou kunnen noemen: vrijwel iedereen kende die gedichten uit zijn hoofd.

'They fuck you up, your mum and dad', zei Courtenay, en de zaal zei: 'They may not mean to, but they do. / They fill you with the faults they had / And add some extra just for you.' Die zaal deed dat niet alleen bij 'This be the verse', maar ook bij 'Talking in Bed' en 'The Witsun Weddings', bij 'An Arundel Tomb' en 'Dockery and Son'. En ook aan het eind van de voorstelling, bij 'Aubade', die ochtendhulde van de angst, de naakte angst voor onze zekere dood.

I work all day, and get half-drunk at night.
Waking at four to soundless dark, I stare.
In time the curtain-edges will grow light.
Till then I see what's really always there:
Unresting death, a whole day nearer now,
Making all thought impossible but how
And where and when I shall myself die.
Arid interrogation: yet the dread
Of dying, and being dead,
Flashes afresh to hold and horrify.
The mind blanks at the glare. Not in remorse
- The good not done, the love not given, time
Torn off unused - nor wretchedly because
An only life can take so long to climb
Clear of its wrong beginnings, and may never;
But at the total emptiness for ever,

The sure extinction that we travel to
And shall be lost in always. Not to be here,
Not to be anywhere,
And soon; nothing more terrible, nothing more true.

Niets helpt, zegt de dichter, religie niet, rationaliteit niet. Religie is een doekje voor het bloeden - 'a vast, moth-eaten musical brocade'. Rationaliteit is een spelletje kiekeboe: de gedachte dat als we niets meer voelen, we ook niet bang meer hoeven te zijn. Maar dat is juist waarvoor we bang zijn. 'This is what we fear - no sight, no sound, / no touch or taste or smell, nothing to think with, / nothing to love or link with'.

Niets helpt tegen het niets. Of toch? Want van die angst van Larkin was in de zaal weinig te merken. Er was geen angst in dat collectief van fluisterende mensen, wel ernst, geen eenzaamheid, wel geborgenheid. Niets helpt, behalve het gedicht.

Ik ga het hebben over het einde. Zoals ik mijn hooglaraarschap begon met een verhaal over het begin, zo zal ik het eindigen met een verhaal over het einde.

Bars afgebakend - en wie het over begin en einde heeft, heeft het over sterke contrasten - zijn er twee manieren waarmee ons levenseinde in de poëzie benaderd wordt: in berusting en in afkeer. Een mooi voorbeeld van die berusting is 'Elegy before death' van Edna St. Vincent Millay:

There will be rose and rhododendron
When you are dead and under ground;
Still will be heard from white syringas
Heavy with bees, a sunny sound.

Still will the tamaracks be raining
After the rain has ceased, and still
Will there be robins in the stubble,
Brown sheep upon the warm green hill.

Spring will not fail nor autumn falter;
Nothing will know that you are gone,
Saving alone some sullen plough-land
None but yourself set foot upon;

Saving the may-weed and the pig-weed
Nothing will know that you are dead, -
These, and perhaps a useless wagon
Standing beside some tumbled shed.

Oh, there will pass with your great passing
Little of beauty not your own, -
Only the light from common water,
Only the grace from simple stone!

De literatuur kent wondermooie voorbeelden van deze aan-
vaarding, maar frequenter is het verzet, de woede onder woor-
den gebracht door Dylan Thomas, in 'Do not go gentle':

Do not go gentle into that good night,
Old age should burn and rave at close of day;
Rage, rage against the dying of the light.

Thomas is bij uitstek de dichter van de weigering zich neer te
leggen bij de onvolkomenheden van de schepping - hij geeft
in 'Fern Hill' niet voor niets een alternatieve aarde - zoals ook
blijkt uit zijn eerdere gedicht 'And death shall have no domi-
nion':

And death shall have no dominion.
Dead men naked they shall be one
With the man in the wind and the west moon;
When their bones are picked clean and the clean bones
gone,
They shall have stars at elbow and foot;
Though they go mad they shall be sane,
Though they sink through the sea they shall rise again;
And death shall have no dominion.

Hierover gaat mijn verhaal, over begin en einde, over leven en
dood, en hoe we wat daartussen zit zin geven.

The Sense of an Ending

In mijn bibliotheek bevinden zich twee dunne bandjes met
dezelfde titel, *The Sense of an Ending*. Dat is op zich niet zo
vreemd. Maarten Biesheuvel noemde een van zijn verhalen-
bundels *Slechte mensen* en vervolgens slaagden zijn vrienden
erin een tiental boeken met die titel voor hem te vinden.

Die ene *Sense of an Ending* is een roman van Julian Barnes, die
andere een theoretische verhoog over de literatuur van Frank
Kermode. De roman van Barnes is een meditatie over de her-
innering, een confrontatie met het verleden, een traktaat over
de tijd. 'We live in time', zegt de ik-figuur en verteller, 'it holds
us and moulds us'.

Barnes heeft het over twee vormen van tijd. Aan de ene kant is
er 'ordinary, everyday time', de tijd die de klok aangeeft en die
per minuut verloopt. Aan de andere kant de kneedbare tijd,
gevormd naar de ervaring, geleefd op het gevoel. Hetzelfde
onderscheid dus dat Bergson maakte tussen tijd en duur. De
voorspelbaarheid van de wijzers en de tempoverschillen van
de emoties. 'We live in time - it holds us and moulds us. [...]'
tick-tock, click-clock'.

Daarover gaat ook het essay van Kermode. Hoewel zijn boek
45 jaar ouder is dan dat van Barnes legt Kermode precies uit
waarom Barnes zijn klok 'tick-tock' laat zeggen. Door die twee-
de tik als 'tock' te laten klinken geeft Barnes vorm aan de tijd.
Tussen tik en tik zit alleen maar tijd, tussen 'tick' en 'tock' zit
duur. En wat de psychologie duur noemt, noemt de literatuur
verhaal. 'Tick is our word for physical beginning, tock our word
for the end', aldus Kermode. 'Tick is a humble genesis, tock a
feeble apocalypse'.

Over dood en eindtijd gaat het essay van Kermode, over ons
einde en het einde van de wereld, over eschatologie en apoca-

lyps, hij werpt zijn netten wijd. Zoals Barnes een verhaal geeft, geeft Kermode een theorie van het verhaal. Volgens Kermode is het verhaal, met zijn begin, zijn midden en zijn einde, het beste verweer tegen de chaos van ons bestaan en het beste bod op de zingeving van ons leven.

Kermode is op zoek naar het bewijs dat de theorie van de poëzie ook de theorie van het leven is. Het leven zoals het is, gevangen in het web van vergelijkingen, van dingen gezien en ongezien, geschapen uit het niets, de hemel, de hel, de werelden, de versmachte landen. 'The heavens, the hells, the worlds, the longed-for lands', het zijn natuurlijk de woorden van Wallace Stevens.

Voor beiden, voor zowel Kermode als Barnes, is begin en einde en het verhaal dat daar tussen zit, geborduurd op het stramien van de tijd. Het is gespannen tussen barse tegenstellingen, acceptatie of verzet, sereniteit of woede. Als literatuur iets is, dan is het spanning, of die nu zijn ontlading vindt in een harde klap of een zachte zucht.

Maar literatuur heeft twee andere kenmerken die minstens zo belangrijk zijn. Het eerste is de fysieke ervaring van literatuur, het gevoelde verhaal, zoals men de val van een sonnet voelt, zoals het lichaam de ouderdom voelt. Het tweede is de vorm ervan, de eenheid en veelheid, het vertelde verhaal dat begin en einde met elkaar weet te verbinden.

De tijd herbergt ons en vormt ons. Tijdelijkheid is de essentie van ons bestaan. Dat geldt voor iedereen, maar pas als we ouder worden, realiseren we het ons. Ons ouder wordende lichaam wordt de klok van ons leven. Wie jong is en gezond kent die klok niet en neemt de tijd met de zorgeloosheid van de overdaad. Als de energie afneemt en het lichaam fragiel wordt, pas dan blijkt de tijd te tikken. De dageraad, schreef Levy-Strauss ooit, is slechts de aankondiging van wat volgt, de zonsoudergang is verleden, heden en toekomst tegelijk.

Die zonsoudergang is ons verhaal. We kijken ernaar zoals Levy-Strauss ooit deed, op dat schip dat hem naar de trieste tropen bracht. Dat verhaal speelt zich af voor onze ogen, in het gastvrije heden van de verteller. De verteller leeft in het heden, maar dat heden heeft verschillende dimensies: het heden van vroeger (noem het herinnering), het heden van nu (noem het leven) en het heden van morgen (noem het verlangen).

Dat lijkt een ietwat mystieke theorie, of misschien een religieuze, want de eerste die haar helder opschreef was Augustinus. Maar Thomas Mann heeft dezelfde theorie en hij bracht die onder woorden in zijn grote essay over het ontstaan van *Doktor Faustus*: 'Een kunstwerk zit altijd als geheel in je', schreef hij. 'Midden en einde leven in het begin, het verleden doordeesemt het heden en zelfs in de hoogste concentratie op het heden dringt het vooruitzicht op de toekomst binnen.'

Vier aspecten

Ik ben bepaald niet de eerst hoogleraar die zijn loopbaan eindigt met een verhaal over het einde. In 1980 bijvoorbeeld nam Sem Dresden afscheid van onze universiteit met een rede getiteld *Het Einde*. Hoewel hij zich voornam hoofdzakelijk over het einde van literaire werken te spreken, werd het veel meer dan dat: een essay over lezen en leven en in zekere zin zelfs een *meditatio mortis*.

Maar het was ook een zelfportret. Dresden koppelde een kunstenaarsziel aan een indrukwekkende geleerdheid. Wie zijn werk kent, weet dat hij als geen ander een hekel had aan stellige uitspraken, hij leefde in de nuance en in het voorbehoud. Het dubbele voorbehoud zelfs. Dresden was iemand die het woord 'serieus' zo kon nuanceren dat alleen ironiserende humor serieus kon zijn.

Zijn boekje is een erudiete pirouette waarin hij eerst het onderscheid tussen deel en geheel (en dus tussen begin en einde) ontmantelt, vervolgens aantoonde dat begin en einde elkaar

veronderstellen, om te eindigen met de suggestie dat er eigenlijk geen einde is. Zoals wel meer met het werk van Dresden zit men na lectuur met een grote hoeveelheid onderdelen op schoot, als een overmoedige amateur die een wekker uit elkaar heeft gehaald.

Toch is er wel degelijk samenhang in het probleemcomplex dat hij aanroert. Het einde zoals dat zich in een veelheid van vormen aan hem voordeed, kent vier dominante aspecten. Ten eerste een in menig opzicht wetenschappelijke aspect: het einde van een kunstwerk. *Closure* is de technische term. Het gaat hier om het onmiskenbare gevoel, bij lezer of beschouwer opgeroepen, van totaliteit, van samenhang, van voltooidheid, zoals die in belangrijke mate veroorzaakt wordt door het einde van het werk.

6 Het tweede aspect is de tegenhanger daarvan, het onvoltooid. De gedachte dat de zin en de schoonheid van een kunstwerk juist schuilt in zijn onafheid, het idee ook van de principiële onvoltooibaarheid van een werk. In de discussie daarover wordt vaak de *Pieta Rondanini* als voorbeeld gebruikt, het Mariabeeld waaraan Michelangelo tot enkele dagen voor zijn dood werkte.

Dan hebben we meteen het derde aspect genoemd, de notie van de late stijl, de vraag of een kunstenaar aan het einde van zijn leven een ander vocabulaire, register of hoe men het wil noemen ontwikkelt. Naar voorbeeld van Adorno wordt dan vaak gewezen op het late werk van Beethoven, de laatste vijf pianosonates en de laatste zes strijkkwartetten, of zijn *Missa Solemnis*.

En ten slotte zijn er de ouderdom en de sterfelijkheid zelf, 'the pale, the cold, and the moony smile', om met Shelley te spreken:

This world is the nurse of all we know,
This world is the mother of all we feel,
And the coming of death is a fearful blow

To a brain unencompass'd by nerves of steel:
When all that we know, or feel, or see,
Shall pass like an unreal mystery.

Dit hele complex is al vanaf de Oudheid bij ons, het maakt vast onderdeel uit van de Westerse canon. Al in de *Poetica* van Aristoteles is sprake van het geheel dat een kunstwerk vormt, de afgerondheid ervan, het *holon* en *teleion* als essentiële kenmerken. Op dezelfde manier sprak Horatius in zijn *Ars Poetica* van *totum* en *unum*, de volheid en voldragenheid van een kunstwerk, zoals die vooral door het einde ervan wordt gesuggereerd.

In de literatuur over het onvoltooid wordt steeds verwezen naar een passage in Plinius' *Naturalis historia*: 'Hoogst eigenaardig en vermeldenswaard is dat de laatste werken van kunstenaars en onvoltooide schilderijen [...] meer bewonderd worden dan hun voltooide werk, omdat daarop de oorspronkelijke schetsen en feitelijke overwegingen van de schilder nog te zien zijn en bij de betovering die de waardering met zich meebrengt het verdriet wordt gevoeld om de hand die tijdens het scheppen verstijfde.'

Het idee van de ouderdomsstijl is van later datum, wellicht sedert Titiaan en het debat over de vraag of zijn *Pietà* van 1575-76, die hij bij zijn dood onvoltooid achterliet, niet tegelijk de essentie van zijn late werkwijze vormde. De literatuur over sterfelijkheid en dood is wederom zo oud als de Oudheid, met Plato die de ouderdom ziet als een voorwaarde voor het verwerven van wijsheid en Aristoteles die haar beschouwt als de optelsom en afrekening van ons leven. Bekend is ook het operaduet voor twee grijsaards, Cicero en Cato de oudere, in *De senectute*, de lofzang op de matigheid en de geneugten van de landbouw.

Het thema van einde en eindigheid was niet alleen al lang bij ons, het kreeg de laatste jaren kracht bijgezet door een opmerkelijke hoeveelheid nieuwe literatuur. De aandacht voor *closure* is eigenlijk nooit weggeweest sedert Barbara Herrnstein Smith

in 1968 haar *Poetic Closure* publiceerde, een pionierende studie over het einde van gedichten. Zo gaf Paul Muldoon tussen 1999 en 2005 als Professor of Poetry in Oxford, drie keer per jaar, vijf jaar lang, zijn befaamde colleges over wat hij *The End of the Poem* noemde. In 2006 publiceerde hij het gelijknamige boek, waarmee de hele discussie in het centrum van het denken over dichten kwam te staan.

Wat het onvoltooide betreft: tussen 18 maart en 4 september van dit jaar organiseerde het Metropolitan Museum in New York een tentoonstelling over dat onderwerp, onder de titel *Unfinished: Thoughts Left Visible*. De schilderijen zijn inmiddels weer terug in de kluis, maar een prachtige catalogus, onder redactie van Kelly Baum, Andrea Bayer en Sheena Wagstaff bleef.

Een van de hoogtepunten in de discussie over late stijl is het onvoltooid gebleven boek van Edward Said, *On Late Style. Music and Literature against the Grain* dat in 2006 door zijn weduwe werd uitgegeven. Van 2012 is *Avantgardismus der Greise?* van Sandro Zanetti, over *Spätwerke und ihre Poetik*. En dit jaar volgden twee omvangrijke boeken bij Oxford University Press, Ben Hutchinson, *Lateness and Modern European Literature*, en de door Gordon McMullan en Sam Smiles uitgegeven bundel *Late Style and its Discontents. Essays in art, literature, and music*.

Over sterfelijkheid en dood verschijnen natuurlijk elk jaar wel een paar boeken, recentelijk nog van Andrew Stark, *The Consolations of Mortality: Making Sense of Death*. Drie jaar geleden publiceerde de oude grootmeester Victor Brombert zijn *Musings on Mortality. From Tolstoy to Primo Levi*. Erg goed zijn ook Harald Weinrich, *Knappe Zeit: Kunst und Ökonomie des befristeten Lebens* en Helen Small, *The Long Life*.

Het contrast

Wie deze boeken door zijn handen laat gaan, valt het gebruik van contrasten op. Contrast is een elementair gebruiksvoorwerp in de humaniora. In eerste instantie (en ik hanteer de

omschrijving van de geschiedtheoreticus Frank Ankersmit) halen we eenheid en verschil, continuïteit en discontinuïteit, structuur en proces ver uit elkaar. En naarmate de spanning tussen deze polen toeneemt, wint het inzicht aan kracht, diepte en originaliteit. Of het nu literatuur of geschiedenis betreft, beiden overbruggen in tweede instantie een kloof die in eerste instantie zo wijd mogelijk werd gemaakt.

Zo is *closure* in essentie een kwestie van het bevestigen dan wel doorkruisen van verwachtingen. Het opvoeren van de spanning, het uitstellen van de gewekte verwachting, verrassing en teleurstelling, het zijn wezenlijke onderdelen is van gedicht of verhaal. En wat *closure* in de literatuur is, is conclusie in het leven, of je het nu aan Aristoteles vraagt of aan Cavafis. Cavafis heeft het, in 'Che fece ... Il gran rifiuto', alleen wat beter verwoord (Ik citeer naar de vertaling van Keeley en Sherrard omdat ik die de beste vind):

For some people the day comes
when they have to declare the great Yes
or the great No. It's clear at once who has the Yes
ready within him; and saying it,

he goes from honor to honor, strong in his conviction.
He who refuses does not repent. Asked again,
he would still say no. Yet that no - the right no -
drags him down all his life.

Tegelijk is er, zeker in de moderne tijd, zowel in leven als literatuur, een verzet tegen de als benauwend of kunstmatig ervaren afsluiting. Niet voor niets heeft Smith in haar boek een aparte paragraaf heeft opgenomen over 'Anti-Closure in Modern Poetry'. Ook *The End of the Poem* van Paul Muldoon wordt gedragen door 'the idea that there is no beginning and no end'.

'A poet's work is never done', zegt hij, een gedicht kan altijd beter. Hij heeft geen eerbied voor de 'latest full effort', hij wil de 'latest best effort'. Bijgevolg is er ook geen einde aan de moge-

lijkheden om een gedicht te interpreteren. Alles heeft op alles betrekking en in elk gedicht resonanceert de hele literatuur. ‘The way to read a poem’, zegt Muldoon met Robert Frost, ‘is in the light of all the other poems ever written’.

Kunst is iets dat wel begint, maar nooit eindigt. Het is alsof een schets krachtiger is dan een voltooid werk, alsof het ruwe, onaffe ons levensechter, treffender overkomt, en veel meer dan het geacheveerde de participatie van de beschouwer vraagt. Juist dan, in zijn onaffe staat, geeft het werk toegang tot de manier van werken van de kunstenaar, de problemen die hij zich stelde, de oplossingen die hij vond.

Contrast is ook de kern van het begrip late stijl. Said maakt onderscheid tussen acceptatie en verzet, tussen ‘een zekere rijpheid’ aan de ene kant en de totale ontkenning ervan aan de andere. Aan de ene kant van het spectrum ziet hij ‘een nieuw besef van verzoening en sereniteit, vaak tot uitdrukking gebracht in een lofzang op het wonderlijke van de alledaagse werkelijkheid’. Aan de andere kant constateert hij ‘onverzoenlijkheid, complexiteit en bewuste contradictie’.

In de veelheid van associaties die verbonden worden met het begrip ‘laat’, wordt conceptuele helderheid gezocht door het enerzijds te lezen als ‘erna’, als ‘later dan’, anderzijds als te laat, als ‘ach, voorgoed voorbij’. Zo werd het begrip nader ontleed in *Spätstil* en *Alterstil*, waarbij sterfelijkheid tegenover rijpheid kwam te staan.

Dat stijlonderscheid heeft inmiddels weinig meer te maken met de leeftijd van de kunstenaar, maar vooral met de inschatting in wat voor tijd hij of zij leeft, in *Spätstil* met het gevoel te laat te zijn, in *Alterstil* met het vermogen overzicht te hebben. Jong te zijn met het gevoel in een eindtijd te leven is iets heel anders dan het gevoel van sterfelijkheid.

Ook het denken over levensduur en ouderdom heeft altijd, als we de literatuurwetenschapper Helen Small mogen geloven,

gebruik gemaakt van de extremen van pessimisme en optimisme. Woede naast sereniteit, nostalgie naast onthechting, dwaasheid naast wijsheid, angst naast moed, onmacht naast euforie. Al valt het niet te ontkennen dat de eerste, negatieve elementen in haar voorbeelden de overhand hebben.

Zo is *La vieillesse* van Simone Beauvoir hoofdzakelijk een recept van teleurstelling. In haar visie is de ouderdom een parodie op wat eraan voorafging. Ze sluit haar boek af met een catalogus van kankeraars - Chateaubriand een narcist, Lamar-tine een ijdelruit. ‘Mûrir, mûrir!’, roept ze met Sainte-Beuve: ‘On durcit à de certaines places, on pourrit à d’autres; one ne mûrit pas’. Hier worden we hard en daar worden we rot, maar rijpen, dat doen we nergens.

Het lichaam

Een terugkerend element in het nadenken over ouderdom is uiteraard het lichamelijke aspect ervan. Ons ouder wordende lichaam, ik zei het al, wordt de klok van ons leven. Het maakt ons ontvankelijk voor de lichamelijke van de literatuur.

Niet voor niets legt Smith in haar boek over *Closure* de klemtoon op de fysieke kant van poëzie. Vooral de formele aspecten van structuur, metrum en ritme, parallelie en herhaling, zijn bij uitstek fysieke ervaringen. Een gedicht, zegt ze, is als een partituur of een recept, een potentieel dat door een lezer actueel wordt. Het effect ervan is niet een kwestie van ratio maar van oor: ‘Our analytic models are considerably less discriminating than our nervous systems, which, indeed, not only discriminate but also integrate’.

Ook voor Muldoon is een gedicht een ding dat raakt en aanraakbaar is. Vorm en inhoud, *sound and sense*, zijn voor hem onscheidbaar. De analyse van een gedicht is in eerste instantie het ontrafelen van zijn vorm, van het gebruik van metrum en ritme, van rijm of het ontbreken ervan. In zijn gedicht ‘All Souls Night’ haalt W.B. Yeats zich zijn grote doden voor de geest als betrof het

verse wonden uit de windsels van de vergetelheid. Het verschil tussen tekst en textiel wordt opgeheven, het verschil tussen lijn en draad, versregel en linnen valt weg.

Het is dit letterlijke, voelbare, lichamelijke aspect van poëzie in het bijzonder, maar natuurlijk van literatuur in het algemeen, dat het mogelijk maakt de hoogste subjectiviteit met een indrukwekkende mate van objectiviteit te verenigen. In het lied van de nachtegaal, waarover Keats zijn ode schreef - 'perhaps the self-same song that found a path / through the sad heart of Ruth?.. - is het enjambement dat 'path' en 'through' verbindt tegelijk het pad zelf. Als Leopold zijn gedicht *Oinou hena stalagmon* opent met de plecht van het schip, waarvandaan de wijn in zee geplengd wordt, dan doet hij dat om zo een eenheid te scheppen tussen de plecht die het water en het gedicht dat de bladspiegel snijdt.

In het gedicht 'Ademen' concludeert Bloem aan het eind van het eerste kwatrijn: 'Leven is niet meer dan ademhalen'. In het tweede kwatrijn concretiseert hij dat dan als volgt: 'Maar dat is: in de diepten van dit dal / De oneind'ge ruimte tot zich in te leiden / En, na één wankel ogenblik van beiden, / Die te hergeven aan 't beroofd heelal'. Wie dit vers hardop leest, moet bij het woord 'dal' met zijn stem naar beneden. "Dit dal" is een dal, zegt Kamerbeek Jr., aan wie ik deze voorbeelden ontleen.

In de beeldende kunst speelt dit tactiele element natuurlijk een nog grotere rol. Velazquez veegde zijn penseel schoon aan de rand van het schilderij of op de achtergrond, Rembrandt gebruikte zijn mes, de achterkant van zijn penseel, zijn vingers. Ook Titiaan werkte soms met zijn vingers in plaats van met het penseel. Pietro Aretino zei over het portret dat Titiaan van hem schilderde dat het ademde, pulseerde, de ziel weergaf als was de zitter zelf aanwezig.

De schilderes Maria Lassnig bracht die tactiliteit goed onder woorden naar aanleiding van haar zelfportretten: het onderwerp daarvan was het gevoel van het eigen lichaam: 'Ich male Empfindungen vom Körper'. Ze gebruikte daarbij, zo noemde

ze het: 'Körpergefühlsfarben'. 'I am trying to get the feeling of what I'm seeing', zei Elizabeth Peyton, 'all of it'. Het deed er niet toe hoe of het schilderij af was of niet, zei Lucian Freud, het kwam er alleen op aan 'of er genoeg leven in zat'.

In zijn bijdrage aan de catalogus van *Unfinished* reserveert David Bomford deze manier van schilderen vooral voor de late stijl. In zijn analyse van 'De doop van Christus' van Jacopo Bassano beklemtoont hij de sombere tonaliteit, de onbeholpen houdingen, de dichtgeschilderde gezichten, de wilde hoging, de grove textuur, en het algehele gevoel van snelheid en ruwheid; hij noemt dat vooral complexiteit, het harde en ruwe van een echte oude stijl. Zo ook de Rembrandt van de late zelfportretten en de Claudius Civilis en Simeon in de tempel: 'Less painted than molded in some porous volcanic material'.

Hetzelfde zou van toepassing zijn op schilders als Monet, Degas, Cézanne. 'Degas brings us full circle from Titian'. De permanente revisie van het werk door die schilders, het uitwissen en omwerken van eerdere pogingen, de combinatie van onzekerheid en onstuimigheid, de verschillende verflagen die bijdragen aan de visuele complexiteit, het zijn voor hem kenmerkende elementen van late stijl.

Het verhaal

Een van de belangrijkste thema's in de literatuur over sterfelijkheid is de vertelbaarheid van ons leven, de narratieve structuur ervan om het academisch te zeggen, het verband tussen het verloop van de tijd en de zin van ons bestaan. In zijn omschrijving van *eudaimonia*, van geluk, bouwt Aristoteles nadrukkelijk een tijdsdimensie in: het geluk van kinderen impliceert de belofte van de toekomst, dat van volwassenen wordt bepaald door de aard van de dingen die ze meemaken.

Aristoteles stelt de tijdelijkheid van ons bestaan centraal in de evaluatie ervan, niet alleen in de zin van toename van ervaring, maar vooral in de toename van betekenis. Het leven is voor

Aristoteles een reeks van wisselvalligheden met een problematische uitkomst. Maar duur en afronding, onderscheiden stadia en plot geven er een narratieve structuur aan. Die 'narrative view' heeft in de ethische filosofie een grote rol gespeeld.

Alasdair MacIntyre bijvoorbeeld verbond, in zijn invloedrijke boek *After Virtue*, de deugdenleer die hij afbakende nadrukkelijk aan de 'eenheid van het menselijk leven', een zelfbeeld, een gevoel van identiteit dat eenheid zoekt in een verhaal dat geboorte en leven aan de dood verbindt 'as narrative beginning to middle to end'. Het beeld dat hij daarbij gebruikt is dat van de queeste, het leven als zoektocht, waarbij het niet gaat om succes of mislukking, maar om de vorm.

Narratieve eenheid in deze context is vooral de samenhang tussen de verschillende delen of stadia van een verhaal en bij gevolg van een leven. 'Narrative completeness should exhibit a certain kind of shape, or plot'. Het is alsof verhaal en verantwoordelijkheid, ethiek en esthetiek elkaar veronderstellen, alsof stem en stijl samen een verwachtingspatroon genereren en de afronding bepalen.

Het leven hoeft natuurlijk niet beoordeeld te worden naar duur of voltooiing. Met name de epicurische traditie heeft geprobeerd de tijdsdimensie uit het levensontwerp te halen en een statisch hedonisme te omschrijven, waarin de kwaliteit van ons bestaan niet aan de duur of het resultaat van onze handelingen wordt gekoppeld, maar aan de staat waarin die handelingen ons brengen, een lichaam zonder pijn, een ziel zonder beroering.

Een briljante variant in de analytische filosofie geeft het boek *Reasons and Persons* van Derek Parfit. Hij onderscheidt daarin twee menselijke neigingen die weliswaar vanzelfsprekend lijken, maar ons danig in de weg zitten, *the bias towards the near* (liever ergere pijn over een week dan mindere vanmiddag) en *the bias towards the future* (liever eerst het zuur en dan het zoet). Neutralisering van de tijd zou ons leven vergemakkelij-

ken en ons, denkt Parfit, meer oog doen hebben voor het leven van anderen.

Het bezwaar is dat er een nogal eindimensionale menselijke identiteit bij past. Zelf noemt Parfit het de *reductionist view*. Er bestaat volgens hem niet zoiets als een wezenlijke identiteit, een ego, een geestelijke eenheid, er is hooguit een zeker psychologisch verband en een beperkte continuïteit. Een brein en een lichaam, dat zijn we, 'and the occurrence of a series of inter-related physical and mental events'.

Dit betekent dat als die gebeurtenissen wat minder verband lijken te vertonen of wat minder continuïteit, we opeens iemand anders zijn. Als bijvoorbeeld de dingen die we dachten of voelden toen we adolescent waren anders zijn dan onze huidige overtuigingen, dan zijn we ook iemand anders. Als we een verkeerd besluit namen, dan komt dat voor verantwoordelijkheid van iemand anders. Al waren we *in* de oorlog nationaal socialist, het verhinderde ons niet *erna* sociaal-democraat te zijn.

Tegen deze voorstelling van de menselijke identiteit is mijns inziens terecht bezwaar aangetekend door Charles Taylor in *Sources of the Self*, zijn magnum opus over het ontstaan van het moderne gevoel van identiteit. Zijn voorstel van de omschrijving van een zinvol bestaan kent drie belangrijke onderdelen: identiteit, geschiedenis en oriëntatie. Wie zijn we, waar komen we vandaan en waar willen we heen. Grote vragen die vaak een religieus antwoord kregen, maar zich ook in een seculiere context aan ons opdringen.

Antwoord erop vereist onderscheid van dingen die waarde hebben, zoals, voor Taylor, rechtvaardigheid, respect voor andermans leven, welbevinden, waardigheid. Maar het vereist ook een verhaal. De vraag naar de zin van het bestaan kan alleen in een coherent verhaal beantwoord worden. Alleen zo kunnen we begin en einde bij elkaar brengen.

Dit is precies het voorstel van Kermode. Een van de voorbeelden die hij geeft is de manier waarop Augustinus zijn idee van tijd expliciet maakte aan de hand van het voorlezen van een gedicht.

Alvorens ik begin, strekt mijn verwachting zich uit over het hele gedicht; ben ik echter begonnen, dan strekt zich, naarmate ik van die verwachting afhaal en naar het verleden overbreng, ook mijn herinnering uit; en het leven van dit handelen van mij strekt zich dus naar twee kanten uit, naar de herinnering van hetgeen ik heb gezegd, en naar de verwachting van hetgeen ik ga zeggen; steeds tegenwoordig is echter mijn gadeslaande aandacht, waardoorheen het voormalig toekomstige voorbij wordt gebracht om heden te worden. En naarmate dit verder en verder gaat, wordt de verwachting korter en de herinnering langer, totdat alle verwachting opraakt, wanneer dat gehele handelen ten einde is en over is gegaan in herinnering.

Dit gold voor elk onderdeel van het gedicht, het gold evenzeer voor het leven van een mens, ja voor heel de wereld, 'de tijd van de zonen der mensen, waar alle mensenlevens delen van zijn.' Dit is wat die mensen in de zaal bij het voordragen van de gedichten van Larkin door Courtenay ervoeren.

Ook de roman van Barnes kent de verhaalstructuur van begin, midden en eind. De geheugenfragmenten waarmee het boek opent zijn als het ware de *catalogue raisonné* ervan. Dat weten we pas aan het eind, als de fragmenten terugkeren, nu als stadia in een tragedie waarin vrijwel alles gespiegeld is. De tijd wordt gestremd in de herhaling. En de ontknoping noopt meteen tot herlezing. Alleen door herlezing geeft de roman zijn vernuftige structuur prijs.

Een structuur die in eerste instantie is opgebouwd op contrasten. Twee vrienden, twee vrouwen, twee verhaallijnen. Allemaal gespiegeld, contrasterend, aankondigend, herhalend.

Het gaat over liefde en dood, over vriendschap en verraad, over jeugd en ouderdom en alles wat daartussen zit. 'That's all'.

Het thema van de roman is het definitieve einde bij uitstek, de zelfmoord. Het gaat om de zelfgekozen dood van een jonge briljante filosoof. Waarom deed hij dat? Omdat zelfmoord de enige ware filosofische vraag stelde? Hing het samen met de liefde voor een vrouw, of met de vloek die zijn vriend, de verteller, over hem uitsprak omdat die van dezelfde vrouw hield?

Kan een mensenleven onder een logische formule gebracht worden? vraagt de filosoof zich af. Kan een dramatische gebeurtenis het resultaat zijn van optellen en aftrekken, vermenigvuldigen of delen? De filosoof heeft zo'n formule. En aan het eind van het verhaal blijkt dat die formule klopt. Maar dat weten we alleen door dat verhaal. Ook de filosoof moet toegeven dat alleen een verhaal de gelaagdheid van de oorzaak en de ambiguïteit van de uitkomst in hun verwarrende volledigheid kan weergeven.

De schrijver doet dat door begin en eind aan elkaar te verbinden. Geen happy end overigens. 'Hoe zou je de tijd van Hendrik de Achtste omschrijven?' die vraag krijgt een medeleerling van de verteller in het begin van de roman voorgelegd. 'Er was onrust, meneer', weet de leerling eruit te persen. Of hij iets specifiek wil zijn. 'Er was grote onrust, meneer'. De lezer maakt een *mental note*.

En aan het eind van de roman, als de verteller noch de lezer, ondanks de grote samenhang van de intrige, het drama van de zelfmoord volledig kan verklaren, maar de verteller zich de mate van zijn verantwoordelijkheid realiseert, sluit die verteller af met de woorden: 'There is accumulation. There is responsibility. And beyond these, there is unrest. There is great unrest.'

Thinking with literature

Het thema van het einde laat zich, zoveel mag duidelijk zijn, het beste niet alleen in, maar vooral aan de hand van kunst en

literatuur benaderen. Het gaat hier niet alleen om denken over literatuur, maar vooral om denken met behulp van literatuur. Dat komt natuurlijk door het levensbelang dat kunst en literatuur voor ons hebben, zozeer dat literatuur en leven om elkaar heen cirkelen als voorbeeld en navolging, waarbij origineel en kopie niet van elkaar te onderscheiden zijn.

Deze omgang van de humaniora met de literatuur is lange tijd veronachtzaamd, maar de laatste tijd zijn er gelukkig tekenen van terugkeer. Ik geef twee voorbeelden. Het eerste is *Stimmungen lesen* van Hans Ulrich Gumbrecht, hoogleraar vergelijkende literatuurwetenschap aan Stanford University. Zijn boek wil een poging zijn om de humaniora vlot te trekken uit de spagaat van filosofie en sociologie, deconstructie en contextualisme.

12 Hij opteert voor een 'derde weg' en kiest voor oude noties die bij een historicus als Huizinga of een comparatist als Frits Spitzer een grote rol speelden, maar sedertdien uit beeld raakten: stemming, atmosfeer, klimaat, toon, stem. Deze benadering van literatuur doet zijn werk op het raakvlak van werkelijkheid en werkelijkheidservaring, van fysiek contact en innerlijk geraakt worden.

Dat fysieke element is de objectieve kant van de ervaring. Het is de instrumentele kant ervan, de daadwerkelijke uitvoering. Het gaat om metrum en ritme, om het voelen van proza en vooral poëzie zoals je muziek voelt. 'Er bestaat inderdaad', zegt Gumbrecht, 'een bijzondere affiniteit tussen het reciteren van teksten en wat ik Stemming noem'.

Een van de essays die in het boek ter illustratie zijn opgenomen, een analyse van *Der Tod in Venedig*, ontleedt de manier waarop Thomann Mann het weer gebruikt om de handeling structuur te verlenen. Alle nuances van geur en kleur, geluid en dramatisch omslag worden aangewend om een heel nauwkeurige fin-de-siècle decadentie in al haar complexiteit te vangen.

Hier wordt een heel tijdsgewricht gevangen in een onmogelijke liefde en een zekere dood met de precisie van een weerstation.

Maar deze manier van lezen doet nog iets anders. Ze maakt dat tijdsgewricht 'present'. De uitdaging die Gumbrecht zich in dit kleine boekje via zijn concentratie op stemming stelt is ten eerste het gevoel dat iets klopt, 'das etwas stimmt', op de lezer over te brengen. Tegelijk doet hij een voorstel de vitaliteit en esthetische directheid van de literatuur terug te winnen, het 'Zurückgewinnen einer weitgehend verlorene Frische und ästhetische Unmittelbarkeit im Umgang mit Texten'.

Dat present-maken haalt het verleden naar het heden niet als interpretatie, maar als gevoel, niet als wetenschappelijke analyse, maar op de manier van de essayist die iets vindt wat hij niet gezocht heeft. In zijn manier van lezen wordt de lezer als het ware geladen met dezelfde elektriciteit, de gevoelslading van de tijd die de schepping van het werk kende.

Een tweede voorbeeld van het hernieuwde belang van de literatuur voor de humaniora is het boekje van Terence Cave, *Thinking with Literature*. Cave is directeur van het Balzan Interdisciplinary Seminar in Oxford, en het boekje is inderdaad furieus interdisciplinair. Het doet een beroep op inlevingsvermogen en abstracte redenering, literaire kritiek en evolutietheorie, het verenigt linguïstiek en psychologie, narratologie en fysiologie.

Voor Cave is literatuur communicatie, 'among the richest of cognitive artefacts'. Volgens hem - en hij baseert zich daarbij op een inmiddels zeer omvangrijke literatuur - komen in de communicatie in het algemeen en in de literatuur in optima forma twee 'capaciteiten' bijeen, de een gelokaliseerd in het brein, de ander in de psyche.

Die in het brein vangt hij onder de notie van 'spiegel neuronen' ofwel motorresonantie. Het gaat hier om een 'technisch' vermogen van onze hersenen. De andere in de psyche is die van 'mind reading', het toeschrijven van gedachten en gevoelens

aan anderen. Cave brengt dus twee 'talen' bij elkaar, die van het lichaam en die van de geest. In hun samenwerking maken ze communicatie in het algemeen en literatuur in het bijzonder tactiel, invoelbaar en voorstelbaar.

Op het meest elementaire niveau is motorresonantie het vermogen van individuele wezens snel te reageren op belangrijke bewegingen van soortgenoten. Het zwermen van bepaalde diersoorten - bijen, spreeuwen - en schoolvorming van vissen zijn voorbeelden. Maar ook het gedrag van een mensenmassa bij sportevenementen of dat van scooterrijders in een Aziatische stad.

Het is in wezen het zoeken van overeenkomst tussen een handeling die we zien met de handeling zoals ons lichaam zich die voorstelt. Als we iemands bedoeling willen raden, mentale toestand of sociale positie, dan 'lezen' we houding en gebaar. Of beter gezegd, ons lichaam leest het lichaam van de ander. Empathie is een van de resultaten, een vermogen dat we bij uitstek aanspreken bij het lezen van literatuur. Het maakt van lezen en van ander contact met literatuur en kunst een bij uitstek fysieke, in hoge mate objectiveerbare kwestie.

Het andere vermogen is 'mind reading'. Hier is het niet de taxatie van het ene lichaam door het ander die een rol speelt - ook al speelt dat een rol, bijvoorbeeld als wij duizelig worden bij het zien van iemand anders die op een steiger staat - maar van de ene geest door de ander. Ook dit is een wederzijdse activiteit, zoals bij alle communicatie.

De gewone voorstelling is dat de spreker iets zegt, dat zijn toehoorder veronderstelt dat hij dat (of iets anders) zegt en dat de spreker verwacht dat de toehoorder dat veronderstelt. Gewoon dus zoals er aan de bar geroddeld wordt. Ook hier wordt de complexiteit ervan door de literatuur sterk opgevoerd. Wie de handelingen en veronderstellingen zoals die een rol spelen in de verhouding tussen Desdemona, Cassio en Othello uiteenrafelt, kan wel op bedoelingen van zes lagen stuiten.

De bijvangst hier is niet empathie, maar het vermogen te schakelen tussen alternatieve mogelijkheden, te improviseren, gedachtenexperimenten te doen. Literatuur op deze manier gebruikt brengt je op je hoede, in een staat van alertheid die net zo goed wetenschappelijke kritiek genoemd kan worden.

Een laatste voorbeeld van Gumbrecht. Elk medium is volgens hem geladen met stemming, of het nu romans zijn, schilderijen of poplyrics. Een van de mooiste stukken in het boek gaat over Janis Joplin en haar song 'Me and Bobby McGee'. Wie het essay gelezen heeft is even terug geweest in de jaren '60, die heeft weer even zijn hele toekomst willen inruilen voor een enkel gisteren, 'a single yesterday'. Die weet weer hoe geluk en kwetsbaarheid samenhangen en hoe herwonnen vrijheid door het geheugen getransformeerd wordt in eeuwig verlies.

En het wordt ons allemaal duidelijk door de stem van Joplin, door het even tedere als rauwe ervan, de modulaties en metamorfoses, die ons treffen ver voorbij de betekenis van de woorden. Destijds, zegt Gumbrecht, die halverwege de zestig is, had het gevoel van 'freedom as nothing left to lose' hem niet zo geraakt als het dat veertig jaar later deed. 'Pas nu, nu we een generatie van ietwat infantiele oudjes zijn geworden, tussen de al lang gestorven ouderen tegen wie we wilden rebelleren, en de jongeren die ons moeiteloos voorbij zijn gestreefd, pas nu voelen we de beloftes van die maanden, waaraan ik terugdenk als een korte eeuwige zomer'.

Coda

Wie zich op een bepaald moment realiseert dat zijn (of haar) leven gaat over lezen en schrijven (en niet over rekenen) heeft twee problemen: een vorm vinden en een baan. Na afronding van mijn studie kon ik (zo rijk waren de tijden) kiezen tussen de universiteit (Leiden) en de krant (NRC Handelsblad), tussen de wetenschap en de journalistiek. Ik koos, instinctief vrees ik, de universiteit.

En wat die vorm betreft: ook bij mij zijn vorm en verhaal niet van elkaar te scheiden. Net zomin als ik rationeel kon kiezen tussen de universiteit en de krant, kon ik het tussen literatuur en wetenschap. Dat *is* mijn verhaal. Ik weet zeker dat ik het nooit vorm had kunnen geven buiten de Leidse universiteit.

Ik sluit af met een afsluiting, met de ‘Kerstromance’ van Brodsky. Wie het werk van Brodsky kent, weet dat poëzie voor hem het hoogste medium was waarin lezen en schrijven, denken en voelen, herinneren en verlangen gemengd werden. Wie hem die poëzie hoorde voordragen, weet dat hier geen gewone dichter, maar een vates aan het woord was, een geïnspireerde, een profeet. Die hoorde niet alleen poëzie, die voelde het ook.

Er vaart in weemoed onverklaarbaar
te midden van beton en stenen
een nacht'lijk scheepje licht en wendbaar,
uit't Alexanderpark verschenen,
een bars, eenzellig nachtlantaarntje
een gele roos die niemand plantte
boven zijn teerbeminden vaart het,
onder passanten.

Er vaart in weemoed onverklaarbaar
een zwerm van dronkaards en maanzieken.
Een buitenlander triest en kwetsbaar
laat op een plein zijn sluiters klikken,
een taxi rijdt de Gorkistraat in,
brengt passagiers naar ziekenhuizen,
en doden staan in een omarming
met herenhuizen.

Er vaart in weemoed onverklaarbaar
een trieste zanger door de straten,
staat voor een winkelruit met koopwaar
een klant bolhoofdig en gelaten,
een oude minnaar moet zich haasten
door deze hoofdstad ongenietbaar,

een late stoet van bruiloftsgasten
vaart er in weemoed onverklaarbaar.

Er vaart een man in Moskou's centrum,
vaart richting onheil, zonder dralen,
een joods accent blijft doelloos went'len,
waart rond in trieste trapportalen,
een opgedirkte blonde schoonheid
vaart vlak voor zondag, vlak voor Nieuwjaar,
van liefde naar intense droefheid,
haar weemoed laat ze onverklaarbaar.

Een kille stilte vaart in ogen,
sneeuwvlokken trillen voor ze landen,
de vrieswind kent geen mededogen,
omsluit verkleumde rode handen,
de stol der nacht steunt op kerstavond,
er hangen verse nogageuren,
en zoete honing vloeit, geel brandend,
uit avondvuren.

Jouw Oud en Nieuw drijft onafwendbaar
de donkerblauwe stadzee binnen,
het vaart in weemoed onverklaarbaar,
alsof we 't leven herbeginnen,
alsof er roem zal zijn, geen kommer,
voldoende brood en rijke dromen,
alsof naar rechts het leven schommelt,
van links gekomen.

Korte bibliografie

Closure:

Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure. A Study of How Poems End* (Chicago 1968).

S. Dresden, *Het Einde* ('s-Gravenhage 1980).

Paul Muldoon, *The End of the Poem. Oxford Lectures on Poetry* (London 2006).

Het onvoltooide:

Unfinished: Thoughts Left Visible. Ed. Kelly Baum, Andrea Bayer and Sheena Wagstaff. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in The Metropolitan Museum van 18 maart tot 4 september 2016.

Late style:

Edward Said, *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*. (New York 2006).

Sandro Zanetti, *Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik* (Paderborn 2012).

Ben Hutchinson, *Lateness and Modern European Literature* (Oxford 2016).

Gordon McMullan and Sam Smiles eds, *Late Style and its Discontents. Essays in art, literature, and music*. (Oxford 2016).

Mortality:

Harald Weinrich, *Knappe Zeit: Kunst und Ökonomie des befristeten Lebens* (München 2005).

Helen Small, *The Long Life* (Oxford, New York 2007).

Victor Brombert, *Musings on Mortality. From Tolstoy to Primo Levi*. (Chicago, London 2013).

Andrew Stark, *The Consolations of Mortality: Making Sense of Death* (Yale 2016).

Algemeen:

Augustinus, *Belijdenissen* (vertaald door Gerard Wijdeveld; Amsterdam 1981).

J. Kamerbeek Jr., "Steeds gaat het vers een eigen weg". Rede uitgesproken bij het ambt van gewoon hoogleraar in de alge-

mene en vergelijkende literatuurwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam (Assen 1967).

Frank Ankersmit, *Denken over geschiedenis. Een overzicht van moderne geschiedfilosofische opvattingen* (Groningen 1984).

Alasdair MacIntyre, *After Virtue. A Study in Moral Theory* (London 1981).

Charles Taylor, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity* (Cambridge 1989).

Hans Ulrich Gumbrecht, *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur* (Hanser Verlag 2011; Engels vertaling door Erik Butler: *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature*, Stanford University Press 2012).

Terence Cave, *Thinking with Literature. Towards a Cognitive Criticism* (Oxford 2016).

Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction* (Oxford 1967).

Julian Barnes, *The Sense of an Ending* (London 2011).

PROF.DR. WILLEM OTTERSPEER



- 1963-1970 gymnasium te Gouda
- 1970-1977 studie te Utrecht
- 1977-1979 assistent Centraal Museum te Utrecht
- 1979-heden conservator Academisch Historisch Museum te Leiden
- 1997-2002 bijzonder hoogleraar Universiteitsgeschiedenis Leiden
- 2002-heden gewoon hoogleraar Universiteitsgeschiedenis Leiden

Willem Otterspeer (1950), geboren te Ouderkerk aan de IJssel, doorliep het Stedelijk Lyceum te Gouda (afdeling gymnasium) en studeerde vervolgens (1970-1977) geschiedenis en filosofie te Utrecht. Na een korte aanstelling als historisch assistent bij het Centraal Museum te Utrecht voltrok zijn verdere loopbaan zich vanaf 1979 te Leiden, eerst als conservator van het universiteitsmuseum, later ook als hoogleraar universiteitsgeschiedenis.

Tussen 1979 en 1990 werkte hij als criticus mee aan het *Cultureel Supplement* van *NRC Handelsblad*, later in die hoedanigheid vooral bij de *Volkscrant*. Ook was hij van 2005 tot 2011 redacteur van het literaire tijdschrift *De Gids*.

Hij schrijft vooral over ideeëngeschiedenis en over intellectuele instellingen. In 1992 promoveerde hij op het proefschrift *De wiekslag van hun geest, over de Leidse universiteit in de negentiende eeuw* (cum laude, Dr. Wijnaendts Franckenprijs). Dat boek was de grondslag voor een veel groter project, een vierdelige geschiedenis van de Leidse universiteit, waarvan nu drie delen gepubliceerd zijn.

Daarnaast publiceerde hij biografieën van de filosoof G.J.P.J. Bolland (1995, Biografie-prijs, Eureka-prijs), de historicus Johan Huizinga (2006) en de schrijver W.F. Hermans (twee delen, 2013 en 2015).

Hij vervulde een aantal bestuurlijke functies, zoals bij het Praemium Erasmianum en het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden. Op dit moment is hij lid van de Raad van Toezicht van het Nederlands Letterenfonds.



Universiteit
Leiden