



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Dichter bij de waarheid: Parrhesia en dramatisering in het werk van Joost van den Vondel

Paijmans, M.G.

Publication date

2015

Document Version

Final published version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Paijmans, M. G. (2015). *Dichter bij de waarheid: Parrhesia en dramatisering in het werk van Joost van den Vondel*. [, Universiteit van Amsterdam].

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Inleiding

Hoe bewijst een dichter dat hij de waarheid spreekt? In 1632 haalt Joost van den Vondel in een gelegenheidsgedicht voor Jacob Baeck herinneringen op aan zijn publicatie van *Palamedes* (1625), een allegorisch treurspel waarmee hij een lang verdrukte waarheid tot uitdrukking had gebracht. In dit treurspel had Vondel Maurits van Oranje verantwoordelijk gesteld voor de executie van landsadvocaat Johan van Oldenbarnevelt in 1619. Maurits zou Oldenbarnevelt in een schijnproces ter dood hebben laten veroordelen omdat die zijn politieke ambities dwarsboomde. Onmiddellijk na de publicatie van *Palamedes* werd Vondel door het gerechtshof van Holland vervolgd voor ‘het stroeyen van seditieuze boecken’ en moest de dichter onderduiken op het landgoed van Jacobs vader, Laurens Baeck. Hierover schreef hij in het gelegenheidsgedicht van 1632:

Toen ick vervloecte waarheit sprak
Verstreckte my uw vaders dack
Een toevlught, als self magen^o weken
En deidsen,^o morrende en verstoort,
En weigerden ter noot^o [e]en woort
Voor mijn onnozelheid^o te spreken.¹

familieleden
deinsden terug
in deze noodtoestand
onschuld

Vondel beweert dat niemand, behalve Laurens Baeck, hem in 1625 had willen steunen in zijn strijd tegen de verdrukking (‘vervloecte’) van de waarheid. Opmerkelijk is de wijze waarop Vondel een verband aanbrengt tussen waarheid spreken, moed en onschuld. Hij suggereert dat waarheid spreken een ethische kwaliteit is, de manifestatie van een diepzinnige en persoonlijke relatie met de waarheid die hem niet toestaat om de waarheid te verzwijgen als ze verdrukt wordt. Dit verband is opmerkelijk omdat deugdelijkheid in onze tijd niet als een indicatie van waarheid wordt gezien; een ethische levenswijze impliceert niet automatisch het bezit van ware

¹ ‘Danckdicht aen Iacob Baeck, Rechtsgeleerde. Voor zijn schoone Appelen, my met een gedicht toegezonden’ (WB 3: 390-392, v. 31-36).

kennis. In de zeventiende eeuw echter zal Vondels argumentatie zijn herkend als een beroep op de klassieke traditie van *parrhesia* of ‘vrijmoedig spreken’.²

Het Griekse *parrhesia* betekent etymologisch ‘alles’ (*pan*) ‘wat wordt gezegd’ (*rhema*). Een *parrhesiast* (*parrhesiastes*) zegt precies wat hij denkt, omwille van zijn goede relatie met de waarheid. Michel Foucault (1926-1984) heeft dit klassieke begrip als uitgangspunt genomen voor zijn laatste collegereeksen aan het Collège de France (CdF83; CdF84):

parrhesia is a verbal activity in which a speaker expresses his personal relationship to truth, and risks his life because he recognizes truth-telling as a duty to improve or help other people (as well as himself). In parrhesia, the speaker uses his freedom and chooses frankness instead of persuasion, truth instead of falsehood or silence, the risk of death instead of life and security, criticism instead of flattery, and moral duty instead of self-interest and moral apathy. (FS 19-20)

Het spreken van de *parrhesiast* opent een ethische ruimte binnen een politiek discours, vanwaar het functioneren van de politiek tijdelijk aanschouwelijk wordt gemaakt en vanuit ethisch oogpunt ter discussie wordt gesteld.³ In de Griekse oudheid betrof de ‘waarheid’ van de *parrhesiast* datgene wat goed, heilzaam en nuttig was voor de polis, maar ze wortelde in het ‘goede leven’ (*eu zen*) van de *parrhesiast* zelf, de levenswijze die hem toegang verschafte tot die waarheid.⁴ Foucault is geïnteresseerd in de wijze waarop *parrhesia* een verband aanbrengt tussen ethische en politieke waarheid. In deze studie zal ik aan de hand van zijn concept *parrhesia* een aantal teksten analyseren van de beroemde Amsterdamse dichter en toneelschrijver

² Over de etymologie van *parrhesia*, zie FS 11-13. Over de relatie tussen waarheid en ethische kwaliteiten, zie FS 14-15. De term ‘klassiek’ is in deze studie gereserveerd voor datgene wat afkomstig is uit of betrekking heeft op de Griekse en/of Romeinse oudheid. Om verwarring te voorkomen maak ik geen gebruik van het woord ‘antiek’.

³ Voor Foucaults discoursbegrip, zie ‘The Order of Discourse’ (AK, spec. 216). Verderop in de Inleiding (20-21) wordt dit begrip nog genuanceerd.

⁴ Het goede leven (*eu zen*) is het voornaamste doel van Aristoteles’ deugdethiek en komt neer op de verwezenlijking van een immanent ethisch potentieel (Plato, *Crito*, 48b). Geluk (*eudaimonia*) komt niet alleen aan op deugd (*arete*), maar impliceert vooral de optimale bestaanswijze voor een mens. De filosofie neemt binnen dit leven een voorname plaats in, niet alleen als theoretische kennis (*episteme*), maar ook als praktijk van zelfreflectie (*phronesis*). Zie *Ethica Nicomachea* 6: 1140a-1140b.

Joost van den Vondel (1587-1679), die zich in zijn werk herhaaldelijk beroept op de waarheid als een ethische kwaliteit. In deze analyse worden verbanden zichtbaar tussen ethiek, politiek en dichtkunst in de zeventiende-eeuwse Republiek, die door onze moderne opvattingen van waarheid moeilijker waarneembaar zijn, maar die cruciaal zijn voor het begrip van politieke uitspraken in zeventiende-eeuwse teksten.

Parrhesia dient in deze studie als een heuristisch instrument, een ‘lens’ die Vondels teksten vanuit een andere hoek zichtbaar maakt en die in het leesproces zelf ook wordt bijgeslepen. Deze twee activiteiten, het genereren van nieuwe inzichten en het verfijnen van het concept, vormen de kern van dit onderzoek. De lens maakt zichtbaar dat parrhesia in Vondels teksten op twee verschillende manieren werkzaam is, die ik aanduid met twee bestaande concepten uit de literatuurtheorie, te weten ‘polyfonie’ en ‘dramatisering’. Deze concepten getuigen van twee schijnbaar tegenstrijdige poëzieopvattingen, die in Vondels teksten om beurten op de voorgrond treden. Enerzijds, duid ik met polyfonie aan dat Vondels teksten een representatie boden van de verschillende waarheden of wereldbeelden die leefden onder de inwoners van de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden (verder: de Republiek). Deze waarheden werden uiteraard nauw verbonden met religieuze overtuigingen. De politieke structuur van de Republiek was sterk gedecentraliseerd en dit ging gepaard met een relatief hoge mate van tolerantie, die andersgezinden vanuit heel Europa aantrok.⁵ Er leefden binnen de Republiek veel verschillende waarheden, zonder dat altijd duidelijk was wie het recht op waarheid spreken toekwam. Dit leidde geregeld tot politieke patstellingen en die situatie, waarbij de politiek niet langer in staat is waarheid te genereren voor de staat, duid ik aan als een ‘crisis van waarheid’. Vondels teksten geven blijk van deze crisis, omdat ze de uiteenlopende stemmen in zijn omgeving – op straat, achter gesloten deuren of in de verbeelding – vertolken. Om deze representatieve functie van Vondels werk te analyseren, maak ik gebruik van het concept ‘polyfonie’ van de Russische literatuurwetenschapper Michail Bachtin (1973;

⁵ Over tolerantie in de zeventiende-eeuwse Nederlanden, zie Israel 1997; Mout 1997.

1990). Het maakt de politieke meerstemmigheid van Vondels teksten zichtbaar als discussies die in de samenleving niet op gelijkwaardige wijze kon worden gevoerd, als gevolg van de machtsverhoudingen. Net als het concept parrhesia impliceert polyfonie een ethische ruimte voor een discussie over politiek.

Anderzijds openen Vondels teksten door tegenstrijdige stemmen in de verbeelding met elkaar te confronteren perspectieven op nieuwe waarheden, waarbij het begrip van de allerhoogste waarheid, God zelf, onder druk kwam te staan. Dit noem ik daarom een crisis van dé waarheid. Een dergelijke crisis doet zich voor als er een structurele verandering optreedt in de wijze waarop de wereld waarnemen en in de criteria die we hanteren ter beoordeling van de ‘waarheid’. Foucault ziet een dergelijke crisis als de overgangperiode tussen twee *épistèmes*.⁶ Het proces dat zich daarbij in de verbeelding voordoet, noem ik ‘dramatisering’, naar het concept van de Franse filosoof Gilles Deleuze (1967). Dramatisering beschrijft hoe er een ‘virtuele’ (als vermogen aanwezig zijnde) waarheid wordt ‘geactualiseerd’ (voorstelbaar gemaakt) in de verbeelding. Frans-Willem Korsten (2013) heeft ‘dramatisering’ recentelijk uitgewerkt voor het toneel van de Nederlandse barok, de periode waarin het wereldbeeld van de renaissance werd geconfronteerd met dat van de klassieke *épistème*.⁷ Korsten baseert zich daarbij op het werk van Franciscus van den Enden (1602-1674), de Amsterdamse leermeester van Benedictus de Spinoza (1632-1677). Onder invloed van het spinozisme, dat in Amsterdam vanaf 1660 grote commotie veroorzaakte, zou de methode van dramatisering ook in Vondels late treurspelen steeds duidelijker een rol gaan spelen.

In Vondels parrhesia komen twee manieren van waarheid spreken samen, namelijk de representatie van verschillende waarheden in de samenleving en de

⁶ *Épistème* is afgeleid van het Griekse *episteme*, dat ‘kennis’ betekent. Foucaults concept betreft het geheel van kennis en wetenschap in een bepaalde periode, in het bijzonder de wijze waarop de relatie tussen de woorden en de dingen in die periode wordt ervaren. Foucault onderscheidt de renaissance (tot 1650), de klassieke (1650-1800) en de moderne *épistème* (1800-heden). Zie OT 51; Tanke 2009, 36-40.

⁷ De barok komt gedetailleerder aan bod in de Inleiding, 51-54.

confrontatie van dé waarheid met een nieuw wereldbeeld. Ik beschouw parrhesia als het scharnier dat deze beide modaliteiten van waarheid spreken verbindt. In deze studie betoog ik ook dat deze modaliteiten manifestaties zijn van verschillende wereldbeelden. Terwijl het representeren van bestaande waarheden nog in overeenstemming kon worden gebracht met het transcendente wereldbeeld van de renaissance, vormt de dramatisering van radicaal nieuwe waarheden met de immanente dynamiek van de verbeelding juist een confrontatie van dit wereldbeeld, die verband houdt met de opkomst van de nieuwe wetenschappen in de tweede helft van de zeventiende eeuw.

Zoals gezegd zal ik ook slijpen aan de ‘lens’ van parrhesia. Door de werking van parrhesia in Vondels teksten aanschouwelijk te maken, wordt inzichtelijk op welke manier specifiek kunst van belang is voor parrhesia.⁸ Foucault besprak in zijn colleges over parrhesia geregeld toneel-, literaire en beeldende kunstwerken van de klassieke tot en met de moderne tijd,⁹ echter zonder te verantwoorden hoe parrhesia in kunst precies werkzaam is.¹⁰ Mijn analyse laat zien dat met name de collectieve verbeelding van belang is voor het functioneren van parrhesia in Vondels teksten en daarbuiten, de zeventiende-eeuwse samenleving. Door parrhesia te combineren met dramatisering wordt rekenschap gegeven van de rol van de verbeelding en van kunst voor parrhesia.

In het vervolg van deze Inleiding ga ik nader in op het theoretisch kader van deze studie door een uitgebreide bespreking van de drie centrale concepten:

⁸ Ik gebruik het woord ‘kunst’ m.b.t. tot literaire genres die in de zeventiende eeuw als zodanig werden aangeduid (Kunst 6. WNT), zoals de epiek, het drama en de lyriek, maar ook de schilder- en de beeldhouwkunst. Daarbij ga ik dus voorbij aan het onderscheid tussen kunst en ambacht of literatuur en lectuur, dat dateert van de achttiende eeuw (Shiner 2003; Porteman en Smits-Veldt 2008, 18-20). Wanneer ik spreek van ‘moderne kunst’, refereer ik aan Foucaults opvatting van kunst in de ‘moderne épistème’, die wordt gekenmerkt door een spanning met het epistemologische kennisdiscours. Voor Foucault over moderne kunst, zie bijv. Tanke 2009, 4-9. Voor Foucault over moderne literatuur, zie Derrida 1992, 113-118.

⁹ Met ‘moderne tijd’ duid ik op de periode vanaf 1800 tot nu. De vroegmoderne tijd betreft de periode 1500-1800 en omvat dus de renaissance en de verlichting.

¹⁰ Zie Brigstocke 2014, 70. Szokolczai (2003) stelt zelfs dat de late Foucault zijn besprekingen van klassieke drama’s, die onmisbaar zijn voor begrip van de ontwikkelingen die zijn denken doormaakte, systematisch verwijderde uit zijn publicaties (142).

parrhesia, polyfonie en dramatisering. Daarna zal ik toelichten waarom het oeuvre van Joost van den Vondel bij uitstek geschikt is voor een analyse van parrhesia. Tot slot geef ik een korte vooruitblik op de vijf casussen.

Parrhesia

Parrhesia neemt een sleutelpositie in binnen het denken van de ‘late Foucault’. Met de late Foucault doel ik op de laatste van drie fases in zijn werk. De teksten tot en met *L’Archéologie du savoir* (1969; *The Archaeology of Knowledge*), waarin Foucault de archeologische methode ontwikkelt, gelden als de ‘vroege Foucault’. De teksten van de ‘midden-Foucault’, tot 1977, worden gekenmerkt door de genealogische methode en een accent op macht; *Surveiller et punir* (1975; *Discipline and Punish*) en het eerste deel van *L’Histoire de la sexualité* (1976; *The History of Sexuality*) vormen hiervan het hoogtepunt. Het werk van de late Foucault heeft als centrale notie de ‘zorg voor zelf’ (*souci de soi*), zijn interpretatie van het ‘goede leven’, waarvan parrhesia een manifestatie is. Parrhesia komt met name aan bod in Foucaults laatste twee collegereeksen aan het Collège de France, ‘Le Gouvernement de soi et des autres’ (1982-1983; ‘The Government of Self and Others’) en ‘Le courage de la vérité’ (1983-1984; ‘The Courage of Truth’), en in een zesdelige reeks aan Berkeley University in oktober en november 1983 (‘Discourse and Truth: The Problematization of Parrhesia’).¹¹

Een belangrijk onderscheid tussen de vroege en de late Foucault betreft het discoursbegrip. In het denken van de midden-Foucault, dat zich concentreert op macht, neemt het discours een heel andere vorm aan. Terwijl de vroege Foucault spreekt van ‘het discours’ als de gezamenlijke processen van machtswerking die alle andere religieuze, sociale of politieke processen in een samenleving omvatten,

¹¹ De collegereeks in Berkeley is in 2001 gepubliceerd onder de titel *Fearless Speech* (FS).

waarschuwt de late Foucault juist voor een dergelijke generalisering van machtswerking:

It may be wise not to take as a whole the rationalization of society or of culture but to analyze such a process in several fields, each with reference to a fundamental experience: madness, illness, death, crime, sexuality, and so forth. ... What we have to do is analyze specific rationalities rather than always invoke the progress of rationalization in general. (SP 779-780)

‘[P]ower as such does not exist,’ (SP 786) stelt de late Foucault. In de colleges over parrhesia spreekt hij van meerdere discoursen die tegelijkertijd werkzaam zijn: ‘true and false discourses, useful as well as bad or harmful opinions all become mixed up and intermingled in the game of democracy’ (CdF84 36).¹² Mijns inziens vormt parrhesia voor de late Foucault zo’n waardevol concept precies omdat het meerdere discoursen met elkaar verbindt. Ik zal ik mij in deze studie dus baseren op het meervoudige discoursbegrip van de late Foucault.

Het internationale onderzoek naar parrhesia is enorm gestimuleerd door de recente publicaties van de Engelse vertalingen van de collegereeksen over parrhesia in 2001 (FS), 2008 (CdF83) en 2011 (CdF84), en is nu in volle gang. Toen Foucault op 25 juni 1984 stierf, had hij zijn onderzoek naar parrhesia nog niet afgerond – voor zover een onderzoek of een concept ooit is afgerond. Daarom kunnen de vragen die het concept oproept niet altijd op basis van zijn eigen werk worden beantwoord. Ik heb ook gebruikgemaakt van filosofische studies die Foucaults concept situeren binnen zijn denken,¹³ en van literatuurwetenschappelijke en kunsthistorische toepassingen van dit concept (bijv. Brigstocke 2013; Tanke 2009, 184-195). Daarnaast heb ik veel gehad aan de studies naar parrhesia – het historische verschijnsel – tijdens de klassieke oudheid (Colclough 2005, 12-76; Landauer 2012), het vroege christendom,¹⁴ en het

¹² Foucault spreekt hier over de Atheense democratie, maar het spel van parrhesia kan zich in iedere staatsvorm voordoen, zij het in een verschillende vormen.

¹³ Zie bijv. Scott 1996; O’Leary 2002, 139-153; Szakolczai 2003, 139-240; Butler 2005, 125-131; Franěk 2006; McGushin 2007; Luxon 2006; 2008; Lorenzini, Revel en Sforzini 2013.

¹⁴ Zie Marrow 1982; Fitzgerald 1996; Colclough 2005, 77-119.

vroegmoderne Engeland, waar parrhesia als *freedom of speech* een verlicht debat over universele rechten en tolerantie markeerde,¹⁵ al gaan deze studies meestal niet in op Foucaults parrhesia-begrip. Over manifestaties van parrhesia in de vroegmoderne Republiek kom ik nog te spreken (zie de Inleiding, 25-27).

Vier modaliteiten van waarheid spreken

Foucault hanteert vier modaliteiten van waarheid spreken in de klassieke oudheid. Dit waren de rollen die iemand kon aannemen om zich het recht op waarheid spreken toe te eigenen, namelijk de wijze, de leraar, de profeet en de parrhesiast (CdF84 15-28). Het prototype van de wijze is de kluzenaar, die de wetmatigheden in de natuur bestudeert uit persoonlijke interesse en zijn inzichten alleen deelt als hij erom wordt gevraagd. De leraar spreekt omdat hij schatplichtig is aan een traditie; als schakel in de overlevering van technische kennis is hij zowel leerling als leraar. De profeet fungeert als een 'doorgeefluik' voor een hogere of transcendente waarheid en draagt geen of nauwelijks verantwoordelijkheid voor zijn woorden. Als tussenpersoon kan hij die vaak niet eens duiden. Zijn waarheid heeft vaak de vorm van een profetische boodschap over de toekomst. De waarheid van de parrhesiast, tenslotte, vormt de uitdrukking van zijn relatie met de waarheid en impliceert altijd persoonlijke betrokkenheid. Het is een ongemakkelijke waarheid en brengt altijd een ethische transformatie of verbetering teweeg in de toehoorder, in de zin dat de toehoorder de waarheid niet alleen moet herkennen, maar ook erkennen. Voor Foucault is de parrhesiast van deze vier modaliteiten van het begin af aan het interessantst, omdat zijn spreken een brug slaat tussen politieke en ethische waarheid.

Het woord parrhesia duikt voor het eerst op in de tragedies van Euripides (vijfde eeuw v. Chr.) en komt daarna steeds frequenter voor in filosofische teksten om tot in de vijfde eeuw n. Chr. te circuleren in geschriften van met name de cynici en de kerkvaders (CdF83 46; CdF84 33-34). Op grond van deze teksttraditie kent Foucault

¹⁵ Over parrhesia als politiek verschijnsel in het vroegmoderne Engeland, zie Skinner 2002; 2003, 20, 88; Colclough 2005, 120-195; Achilleos 2010 (over Bacon); Powers 2011, 45-57.

aan parrhesia vier kenmerken toe.¹⁶ Ten eerste verbindt de spreker zich aan de waarheid; hij staat er persoonlijk voor in dat zijn woorden waar zijn. Ten tweede toont een parrhesiast moed en plichtsgevoel, oftewel ethos (*ethos*), omdat hij spreekt tot een autoriteit die de waarheid misschien niet onder ogen wil zien. Hij zet iets op het spel en dit risico vormt het ‘bewijs’ voor het feit dat hij de waarheid spreekt. Ten derde dient de waarheid van de parrhesiast door de autoriteit als zodanig te worden herkend, hoe ongemakkelijk ze ook is. De parrhesiast doet dus ook een beroep op het ethos van de autoriteit of tracht dit zelfs te transformeren, hoewel de veroordeling van de parrhesiast ook als een soort erkenning kan worden beschouwd. Ten vierde is parrhesia gespeend van iedere retoriek.¹⁷

Dit laatste criterium, de afwezigheid van retoriek, behoeft enige toelichting. Je zou immers kunnen stellen dat geen enkele taaluiting volledig onretorisch is. Foucaults analyse van Socrates’ afscheidsrede in Plato’s *Apologia* (ca. 399 v. Chr.), het prototype van een parrhesiastische tekst, verduidelijkt wat ‘onretorisch’ spreken voor hem precies betekent (CdF83 312-315). Voor Socrates is onretorisch spreken hetzelfde als niet-politiek spreken. Met politiek spreken duidt hij op de retoriek van de sofistieke redenaars die in de volksvergadering ieder denkbaar standpunt konden verdedigen, los van wat goed was voor de polis. Socrates’ niet-politieke taalgebruik daarentegen, week in geen enkel opzicht af van zijn gedachten of van zijn alledaagse taalgebruik, maar was een ‘act of trust of the heart’ (313), een pact tussen hemzelf en zijn woorden. Alleen in deze ontmantelde, naakte taal kon de waarheid zich uitdrukken, volgens Socrates. Foucaults criterium van onretorisch spreken houdt in dat niet de relatie tussen het gesprokene en de toehoorder primair is, maar die tussen het gesprokene en de spreker zelf. Dit onderscheid tussen parrhesia en retoriek is bij Foucault ook betekenisvol met betrekking tot discursieve processen. Ieder discours wordt gekenmerkt door een eigen ‘retoriek’, regels voor het spreken die ontstaan onder

¹⁶ Zie CdF83 202-203; CdF84 10-14; McGushin 2007, 6-7.

¹⁷ Over parrhesia als een volledig onretorisch en authentiek spreken, zie CdF83 312-313; CdF84 13-14; Colclough 2009, 12-76.

invloed van machtsprocessen. Het spreken van de parrhesiast poogt aan deze discursieve processen te ontsnappen. Onretorisch spreken betreft bij Foucault niet zozeer de afwezigheid van retorische figuren, maar veeleer een filosofische houding die zich onttrekt aan discursieve processen. Het feit dat Vondel in zijn teksten veel gebruikmaakt van de *ars retorica*, de kunst van het redevoeren, betekent niet dat zijn teksten zich niet kunnen onttrekken aan de retoriek van de discoursen waarbinnen ze functioneren. Om verwarring te voorkomen gebruik ik het woord ‘retoriek’ in deze studie uitsluitend met betrekking tot de *ars retorica*.

Paradoxaal genoeg wordt parrhesia (in het Latijn: *licentia*) in retorische handboeken vanaf de Romeinse oudheid ook genoemd als een retorische figuur. Deze figuur komt het ‘ethos’ – hier gebruikt in de zin van ‘reputatie’ – van de spreker ten goede, in de zin dat deze zich bereid toont grote risico’s te nemen voor de waarheid (Lausberg 1998, 337-338). Cicero bijvoorbeeld, opereert als een parrhesiast wanneer hij de senaat ervan beschuldigt Catilina vrij te laten rondlopen. Uit het feit dat Cicero de machtige Catilina wel durft aan te pakken, blijkt zijn rechtschapenheid.

David Colclough (2009) biedt een uitgebreid overzicht van het retorische gebruik van parrhesia in de Griekse en de Romeinse oudheid en het vroegmoderne Engeland (12-76). In de Griekse oudheid lopen de betekenissen van parrhesia uiteen van een burgerrecht tot een politieke praktijk, een filosofische deugd en praatzucht, maar wordt parrhesia nog nergens genoemd als een retorische figuur. De retorische aanwending van parrhesia werd juist als een schending van het burgerrecht beschouwd en een sabotage van de politieke praktijk. Wel geeft Isocrates blijk van de problematiek dat het vrijwel onmogelijk is onderscheid te maken tussen parrhesia en retoriek, wanneer hij schrijft dat iemand die oprecht en vrijmoedig spreekt dezelfde woorden gebruikt als iemand die valselijk beweert de waarheid te spreken.¹⁸

In de Romeinse handboeken wordt parrhesia genoemd als zowel een burgerrecht als een retorische figuur. De *Rhetorica ad Herennium* (ca. 90 v. Chr.)

¹⁸ Zie Colclough 2009, 23. Zie ook Momigliano 1973.

bijvoorbeeld, spreekt van enerzijds ‘talking before those to whom we owe reverence or fear, [exercising] our right to speak out, because we seem justified in reprehending them, or persons dear to them, for some fault’ (*Rhetorica* 4: 36), anderzijds ‘a “frankness effect” ... that announces itself as crossing the bounds of decorum while in fact presenting the familiar, and that serves to flatter the audience or, again, to improve the *ethos* of the speaker’ (4: 48). In Cicero’s *De inventione* (84 v. Chr.) en zijn redevoeringen wordt de toepassing van de retorische figuur zelfs tot een kunst verheven; door autoriteiten te vleien met clichématige ‘waarheden’ kon de spreker zijn eigen hooggestemde idealen doordrijven (Colclough 2009, 32-37). Tacitus gaat nog verder in de *Annales* (110-120 n. Chr.; ed. 1942), als hij stelt dat de vervolging en bestraffing van een parrhesiast het effect van zijn woorden vaak nog versterkt: ‘genius chastised grows in authority’ (4: 34).

Colcloughs analyse mondt uit in ‘early Stuart England’ (1603-1649), waar parrhesia het recht van parlementsleden betrof om zich in het parlement uit te spreken tegen de koning. De Stuarts moedigden actieve participatie in het landsbestuur aan, maar definieerden dat in termen van raadgeving (39). Binnen dit kader vormde parrhesia ‘a key term and conceptual tool in the process of negotiation and council’ (42). In de teksten van zestiende-eeuwse humanisten werd de ars retorica als een cruciaal instrument beschouwd voor de vorming van de *homo civilis*, de politiek betrokken burger, en daarmee gold ze als voorwaarde voor de beoefening van parrhesia. Bij onder anderen Desiderius Erasmus (48), Thomas More (66) en Francis Bacon (61, 73) gingen parrhesia en retorica hand in hand met het denken over de vrijheden, plichten en beperkingen van de raadgever, zowel in politieke als persoonlijke relaties.

Er bestaat nog geen overzichtsstudie van parrhesia in de Nederlanden maar verscheidene deelstudies suggereren dat vrijmoedig spreken daar vanaf de vroegmoderne tijd een geheel eigen traditie ontwikkelde. Irene van Renswoude (2011) toont in haar proefschrift over de retorica van vrije meningsuiting in geschriften van religieuze en politieke dissidenten in de vroege middeleeuwen aan dat het klassieke

ideaal van parrhesia in de middeleeuwen voortleefde als een moreel ideaal, met name in relatie tot martelaarschap, en als een politieke retoriek van eenvoud en oprechtheid. Hoewel de door haar besproken teksten afkomstig zijn van Franse en Italiaanse, en niet van Nederlandse auteurs, kan uit haar studie worden afgeleid dat vroegmoderne auteurs zich voor hun begrip van parrhesia niet alleen op klassieke maar ook op middeleeuwse bronnen zullen hebben gebaseerd.

Een zestiende-eeuwse Nederlandse auteur die graag teruggreep op de parrhesiastische idealen van Socrates was Dirck Volckertsz Coornhert. Freya Sierhuis (2011) heeft aangetoond dat parrhesia in de anticalvinistische teksten van Coornhert meestal de vorm aanneemt van openhartige adviezen uit naastenliefde, maar soms ook van ronduit aanstootgevende preken. Sierhuis wijst erop dat de laatste variant nauw verwant is aan satire en suggereert dat Vondels anticalvinistische hekeldichten weleens in deze vrijpostige traditie van parrhesia zouden kunnen staan (315, 325).

Ten slotte is er de studie van Arthur Weststeijn (2012) naar manifestaties van parrhesia in teksten van de broers Pieter en Johan de la Court. Behalve dat ze zichzelf in hun politieke werken presenteerden als waarheidsprekers die het beste met de Republiek voorhadden, meenden ze dat parrhesia in de vorm van de Hollandse koopmansdeugden van eerlijkheid en oprechtheid diep geworteld was in de Hollandse ‘volksaard’ – een idee waar bepaalde eenentwintigste-eeuwse politici nog altijd op voortborduren. Voor deze opvatting baseerden de De la Courts zich op Caspar Barlaeus’ openingsrede voor het Athenaeum Illustre, *Mercator Sapiens* (1632), waarin deze de taal van de koopman omschreef als een heldere en vrijmoedige taal die de handel ten goede kwam.¹⁹ Voortbordurend op de Bataafse mythe over een volk van ongepolijste en eerlijke lieden, schrijft hij dat de Hollanders met de retoriek van eenvoud en oprechtheid het gevaar van overmatige weelde zouden kunnen afwenden

¹⁹ Zie Barlaeus, *Mercator Sapiens*, 72-75; Weststeijn 2012, 184-190. Barlaeus baseert zich voor deze retoriek van eenvoud en oprechtheid bij de Bataven op Tacitus’ beschrijving van de Germanen en de Bataven in de *Historiae* (ca. 100-110). Denk ook aan Hugo Grotius’ *De Antiquitate Reipublicae Batavae* (1610).

(Barlaeus 1967, 65-68). Afgaand op het werk van Coornhert, Barlaeus en de gebroeders De la Court kan worden gesteld dat parrhesia een belangrijke plaats innam binnen het zelfbeeld van de vroegmoderne Amsterdammers als vrije burgers en handelaren. Zoals ik zal laten zien, speelt dit zelfbeeld ook bij Vondel een rol.

Uit dit beknopte overzicht van de geschiedenis van parrhesia van de oudheid tot in de vroegmoderne tijd komt naar voren dat in de situaties waarin parrhesia wordt gethematiseerd, het ethische ideaal van vrijmoedig spreken nooit op zichzelf staat, maar altijd wordt afgezet tegen een retorische praktijk die dan weer als een bedreiging, dan weer als een hulpmiddel in de verwezenlijking van dit ideaal wordt beschouwd.

Parrhesia en politiek

Foucault maakt op twee manieren onderscheid tussen verschillende vormen van parrhesia in de Griekse bronnen: tussen parrhesia in een democratie en in een monarchie, en tussen politieke en filosofische parrhesia. Het eerste onderscheid laat zich het best uitleggen aan de hand van Aristoteles' vergelijking van verschillende staatsvormen in de *Politika* (350 v. Chr.), waaronder de democratie en de monarchie (*Politika* 3: 1279b-1281a). Aristoteles leefde ten tijde van de Atheense democratie (ca. 508-322 v. Chr.), toen parrhesia het voorrecht was van de Atheners om zich in de volksvergadering vrij uit te spreken over het bestuur van de polis. Socrates, Plato, Isocrates en Demosthenes waren kritisch over deze praktijk, omdat ze zagen dat er sofisten (geschoolde redenaars) waren die het recht op parrhesia misbruikten om de Atheners valse waarheden voor te spiegelen en de werkelijke parrhesiasten de mond te snoeren. Met retorisch vernuft wisten ze onderbuikgevoelens en platitudes als verdrukte waarheden te presenteren om zo kiezers aan zich te binden. Hun macht wendden ze vervolgens niet aan in het belang van de polis, maar voor hun eigenbelang. Volgens Foucault markeert deze problematisering van parrhesia een politieke 'crisis van parrhesia' in Athene; de volksvergadering kon geen onderscheid maken tussen de retoriek van de sofisten en de waarheid van de parrhesiast, zodat de democratische instituties niet langer in staat waren tot effectieve politiek die 'waarheid' genereerde

(CdF84 35-52). Omdat iedereen voor zichzelf opkwam, maar niemand voor het belang van de polis, was er geen sprake van een collectief ethos waar de parrhesiast zich op kon richten en werd zijn waarheid niet gehoord:

the problem is one of recognizing who is capable of speaking the truth within the limits of an institutional system where everyone is equally entitled to give his or her own opinion. Democracy by itself is not able to determine who has the specific qualities which enable him or her to speak the truth ...²⁰

Deze situatie zet Aristoteles af tegen die in de monarchie, waar parrhesia de vorm aanneemt van raadgeving aan de vorst. Het ethos van de vorst, voor zover dit werd gevormd door parrhesia en gold als principe voor zijn bestuur, vormde het element waardoor parrhesia haar invloed kon laten gelden in het politieke domein (CdF84 62). Binnen een monarchie met een 'goede' vorst deed de crisis van parrhesia zich niet voor.

Het structurele falen van parrhesia in de volksvergadering vormt de aanleiding tot het tweede onderscheid dat Foucault maakt, tussen politieke en filosofische parrhesia. Uit onvrede over de politieke situatie zou Socrates de Atheners in de agora hebben aangeklampt met het verzoek om de waarheid te erkennen, ook als het een moeilijke waarheid betrof, en de demagogen links te laten liggen. De filosofische vorm van parrhesia beïnvloedde het politieke domein indirect:

this parrhesia is philosophical, and has been put into practice for centuries by the philosophers. ... the target of this new parrhesia is not to persuade the Assembly, but to convince someone that he must take care of himself and of others; and this means that he must change his life. (FS 106)

Socrates streefde ernaar om, bij gebrek aan een vorstelijk ethos, een transformatie teweeg te brengen in het collectieve ethos van de Atheners, opdat ze zich zouden vereenzelvigen met en verantwoordelijkheid zouden nemen voor de polis. De in diezelfde tijd verschenen tragedies van Euripides, die Foucault in zijn colleges

²⁰ Zie FS 73. Zie ook Szakolczai 2003, 182-184.

uitgebreid behandelt, thematiseren parrhesia ook. Daarbij lijken ze zelf ook een parrhesiastische functie te vervullen – denk maar aan de opvoering van *Palamedes* als protest tegen de executie van Socrates.²¹ Volgens de aristotelische toneeltheorie onderging het publiek van een tragedie een *katharsis* of ‘loutering’, vergelijkbaar met de transformatie van het ethos door parrhesia (Hall 2010, 3-6). Net als Socrates poogden deze tragedies de crisis van het politieke discours te omzeilen via een ander, ethisch discours.

Wanneer Socrates spreekt van ‘waarheid’ maakt hij geen onderscheid tussen het ware en het goede. Lange tijd werd het ‘goede leven’ beschouwd als een voorwaarde voor toegang tot de waarheid en andersom. René Descartes’ (1596-1650) onderscheid tussen object en subject zou uiteindelijk leiden tot een splijting van die eenheid tussen enerzijds ‘objectief’ ware kennis, anderzijds een ‘subjectieve’ beleving van goed en kwaad. Natuurlijk sloeg het waarheidsbegrip niet van de ene op de andere dag om, maar vanaf dit filosofische moment, door Foucault aangeduid als ‘le moment cartésien’ (CdF82 14), vormde parrhesia geen adequate vorm van waarheid spreken meer:

before Descartes obtains indubitable clear and distinct evidence, he is not certain that what he believes is, in fact, true. In the Greek conception of parrhesia, however, there does not seem to be a problem about the acquisition of the truth since such truth-having is guaranteed by the possession of certain moral qualities: when someone has certain moral qualities, then that is the proof that he has access to truth – and viceversa. The ‘parrhesiastic game’ presupposes that the parrhesiastes is someone who has the moral qualities which are required, first, to know the truth, and secondly, to convey such truth to others. (FS 15)

Gedurende de tweede helft van de zeventiende eeuw zou waarheid in toenemende mate worden geduid in termen van epistemologische kennis, gegenereerd door speciale wetenschappelijke instituties. Epistemologische kennis is waarheid ontdaan van haar ‘subjectieve’, ethische component: ‘[Y]ou have this strong tendency in a

²¹ Foucault noemt m.n. *Ion*, *Hippolytos* en de *Oresteia*-reeks als tragedies met een centrale rol voor parrhesia (FS 25-74; CdF83 75-112, 149-186; CdF84 33-56).

whole series of civilizations ... to reveal and authenticate truth-telling by the fact that the one who speaks is not the one that who holds the truth, and the truth that passes into his telling comes to him from elsewhere' (CdF80 49). Voor Foucault heeft deze scheiding van het ware en het goede ook een politieke betekenis, aangezien kennis in de moderne tijd een cruciale functie zou gaan vervullen voor subjectvorming (*subjectivation*). Het aanleggen en classificeren van kennis over subjecten is een machtsmechanisme dat individuen tegelijkertijd tot object en subject van kennis maakt, en van macht. Foucaults beroemde notie *savoir-pouvoir* geeft aan dat kennis en macht elkaar in dit proces ondersteunen. 'Subject' heeft bij Foucault een dubbele betekenis van zowel een waarnemend en oordelend ik als een onderworpen. De eerste identiteit wordt hem door de macht toegekend, opdat hij de machtsmechanismen zelf kan internaliseren en reproduceren (PK 109-133).

Foucault beschouwt parrhesia als een vorm van spreken die zich onttrekt aan discursieve processen door subjecten de waarheid te laten spreken over zichzelf als deel van een gemeenschap. Foucaults 'genealogie' van parrhesia is dus niet gebonden aan de klassieke context,²² maar wordt nu zichtbaar als een geëngageerd onderzoek naar de mogelijkheden van kritiek ondanks machtsprocessen in de moderne tijd. Dit wordt nog concreter wanneer Foucaults collegereeks *La naissance de la biopolitique* (1978-1979; *The Birth of Biopolitics*) op parrhesia wordt betrokken. Daarin bespreekt Foucault het 'neoliberalisme' dat, in zijn definitie, stamt uit de jaren dertig en inspeelt op de menselijke neiging om vorm te geven aan het eigen leven, zo dat dit door de mens zelf onderhevig wordt gemaakt aan marktwerking (CdF79 78-79, 129-132):

²² Met 'genealogie' duidt Foucault op een historisch-kritische methode voor het onderzoek naar manifestaties van een bepaald verschijnsel door alle eeuwen heen. In 1971 definieert Foucault genealogie als: 'a form of history which can account for the constitution of knowledges, discourses, domains of objects etc. without having to make reference to a subject which is either transcendental in relation to the field of events or runs in its empty sameness throughout history' (NG 59). In 1983 definieert hij de genealogie nog specifiek, in relatie tot de ethiek: 'a historical ontology in relation to ethics through which we constitute ourselves as moral agents' (GE 351-352). Zie ook GE 356; Vighi en Feldner 2007, 12-17.

[it seizes] the opportunity to stylize new arts of living ... for the production of entrepreneurial selves, forms of 'human capital', who are responsible for managing and reinventing themselves in order to compete more effectively in the market.²³

In de neoliberale samenleving komt iedereen voor zichzelf op maar niemand voor de staat, zodat het ontbreekt aan een collectief ethos waarmee burgers waarheid kunnen spreken over zichzelf als deel van de samenleving. Ervan uitgaand dat de manier waarop die subjecten over zichzelf spreken bepalend is voor hun relatie met zichzelf, is deze relatie binnen het economische en objectiverende vertoog van het neoliberalisme gereduceerd tot de rationaliteit van de *homo oeconomicus*.

Door ethiek te weren uit het epistemologische kennisdiscours wordt de ethische ruimte van waaruit machtsprocessen zouden kunnen worden bekritiseerd bij voorbaat weggenomen (CdF84 2-4). Foucaults genealogische zoektocht naar manifestaties van parrhesia van de klassieke oudheid tot de moderne tijd richt zich op de mogelijkheden voor het creëren van een ethische ruimte in de moderne samenleving. Hij zoekt naar praktijken die een subject in staat stellen om zijn relatie met zichzelf uit te drukken op een manier die (tijdelijk) ontsnapt aan de invloed van discursieve processen.

Wanneer deze processen de moderne epistemologische kennisstructuren betreffen, duidt Foucault waarheid spreken aan als 'alethurgie' (afgeleid van het Griekse *aletheia* of 'onverborgenheid') en *ergon* (werk), oftewel de 'activiteit van het onthullen'. Foucaults alethurgie tekent zich af als een herbezinning of nuancering van zijn eigen machtsdenken uit de jaren zeventig. Hij had dit machtsdenken destijds ontwikkeld om de positieve en productieve uitwerkingen van macht inzichtelijk te maken (HSI 73, 94). Met name zijn voorstelling van de alomtegenwoordigheid van de macht stuitte op kritiek vanuit 'linkse' hoek, omdat ze suggereerde dat alle vormen van verzet bij voorbaat tevergeefs waren. In reactie hierop ging de late Foucault op zoek naar nieuwe vormen van kritiek die niet, zoals verzet, de negativiteit van een prediscursieve ruimte veronderstellen, maar die een discours van binnenuit kunnen

²³ Zie Lazzarato 2009. Zie ook Brigstocke 2013, 58.

confronteren. Hij kwam uit bij parrhesia. In deze studie zal ik analyseren hoe parrhesia als een vorm van immanente kritiek werkzaam is in Vondels teksten.

Polyfonie

Polyfonie is bij Michael Bachtin '[t]he plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses'.²⁴ Hij beschouwt het zelfs als het onderscheidende kenmerk van de moderne roman dat deze wordt bevolkt door 'characters whose truth only emerges in contact with, or anticipation of, another's truth' (Dentith 1995, 44). Bovendien vormt de polyfonie in de roman een afspiegeling van de meerstemmigheid in de samenleving, al komt die meerstemmigheid in de samenleving vaak niet tot uiting, als gevolg van dominante stemmen die de stillere stemmen verdrukken. Polyfonie moet worden onderscheiden van 'dialogisme', een ander concept van Bachtin, dat betrekking heeft op taal in het algemeen. Dialogisme beschrijft hoe de betekenis van iedere taaluiting is gelegen in de 'onfinaliseerde' wisselwerking met andere taaluitingen (Bachtin 1973, 34, 228-229, Dentith 1995, 41-48, 139-140). In de roman wordt dit dialogistische karakter van taal ten volle benut voor sociale en politieke doeleinden.

Met polyfonie kan de veelstemmigheid van Vondels teksten worden begrepen als een vorm van waarheid spreken. Ook Bachtins opvatting van waarheid, waar hij bij stilstaat in *Problems of Dostoyevsky's Poetics* (1963), is namelijk meerstemmig: 'The truth is not born and does not reside in the head of an individual person; it is born of the dialogical intercourse *between people* in the collective search for the truth' (90; zie ook 65-66). Waarheid doet zich niet voor in een enkele bewering en is ook niet het gemiddelde van alle beweringen samen, maar bestaat in het complex van stemmen, over en weer, die ook tegenstrijdig kunnen zijn. Terwijl die meerstemmigheid in de

²⁴ Zie Bachtin 1973, 4. Zie ook 3-6; Dentith 1995, 41-48.

samenleving niet altijd tot uiting komt, kunnen ze in de roman, bij monde van de personages en de verteller, wél een gelijkwaardige discussie voeren. Daarom vormt de roman voor Bachtin een platform voor gelijkwaardige discussie en waarheid binnen de samenleving. Het feit dat alle stemmen in de roman in principe gelijkwaardig zijn, betekent niet dat de auteur geen verantwoordelijkheid draagt voor zijn tekst; een polyfone tekst is zowel een representatie van de veelstemmige samenleving als een geëngageerde interventie in de samenleving (Dentith 1995, 62). Net als bij parrhesia is de relatie tussen de spreker en het gesprokene bij polyfonie van doorslaggevend belang voor het genereren van waarheid.

Bachtin verbond polyfonie strikt aan de moderne roman.²⁵ Onder anderen Jeroen Jansen en Jürgen Pieters hebben in hun studies van respectievelijk Vondels *Aenleidinge ter Nederduitsche dichtkunste* en *Hierusalem verwoest* aangetoond dat polyfonie zich ook leent voor de analyse van vroegmoderne teksten (Jansen 2009, 6-8; Pieters 2012, 204). Pieters laat ook zien dat polyfonie, als een modernistisch concept dat aan de auteur meer *agency* toekent dan een poststructuralistisch denkkader toelaat, toch binnen een dergelijk kader kan worden ingezet.²⁶ Ook stond Bachtins concept dialogisme aan de basis van Stephen Greenblatts New Historicism, dat daarnaast schatplichtig is aan Foucault. Pieters (2002) legt uit waarom dialogisme zich goed laat combineren met het foucauldiaanse begrippenkader:

Bakhtin's key notion of dialogism offers a number of conceptual advantages to New Historicists. The term's implications are rich and diverse; they not only concern the dialogical relationship between the subject and the object of investigation, but also the characterization of the ideological nature of cultural objects, the formal specificity of works of art within a given ideological field and the power with which these have to 'absorb' and later evoke their contexts of origination. (Pieters 2002, 153)

²⁵ In het essay 'Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes Towards a Historical Poetics' maakt Bachtin, los van het concept polyfonie, wel een begin met de historisering van zijn literatuuropvatting (Bachtin 1990, 84-258).

²⁶ Vgl. Peeren 2008. Met 'agency' duid ik op het vermogen van een mens om zelfbewust en doelgericht te handelen in de wereld. Dit vermogen komt binnen Foucaults machtsdenken onder druk te staan, omdat het menselijk denken daarin onderhevig is aan discursieve processen.

Bachtins socio-ideologische karakterisering van taal steunt Greenblatt in zijn kritische benadering van machtsprocessen in teksten. Bovendien behoedt Bachtins dialogische opvatting van waarheid als een uiterst subtiel en tijdelijk evenwicht Greenblatt voor de valkuilen van het niet altijd even genuanceerde machtsdenken van de midden-Foucault. In deze studie wil ik op vergelijkbare wijze gebruikmaken van Bachtins concept polyfonie.

Stille stemmen

Polyfonie dient in deze studie om de meerstemmigheid van Vondels teksten inzichtelijk te maken als een representatie van de verschillende visies die leefden in de Republiek. Daar was weliswaar sprake van confessionele tolerantie, maar niet van vrijheid van meningsuiting. Hoewel repressie en censuur, met name in de Hollandse steden tijdens het eerste stadhouderloze tijdperk (1650-1672), steeds minder streng werden nageleefd, beperkte de tolerantie zich tot samenleven, terwijl vooroordelen en vijandigheid tussen de verschillende bevolkingsgroepen bleven bestaan. Jonathan Israel (1997) constateert: 'What was chiefly striking about Dutch confessional co-existence in the seventeenth century was the lack of friendly bridge-building discussion' (33).²⁷ Het initiatief van de Rijnsburger collegianten (1620-1690), een vrijzinnige groep waarbinnen leden van verschillende geloofsrichtingen elkaar hadden gevonden, was in dat opzicht uitzonderlijk, maar leidde binnen de kortste keren tot een nieuwe exclusieve gemeente in plaats van een brede publieke discussie (Fix 1991, 38-39; Frijhoff en Spies 1999, 41-43). De afwezigheid van een 'publieke sfeer', het concept waarmee Jürgen Habermas (1989) de principiële toegankelijkheid van het publieke debat voor burgers aanduidt, waardoor ze zich openlijk een rationele mening kunnen vormen over het bestuur (7-9, 90), bemoeilijkte het ontstaan van een

²⁷ Spies (2005b) onderschrijft dit beeld; op grond van poëtische teksten karakteriseert ze de samenleving van de Republiek als een gedoogcultuur en 'omgangsocumene' (196). Zie ook Frijhoff en Spies 1999, 358.

constructieve discussie. Afwijkende gedachten bestonden toch vooral in het ‘vrije geweten’, oftewel in de verbeelding.

Frijhoff en Spies (1999) introduceerden het begrip discussiecultuur om de verschillende politieke en religieuze stemmen die leefden in de Republiek in kaart te brengen. Volgens hen impliceerde artikel 13 van de Unie van Utrecht (1579), waarin het recht op zelfbestuur van de vrije steden op het punt van religie was vastgelegd,²⁸ ‘het recht op vrije discussie’, waardoor ‘groeperingen van allerlei slag, godsdienstig zo goed als politiek, zich in de Republiek manifesteerden en hun identiteit bepaalden’ (218). Dit recht zou zich hebben geuit als ‘een nooit en nergens aflatende, en door alle segmenten en groepen van de samenleving gedeelde discussiecultuur’ (218). Frijhoff en Spies beschouwen de meningen die worden verkondigd in overgeleverde vergaderverslagen, preken, pamfletten, prenten en ander populair drukwerk als representatief voor de aanwezige stemmen in de samenleving. Een aanzienlijk deel van de Nederlanders had echter geen beschikking over een pen, laat staan een drukpers, omdat ze niet konden of niet mochten schrijven. Er was geen coördinerende instantie, zoals de overheid, die ervoor zorgde dat deze stille stemmen toch werden gehoord. Afgaand op wat Israel zegt, was er geen sprake van een discussie, maar veeleer van een roepcultuur waarin de sterksten zich de waarheid luidkeels toe-eigenden.²⁹ Voor de analyse van de meerstemmigheid in Vondels teksten maak ik dan ook geen gebruik van het begrip discussiecultuur, maar van Bachtins concept polyfonie, omdat het een methode biedt waarmee de stille stemmen indirect uit de

²⁸ Artikel 13: ‘Ende soeveel tpoint van der religie aengaet, sullen hem die van Hollant ende Zelant draegen naer haerluyden goetduncken ende dandre provincien van dese Unie sullen hem moegen reguleren naer inhoudt van de religionsvrede, ... sonder dat hem hierinne by enyge andere provincien enich hynder ofte belet gedaen sal moegen worden, mits dat een yder particulier in sijn religie vrij sal moegen blijven ende dat men nyemant ter cause van de religie sal moegen achterhaelen ofte ondersoucken’ (De Blécourt en Japikse 1919, 19: 120-125). Zie ook Frijhoff en Spies 1999, 50-51, 351-359; Pollmann 2012, 87.

²⁹ Dit beeld komt ook naar voren uit het pamflettenonderzoek van Roeland Harms (2011, 255) en Michel Reinders (2010, 20-22), die beiden constateren dat een pamflettenstrijd zelden een genuanceerde weergave biedt van alle bestaande visies.

dominante stemmen in een tekst kunnen worden afgeleid. Op deze methode ga ik gedetailleerder in bij hoofdstuk 2 (102-104).

Vondels werk wordt gekenmerkt door een vrijwel constante meerstemmigheid. Niet alleen in de treurspelen, waar dialoog voor de hand ligt, maar ook in de lofdichten, traktaten en parateksten klinken vaak voor- en tegenstanders door. Ik beschouw het als onmogelijk om uit de kluwen van aanwezige en afwezige stemmen in Vondels teksten de persoonlijke opvattingen of intenties van de dichter te isoleren, temeer daar iedere persoonlijkheid op zich ook weer gelaagd is. Daarom richt ik me op de constructie van de dialoog tussen die stemmen. Deze dialoog beschouw ik als een representatie van Vondels meerstemmige omgeving en tegelijkertijd als een parrhesiastische onthulling van de stemmenstrijd die zich afspeelt in de collectieve verbeelding van de Nederlanders.

Dramatisering

Zoals gezegd komen in de parrhesia van Vondels twee modaliteiten van waarheid spreken als in een scharnier samen. Het eerste 'blad' van dit scharnier wordt gevormd door polyfonie, de representatie van stemmen in de samenleving, en het tweede door 'dramatisering'. Dramatisering betreft de wijze waarop acteurs en toeschouwers bij een toneelstuk betrokken zijn, namelijk door in de verbeelding actief aan het spel deel te nemen. Door zich iets te verbeelden verricht een speler of toeschouwer een letterlijke 'handeling' in de wereld van het spel. Als zodanig kent het spel een immanente dynamiek, waarbinnen al het denkbare in potentie tot de werkelijkheid behoort. Ik zet dramatiserend toneel af tegen 'theatraal toneel' dat zijn betekenis ontleent aan de representatie van de wereld buiten het toneel, die transcendent is aan de theatrale werkelijkheid. Dit betekent dat het toneelstuk zelf niet meer is dan een schijnwerkelijkheid, waartoe de spelers en de toeschouwers zich kunnen verhouden, maar waar ze nooit letterlijk aan kunnen deelnemen. Dramatiserend toneel poogt te

ontsnappen aan deze representatieve functie van toneel door het begrip van de ‘werkelijkheid’ in de verbeelding voortdurend te confronteren met alternatieve werkelijkheden. Als in dit proces een virtuele werkelijkheid wordt geactualiseerd, die daarvoor nog niet voorselbaar was, is er sprake van dramatisering. In Vondels barokke treurspelen manifesteren de theatrale en de dramatiserende functie zich beurtelings. Ik begin met een bespreking van theatraliteit als afzetpunt voor de bespreking van dramatisering.

Theatraliteit

De theatrale opvatting van toneel is geworteld in het denken van Plato en Aristoteles. Volgens hen was de aard en de functie van kunst gelegen in *mimesis*, de nabootsing of representatie van de werkelijkheid. Plato stelt in de *Politeia* (ca. 380 v. Chr) dat de kunst de werkelijkheid echter helemaal niet kan nabootsen, omdat de ‘ware’ werkelijkheid ideëel was; de ideeën deden zich niet voor in de materiële wereld, die slechts een zwakke afspiegeling vormde van de ideële werkelijkheid (*Politeia*, 10:1-8). Als mislukte nabootsing van een nabootsing was de kunst een tweederangs afschaduwing van de ideeënwereld. In boek 9 van de *Poetica* (ca. 335 v. Chr.) ging Aristoteles tegen Plato in door te stellen dat de materie weldegelijk waarheid bevatte, namelijk als de universele vorm van de dingen. In ieder levend wezen of ding lag zijn optimale bestaansvorm besloten, als een soort matrix. Aristoteles beschouwde de kunst niet alleen als een representatie, maar ook als een aftasting van deze universele vorm. Een kunstwerk kon ons die vorm, die we normaal gesproken niet konden waarnemen, laten ervaren. Op dezelfde manier kon een tragedie zichtbaar maken dat een bepaalde gebeurtenis (*mimeseos praxis*) de noodzakelijke uitkomst was van ‘handeling’ door de losse feiten op een zekere manier te assembleren, namelijk in vijf bedrijven, aan de hand van de drie eenheden et cetera.

In de vroegmoderne humanistische kunstopvattingen werden de theorieën van Aristoteles en Plato in aanraking gebracht met het christelijke denken, waarbij de representatieve functie van kunst als uitgangspunt behouden bleef. Het onderscheid

dat Plato maakte tussen de ideële werkelijkheid en de materiële schijnwerkelijkheid werd in overeenstemming gebracht met het christelijke onderscheid tussen het goddelijke en het aardse, waarbij het aardse werd voorgesteld als een plaats van uiterlijke schijn en illusie. Als dubbele illusie raakte het toneel binnen dit ‘neoplatoonse’ kader geassocieerd met christelijke ondeugden als ijdelheid, misleiding en bedrog (Postlewait en Davis 2003, 4). Een theatrale visie op toneel laat zich dan ook aflezen uit een strenge bewaking van de grenzen tussen de wereld en de illusie van het toneel; door middel van gordijnen, omlijstingen, belichting en hoogteverschillen werd het speelveld visueel afgescheiden van het publiek en gemarkeerd als van een andere ontologische orde (MacAuley 1999, 39; Weigert 2013, 30-31, 44). Zo werd het toneelstuk, waarin illusie en werkelijkheid door elkaar heen lopen, omkaderd door een architectuur die het onderscheid tussen de kunst en de wereld te allen tijden helder hield.

De theatrale opvatting van toneel is verbonden met een theatraal wereldbeeld dat tot uitdrukking wordt gebracht door de in de zeventiende eeuw uitermate populaire *theatrum mundi*-metafoor. ‘De wereld is een schouwtoneel’, in de zin dat de wereld net als het toneel een zwakke afspiegeling vormt van een transcendente werkelijkheid.³⁰ De implicatie van het theatrale wereldbeeld is dat het leven op aarde op zichzelf betekenisloos is en uitsluitend betekenis krijgt in het licht van het goddelijke. Mensenlevens zijn van hogerhand toegekende ‘rollen’ in een sociaal-cultureel ‘geënceneerde’ wereld. De functie van toneel in de vroegmoderne samenleving was om iedereen eraan te herinneren dat het leven een illusie was, een toneelstuk voor het aangezicht van God die aan het einde de maskers zou afnemen en ieders ware aard zou onthullen (Postlewait en Davis 2003, 8-9).

³⁰ Over de *theatrum mundi*-metafoor in vroegmoderne Nederlandse context, zie Van Stipriaan 1999.

Dramatisering

In het artikel ‘*Mundus Dramaticus*’ (2013) signaleert Korsten in de late zeventiende eeuw een verschuiving in het theatrale wereldbeeld die hij aanduidt als dramatisering: ‘man appeared in the light of another perspective, before man’ (326). Korsten beschouwt dramatisering als een specifieke ‘conceptualization of theatricality’ (311), waarbij het theatrale wereldbeeld blijft voortbestaan maar wordt geconfronteerd met een ander wereldbeeld. Terwijl het theatrale wereldbeeld wordt gekenmerkt door transcendentie, impliceert dramatisering dat de wereld haar betekenis aan zichzelf ontleent. Voor het concept dramatisering baseert Korsten zich in de eerste plaats op Deleuze, die er een epistemologisch-kritische methode mee aanduidt die ingaat tegen een transcendente bepaling van het denken.³¹ Volgens deze methode komt betekenis in het denken niet tot stand als representatie van de dingen in de wereld, maar door te handelen, *to act*, oftewel te ‘spelen’. Het toneel staat als letterlijk spel met de verbeelding model voor dit proces. Het is dan ook niet toevallig dat Deleuze de term ontleent aan het Griekse woord *drama* dat ‘handeling’ betekent.³² Gedachten en handelingen zijn één stelt Deleuze, want iedere gedachte impliceert een reactie op de wereld en iedere handeling de verbeelding van die handeling (Colebrook 2006, 69-70). Voor Deleuze functioneert het denken niet als een miniatuurtoneel waarin representaties worden opgevoerd, maar als een *performance* op zich waarin betekenis tot stand komt met een immanente dynamiek en waarvan de uitkomst vrij en onberekenbaar is.

Wat moeten we ons voorstellen bij toneel in termen van Deleuzes kentheoretische concept? Theaterwetenschapper Laura Cull (2009) omschrijft dramatiserend toneel als ‘a theatre that escapes representation and creates the conditions for presence as the encounter with what Deleuze calls “continuous

³¹ Zie Deleuze 1967, 584; Van Tuinen, Schuilenburg en Romein 2009, 32-33; Korsten 2013, 328.

³² Met ‘handeling’ wordt niet de handeling van het stuk bedoeld, maar de dienst voor Dionysos, op wiens feesten men de stukken opvoerde (Drama. EWN).

variation” (5).³³ Ten eerste is dramatiserend toneel niet gebaseerd op representatie. Cull hanteert, net als Deleuze, een immanente opvatting van kunst als een modus van het denken. Deze modus onderscheidt zich van de modi van de filosofie en de wetenschap doordat kunst ‘a block of sensations’ is, ‘a compound of percepts and affects’ (Deleuze en Guattari 1994, 164). Door die assemblage van waarnemingen en aandoeningen kan kunst in de verbeelding het ‘virtuele’ actualiseren (177). Ze bootst niet na wat er al is, maar roept iets in het leven dat daarvoor nog niet denkbaar was.³⁴ ‘Affect’, de krachten die tussen lichamen instaan, is hierbij van cruciaal belang. Deze krachten verbinden lichamen met elkaar als de draden van een web. Affect beïnvloedt ons lichaam vaak zonder dat we het zelf merken (enigszins vergelijkbaar met discursieve processen in het denken van Foucault). Door de werking van affect in dit web van krachten kan kunst in de verbeelding een proces van ‘wording’ (*devenir*) initiëren, waarin het virtuele op steeds andere manieren wordt geactualiseerd (Zepke 2011, 123). Dit proces van wording is het tweede door Cull genoemde kenmerk van dramatiserend toneel. Ik wil daar nog een derde punt aan toevoegen, namelijk dat dramatiserend toneel, in tegenstelling tot teatraal toneel, geen publiek nodig heeft, omdat wording plaatsheeft in de verbeelding van de ‘spelers’. Tot de spelers behoren ook de toeschouwers of zelfs de lezers van een toneeltekst, aangezien denken en handelen in de verbeelding één zijn. Bij teatraal toneel daarentegen, komt betekenis tot stand in termen van representatie, door het perspectief dat de toeschouwers in de wereld innemen ten opzichte van de theatrale werkelijkheid.

Bij Korsten (2013) kenmerkt dramatisering het wereldbeeld en het toneel van de barok. Deze koppeling van dramatisering aan het barokke denken ligt voor de hand aangezien Deleuze zich voor zijn immanente denken nu juist op Spinoza baseert, die leefde ten tijde van de Nederlandse barok en wiens denken ook als barok kan

³³ Cull verwijst hier naar Deleuze en Carmelo Benes essay ‘Un manifeste de moins’ (1979; ‘One Less Manifesto’), een sleuteltekst in Deleuzes denken over toneel.

³⁴ Zie Deleuze 1994, 201-218; Kaiser 2009, 220-222; Van Tuinen, Schuilenburg en Romein 2009, 34-35; Van Tuinen 2009, 171-174.

worden gekarakteriseerd.³⁵ Spinoza heeft een stevige stempel gedrukt op het intellectuele leven van Amsterdam, vanaf circa 1660 (Nadler 1999, 158-181). Mijn hypothese is dat de spinozistische denkbeelden zich ook in Vondels late werk doet gelden, namelijk als processen van dramatisering. Daarom zal ik nu kort uiteenzetten wat het immanente denken van Spinoza inhield en hoe het uitpakte in het toneelwerk van Vondel.

De structuur van Spinoza's beroemdste werk *Ethica* (1677) wordt bepaald door de syllogistische methode, waarbij conclusies worden afgeleid uit premissen, wat betekent dat de conclusies als immanente oorzaken reeds in de premissen zijn vervat.³⁶ Wanneer Spinoza de theologie bestudeert aan de hand van deze methode moet hij concluderen dat het goddelijke als de immanente oorzaak werkzaam is in de natuur en zich in de natuurwetenschap openbaart als de werking van noodzakelijke wiskundige wetten (Van Otegem 2000, 49-50). Door te stellen dat God de immanente oorzaak van de natuur is en dat God en de natuur dus één zijn, verwerpt Spinoza de idee van een transcendente werkelijkheid en breekt hij met de dualistische traditie van het platoonse en het christelijke denken. Daarvoor in de plaats presenteert hij een 'monistisch' wereldbeeld dat kan worden samengevat met de woorden *Deus sive natura*, 'God oftewel de natuur' (*Ethica* 1: Prop. 18 (N 23/E 93)).

De ethische strekking van de *Ethica* is dat ook de mens niet is verheven boven de natuur maar er deel van uitmaakt, in de zin dat hij met zijn lichaam deelt uitmaakt van een web van natuurkrachten (affect) dat hij nooit helemaal kan overzien. (Deleuze baseert zich voor zijn begrip van affect, dan ook op Spinoza.) Wie begreep hoe zijn eigen lichaam deelheeft aan het web van krachten, kan die krachten in zijn voordeel aanwenden. De vorming van rationele kennis bijvoorbeeld, begint bij

³⁵ Zie bijv. May 2005, 33-39 (Spinoza als immanent denker); Kaiser 2009, 203, 221-222 (de barok bij Deleuze); Deleuze 2007. Negri 1991 (73-77) beschouwt Spinoza net niet als een barokke denker.

³⁶ Bij de syllogistische methode wordt kennis deductief opgebouwd vanaf een aantal definities (Bepalingen) en axioma's (Gemene-kennissen) door systematische opeenvolging van proposities (Voorstellen) en demonstraties (Bewijzen).

Spinoza met een aandoening van de verbeelding, als voorstadium van hogere vormen van kennis (*Ethica* 2: Prop. 40, Schol. 2 (N 88-89/E 148-149)).

Franciscus van den Enden, die een Latijnse school had aan het Singel in Amsterdam, liet zijn studenten optreden in door hemzelf geschreven schooldrama's.³⁷ In dit spel met de verbeelding werden de studenten gestimuleerd om ethische vraagstukken op een nieuwe manier te benaderen. Van den Enden maakte dus gebruik van dramatisering als een methode voor kennisverwerving. Voor Korsten (2013) is deze methode onlosmakelijk verbonden met het monistische wereldbeeld van Spinoza, dat hij in samenwerking met Van den Enden had ontwikkeld.

Het vroegste bewijs dat Spinoza's denkbeelden Vondel ter ore waren gekomen, vormt het religieuze traktaat *Bespiegelingen van Godt en Godtsdienst* (1662), waarin hij felle kritiek uit op Spinoza's godsbeeld en diens mechanistische wereldvisie. Hij gaat echter niet in op de ethische en politieke vraagstukken die worden aangesneden in *Ethica* en *Tractatus theologico-politicus* (1670); ik vermoed omdat hij in zijn eigen werk met dezelfde kwesties worstelde, zoals de relatie tussen religie en politiek, of het evenwicht tussen goddelijke en seculiere soevereiniteit.³⁸ In de treurspelen versterken de theologisch-politieke opvattingen van Vondel en Spinoza elkaar, zoals ik in hoofdstuk 5 zal betogen. Dit verband tussen Vondel en Spinoza wordt zichtbaar dankzij het perspectief van parrhesia, dat de processen van dramatisering in Vondels werk laat oplichten als een methode voor waarheid spreken. De wijze waarop Vondel in zijn late werk het gevestigde theatrale wereldbeeld confronteert met alternatieve werkelijkheden volgt het patroon van de parrhesiast die een waarheid onthult aan een autoriteit.

Terwijl polyfonie, als representatie van de verschillende waarheden in de samenleving, nog verenigbaar is met een theatraal wereldbeeld, leidt dramatisering,

³⁷ Over Van den Enden, zie Klever 1991, 630-631; 1992. Over Van den Endens Latijnse school, zie Bloemendal 2003, 70; Holzhey 2014, 60-64.

³⁸ Voor een studie van soevereiniteit in Vondels treurspelen, zie Korsten 2009. *Sovereignty and Inviolability* is de naar het Engels vertaalde en herziene editie van *Vondel belicht* (2006).

waarbij waarheid met een immanente dynamiek door het leven zelf wordt gegeneerd, tot een crisis van dé waarheid. De methode van dramatisering is ingebed in een monistisch denksysteem, waarbinnen God niet langer regeert als transcendente betekenisgever, maar als een volmaakt onmenselijk principe in de natuur werkzaam is. Als zodanig vormt dramatisering het tweede blad van het scharnier parrhesia, waarin twee modaliteiten van waarheid spreken samenkomen als de manifestaties van twee verschillende wereldbeelden.

Joost van den Vondel

Het dichterschap van Joost van den Vondel vormt een buitengewone casus voor een analyse van parrhesia, in de eerste plaats omdat waarheid spreken als een rode draad door zijn werk loopt. Hoewel Vondel het woord parrhesia niet gebruikte, getuigen verscheidene teksten van zijn fascinatie met het verschijnsel van vrijmoedig spreken. In de Voorrede van *Palamedes* bijvoorbeeld, wordt het beroemdste geval van parrhesia, de afscheidsrede van Socrates, uitvoerig beschreven en vergeleken met Vondels eigen publicatie (zie hoofdstuk 1), en in het treurspel *Peter en Pauwels* wordt het vrijmoedige spreken van de apostelen, dat in het Nieuwe Testament herhaaldelijk met parrhesia wordt aangeduid, gethematiseerd (zie hoofdstuk 3). Daarbij stelde Vondel zichzelf in zijn werk geregeld voor als een parrhesiast, iemand die omwille van zijn relatie met de waarheid de waarheid van een onderdrukte minderheid uitsprak, zoals die van de remonstranten of de rooms-katholieken.

Het leidende motief van parrhesia in Vondels werk laat zich moeilijk verdisconteren met het bestaande beeld van Vondel als een vroegmoderne christelijke dichter, die een neoplatoons dichtersbeeld tentoonspreidde. Het neoplatonisme gaat terug op het denken van Plato, maar bevatte ook christelijke, aristotelische en stoïsche elementen, waardoor het dualisme van de ideële en de materiële wereld minder streng uitviel dan bij Plato zelf en de deur werd opengezet voor een vereniging van het

hogere en het aardse in de kunst. In neoplatoonse poëzie vervult de dichter niet zelden de rol van profeet (*poeta vates*) en bemiddelaar tussen het hemelse en het aardse in de goddelijke taal van de poëzie (Fresco en Van der Paardt 1998, 22-23). W.A.P. Smit (1956, 23) en Riet Schenkeveld-van der Dussen (1989, 39-43) signaleren dat Vondel in zijn werk optrad als ‘vertolker van eeuwige waarheden en als volksopvoeder’ en interpreteren dit binnen een neoplatoons kader. Ook Jan Frans van Dijkhuizen en Helmer Helmers (2012) stellen vast dat Vondel een ‘neoplatonic theology’ bezigde, die uitnodigde tot een ‘prophetic reading’ van zijn treurspelen (384, 387, 394). Het is waar dat Vondel in zijn werk geregeld verwees naar een transcendent of goddelijke werkelijkheid en dat hij zichzelf, met name in gelegenheidsgedichten en dedicaties, voorstelde als een profetische dichter wiens ‘veder / Verruckt den geest naer d’Apostolische asch’ (53-54), die ‘bekent om hoogh zijn botheid’ (107) en die ‘van der aerd gelicht, / Drongh omhoogh door al de wolcken’ (56-57).³⁹ Dit is echter niet de enige rol die Vondel aanneemt als het aankomt op waarheid spreken. Niet minder vaak treedt hij op als parrhesiast, een waarheidspreker die zich beroept op een immanente waarheid die mensen in zichzelf en in de wereld kunnen vinden.

Wat dat laatste betreft, bouwt dit onderzoek voort op Korstens analyses van Vondels treurspelen, waarin hij twee verschillende visies op soevereiniteit aantoonde. In het eerste geval is soevereiniteit of de hoogste macht op aarde gebaseerd op een transcendent godsbeeld; de soevereine vorst neemt deel aan en vertegenwoordigt het goddelijke op aarde. In het tweede geval is God als een ordenend principe aanwezig in de natuur – zoals bij Spinoza dus. Dit immanente godsbeeld gaat gepaard met een heel andere visie op soevereiniteit: als een eigenschap die aan alle mensen toekomt voor zover het de zeggenschap over hun eigen leven betreft (Korsten 2009, 45-68, 197-207, 205-206). Volgens deze visie van seculiere soevereiniteit zijn mensen van nature

³⁹ ‘Opdracht aen Eusebia’ (1641; WB 4: 221-223); ‘De Feest van den Heere Directeur, Hillebrand Bentes, en Ioffrouwe Katharine Baeck’ (1639; WB 3: 784-787); ‘Lof-gedicht op het Eeuwighstroomende Beeckje, Van den Heer Laurens L. Baeck ...’ (Barlaeus, *Nederlandse gedichten*).

gerechtigd om over hun eigen leven te beschikken. Korsten laat zien dat de eerste visie op soevereiniteit in Vondels treurspelen keer op keer wordt geconfronteerd met de tweede. Hij concentreert zich daarbij op de politieke aspecten van soevereiniteit, terwijl ik aan de hand van parrhesia kijk naar de etho-poëtische aspecten: de wijze waarop dit recht op zelfbeschikking in het leven of in de kunst, als manifestatie van dat leven, in praktijk wordt gebracht.

Ten slotte maken de omgeving en de periode waarin Vondel zijn teksten publiceerde zijn casus interessant voor een onderzoek naar parrhesia. Hieronder zal ik nader ingaan op de politieke structuur van de Republiek als aanleiding voor parrhesia en op de Nederlandse barok als een cultuurhistorisch kader voor de specifieke vorm die parrhesia in Vondels teksten aannam.

Dichterschap in de Republiek

Vondel maakte een buitengewone sociale groei door, van Zuid-Nederlandse immigrant en middenstander tot vooraanstaand kunstenaar met contacten in de hoogste kringen en een *status aparte* in Amsterdam.⁴⁰ Hij werd opgevoed en trouwde binnen doopsgezinde kringen (Brandt 1682, 17-18), maar nam het in de vroege jaren van zijn dichterschap al op voor de remonstranten. Onder invloed van zijn nieuwe vrijzinnige vriendenkring ontgroeide Vondel de doopsgezinde opvattingen om zich jaren later, in 1641, in te schrijven bij de rooms-katholieke kerk.⁴¹ Vondels oeuvre kan worden gekarakteriseerd als een langlopend onderzoek naar de relatie tussen politiek en religie; met name in de treurspelen, die de kern vormen van zijn dichterschap, speelde hij verschillende visies op bestuur en godsdienst tegen elkaar uit. Hoewel de regenten en vooral de kerkelijke autoriteiten dit niet altijd toejuichten, ontbrak het

⁴⁰ De belangrijkste eigentijdse biografische bron over Vondel is Brandt 1682. De meest recente overzichten zijn Calis 2008 en Smits-Veldt en Spies 2012. Voor Vondels positie in Amsterdam, zie Grootes 2012.

⁴¹ Over Vondels religie, zie Brom 1935; Pollmann 2012. Omdat het onderscheid tussen het kerkelijke gezag/instituut in het algemeen en de specifieke kerken en genootschappen in de zeventiende eeuw niet altijd helder is, heb ik ervoor gekozen 'kerk' in alle gevallen zonder hoofdletter te spellen.

hen aan de juridische middelen om het te verhinderen. Vondels begunstigers, onder wie een aantal Amsterdamse regenten en kooplieden, bevonden zich vooral in de vrijzinnige kringen, maar ook de Oranjes en verscheidene Europese koningshuizen benaderde hij voor steun. Toen Vondel 71 was, werd zijn zijdehandel failliet verklaard en kreeg hij via een invloedrijke begunstigster een functie aangeboden bij de Stadsbank van Lening (Calis 2008, 296-297), waar hij waarschijnlijk meer treurspelen dan rekeningen heeft geschreven. Vondel verviel nooit tot dusdanige armoede dat hij zijn dichterschap niet kon voortzetten, maar financiële successen bleven uit. Hij opereerde voortdurend op het scherp van de snede en verwierf daarmee bij vriend en vijand grote bekendheid.

Deze ongedurige levenswandel had zijn beloop in de stad Amsterdam die tijdens Vondels leven haar 'gouden eeuw' beleefde en tijdelijk het centrum vormde van de wereldhandel, de wetenschap en de kunsten.⁴² De economische voorspoed, werkgelegenheid en confessionele tolerantie trokken mensen vanuit heel Europa naar de Noordelijke Nederlanden (Mout 1997). Zoals gezegd was de vrijheid van geweten vastgelegd in de Unie van Utrecht en waren burgers in geen enkele stad binnen de Republiek verplicht om zich in te schrijven bij de publieke calvinistische kerk of een andere gemeente (Pollmann 2012, 86-88). Toch kon de behandeling van andersgezinden per stad flink verschillen omdat de steden het recht op zelfbestuur in de Unie grotendeels hadden behouden.⁴³ De belangrijkste uitzonderingen op dit recht betroffen defensie, oorlogsgelden en buitenlandse politiek, maar ook deze federale aangelegenheden konden door de stedelijke autoriteiten, met name die van de grote Hollandse steden, behoorlijk worden beïnvloed. De federale besluitvorming vond plaats in de Staten-Generaal, waar de vertegenwoordigers van de zeven Staten

⁴² Over de 'gouden eeuw', zie Prak 2002; Frijhoff en Spies 1999, 125-130. Over Amsterdam, zie Frijhoff en Prak 2004; 2005.

⁴³ Zie Mout 1997, 48. Voor de invloed van religie op de politiek van de Republiek, zie Van Gelder 1972; Israel 1998, 361-398; Frijhoff en Spies 1999, 351-359.

(gewesten) samenkwamen, die op hun beurt de vrije steden vertegenwoordigden.⁴⁴ In dit sterk gedecentraliseerde politieke landschap waar het soevereine gezag was gebaseerd op vertegenwoordiging, was onderhandeling cruciaal voor politieke besluitvorming. Op de momenten dat de onderhandelingen spaak liepen, kwam het politieke systeem onder grote druk te staan. In de praktijk werden dergelijke patstellingen doorbroken doordat een van de partijen haar politieke, militaire of economische overwicht liet gelden. De aanduiding van de Nederlanden als een ‘Republiek’ is dan ook misleidend; recentelijk is gesteld dat de situatie tot 1619 een aaneenschakeling was van korte burgeroorlogen, zonder een duidelijk bestuurlijk evenwicht (Wolters 1994; Van Nierop 2009, 51-52). Ook in de jaren die daarop volgden was er nauwelijks sprake van bestuurlijke eenheid, al werd dit vaak wel zo voorgesteld door de machthebbende instanties, zoals de calvinistische kerk en de prins van Oranje. In de ogen van andersgezinden echter bleef zelfs de uitdrukking ‘eendracht in verscheidenheid’ nog te veel gezegd (Frijhoff en Spies 1999, 50, 84, 354).

De systematische decentralisering van politieke macht, waardoor lokale en stedelijke belangen veelal prevaleerden boven de federale wetgeving, wordt door J.L. Price (1994) aangeduid als ‘particularisme’ (3). Particularisme biedt een verklaring voor het feit dat Vondels teksten, ondanks hun kritische houding jegens de stadhouder en de orthodox calvinistische predikanten, in Amsterdam toch konden worden gepubliceerd. Om dit voor elkaar te krijgen stemde Vondel zijn teksten in de eerste plaats af op de belangen van invloedrijke Amsterdamse bestuurders.

Vondels situatie past binnen het bredere patroon dat naar voren komt uit het onderzoek naar patronagestructuren in de vroegmoderne Republiek. De situatie van Nederlandse schrijvers verschilde op twee punten van die in de omringende landen.⁴⁵ Ten eerste was de literaire voorhoede van de Republiek niet gecentreerd rond het hof,

⁴⁴ Voor de staatsinrichting van de Republiek, zie Israel 1998, 276-306; Frijhoff en Spies 1999, 71-102. Over onderhandeling, zie Frijhoff en Spies 1999, 81-82, 218-221; Korsten 2009, 194.

⁴⁵ Over Europa, zie Helgerson 1983; Griffin 1996; Wright 2001, Cheney en De Armas 2002, Glomski 2007; Beer 2008. Over de Republiek, zie Bostoen 1987; Hendrix 1989; Schenkeveld-van der Dussen 1989; Pieters 2005; Blom 2007; 2010; Reinders en Blom 2011; Geerdink 2007; 2012a.

zoals in Engeland, Frankrijk en Spanje het geval was, maar bloeide ze vooral in de rijke handelssteden. Ten tweede bestond er aan het stadhoudelijk hof noch in de steden een traditie van langdurige schrijversmecenaten (Keblusek 1997, 191; Verkruijse 1990, 140-142). In dit opzicht verschilde het patronagesysteem in de Republiek ook van dat in andere gedecentraliseerde staten, zoals Italië en het Habsburgse Rijk. In de Republiek bestonden de opbrengsten van het schrijverschap vaker uit sociale gunsten dan valuta, zoals Nina Geerdink (2012a) heeft beschreven voor de Amsterdamse dichter Jan Vos (12-13). Vondel, die op de hoogte was van de situatie in het buitenland, beklagde zich over de afwezigheid van een structureel mecenaat in de Republiek,⁴⁶ waardoor schrijvers in de Republiek genoodzaakt waren om mecenenaten te verwerven bij steeds wisselende opdrachtgevers of, wat vaker het geval was, het schrijverschap te combineren met betaald werk. Hoewel kunstenaars en schrijvers hier financieel minder afhankelijk waren van hun opdrachtgevers dan in andere landen, hadden ze voor de uitbouw van hun netwerk en politieke bescherming wel degelijk behoefte aan begunstigers.

Aan de hand van het concept *self-fashioning* beschrijft Stephen Greenblatt (2005) de manier waarop leven en werk van vroegmoderne kunstenaars was verweven met hun omgeving, op zodanige wijze dat deze drie factoren niet altijd van elkaar kunnen worden onderscheiden. In *Renaissance Self-fashioning: From More to Shakespeare* (1980) werkt hij dit uit voor het zestiende-eeuwse Engelse toneel. Hij signaleert in deze periode ‘an increased self-consciousness about the fashioning of human identity as a manipulable, artful process’ (2) en relateert dit aan Foucaults begrip van *gouvernementalité*, zoals beschreven in de collegereeks *Sécurité, territoire, population* (1977-1978; *Security, Territory, Population*) en de lezing ‘Qu’est-ce que c’est la critique?’ (1978; ‘What is Critique’).⁴⁷ *Gouvernementalité* is de kunst van het besturen, beproefd op de niveaus van de staat (politiek), de familie (economie) en

⁴⁶ Zie bijv. *Aenleidinge ter Nederduitsche dichtkunste* (1650; WB 5: 484-491, v. 225-230).

⁴⁷ Voor het *gouvernementalité*-begrip in de vroegmoderne Nederlandse letterkunde, zie Keirsbilck 2013, m.n. 1-66. Zie ook Pieters 2001.

onzelf (ethiek). Self-fashioning betreft het bestuur van onszelf, maar kan in het kader van gouvernementaliteit niet los worden gezien van economische en politieke processen. Volgens Foucault wijst de toename van belangstelling voor gouvernementaliteit in de vijftiende en de zestiende eeuw op een geleidelijke ontwikkeling in de wijze waarop er werd bestuurd (WC 26-27; Pieters 2001, 61-65). Van een disciplinerende van onderdanen ontwikkelde het bestuur zich tot de internalisering van deze discipline door burgers als zichzelf regerende 'subjecten' (DP 307-308). Hier is de eerder aangehaalde, dubbele betekenis van 'subject' weer van kracht. Het was nodig dat deze subjecten zichzelf als autonome individuen zagen, met een 'zelf' dat ze konden vormen en uitdragen (SP 777-779; Greenblatt 2005, 1, 6-7). Greenblatts self-fashioning is een tweeledig concept dat de dialectiek beschrijft tussen enerzijds de vorming van een zelf onder invloed van discursieve processen, anderzijds de modellering van dit zelf door het subject volgens de norm die een bepaald discours oplegt: 'Individuele vrijheid lijkt dus wel te bestaan, maar in werkelijkheid is ze steeds beperkt door een netwerk van omstandigheden die het individu aansporen zijn illusie van de vrijheid actief te ontplooiën.'⁴⁸

Greenblatts tekstanalyses zijn evenwichtsoefeningen die balanceren tussen drie verschillende functies van teksten 'as a manifestation of the concrete behavior of its particular author, as itself the expression of the codes by which behavior is shaped, and as a reflection of these codes' (4). Wanneer een van deze functies in de analyse de overhand krijgt of wordt genegeerd, dreigt de tekst volledig te worden geabsorbeerd door discursieve processen of ligt intentionalisme op de loer. In *Renaissance Self-fashioning* houdt Greenblatt dit spanningsveld op meesterlijke wijze in stand: 'The solution here is not, I suggest, that the truth lies somewhere in between. Rather the truth itself is radically unstable and yet constantly stabilized' (254). In het latere artikel 'Invisible Bullets' (1989) helt zijn tekstinterpretatie over naar de invloed van machtswerking. De casus van het Engelse toneel tijdens de elizabethaanse monarchie

⁴⁸ Zie Pieters en Rogiest 2009, 51. Zie ook Greenblatt 2005, 3-4; Pieters 2011, 152-156.

(1558-1603) ondersteunt het absolute machtsdenken van de midden-Foucault, als een discours dat zijn eigen subversie organiseerde om haar vervolgens weer in te kapselen. Dit paradoxale proces noemt Greenblatt 'subversie en inkapseling' (*subversion and containment*): 'Thus the subversiveness that is genuine and radical ... is at the same time contained by the power it would appear to threaten. Indeed the subversiveness is the very product of that power and furthers its ends' (30). Terwijl het elizabethaanse toneel de soeverein niet zelden als frauduleus en gewelddadig voorstelt, wordt benadrukt dat zijn macht goddelijk is en hoe dan ook moet worden aanvaard (65).

Net als het absolute machtsbegrip van de midden-Foucault kreeg Greenblatts concept van subversie en inkapseling hevige kritiek te verduren. Een punt dat relevant is voor de Nederlandse situatie is dat dit proces zich in de gecentraliseerde politieke structuur van het vroegmoderne Engeland veel beter laat aanwijzen dan in een gedecentraliseerd stelsel:

To some extent the paradox disappears when we speak not of a monolithic power structure producing its effects but of one made up of different, often competing elements, and these not merely producing culture, but producing it through appropriations.⁴⁹

Binnen de gedecentraliseerde politieke structuur van de Republiek moet self-fashioning op een andere manier werkzaam zijn geweest dan in het vroegmoderne Engeland. De casus van *Palamedes* (zie hoofdstuk 1) laat bijvoorbeeld zien dat Vondel vrijwel straffeloos kritiek kon uiten tegen de stadhouder zolang hij bescherming genoot van lokale begunstigers. Dat betekent niet dat *Palamedes* niet onderhevig was aan discursieve processen van inkapseling, maar wel dat in de Republiek meerdere discourses tegelijk werkzaam waren. Naast het politieke discours was er sprake van een ethisch discours dat de politiek op gezette tijden poogde te omzeilen. In Vondels

⁴⁹ Zie Dollimore 1985, 12. María Chocano Diaz (1997) constateerde 'that one major reason American studies has proved resistant to the New Historicism is that its model of *pouvoir-savoir*, derived from Foucault, works more readily for cultures dominated by centralized power'. Voor een vergelijking van de Engelse en de Nederlandse beleid in zake censuur, zie Helmers 2011, 17. Over censuur in de Republiek, zie 39-41, 50.

oeuvre tekent dit conflict zich af, wat het tot een geschikte casus maakt voor een analyse van parrhesia.

De Nederlandse barok

De periode tussen de middeleeuwen en de moderne tijd wordt vaak aangeduid met de verzamelterm ‘vroegmoderne tijd’ omdat de cultuurhistorische aanduidingen van renaissance, barok en verlichting heel divers zijn gedefinieerd en daardoor onduidelijkheid kunnen oproepen (Starn 2002). Mits helder gedefinieerd zijn de termen echter goed bruikbaar. De term ‘barok’ plaatst de uitbundige vorm en de thematiek van Vondels teksten in een breder, cultuurhistorisch verband.⁵⁰ Voor mijn begrip van barok baseer ik me op de definities van Foucault en Walter Benjamin (1892-1940), die verhelderen wat Vondels barokke teksten interessant maakt voor een analyse van parrhesia.

In *Les Mots et les choses* (1966; *The Order of Things*) situeert Foucault de barok als de overgangperiode tussen twee épistèmes: de renaissance en de klassieke épistème. Épistèmes zijn de samenhangende systemen van ideeën die de grenzen bepalen van wat in een bepaalde periode wordt aanvaard als waarheid. De barok wordt gekenmerkt door een botsing van twee opvattingen van waarheid, wat haar tot een geschikte periode maakt voor genealogisch onderzoek naar de veranderingen die een bepaald begrip door de tijd ondergaat. Het is niet voor niets dat Foucaults beroemde bespreking van Diego Velasquez’ schilderij *Las meninas* (1656) een barok werk betreft, want hierin kon hij verschillende waarheidsopvattingen tegelijk aanwijzen (OT 1-16). Het is ook niet toevallig dat het hier een kunstwerk betrof, want juist in de beeldende kunst en de poëzie zouden volgens Foucault meerdere waarheden naast elkaar kunnen bestaan (OT 49; Tanke 2009, 34). Op dezelfde manier biedt Vondels oeuvre inzicht in de overgang in het waarheid spreken van de renaissance en de klassieke periode.

⁵⁰ Voor beschrijvingen van Vondel als barokke dichter, zie Langvik-Johannessen 1964; Asselbergs 1967, 168-188; Skrine 1978, 63-64, 112-114; Korsten 2009, 13.

Niet alleen methodologisch, maar ook inhoudelijk is de barok, als de confrontatie van verschillende waarheidsopvattingen, interessant:

The age of resemblance [renaissance] is drawing to a close. It is leaving nothing behind it but games. Games whose powers of enchantment grow out of the new kinship between resemblance and illusion; the chimeras of similitude loom up on all sides, but they are recognized as chimeras; it is the privileged age of trompe-l'oeil painting, of the comic illusion, of the play that duplicates itself by representing another play, of the quid pro quo, of dreams and visions; it is the age of the deceiving senses; it is the age in which the poetic dimension of language is defined by metaphor, simile, and allegory. ... And the signs that designated them were to be thought of as the fantasies and charms of a knowledge that had not yet attained the age of reason [klassieke épistème]. (OT 51)

Het renaissancistische criterium voor waarheid, dat Foucault aanduidt als 'gelijkenis', werd in de barok in toenemende mate als irrationeel ervaren en verdrongen door het criterium van de nieuwe wetenschappen: 'representatie'. Het is niet zo dat deze waarheidsopvattingen in het dagelijks leven voortdurend tegelijkertijd aanwezig waren, want er bestond wel degelijk een *communis opinio* over de werkelijkheid. Alleen op momenten dat zich iets 'nieuws' voordeed, openden zich perspectieven op verschillende werkelijkheden. Onmiddellijk daarna vormde zich een nieuwe *communis opinio*, maar bij iedereen die het bestaan van beide werkelijkheden kortstondig had ervaren was twijfel gewekt over de werkelijkheid. Wat als de *communis opinio* niet het juiste wereldbeeld betrof en men in een schijnwerkelijkheid terecht was gekomen, terwijl de enige juiste werkelijkheid de mens was ontglipt? Het wereldbeeld van de barokke mens was dat van een illusie, een valse representatie van de hogere werkelijkheid, een complicatie dus van de eerdergenoemde *theatrum mundi*-metafoor.

Wat waren de implicaties van dit barokke wereldbeeld voor het waarheid spreken? Foucault beschouwt de scheiding van subject en object in het denken van Descartes als het filosofische eindpunt van de renaissance én als de teruggave van

parrhesia aan de filosofie.⁵¹ In de renaissance werden ethische vragen hoofdzakelijk in een theologisch kader behandeld, omdat de hoogste waarheid samenviel met de goddelijke waarheid. Descartes' objectivering van de hartstochten zorgde ervoor dat de ethiek tot het domein van de natuurwetenschappen en de wiskunde ging behoren, zodat er ook buiten de theologie over het 'goede leven' kon worden nagedacht en er weer waarheid werd gesproken door filosofen. In zijn laatste colleges zet Foucault lijnen uit voor zijn onderzoek naar parrhesia in deze periode (Szalkolczai 2003, 139-243; Gros 2011; 2012). In het interview 'The Genealogy of Ethics' (1983) zegt hij zijn geschiedenis van de seksualiteit uit te willen breiden met een boek over de zestiende eeuw (342), maar daar is hij niet aan toegekomen. Mijn studie naar het barokke oeuvre van Vondel bouwt ook in die zin voort op Foucaults onderzoek.

Benjamins definitie van de barok, die hij ontwikkelt in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925; *The Origin of German Tragic Drama*), baseert zich op ontwikkelingen in het genre van het Duitse *Trauerspiel*. Benjamin signaleert dat dit zes- en zeventiende-eeuwse genre in meerdere opzichten brak met de principes van de Attische tragedie. Terwijl die tragedie draaide om de conflicten tussen mensen en goden in prehistorische mythen, spitste het *Trauerspiel* zich toe op de seculiere strijd om politieke macht. Volgens Benjamin verbeeldt het barokke *Trauerspiel* de tragische aaneenschakeling van gebeurtenissen die ertoe hebben geleid dat de menselijke geschiedenis in een schijnwerkelijkheid terecht zou zijn gekomen. De barokke mens was opgesloten in een schijnwerkelijkheid waar God zich uit had teruggetrokken. Terwijl zijn geloof in God niet was afgenomen en de autoriteit van de kerk onaangetast bleef, was hij geheel en al teruggeworpen op het aardse (79): 'The religious man of the baroque era clings so tightly to the world because of the feeling that he is being driven along to a cataract with it. The baroque knows no eschatology' (Benjamin 2009, 66). In reactie hierop voerde het barokke *Trauerspiel* het publiek langs die momenten in de geschiedenis waarop het perspectief op het goddelijke zich

⁵¹ Cdf83 348-350. Foucault refereert hier aan 'My Body, This Paper, This Fire' (HM 550-574). Zie ook McGushin 2007, 184-189.

kortstondig had geopend en weer gesloten. De heldenrol werd in het Trauerspiel steevast vervuld door een soeverein, die in het vierde of vijfde bedrijf wordt verscheurd tussen zijn menselijke en goddelijke identiteit: ‘unlimited hierarchical dignity, with which he is divinely invested’ en ‘the humble estate of his humanity’ (70). Deze ‘verscheuring’ van het hogere en het aardse werd ervaren als de ‘principal exponent of history’ (62). De vereniging van het goddelijke en het menselijke in één mensenlichaam was in het barokke denken niet langer denkbaar.

Hoewel de Duitse barok zich ontwikkelde in een andere religieus-politieke situatie dan de Nederlandse, zijn verscheidene van de motieven die Benjamin beschrijft ook aanwezig in de treurspelen van Vondel, zoals de hoofdrol voor de soeverein, diens verscheuring en de belangstelling voor de recente geschiedenis (Benjamin 2009, 62, 70; Korsten 2009, 13). In de hoofdstukken 3 en 5 komen deze motieven in detail aan bod.

Omdat de barok vaak wordt geassocieerd met de contrareformatie, wordt hij niet altijd in verband gebracht met de Nederlandse kunsten van de zeventiende eeuw. De definitie van Foucault echter, die de nadruk legt op de botsing van het theologische en het wetenschappelijke waarheidsbegrip, maakt inzichtelijk dat de barok zich op weinig andere plaatsen zo heftig heeft voorgedaan als in Amsterdam, als broedplaats van de nieuwe wetenschappen.⁵² Hoe ingrijpend de denkbeelden van deze wetenschappen zijn geweest is te boek gesteld door Margaret Jacob (1981; herz. ed. 2003) en Jonathan Israel (2001). Ook hier moest de kerk radicale omwentelingen in het denken incasseren om haar greep op de samenleving niet te verliezen.

⁵² Op dit moment werkt Frans-Willem Korsten aan een boek over de ‘Nederlandse barok’.

Vooruitblik

Om verwarring te voorkomen geef ik aan wat ik met deze studie niet beoog. Ik wil niet beweren dat Vondel een parrhesiast was, aangezien Foucaults concept parrhesia het idee van volmaakt authentiek en onretorisch spreken juist problematiseert. Veeleer beschouw ik het feit dat parrhesia in Vondels teksten een leidend motief vormt als een aanwijzing dat de politiek van de Republiek in een crisis verkeerde. Ik wil ook niet beweren dat gedecentraliseerde bestuursstructuren noodzakelijk tot parrhesia leiden, noch dat parrhesia zich enkel voordoet in een vergelijkbare politieke omgeving. Zoals Foucault zelf benadrukt, neemt parrhesia vele vormen aan in verschillende tekstgenres en politieke omstandigheden. Ik streef er ook niet naar bij te dragen aan een begripsgeschiedenis van waarheid in de vroegmoderne Republiek – hoewel een dergelijke studie op dit moment nog ontbreekt – of aan een geschiedschrijving van parrhesia in de Republiek, zoals die van David Colclough (2009) voor het vroegmoderne Engeland.⁵³ Dit zijn historische vraagstellingen, terwijl het doel van deze studie letterkundig en theoretisch is, namelijk om een bijdrage te leveren aan de begripsvorming van Vondels dichterschap aan de hand van Foucaults concept parrhesia, en andersom. Wat de historische inhoud van deze studie betreft, sluit ik me aan bij wat David Scott Kastan en Peter Stallybrass (1991) observeren met betrekking tot ‘theoretical initiatives’ in de vroegmoderne letterkunde:⁵⁴

Feminism, Marxism, poststructuralism, and psychoanalysis have productively transformed the ways in which we now conceive of texts and representations, while at the same time a renewed attention to historical specificity, necessitated by the largely metaphoric if not metaphysical appeals to ‘History’ of many of these theoretical initiatives, has emphasized the importance of the particular, and often contradictory, material determinants of the Renaissance stage. (1-2)

⁵³ Vgl. ook Shapins (1994) sociale geschiedenis van waarheid in het zeventiende-eeuwse Engeland.

⁵⁴ Voor een uitgebreide discussie van theoretische benaderingen in de historische Nederlandse letterkunde, zie Korsten 2012.

Deze studie beoogt aan de hand van vijf casussen inzicht te bieden in vijf specifieke historische discussies die Vondel opvoert in zijn teksten.

In iedere casus staat een ander aspect van parrhesia in Vondels werk centraal. In hoofdstuk 1 behandel ik parrhesia met betrekking tot de gedecentraliseerde politieke structuur van de Republiek. In hoofdstuk 2 komt parrhesia als advies aan de vorst aan de orde. In hoofdstuk 3 analyseer ik een christelijke interpretatie van parrhesia. In hoofdstuk 4 geef ik een theoretische beschouwing van de mogelijkheden voor de verbinding van parrhesia en dramatisering. In hoofdstuk 5 kijk ik naar de invloed van de nieuwe wetenschappen op Vondels parrhesia en in hoofdstuk 6 naar dramatisering als methode voor parrhesia.

Hoofdstuk 1 betreft de herinterpretatie van een veelvuldig onderzochte casus: de verwikkelingen rond Vondels treurspel *Palamedes* (1625). In *Palamedes* onthult Vondel de executie van Johan van Oldenbarnevelt met een klassieke allegorie als een schending van de rechten van de vrije steden en waarschuwt hij de nieuwe stadhouder, Frederik Hendrik, om die rechten wél te respecteren. Ik beschouw het motief van parrhesia in de paratekst van *Palamedes* als een aanwijzing dat zich in 1625 een crisis van waarheid voordeed in de Republiek en de publicatie van het stuk als onderdeel van deze crisis. Tegelijkertijd opende de tekst ook een ethische ruimte binnen dit politieke discours, waarin kon worden onthuld dat onrecht inherent was aan het gedecentraliseerde politieke stelsel van de Republiek. Op momenten dat de onderhandelingen op een patstelling waren uitgelopen, trad er een ethisch discours in werking dat het politieke discours omzeilde en het voortbestaan van de Republiek veiligstelde. De analyse aan de hand van parrhesia maakt zichtbaar dat dit politieke en dit ethische discours in *Palamedes* samenkomen.

In de periode 1625-1632 richtte Vondel zes lofdichten van verschillende vorm en omvang tot Frederik Hendrik en zijn familie in Den Haag: *Begroetenis* (1625), *Geboortklock* (1626), *Verovering van Grol* (1627), *Amstedams Wellekomst* (1628), *Zegesang ter eere van Frederik Hendrik* (1629) en *Stedekroon* (1632). In hoofdstuk 2 laat ik met het concept polyfonie zien hoe deze lofdichten in de machtsstrijd tussen

Amsterdam en Oranje functioneerden als een platform voor onderhandeling. Hoewel Vondel in zijn lofdichten de standpunten van de Amsterdamse regenten vertolkte en de dynastieke aspiraties van de prins afkeurde, roept hij Frederik Hendrik herhaaldelijk aan als een soeverein vorst. Ik zal betogen dat Vondel een appel deed aan het vorstelijke ethos van Frederik Hendrik omdat dit ethos een voorwaarde was voor de hoorbaarheid van zijn parrhesia. Alleen via deze ambivalente weg kon Vondel Frederik Hendrik aanspreken op de rechten van de Amsterdamse burgers en regenten.

In hoofdstuk 3 bestudeer ik een christelijke interpretatie van parrhesia in *Peter en Pauwels* (1641), een treurspel dat kort na Vondels keuze voor het katholicisme verscheen. Op het eerste gezicht vormt de tekst een katholieke geloofsbelijdenis, maar een polyfone analyse maakt een onderliggende discussie zichtbaar over de katholieke kerk en het pontificaat in het bijzonder. De personages Peter en Nero personifiëren twee kanten van de paus, als geestelijke en wereldlijke machthebber. Niet alleen brengt de tekst de gruwelijkheden in herinnering die in naam van de paus tegen medechristenen waren verricht, maar de motieven van martelaar en tiran wijzen ook op een problematisering van soevereiniteit op zich. Deze kwestie wordt belichaamd door de derde protagonist, Pauwels, die in de Bijbel een parrhesiast wordt genoemd, maar zich in Vondels treurspel ontpopt als het tegendeel van een waarheidspreker, een demagoog die de waarheid ondergeschikt maakt aan macht. In *Pauwels* komen geloof en macht samen als twee vormen van parrhesia binnen de kerk.

In hoofdstuk 4 zal ik, ter voorbereiding van de laatste twee hoofdstukken, de theoretische implicaties van de combinatie van parrhesia en dramatisering uitwerken. Hoewel deze concepten afkomstig zijn uit twee heel verschillende denksystemen, die van Foucault en Deleuze, en zonder een van beide tot de ander te willen reduceren, betoog ik dat dramatisering een verrijking vormt van Foucaults concept parrhesia. Waar Foucault zwijgt over de rol van de verbeelding voor parrhesia, waardoor de relatie met kunst vaag blijft, kent Deleuzes concept dramatisering een prominente positie toe aan de verbeelding als de plaats waar denken en handelen samenkomen om

onophoudelijk nieuwe waarheden te onthullen. Daarbij wordt zichtbaar dat Foucault en Deleuze elkaar dicht benaderen in hun ‘denken van kunst’, wat iets anders is dan denken óver kunst.

In hoofdstuk 5 wordt *Herkules in Trachin* (1668) besproken als een platform voor de discussie over de hartstochten in de Amsterdamse toneelwereld. In dit treurspel, dat een vrije vertaling was van Sophocles’ *Trachiniae*, klinken verschillende contemporaine visies op de hartstochten door, die ik zal analyseren aan de hand van de personages Herkules en Deianier. De wijze waarop de hartstochten in Herkules werkzaam zijn en hem dwingen tot parrhesia tegen zijn vader en oppergod Jupiter getuigen van invloed van het spinozistische denken. Dit biedt aanleiding om de affectieve werking van het treurspel zelf te analyseren aan de hand van Spinoza’s immanente ethiek van affect. Het feit dat Vondel in zijn bewerking van Sophocles’ tragedie afzag van de katharsis, geeft aan dat de hartstochten hier een andere functie vervullen dan de aristotelische toneeltheorie voorschrijft en die ik zichtbaar zal maken als een vorm van dramatisering.

In hoofdstuk 6 ga ik gedetailleerd in op dit proces van dramatisering, aan de hand van de poëtische tekst *Tooneelschilt* (1661), waarin Vondel het toneel verdedigt tegen de aanklachten van calvinistische predikanten. Ik beschouw Vondels visie op toneel in *Tooneelschilt* als een crisis van representatie: het uitgangspunt voor zijn pleitrede wordt gevormd door de gevestigde theatrale traditie, maar wordt geconfronteerd met een dramatiserende visie op toneel. Deze visie zal ik analyseren met betrekking tot achtereenvolgens de aard, de functie, de werking en de ruimte van toneel, om te betogen dat dramatisering in Vondels werk functioneert als de methode van parrhesia.