



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

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

Pajmans, M.G.

Publication date

2015

Document Version

Final published version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Pajmans, 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.

Hoofdstuk 4

Parrhesia en dramatisering

Waarheid en verbeelding in Vondels late treurspelen

Inleiding

Veel studies over parrhesia behandelen het waarheid spreken in een bepaalde politieke, religieuze of sociaal-culturele historische context, zoals de Atheense volksvergadering, de uitzending van de apostelen, de ascese van de kerkvaders, het Engelse parlement onder de Stuart-monarchie of de Nederlandse godsdiensttwisten (zie de Inleiding, 22-27). Er is minder aandacht voor de rol die parrhesia heeft vervuld in de kunst, terwijl waarheid spreken daarbinnen een veelvoorkomend motief is en verscheidene beroemde kunstwerken in hun tijd een parrhesiastische functie hebben vervuld.¹ Een belangrijk verschil met de politieke, religieuze of sociaal-culturele voorbeelden van parrhesia is dat een kunstwerk een bepaalde verbeeldings-werkelijkheid oproept. Wat zich daarbinnen voordoet, heeft niet noodzakelijkerwijs betrekking op de wereld daarbuiten. Ook in de vroegmoderne periode, als er nog geen sprake is van een romantisch of autonoom kunstbegrip, wordt er onderscheid gemaakt tussen de werkelijkheid van het kunstwerk en die daarbuiten. Terwijl Vondel in het voorwerk van zijn treurspelen vaak benadrukt dat deze zijn gebaseerd op een 'ware geschiedenis', neemt hij ook de vrijheid om deze te 'versieren' en 'stofferen',² dat wil zeggen: aan te vullen vanuit zijn verbeelding. Dit was geoorloofd zolang de verbeelding een hoger doel diende. Maar wat betekende dat voor de door een parrhesiast verkondigde waarheid in een kunstwerk: kon die waarheid vanuit de

¹ Voor mijn begrip van 'kunst', zie de Inleiding, 19, noot 8.

² Zie bijv. 'Den dichter wenscht zijnen Z. Abraham de Wolf geluck ende eeuwigh welvaren' in *Den Gulden Winckel* (1613; WB 1: 273, r. 58); 'Den welwijze en hooghgeleerde Heere, Geeraerd Vossius ...' in *Gebroeders* (1640; WB 3: 804, r. 166); *Tooneelschilt* (1661; WB 9: 383, r. 43). Zie ook Brandt (1682) over Vondels *Palamedes* (19, 23).

verbeeldingswerkelijkheid een serieuze confrontatie vormen met de heersende waarheden in de wereld daarbuiten? Kon van een kunstwerk hetzelfde parrhesiastische effect uitgaan – een ethische transformatie – als van de waarheidspreker in de volksvergadering of op de preekstoel? Kortom, wat was de betekenis van de grens tussen waarheid en verbeelding voor parrhesia in Vondels werk?

Parrhesia bij Vondel: polyfonie en dramatisering

Deze vragen zijn van belang omdat Foucault, wiens concept parrhesia ik gebruik, geregeld literaire, toneel- en kunstwerken van de klassieke tot en met de moderne tijd aanhaalt, maar geen uitspraken doet over de werking van parrhesia in de kunst.³ Voor mijn analyse van Vondels teksten rijst daarom de behoefte aan een theoretisch kader voor de uitwerking van parrhesia op het publiek in relatie tot een kunstwerk.

Zoals gesteld in de Inleiding (17-19), is parrhesia in Vondels werk op twee manieren werkzaam. Ze fungeert als het scharnier waarin de volgende twee functies samenkomen: polyfonie en dramatisering. In hoofdstuk 1 tot en met 3 heb ik, aan de hand van twee treurspelen en de lofdichten, zichtbaar gemaakt dat Vondels werk buitengewoon polyfoon is, in de zin dat het de verschillende stemmen die aanwezig zijn in de samenleving – op straat, achter gesloten deuren of in de verbeelding – representeert en expliciet maakt. Zijn teksten dienen als platforms waarop verschillende stemmen met elkaar in discussie treden, wat in de samenleving zelf niet altijd mogelijk is, vanwege de machtsverhoudingen. De parrhesia bestaat in de onthulling dat er in de Republiek niet één, maar talloze waarheden leven, al bestaan sommige alleen in de verbeelding. Wanneer het onduidelijk is wie, temidden van al die verschillende waarheden, het recht op waarheid spreken toekomt, is er sprake van een crisis van waarheid. In hoofdstuk 1 heb ik het politieke conflict van 1618 tussen de

³ Dit wordt beaamd door Szakolczai (2003, 142) en Brigstocke (2014, 70). De Griekse tragedies van Euripides en Sophocles behoren tot de belangrijkste bronnen voor Foucaults onderzoek naar parrhesia. Ook gaat hij in CdF84 in op het werk van Montaigne, Flaubert, Manet en Bacon.

stadhouder en de landsadvocaat van Holland als een crisis van waarheid geïnterpreteerd. Daarmee werd de uiteindelijke machtsgreep door Maurits zichtbaar als de omzeiling van het politieke discours door een ethisch discours dat was gericht op het voortbestaan van de Republiek. Bij een crisis van waarheid is er geen sprake van een confrontatie met de waarheid op zich: het politieke discours blijft in principe ongewijzigd en zal hoogstwaarschijnlijk op een nieuwe crisis afstevenen. Daarbij kan gedacht worden aan stadhouder Frederik Hendrik, die in 1633 Amsterdam in de steek liet voor de Franse koning (zie hoofdstuk 2, 157), en de aanval op Amsterdam door Willem II in 1650.

Toch moet parrhesia, zoals Foucault de kritische functie van het concept omschrijft,⁴ ook tot een daadwerkelijke confrontatie met een discours kunnen leiden, in de zin van een crisis van dé waarheid. In de Inleiding heb ik een dergelijke crisis beschreven, in termen van Foucaults *épistème*-begrip, als de overgangperiode tussen twee *épistèmes* waarin het oude wereldbeeld voortdurend wordt geconfronteerd met een radicaal nieuwe visie. Parrhesia kan een manifestatie zijn van zo'n veranderend wereldbeeld, zoals Zachary Simpson schrijft: '*parrhesia* is the way in which new and alternative forms of truth come to be constituted within a particular social or political reality' (108). In dat verband is *parrhesia* 'a way of creating practices which destabilize the present and reveal potentialities for future action' (114). Ze biedt niet alleen een representatie van wat al gedacht wordt, maar roept in de verbeelding iets op wat daarvoor nog ondenkbaar was, maar in potentie al bestond. Daarmee beschouw ik de verbeelding als het eerste stadium van kennis en het beginpunt van denken. De confrontatie bestaat hierin dat de radicaal nieuwe waarheid niet onmiddellijk kan worden ingekapseld door het discours, wat leidt tot een confrontatie. Op het moment dat een parrhesiast de volksvergadering de waarheid vertelt, bijvoorbeeld, is deze waarheid nog niet geïncorporeerd in het politieke beleid, maar indien de volksvergadering de waarheid erkent, zal ze het

⁴ Over de kritische functie van parrhesia, zie bijv. FS 24; CdF83 134, 230, 288. Zie ook Simpson 2012, 108.

toekomstige beleid daarop afstemmen. De wijze waarop de macht wordt uitgeoefend ondergaat dan een wezenlijke verandering.

Het functioneren van parrhesia in het oude Athene staat bij Foucault model voor de functie van kritiek op de macht in discursieve zin. Macht is het generatieve principe en een verandering in de macht impliceert een radicale wending in discursieve processen. Het proces waardoor dergelijke veranderingen in de laat-zeventiende-eeuwse Republiek op gang werden gebracht duid ik aan als ‘dramatisering’, naar het concept van Deleuze dat ik in de Inleiding (36-43) reeds heb geïntroduceerd. Deleuzes visie op kunst en de verbeelding biedt een verklaring voor het feit dat ook een kunstwerk een parrhesiastische functie kan vervullen en een serieuze bedreiging kan vormen voor de macht. Dramatisering is relevant voor Vondel, omdat zijn werk een confrontatie vormt met het theatrale wereldbeeld van de renaissance. Deleuzes concept stelt me niet alleen in staat om de werking van Vondels treurspelen in de collectieve verbeelding te verhelderen, maar ook om de parrhesiastische tendens in zijn werk te verbinden aan een veranderend wereldbeeld onder invloed van de nieuwe wetenschappen. In de hoofdstukken 5 en 6 zal ik, aan de hand van het treurspel *Herkules in Trachin* (1668) en de pleitrede *Tooneelschild* (1661), gedetailleerder ingaan op de precieze werking van dramatisering in Vondels teksten.

Vooruitblik

Ik beschouw de verbinding van parrhesia en dramatisering als de belangrijkste theoretische opbrengst van deze studie en daarom wil ik in dit hoofdstuk, voorafgaand aan de laatste twee casussen, een theoretische verantwoording bieden voor de verbinding van deze concepten, afkomstig uit twee verschillende denksystemen: dat van de late Michel Foucault (1926-1984) en Gilles Deleuze (1925-1995). Zij dachten in ongeveer dezelfde periode na over vergelijkbare problemen en wisten elkaars werk ook

te waarderen, hoewel ze heel verschillende uitgangspunten hadden.⁵ Helaas werd in hun publieke filosofische discussie, die liep van 1968 tot 1977, de vruchtbare uitwisseling van ideeën, gedacht vanuit de concepten zelf, in de weg gestaan door het wederzijdse streven naar zelfprofilering en hun politiek-activistische projecten.⁶ Op dit moment echter, nu het werk van de late Foucault ook in het Engels is vertaald, worden de theoretische raakvlakken tussen beide denkers in een snel groeiend aantal studies verkend.⁷ De verbinding van parrhesia en dramatisering is daarbij nog niet ter sprake gekomen. Vondels werk bracht me ertoe dramatisering te zien als een zinvolle aanvulling op Foucaults concept parrhesia, met name waar het de verbeelding betreft, die voor een interpretatie van kunst zo belangrijk is. Bij een verbinding van parrhesia en dramatisering bestaat het gevaar dat de overeenkomsten de cruciale verschillen, de punten waarop Foucault en Deleuze het onderling niet eens konden worden, aan het oog onttrekken. Daarom wil ik in dit hoofdstuk stilstaan bij deze verbinding, waarbij ik de betekenis ervan voor Vondels teksten niet uit het oog verlies.

In paragraaf 4.1 licht ik toe welk proces in Vondels treurspelen ik aanduid met dramatisering. Het betreft de confrontatie van een wereldbeeld dat werd gekenmerkt door ‘theatraliteit’ met het wereldbeeld dat werd ontwikkeld binnen de nieuwe wetenschappen, die opkamen vanaf 1637, het jaar waarin René Descartes’ *Discours de la methode* (bij Joannes Maire te Leiden) verschijnt.⁸ In paragraaf 4.2 beschouw ik het aspect van confrontatie binnen parrhesia. Parrhesia is bij Foucault de uitkomst van een lang denkproces over de mogelijkheid van kritiek op discursieve processen. De late

⁵ Over de persoonlijke relatie tussen Foucault en Deleuze, zie Ewald 1997; De Brabander 2009; Morar, Nail en Smith 2014.

⁶ Zie bijv. de conversatie tussen Foucault and Deleuze ‘Intellectuals and Power’ (IP; 4 maart 1972) en de wederzijdse recensies. Deleuze schreef recensies van *Les Mots et les choses* (‘L’Homme, une existence douteuse’, 1966), *The Archaeology of Knowledge* (‘Un nouvelle archiviste.’ 1970) en *Surveiller et punir* (‘Ecrivain non: un nouveau cartographe’, 1975). Foucault schreef recensies van *Différence et répétition* (‘Ariane s’est pendue’, 1969) en *Différence et répétition* en *Logique du sens* (‘Theatrum Philosophicum’, 1970).

⁷ Zie m.n. het werk van Scott Lash (bijv. 1984), Judith Revel (bijv. 1996), Paul Patton (bijv. 2012) en het themanummer ‘Foucault and Deleuze’ van *Foucault Studies* 17 (april 2014).

⁸ Stephen Nadler (2013): ‘Descartes belongs as much to the intellectual culture of the Dutch Golden Age as he does to the grand history of Western philosophy’ (7).

Foucault zoekt die mogelijkheid in een ‘etho-poëtische’ levenswijze, waarbij het poëtische element suggereert dat het leven op artistieke wijze wordt vormgegeven. Kritiek bestaat in de ‘praktijken’, oftewel handelingen, waarmee we uiting geven aan het goede leven (*eu zen*). In het kader van parrhesia en de goede relatie met de waarheid spreekt Foucault ook van het ‘ware leven’. *Poiesis*, dat van oudsher duidt op het in overeenstemming brengen van ons handelen met ons denken (McGushin 2007, xv-xvi), staat in dit geval voor de integratie van onze ethische overtuigingen in ons leven. Terwijl poiesis een brug slaat tussen denken en handelen, heft ze niet de grens op tussen (ware) gedachten die de wereld betreffen en de verbeelding, gedachten die in de vroegmoderne tijd als onwaar werden beschouwd. Het probleem van parrhesia en kunst wordt hiermee niet opgelost. In paragraaf 4.3 maak ik de verbinding met het concept dramatisering, omdat Deleuze juist géén onderscheid maakt tussen ware en onware gedachten. Hij rekent alle geactualiseerde en mogelijke denkbeelden tot de werkelijkheid. Welke verbeeldingswerkelijkheid binnen een bepaalde samenleving als de ‘ware’ wordt aangeduid wordt bepaald door machtsprocessen. Kunst is voor Deleuze een denkmodus die ons in staat stelt om de stap van de ene naar de andere verbeeldingswerkelijkheid te maken. De denkbeelden die een kunstwerk voortbrengt, kunnen onder bepaalde omstandigheden een dusdanige zeggingskracht of ‘vermogen’ opdoen, dat hun uitwerking op de mens of een samenleving niet onderdoet voor een ‘waar’ denkbeeld. Deleuzes visie op de verbeelding verklaart daarmee dat kunstwerken een parrhesiastische functie kunnen vervullen. Dramatisering beschrijft hoe het publiek van een kunstwerk een spel met de verbeelding aangaat en hoe de denkbeelden die in dit proces worden opgeroepen het publiek ‘aandoen’. In paragraaf 4.4 ten slotte wil ik aan de hand van twee kunstbesprekingen van Foucault demonstreren dat dramatisering de werking van parrhesia in de kunst treffend omschrijft. Foucaults lezingen van Sophocles’ tragedie *Oedipus Rex* (429 v. Chr.) laten zien dat waarheid spreken niet bestaat in één, maar in een eindeloze reeks van onthullingen, aangeduid als ‘anders denken’. Deze dynamiek zal ik vergelijken met Deleuzes ‘differentiedenken’, dat ten grondslag ligt aan dramatisering. In de analyse

van Édouard Manets *Le déjeuner sur l'herbe* (1863) noemt Foucault het kunstwerk een 'irruptie van het elementaire'. Deze gebeurtenis verbind ik met de actualisering van het dionysische – een aanduiding voor dramatisering – bij Deleuze. Vooruitwijzend naar hoofdstuk 5 en 6 zal ik vervolgens aanwijzen hoe 'anders denken' en de 'irruptie van het elementaire' zich voordoen in het werk van Vondel.

4.1 Dramatisering en theatraliteit

In het late werk van Vondel, vanaf 1660, neemt dramatisering de vorm aan van een confrontatie van 'theatraliteit' (zie de Inleiding, 39) met het wereldbeeld van de nieuwe wetenschappen, die in de tweede helft van de zeventiende eeuw in Holland gretig werden bestudeerd en beoefend. Ook Vondel had verschillende cartesianen in zijn vriendenkring, zoals de geneeskundige Vopiscus Fortunatus Plempius en de Haarlemse priesters Alsten Bloemaert en Joan Banning Wuytiers.⁹ Toch geloof ik dat zijn treurspelen in sterkere mate werden beïnvloed door een uiterst kritische navolger van Descartes, de vrijdenker Benedictus de Spinoza, wiens werk in het Amsterdam van de jaren 1660 grote opschudding veroorzaakte. Spinoza's theologisch-politieke theorie was een aanklacht tegen de religieuze fundering van politieke macht. In de Republiek was hiervan, in tegenstelling tot de meeste Europese staten, geen sprake, maar dat nam niet weg dat de calvinistische kerk ook hier grote politieke invloed uitoefende en Spinoza keurde dit af. Hoewel Vondel bepaald geen voorstander was van Spinoza's gedachtegoed,¹⁰ dringt het spinozistische discours zich toch steeds nadrukkelijker op in zijn teksten. Mijn verklaring hiervoor is dat Spinoza ingaat op theologisch-politieke vragen die Vondel zijn hele carrière hadden beziggehouden. Als rooms-katholieke dichter kon hij Spinoza's antwoorden niet accepteren, maar diens immanente denken

⁹ Zie Van Otegem 2000, 54-55. Over Plempius, zie NNBW 6: 1136-1137. Over Bloemaert, zie Nadler 2013, 44-47.

¹⁰ Over Vondels kritiek op Spinoza, zie de Inleiding (42) en hoofdstuk 5 (291).

bleef zijn eigen theatrale wereldbeeld toch steeds confronteren. Deze confrontatie, die zich aftekent in zowel de artistieke vorm als de theologisch-politieke strekking van Vondels teksten, duid ik aan als dramatisering. In dit hoofdstuk wordt duidelijk waarom.

Botsende wereldbeelden

In de enge zin is 'theatraliteit' de representatie of nabootsing van de werkelijkheid in een toneelvoorstelling (zie de Inleiding, 37). De theatrale werkelijkheid is een schijnwerkelijkheid, want een nooit helemaal getrouwe afspiegeling van de wereld. Deze relatie tussen wereld en schijnwerkelijkheid staat in de *theatrum mundi*-metafoor model voor de wereld zelf als representatie van de hogere, goddelijke werkelijkheid (zie de Inleiding, 38). In dit geval is het leven op aarde een zwakke afspiegeling van het eeuwige leven na de dood. Het theatrale toneel van de renaissance ondersteunde deze visie op het leven en de wereld. Het dwong het publiek om een theatraal perspectief in te nemen ten opzichte van de werkelijkheid, om dit perspectief vervolgens ook in te nemen ten opzichte van het eigen leven, als de zwakke afspiegeling van het eeuwige leven. Een voorbeeld van deze visie in Vondels werk vormt het martelaarsspel *Peter en Pauwels*, dat de dood van de apostelen in het licht plaatst van een hoger doel. Tegelijkertijd, zo heb ik laten zien in hoofdstuk 3, wordt dit hogere doel in *Peter en Pauwels* ook bevraagd: want wat is dat voor een God die mensenlevens als offer aanvaart? Ook in de treurspelen van voor 1660 is reeds sprake van confrontatie.

In Vondels late treurspelen wordt deze confrontatie gevoed door een nieuw, niet theatraal wereldbeeld dat nauw samenhangt met het denken van Spinoza. Een theatraal wereldbeeld veronderstelt het dualisme van een aardse en een transcendente werkelijkheid, terwijl het spinozistische wereldbeeld monistisch is. Spinoza beschouwt de hogere goddelijke werkelijkheid als inherent aan de aardse werkelijkheid, oftewel de natuur. Het goddelijke is niet transcendent, maar immanent en uit zich door de materie, als de krachten van de natuur. De mens, als rationeel wezen, zou de werking

van deze universele natuurwetten kunnen afleiden met behulp van de wiskunde. Dit betekent dat de goddelijke waarheid in principe kenbaar was geworden; ze betrof niet langer een transcendent domein dat de menselijke kenvermogens te buiten ging, maar de natuur zelf. Dit godsbeeld, samengevat met de beroemde woorden *Deus sive natura* (God oftewel de natuur), impliceert een afscheid van het christelijke godsbeeld als een figuur met menselijke eigenschappen, een rechter die bepaalt wat goed is en wat kwaad. Ook dit ethische onderscheid zou voortaan door de mens zelf moeten worden afgeleid uit de noodzakelijke wetten van de natuur, zoals Spinoza poogt te doen in de *Ethica* (1677).¹¹

Het belang van het spinozisme voor kunst in de zeventiende eeuw is dat ook de hartstochten als natuurkrachten werden gezien, waarin de mens meer inzicht kon verwerven door ze te rationaliseren (*Ethica* 2: Prop. 22-23 (N 74-75/E 137-138)). De opgedane kennis zou kunnen en moeten leiden tot een betere beheersing van de hartstochten. Een kunsttheoretische interpretatie van dit denken vormt het werk van het toneelgezelschap *Nil volentibus arduum* (1669-1681; zie hoofdstuk 5, 264). Oprichter Lodewijk Meijer stelde dat de functie van de aristotelische tragedie kon worden geoptimaliseerd door niet te streven naar een spirituele loutering van de toeschouwers, maar naar een bewustwordingsproces, waarin men de uitwerking van de hartstochten op het eigen lichaam leerde begrijpen. Volgens Meijer was toneelbezoek daarmee een didactisch in plaats van een spiritueel proces. Ook Spinoza's eigen leermeester, Franciscus van den Enden, maakte gebruik van schooldrama's om de studenten aan zijn Latijnse school kennis bij te brengen (Nadler 1999, 109; Bloemendal 2003, 70). Dit gebruik stond in een lange jezuïtische traditie, maar tegelijkertijd vormden Van den Endens zelf geschreven stukken een confrontatie met het theatrale wereldbeeld van het christendom.

Wanneer mensen 'spelenderwijs' nieuwe kennis opdoen, dat wil zeggen door een rol te vervullen in een denkbeeldige werkelijkheid, noem dat ik dramatisering. Er

¹¹ Over de natuur van het goddelijke en de gevolgtrekking daaruit dat de mens zelf verantwoordelijk is voor zijn ethische keuzes, zie *Ethica* 1: App. (N 38-45/E 106-112).

wordt geen bestaande kennis gerepresenteerd zoals in het theatrale model, maar er wordt radicaal nieuwe kennis gegenereerd, die daarvoor alleen in potentie bestond, met de immanente dynamiek die eigen is aan een spel. De immanente dynamiek van dit leerproces ontsnapt aan het model van representatie en daarom is er sprake van een confrontatie van het theatrale wereldbeeld van de renaissance met dat van de Nederlandse ‘barok’ (Korsten 2013, 311). Dit proces van dramatisering kan ook worden waargenomen in de late treurspelen van Vondel. Dat betekent niet dat hij zijn theatrale visie op de wereld en het toneel opgeeft, want theatraliteit is inherent aan het rooms-katholieke wereldbeeld en de humanistische treurspeltraditie. Juist omdat beide tendensen zich in zijn teksten voordoen, spreek ik van een confrontatie.

Een verschuivend waarheidsbegrip

Het perspectief van parrhesia maakt dit proces van dramatisering goed zichtbaar, omdat juist het waarheidsbegrip binnen de nieuwe wetenschappen een grote verandering ondergaat. Foucault noemt Descartes’ onderscheid van lichaam en ziel de teruggave van parrhesia aan de filosofie.¹² De reden is dat de ethiek, die sinds het vroege christendom door de theologie werd geclaimd, nu weer met de rede werd benaderd en als een filosofische activiteit werd beschouwd.¹³ In de klassieke traditie waaruit parrhesia afkomstig is, is waarheid gelegen in het goede leven en de mate waarin dit in verbinding wordt gesteld met dat wat goed, heilzaam en nuttig is voor de staat. Tijdens het christendom blijft deze opvatting van waarheid bestaan, maar daarnaast is er uiteraard het dogma dat God de hoogste waarheid is. Waarheid spreken wordt daarom een theologische aangelegenheid, waarbij iedere aardse waarheid een representatie is van het goddelijke en het goede leven wordt beschreven door de christelijke moraal. Onder invloed van de kerk wordt die moraal

¹² Zie de appendix in de tweede druk van *L’histoire de la folie à l’âge classique* (1972), waarin Foucault laat zien dat Descartes’ *Meditationes* (1642) als parrhesiastische oefeningen in termen van ‘zorg voor zelf’ kunnen worden beschouwd. Zie ook GE 371; McGushin 2007, 184-189.

¹³ Zie McGushin 2007, 178; vgl. Israel 2001, 10.

geïstitutionaliseerd binnen de samenleving en gaat ze steeds nadrukkelijker deel uitmaken van het dagelijkse leven van christenen. Waarheid kon alleen nog via de kerkelijke instituties worden verkregen en niet, zoals in de oudheid, door de ethische zelfpraktijk van een filosofisch leven. Binnen het nieuwwetenschappelijke denken valt waarheid hoe langer hoe meer samen met kennis: de rationele kennis van de universele natuurwetten. Het idee dat God immanent was aan de natuur leidde ertoe dat de goddelijke waarheid niet meer bestond in een mystieke eenwording met of een profetische boodschap vanuit een transcendente werkelijkheid, maar in het opdoen van rationele kennis over de natuur zelf.

In overeenstemming met deze verschuiving verandert ook de wijze waarop er in Vondels teksten waarheid wordt gesproken. Waarheid spreken gaat de vorm aannemen van scholing, oftewel het aanleren van rationele kennis. De parrhesiastische onthulling moet dan worden gezien als het wegnemen van een gebrek aan kennis of het opheffen van een gebrek aan kennis, zoals bijgeloof. De functie van het toneel is niet langer in de eerste plaats gelegen in een spiritueel proces, zoals bij Aristoteles het geval was, maar in een combinatie van emotionele en verstandelijke processen. In zowel de dedicatie bij *Herkules in Trachin* als in *Tooneelschilt* stelt Vondel dat het toneel mensen bewust moet maken van de uitwerking van de hartstochten op hun lichaam en hun verbeelding. Bovendien neemt deze functie van toneel bij Vondel een politieke wending. Het inzicht in de eigen verbeelding is namelijk van groot belang voor de politieke weerbaarheid van burgers. Ze leren de pogingen van de orthodoxe predikanten doorzien om de verbeelding van burgers te manipuleren met bijgeloof en hypocriete beloften. Toneelbezoek maakt burgers weerbaar tegen de veinzerij van de predikanten. Dramatisering, als een methode voor kennisverwerving door toneel, is de methode waarmee dat gebeurt.

4.2 Confrontaties in de kunst

De onthulling van waarheid en het opdoen van nieuwe kennis gaat in het geval van parrhesia gepaard met een confrontatie. Omdat Foucaults visie op kritiek als een confrontatie met het discours de uitkomst is van een lang denkproces, zal ik deze visie uiteenzetten door dit proces van de vroege naar de midden- en de late Foucault te beschrijven. Daarbij ga ik steeds specifiek in op de betekenis van de kunst voor het uitoefenen van kritiek. Terwijl de vroege Foucault (1954-1967) nog zeer overtuigd is van het kritische potentieel van kunst, beschouwt de midden-Foucault (1968-1977) de kunst als een van de vele instituties die het discours reproduceren in plaats van bekritisieren. De late Foucault (1978-1984) lijkt naar zijn eerdere standpunt terug te keren, zij het dat hij zich nu meer interesseert voor het *léven* van de kunstenaar, als een ethische praktijk die het discours kan confronteren.

De vroege Foucault: kunst als kritiek

Reeds in zijn vroegste werk uit Foucault zijn bezorgdheid over subjectvorming (*subjectivation*), de processen waardoor de deelnemers aan het moderne discours tegelijkertijd tot object en subject van kennis worden gemaakt, en van macht (SP 777-778; zie de Inleiding, 30). In zijn eerste substantiële publicatie, de inleiding tot Ludwig Binswangers *Le rêve et l'existence* (1954; *Dream and Existence*), zoekt Foucault mogelijkheden voor kritiek op processen van subjectvorming in de verbeelding: '[t]o imagine ... is to intend oneself as a movement of freedom which makes itself world' (DE 68; vgl. Hallward 2000, 102). Dromen zouden een belangrijk voertuig van de verbeelding zijn. Een probleem dat zich voordoet is dat, zo gauw een denkbeeld in de verbeelding vorm aanneemt, de macht zich nestelt in het denkbeeld en de verbeelding zelf tot stilstand komt: 'To have an image is therefore to leave off imagining' (DE 71). Daarom beschouwt Foucault het als het doel van de psychologie 'to free the imaginary that is trapped in the image' (72).

Ook in het werk van de vroege jaren 1960 vormt de verbeelding het uitgangspunt voor kritiek op het discours, maar nu bestudeert Foucault haar kritische potentieel in de kunst en de 'waanzin'. In *Folie et déraison: histoire de la folie à l'âge classique* (1961; *History of Madness*) situeert hij bepaalde vormen van waanzin buiten het discours, in de zin dat ze een donkere afspiegeling vormen van het discours:

A madness where the values of another age, another art and another morality are called into question, but also where all the forms of human imagination, even the most distant ones, are reflected in a glass darkly, strangely transformed into a common hallucination. (HM 36)

Ook bestudeert Foucault de verhouding tussen de waanzin en de kunst. In tegenstelling tot de waanzin overschrijden de kunst en de literatuur de grens van het discours niet, maar bevinden ze zich precies op de grens met de waanzin.¹⁴ In zijn boek over de schrijver Maurice Blanchot, getiteld *La pensée du dehors* (1966; *Maurice Blanchot: The Thought from the Outside*), geeft hij nog duidelijker aan dat waar de alledaagse taal ophoudt en de literaire taal begint zich tevens het einde van het discours bevindt:

When language arrives at its own edge, what it finds is not a positivity that contradicts it, but the void that will efface it. Into that void it must go, consenting to come undone in the rumbling, in the immediate negation of what it says, in a silence that is not the intimacy of a secret but a pure outside where words endlessly unravel. (MB 22)

Uit deze beschrijving komt naar voren dat het machtsdiscours samenvalt met alles wat kan worden gezegd; het is een positief en immanent fenomeen. Foucault is echter niet helemaal consistent in het handhaven van die immanentie. Terwijl de woorden 'void' en 'immediate negation' suggereren dat er niets is buiten het discours, blijkt dat er in de 'pure outside' nog van alles gebeurt, zoals het 'eindeloze ontrafelen van woorden'. In de taal van waanzinnigen verliezen de woorden hun alledaagse betekenis. Dit verlies

¹⁴ Zie 'Madness, the Absence of an Oeuvre' (HM 541-549). Zie ook Dreyfus en Rabinow 1982, 11; Hallward 2000, 103.

van betekenis leidt er in de literatuur toe dat er vragen worden opgeroepen over de wereld waarin deze woorden normaal gesproken functioneren: '[b]y the madness that interrupts it, an oeuvre opens a void, a moment of silence, a question without an answer, opening an unhealable world that the world is forced to address' (HM 537).

In *Les mots et les choses* (1966; *The Order of Things*) gaat het ook weer om het overschrijden van discursieve grenzen, maar nu betreft het de historische grenzen van *épistèmes*, periodes die zich onderscheiden door de geldende criteria voor waarheid (zie de Inleiding, 18, 51). In het beroemde eerste hoofdstuk van *Les mots et les choses* bespreekt Foucault Velasquez' schilderij *Las meninas* uit 1656 en stelt hij dat in dit werk de renaissance, het klassieke en de moderne *épistème* samenkomen (OT 3-18). Op het schilderij is te zien hoe de schilder Velasquez het Spaanse koningspaar aan het schilderen is. Volgens Foucault maakt het schilderij drie soevereine posities zichtbaar: de soevereine vorst als 'man of resemblance' (Tanke 2009, 26), de kunstenaar als vastlegger van representaties (33) en de waarnemer buiten het schilderij, die wordt gereflecteerd in een spiegel in het schilderij, als subject (44). Ieder van deze drie 'soevereinen' vertegenwoordigt een *épistème*, in de zin dat deze *épistème* aan deze figuren soevereiniteit toekent: de renaissance aan de vorst, de klassieke *épistème* aan de kunstenaar en de moderne *épistème* aan het subject:

These figures – King Philip IV and Queen Maria Anna, i.e. the models, Velázquez as he paints this representation, and ourselves, the spectators as we observe it – are stand-ins for the different historical orders detailed in OT [*The Order of Things*]. Foucault instantiates strife between these three figures who, by occupying this sovereign position, would temporarily stabilize the paintings meaning. (19)

Ook Foucaults bespreking van *Las meninas* vertolkt het idee dat in een kunstwerk de grenzen van een discours kunnen worden overschreden. Hoewel de ordening van de dingen in de drie *épistèmes* per definitie onverenigbaar is, kunnen ze in een kunstwerk toch naast elkaar bestaan. Dit is relevant met betrekking tot Vondels oeuvre, dat zich op het breukvlak van de renaissance en de klassieke periode bevindt en waarin, zoals gezegd, meerdere opvattingen van waarheid naast elkaar bestaan.

De midden-Foucault: kunst als institutie

Het onderzoek van de midden-Foucault richt zich op macht. In publicaties als *Surveiller et punir* (1975; *Discipline and Punish*) en *L'histoire de sexualité* (1976; *The History of Sexuality*) neemt macht dusdanige properties aan dat niets er nog aan lijkt te kunnen ontsnappen:

It seems to me that power must be understood in the first instance as the multiplicity of force relations immanent in the sphere in which they operate and which constitute their own organization. ... it is the moving substrate of force relations which, by virtue of their inequality, constantly engender states of power, but the latter are always local and unstable. The omnipresence of power: not because it has the privilege of consolidating everything under its invincible unity, but because it is produced from one moment to the next, at every point, or rather in every relation from one point to another. Power is everywhere; not because it embraces everything, but because it comes from everywhere. (HSI 92-93)

De midden-Foucault is veel consistenter in de handhaving van zijn immanente machtsbegrip; '[p]ower is everywhere', en het 'buiten' bestaat niet meer. De invloed van macht op subjecten betreft nu niet meer alleen de taal; het discours beheerst alle aspecten van het leven en het denken. Men kan ook niet meer aan de macht ontsnappen, door zich buiten de kaders van de taal – met de literatuur of de waanzin – te begeven.

Frederic Jameson (1991) omschrijft het discours bij de late Foucault als 'a wholly positivist landscape from which the negative has evaporated' (323). Foucault krijgt hevige kritiek te verduren, met name vanuit politiek-activistische kringen, omdat zijn machtsbegrip geen enkele ruimte zou laten voor een kritiek.¹⁵ Een van Foucaults felste critici, Joan Copjec (1994), redeneert dat als de macht individuen reduceert tot de effecten van machtsrelaties iedere wil of poging tot echt verzet onmogelijk is (6, 7, 10). Jürgen Habermas (1987) neemt een vergelijkbaar standpunt in, want volgens hem ontbreekt het bij Foucault aan criteria of normen die verzet nog motiveren of legitimeren (294). Copjec en Habermas veronderstellen dat

¹⁵ Vighi en Feldner (2007) bieden een overzicht van de kritiek op Foucaults machtsbegrip (90-93).

steekhoudende kritiek alleen kan worden geuit door een subject dat vrij is van machtswerking. Aangezien macht bij de midden-Foucault een voorwaarde is voor subjectvorming, en dus voor kritisch denken, voorziet hij niet in een dergelijke prediscursieve positie.

Kunst komt in het werk van de midden-Foucault minder vaak ter sprake. In het interview 'The Functions of Literature' (1975) legt Foucault uit waarom de literatuur voor hem heeft afgedaan als kiem voor kritiek. De avant-garde en de gevestigde orde zijn het op het punt van de literatuur volledig eens; enerzijds wordt ze voorgesteld als een subversieve kracht, anderzijds wordt ze aan alle scholen en universiteiten met instemming van de overheid gedoceed. Daaruit blijkt wel dat de kunst volledig door het systeem is ingekapseld en het systeem zelfs ondersteunt door het bieden van een illusie van kritiek en vrijheid van meningsuiting.¹⁶ Dit heeft geleid tot 'a very heavy political blocage' (FL 310) voor de literatuur als kritisch medium. Wat de midden-Foucault betreft, onderscheiden kunst en literatuur zich niet wezenlijk van de andere instituties waardoor macht in de moderne samenleving werkzaam is, zoals het onderwijs, de gezondheidszorg en de gevangenis.

Bij vergelijking met Foucaults vroegste publicatie, de introductie tot *Le rêve et l'existence*, rijst de vraag waarom de verbeelding bij de midden-Foucault niet meer kan ontsnappen aan machtswerking. Is de verbeelding nu ook ingekapseld of laat de kunst als institutie simpelweg geen ruimte aan de verbeelding, produceert ze nog slechts 'denkbeelden'? In dat laatste geval biedt de verbeelding, die zich noodzakelijkerwijs binnen het discours bevindt, nog altijd een mogelijkheid voor kritiek.

De late Foucault: een confrontatie van binnenuit

Het idee dat het machtsbegrip van de midden-Foucault geen enkele verandering of kritiek zou toelaten werd in de jaren 1970 voortdurend bevestigd door Foucaults

¹⁶ Vgl. Greenblatts concept 'subversie en inkapseling' (*subversion and containment*), besproken in de Inleiding (50).

polemische houding in debatten en door een simplistische weergave in de media, maar zou later onterecht blijken. Terugkijkend zegt hij in 1982:

I would like to say, first of all, what has been the goal of my work during the last twenty years. It has not been to analyze the phenomena of power, nor to elaborate the foundations of such an analysis.

My objective, instead, has been to create a history of the different modes by which, in our culture, human beings are made subjects. ...

It is true that I became quite involved with the question of power. ... for power relations we had no tools of study. ... It was therefore necessary to expand the dimensions of a definition of power if one wanted to use this definition in studying the objectivizing of the subject. (SP 777-778)

Het onderzoek naar macht stond in dienst van een grotere zoektocht naar processen van subjectvorming én naar mogelijkheden voor kritiek op deze processen. In de late jaren 1970 laat Foucault het idee van één overkoepelend discours geleidelijk aan varen voor de gedachte dat er altijd meerdere discourses naast elkaar werkzaam zijn. Omdat ik dit discoursbegrip in de Inleiding (21) reeds besproken heb, zal ik er hier niet diep op ingaan. De hoofdzaak is dat er nog altijd geen subject mogelijk is buiten een discours, maar dat subjecten wel aan meerdere discourses tegelijkertijd onderhevig kunnen zijn. Zo neemt iemand die wegens zijn geloof bepaalde medicijnen niet wil innemen, als subject deel aan tegelijkertijd een religieus en een medisch discours. De vraag is hoe kritiek functioneert bij dit late meervoudige machtsbegrip.¹⁷

In zijn zoektocht naar nieuwe mogelijkheden voor kritiek stuit Foucault op parrhesia. Volgens hem staat deze modaliteit van waarheid spreken aan de wieg van de kritische traditie in het westerse denken:

concerned with the question of the importance of telling the truth, knowing who is able to tell the truth, and knowing why we should tell the truth, we have the roots of what we could call the 'critical' tradition in the West. And here you will recognize one of my targets in this seminar, namely, to construct a genealogy of the critical attitude in the Western philosophy. (FS 170-171)

¹⁷ Voor het onderzoek van de late Foucault naar methoden voor kritiek, zie bijv. Krause en Rölli 2008, 241-242; Revel 2009.

In het kader van die genealogie komt parrhesia in drie belangrijke opzichten tegemoet aan de voorwaarden die het discoursbegrip van de late Foucault oplegt aan kritiek. Ik zal deze drie voorwaarden bespreken om in het vervolg van deze paragraaf in te gaan op het belang van kunst voor parrhesia.

Ten eerste wordt parrhesia gekenmerkt door een immanente dynamiek. Het vrijmoedige spreken is het resultaat van een zodanige vereenzelviging met de waarheid dat de parrhesiast zich gedwongen voelt haar uit te spreken als ze wordt verdrukt. Deze immanente dynamiek is van belang voor de late Foucault, die stelt dat als kritiek überhaupt mogelijk is, ze door een subject moet worden geuit. Kritiek ontstaat niet buiten, maar binnenin het discours. Chris Weedon (2004) zegt hierover: '[w]hile there is no place beyond discourses and the power relations that govern them, resistance and change are possible from within' (19; vgl. Vighi en Feldner 2007, 90). Als het een subject lukt om, ondanks de processen van subjectvorming, toch waarheid te spreken over zichzelf, confronteert dit subject de grenzen van het discours van binnenuit. Volgens Foucault is dit mogelijk op het moment dat twee discourses botsen binnen één subject of een samenleving, omdat tijdens die confrontatie de grenzen van het discours tijdelijk vervagen. In dat opzicht is het opmerkelijk dat de late Foucault in toenemende mate spreekt van 'confrontatie' in plaats van 'verzet' (Hallward 2000, 102), want een confrontatie impliceert de samenkomst van meerdere discourses binnen één subject, terwijl verzet aan het subject een prediscursieve positie toekent. Dit begrip van confrontatie is ook van belang voor het late werk van Vondel, waarin het theatrale wereldbeeld van de renaissance wordt geconfronteerd met dat van de nieuwe wetenschappen.

Ten tweede behelst parrhesia een onthulling, zowel in de zin van de openbaring van de waarheid door de parrhesiast, als het zichzelf blootgeven door de autoriteit die de moeilijke waarheid erkent. Die erkenning impliceert dat de autoriteit tijdelijk iets van de macht, die het discours aan hem verleent, opgeeft. Dit element van onthulling keert terug in Foucaults term 'alethurgie'. Alethurgie is een vorm van waarheid spreken die niet herleidbaar is tot de epistemologische kennisstructuren van het

moderne westerse denken,¹⁸ maar ‘a manifestation of truth as the set of possible verbal or non-verbal procedures by which one brings to light what is laid down as true as opposed to false, hidden, inexpressible, unforeseeable, or forgotten’ (CdF80 7). De opsomming van negatieve termen in deze definitie van alethurgie beklemtoont wederom het element van confrontatie in iedere onthulling. Het aspect van onthulling is besproken in hoofdstuk 1, waar ik de allegorie van *Palamedes* in verband bracht met de dynamiek van verhulling en onthulling die eigen is aan machtsprocessen in de Republiek. De allegorie onthulde dat stadhouders Maurits in 1618 in strijd had gehandeld met de in de Unie vastgelegde afspraken en ze verhulde dat deze machtsgreep werd afgedwongen door het politieke stelsel van de Republiek. In dit geval betreft het een tijdelijke onthulling van waarheid, een crisis van waarheid, en geen confrontatie met de waarheid op zich. Hoe een dergelijke onthulling in zijn werk gaat, komt nog aan bod in hoofdstuk 6 met betrekking tot de functie van toneel, zoals beschreven in *Tooneelschilt*.

Ten derde omschrijft de late Foucault parrhesia als een praktijk, waarmee iemand vormgeeft aan zijn leven. Foucault bestudeert de kritische traditie niet langer op het metaniveau van in studeerkamers uitgedachte theorieën, maar op het ‘microniveau’ van de allerkleinste en tegelijkertijd de meest definitieve eenheden: de technieken, praktijken en activiteiten waarmee mensen vorm geven aan hun leven. De late Foucault hanteert een heel concreet beeld van kritiek, als ‘an “answer” to a concrete situation which is real’ (FS 172). Deze vorm van kritiek beperkt zich niet tot het epistemologische discours, maar stelt zichzelf door middel van activistische praktijken op de proef, ‘[it puts] itself to the test of practises, conflicts, and deeds. Philosophy’s reality will be found in this active confrontation with power’ (Gros. CdF83 382-383, 390). Foucault onderzoekt deze confronterende praktijken, omdat ze de machtsprocessen in een discours doen oplichten:

¹⁸ Over alethurgie, zie CdF80 7-17; CdF84 1-22; Gros. CdF84 344, en de Inleiding, 31.

It [this research] consists of taking the forms of resistance against different forms of power as a starting point. To use another metaphor, it consists of using this resistance as a chemical catalyst so as to bring to light power relations, locate their position, and find out their point of application and the methods used. Rather than analyzing power from the point of view of its internal rationality, it consists of analyzing power relations through the antagonism of strategies. (SP 780)

Het methodologische voordeel van parrhesia is dat deze filosofische praktijk zich richt tegen een autoriteit, of het nu een vorst, een volksvergadering of processen van subjectvorming betreft. Het ethische discours van parrhesia werkt als de 'chemical catalyst' die, in de confrontatie met het politieke discours, machtsrelaties aan het licht brengt. Deze praktijk is relevant voor Vondel, omdat ook kunst door Foucault wordt gezien als een praktijk die zo'n ethisch discours kan oproepen. Op deze eigenschap van kunst zal ik nu gedetailleerder in gaan.

Etho-poëtisch

Op het eerste gezicht lijkt de kritische functie van kunst bij de vroege Foucault in het denken van de late Foucault te zijn overgenomen door ethische praktijken. Waar de vroege Foucault zocht naar mogelijkheden voor kritiek in de verbeelding, literaire taal en visuele overschrijdingen van de *épistème*, richt hij zich nu op de praktijken die enerzijds vormgeven aan, en anderzijds een manifestatie zijn van het ware leven. Toch nemen besprekingen van kunstwerken binnen Foucaults onderzoek naar parrhesia weer een belangrijke plaats in, al maakt hij niet expliciet hoe parrhesia in de verbeeldingswerkelijkheid van het kunstwerk leidt tot een confrontatie met de opvattingen van waarheid in de werkelijkheid. Daarbij gaat het hem echter niet om 'moderne kunst', maar om specifieke kunstuitingen van de klassieke oudheid tot en met de moderne periode die nauw zijn verbonden met een ethische leefwijze. Hij werkt aan een nieuwe genre van de 'levenskunst', waarin esthetiek en ethiek samengaan.

Volgens Foucault hebben de romantische en moderne begrippenkaders de kunst van het leven afgescheiden:

What strikes me is the fact that in our society, art has become something which is related only to objects and not to individuals, or to life. That art is something which is specialized or which is done by experts who are artists. But couldn't everyone's life become a work of art? (GE 350)¹⁹

Tegelijkertijd ontwaart hij in de premoderne en marginale kunsten een heel andere traditie, van kunst als manifestatie van het ware leven. Deze traditie beschouwt hij zelfs als een van de vehikels voor de overlevering van parrhesia in de westerse cultuur na de klassieke oudheid (CdF84 183).²⁰ Foucault stelt dat de moderne visie op het kunstenaarsleven niet uit het niets ontstaat, maar haar wortels heeft in een klassieke ethische traditie. Reeds in de vroegmoderne tijd bestaat het idee dat het leven van een kunstenaar, om ware kunst te kunnen scheppen, enigszins afwijkt van wat als 'normaal' wordt ervaren (187). Foucault noemt de autobiografie van Benvenuto Cellini (1562) en Vasari's *Le vite* (1568) als uitingen van dit denken.²¹ Het moderne kunstenaarsleven, waarbij kan worden gedacht aan de *poètes maudits* of de negentiende-eeuwse schildersavant-garde met de Salon des Refusés (1863), vormt het hoogtepunt van dit denken. Vergelijkbaar met parrhesia, vormt het 'werk' van de moderne kunstenaar zowel een praktijk als de manifestatie van het ware leven:

This is the, I think, modern idea that the artist's life, in the very form it takes, should constitute some kind of testimony of what art is in its truth. The artist's life must not only be sufficiently singular for him to be able to create his work, but it must in some way be a manifestation of art itself in its truth. (CdF84 187)

¹⁹ Zoals ik in hoofdstuk 6 (346-353) aan de hand van Vondels *Tooneelschild* (1661) bespreek, was er ook in de premoderne periode sprake van kunstopvattingen die de kunst van het leven gescheiden hielden. De theatrale traditie maakte een radicaal onderscheid tussen de wereld enerzijds en de illusie van het toneel anderzijds.

²⁰ Naast het moderne kunstenaarsleven noemt Foucault het leven van de cynisten, 'a mode of life as the irruptive, violent, scandalous manifestation of the truth' (CdF84 183), en het leven van negentiende- en twintigste-eeuwse revolutionairen, 'life devoted wholly or partially to the Revolution' (184).

²¹ Zie CdF84 187. Namelijk *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (*Levens van de uitmuntendste Italiaanse architecten, schilders en beeldhouwers, van Cimabue tot onze tijd*) en *Vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini fiorentino, scritta, per lui medesimo, in Firenze* (*Het leven van Giovanni Cellini Benvenuto de Florentijnse meesterschilder, geschreven door hemzelf in Florence*).

Foucault herkent in het modernekunstdiscours een eeuwenoude parrhesiastische traditie terug, die kunst en leven nog wel met elkaar in verbinding stelt.

Het is niet toevallig dat Foucault, om het leven zelf in zijn kritische denken te betrekken, zich wendt tot de kunsten. Sinds Alexander Baumgarten in zijn *Aesthetica* (1758) de esthetica lanceerde als een filosofische discipline, draait het denken over kunst om de kloof tussen de zintuiglijke waarneming en het denken.²² Baumgarten betreunde de cartesiaanse vereenzelviging van de filosofie met de logica, waardoor de filosofie werd beperkt tot de heldere en onderscheidbare concepten.²³ Descartes had in *Discours de la methode* (1637) de denkbeelden onderverdeeld in vier categorieën: obscuur, confuus, helder en onderscheidbaar (Kaiser 2010, 211). Alleen denkbeelden die zowel helder als onderscheidbaar waren, leenden zich volgens Descartes als concepten voor een redelijke uiteenzetting. Deze concepten dienden als de exclusieve bouwstenen voor ware kennis.²⁴ De obscure en confuse denkbeelden daarentegen, rekende hij tot de passies. Na Descartes kon er niet meer worden gefilosofeerd over de obscure en confuse waarnemingen, die toch zoveel dichterbij het leven zelf staan. Baumgartens esthetica kan worden gezien als een uitbreiding van de filosofie buiten de cartesiaanse kaders (Kaiser 2010, 216). Het betreft niet zozeer een filosofie óver kunst, zoals de esthetica nu vaak wordt gezien als een denken ván kunst (217), dat niet tot het filosofische of wetenschappelijke denken kan worden gereduceerd en eigen criteria aanlegt voor de beoordeling van kennis. In deze esthetische traditie, waarbinnen denken en leven samensmelten, bevindt Foucault zich als hij de kunst aangrijpt voor zijn kristische aftasting van het epistemologische kennisdiscours.

²² De invloed van Immanuel Kants derde kritiek (1790; *Kritik der Urteilskraft*) en andere voorbereidende geschriften op Baumgartens esthetica moet uiteraard niet over het hoofd worden gezien.

²³ Descartes spreekt in de *Meditationes* (1642) van ‘clare & distincte percipio’, oftewel heldere en onderscheiden concepten (Vijfde meditatie, 65). Overigens relativeert Foucault deze vereenzelviging, door erop te wijzen dat de meditatieoefeningen in de traditie van zorg voor zelf zijn. Zie ‘My Body, This Paper, This Fire’ (HM 550-574); McGushin 2007, 184-189.

²⁴ Een concept is ‘helder’ als het aanwezig en toegankelijk is voor de aandachtige geest en ‘onderscheiden’ als het niets onhelders bevat.

Edward McGushin (2007) duidt de samenkomst van ethiek en kunst in Foucaults denken aan als ‘etho-poëtisch’ (xv-xvi), waarbij hij verwijst naar het Griekse woord *poiesis* dat ‘de activiteit van het maken’ aanduidt. Poiesis betreft niet alleen de technische productie, maar vooral de versmelting van denken en handelen, en van de maker met de wereld. Deze versmelting uit zich als de *techne*, oftewel de vaardigheden van de kunstenaar, die groeien door oefening in praktijksituaties.²⁵ Op vergelijkbare wijze veronderstelt het ware leven een vorm van poiesis, in de zin dat dit leven een manifestatie is van ons doen en denken in het teken van de waarheid. Dit verklaart waarom Foucault het leven een ‘kunstwerk’ en een ‘theater van de waarheid’ noemt (PP; CdF84 183, 186-190; McGushin 2007, 4). Deze visie op het leven schept ook ruimte voor zogenaamde ‘zelf-technieken’, waardoor subjecten invloed kunnen uitoefenen op de discursieve processen van subjectvorming. Wie aan zijn eigen leven werkt als een kunstenaar aan een kunstwerk kan zijn subjectiviteit niet langer als een statisch gegeven beschouwen; iedere ingreep in ons denken zal alle daaropvolgende ingrepen weer beïnvloeden, zonder dat we kunnen voorspellen hoe precies. Vergelijkbaar met een (modern) kunstwerk is een leven nooit afgerond en ligt de toekomst ervan nooit vast (McGushin 2007, xviii).

De rol van poiesis in Foucaults denken over kritiek is dat het de grens opheft tussen denken en handelen, zodat we de waarheid tot uitdrukking kunnen brengen in ons leven, zoals een kunstenaar het ware leven uitdrukt in zijn werk. Het leven zelf vormt dan een confrontatie met de discursieve processen van subjectvorming. Het confronteert de epistemologische kennisstructuren met waarheden die ze niet kunnen inkapselen, omdat deze waarheden niet van hun ethische dimensie zijn ontdaan. Dit is alethurgie: een kunst of vaardigheid die subjecten in staat stelt de waarheid over zichzelf te spreken en hen weerbaar maakt tegen subjectvorming. Op deze manier draagt het denken van kunst, dat zich niet laat reduceren tot een filosofisch of wetenschappelijk denken, bij aan de kritiek op het moderne discours.

²⁵ Over de functie van zelftechnieken voor het filosofische leven, zie McGushin 2007, xii-xxi.

Dit verklaart waarom Foucault zijn denken over parrhesia deels baseert op de analyses van kunstwerken.

Ook Vondels treurspelen maakten een andere manier van denken mogelijk, die ik beschouw als een denken van kunst. Met Foucault wordt Vondels oeuvre zichtbaar als een manifestatie van het leven in de Republiek, en tegelijk als een praktijk in de collectieve verbeelding waarbij nieuwe manieren van leven denkbaar werden. In het vervolg van dit hoofdstuk zal ik laten zien dat dit denken van kunst in Vondels treurspelen de specifieke vorm aanneemt van dramatisering.

4.3 Waarheid en verbeelding

Foucault laat een belangrijke grens in het denken over kunst onbesproken: de grens tussen waarheid en verbeelding. Als deze grens niet wordt overbrugd of opgeheven zijn de in de verbeeldingswerkelijkheid van het kunstwerk verkondigde waarheden in de wereld buiten het kunstwerk tandoel. In deze paragraaf laat ik zien dat de verbinding van parrhesia met dramatisering, een concept uit het gedachtegoed van Deleuze, die géén onderscheid maakt tussen ware en onware gedachten, een oplossing biedt voor dit probleem.

De actualisering van het virtuele

Deleuze ervaart het begrip 'waarheid' als problematisch, omdat het een schijnbaar universele of eeuwige justificatie biedt voor oordelen; dingen worden beoordeeld op hun mate van gelijkenis (*resemblance*) met de waarheid (May 2005, 49). In het moderne denken bijvoorbeeld, worden onze fenomenologische waarnemingen afgezet tegen een volmaakt objectieve werkelijkheid en in Vondels tijd worden de dingen op aarde beoordeeld op grond van hun gelijkenis met het goddelijke. De *theatrum mundi*-metafoor verbeeldt heel duidelijk dat het aardse als een afspiegeling werd gezien van de hogere werkelijkheid en moest worden beoordeeld naar de mate waarin ze daarmee

overeenkwam. Dit denken in termen van origineel en kopie herleidt Deleuze tot Plato's opvatting van de wereld als een imperfecte kopie van de ideële waarheid. Het platoonse denken veronderstelt transcendentie, waarbij het origineel transcendent en superieur is aan de kopie. Aangezien de kopie zijn waarde geheel ontleent aan de gelijkenis met het origineel, leidt dit denken tot een degeneratie van de kopie. In de *theatrum mundi*-metafoor komt dit duidelijk tot uiting, want die stelt het aardse voor als een theatrale werkelijkheid, een bedrieglijke illusie van waarheid. Deleuze verwerpt dit onderscheid tussen waarheid en verbeelding, omdat hij niet wil bijdragen aan deze degeneratie van de dingen in de wereld.²⁶ Hij streeft naar een manier van denken waarin de dingen betekenis en waarde ontleenen aan zichzelf en aan hun samenhang met andere dingen.

De werkelijkheid (*le réel*) is bij Deleuze samengesteld uit het actuele (*l'actuel*) en het virtuele (*le virtuel*).²⁷ Het actuele is als het heden, dat we direct ervaren, en het virtuele als het verleden, dat we niet meer direct kunnen ervaren, zoals een ding of een ogenblik, maar waarvan we toch weten dat het bestaat, zij het op een andere manier dan het heden. Een andere vergelijking maakt de onderlinge verhouding tussen het actuele en het virtuele duidelijk, die van belang is voor het begrip van dramatisering. De genen bevatten informatie die ze afgeven gedurende ons groeiproces. Deze informatie bestaat niet op de een of andere actuele manier, ze is bijvoorbeeld niet zichtbaar onder een microscoop. Genetische informatie bestaat als de potentie tot actualisering en ze is pas bekend op het moment dat ze geactualiseerd is. En toch bestaat ze daarvoor ook al: als het virtuele, vastgelegd in de structuur van de genen. Als een mens groeit, wordt de genetische informatie geactualiseerd, maar deze informatie op zich is nooit actueel. Volgens Deleuze is het virtuele in alle dingen aanwezig, er bestaan geen puur actuele objecten: 'Every actual surrounds itself with a cloud of virtual images' (Deleuze 2002, 112; vgl. 1967, 585).

²⁶ Deleuze noemt dit het onderscheid tussen werkelijkheid (*le réel*), oftewel de 'kopicën', en het mogelijke (*le possible*), oftewel de 'originelen'. Zie May 2005, 48.

²⁷ Over het actuele en het virtuele, zie Deleuze 1967, 586; Deleuze 2002, 112-115; May 2005, 47-49.

De relatie tussen het actuele en het virtuele is anders dan die tussen een origineel en een kopie. Om te beginnen behoren zowel het actuele (de genen) als het virtuele (de genetische informatie) tot de werkelijkheid. Het virtuele is immers niet transcendent aan het actuele, maar simpelweg ‘anders’ (*different*). Bovendien verloopt het proces waardoor het virtuele ‘actualiseert’ anders dan een proces van ‘realisering’, het proces van origineel naar kopie. Een mens is geen kopie van genetische informatie, maar een bepaalde uitkomst ervan. Deleuze (1967) noemt het actuele een ‘differentiatie’ (*differentiation*) van het virtuele, waarmee hij aangeeft dat de uitkomst van actualisering nooit van tevoren vastligt: ‘Differentiation or actualisation is always creative in relation to what they actualise, whereas realisation is always reproductive or limiting’ (586). Bovendien vormt het virtuele geen maatstaf voor de beoordeling van het actuele, omdat de inhoud van het virtuele voorafgaand aan de actualisering onbekend is. En zelfs al was die inhoud bekend; een mens is niet beter of slechter naarmate hij een preciezere weergave vormt van willekeurige genetische informatie.

In de lezing ‘Théâtre et philosophie: la méthode de dramatisation’ (1967; ‘The Method of Dramatisation’) maakt Deleuze duidelijk dat dramatisering ook een soort actualisering is, maar dan van het denken zelf.²⁸ Het is een methode die voorkomt dat hij meegaat in het platoonse denken en de werkelijke gevallen (kopieën) steeds herleidt tot hun logische mogelijkheden (originelen). Ze dwingt hem de stap terug te maken van de essenties naar de concrete omstandigheden (Van Tuinen, Schuilenburg en Romein 2009, 33). De methode bestaat erin je niet af te vragen ‘wat is ...?’ maar, ‘waar, waarom, hoeveel, welke kleur is ...?’ Door deze vragen te volgen, neemt het denken een immanente dynamiek aan, waarin het virtuele zich van binnenuit kan ontvouwen of ‘actualiseren’. Dit filosofische vragenspel heet dramatisering, omdat het wel iets wegheeft van de vragen die een dramaturg zichzelf stelt bij het maken van een voorstelling. Een script of een idee vormt het uitgangspunt voor de encenering met

²⁸ De achterliggende esthetische theorie van deze lezing zou Deleuze later uitwerken in *Le pli* (1988). Voor een interpretatie van Deleuzes esthetica, zie Van Tuinen, Schuilenburg en Romein 2009, 35; Kaiser 2010.

behulp van acteurs, decors en uiteraard de verbeelding. Ook hier betreft het een creatief proces waarvan de uitkomst niet van tevoren vastligt en ook niet beoordeeld kan worden op grond van het uitgangspunt.

Wat kunst vermag

Wat betekent het onderscheid tussen het actuele en het virtuele voor de werking van parrhesia in Vondels treurspelen? Volgens Aristoteles moet een dichter spreken ‘niet zozeer van wat gebeurd is, maar van wat zou kunnen gebeuren, volgens de waarschijnlijkheid of de noodzakelijkheid.’²⁹ De potentialis ‘γένοιτο’ geeft aan dat het werk van de dichter een representatie biedt van een potentiële werkelijkheid. Zoals Aristoteles het hier stelt, betreft het een denkbeeldige, want waarschijnlijke of zelfs noodzakelijke werkelijkheid. Dit is iets anders dan een virtuele werkelijkheid, die weliswaar potentieel aanwezig is, maar nog niet voorstelbaar. Bij dramatisering wordt er iets radicaal nieuws geactualiseerd in de verbeelding, terwijl het in bovenstaand citaat van Aristoteles de representatie van een reeds bestaande werkelijkheid betreft. Dit is het verschil tussen theateraal en dramatiserend toneel.

De waarde van dramatiserend toneel ligt dan ook niet in de nauwkeurige uitbeelding van de werkelijkheid, maar in het ‘vermogen’ van de actualisering,³⁰ dat wil zeggen de kracht die ze uitoefent op onze verbeelding. Dit vermogen behoort tot het virtuele, dat immers ‘potentieel’ aanwezig is. Voor Deleuze draagt de waarheid van een denkbeeld niet per se bij aan haar vermogen. Zo zal het kloppende verhaal van een uiterst saaie verteller weinig mensen bewegen, terwijl een begenadigd spreker massa’s op de been kan brengen met een leugen. De woorden van de knappe redenaar hebben een groter vermogen.

In Vondels parrhesia komen deze beide vormen van toneel samen. De waarde en

²⁹ λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον’ (*Poetica*, 1451a). Zie ook Vondels verwijzing naar deze frase in *Tooneelschilt* (hoofdstuk 6, 325, noot 10).

³⁰ Vermogen is een vertaling van *puissance* bij Deleuze en *potentia* (zie hoofdstuk 5, 313-315) bij Spinoza.

betekenis van zijn treurspelen moet dan ook niet alleen worden gezocht in hun uitbeelding van een hogere waarheid – profetisme –, maar ook in hun vermogen om in de individuele of collectieve verbeelding iets virtueels te actualiseren. Dat deze waarheid in de verbeelding ontstaat, doet niets af aan haar realiteit of haar vermogen. Deleuze zou met betrekking tot het virtuele niet van ‘waarheid’ spreken, omdat waarheid bij hem samenhangt met transcendentie en gelijkenis. Toch vormt de waarheid van Vondels parrhesia in dit opzicht een confrontatie met het platoonse denken waar ook Deleuze zich aan probeert te onttrekken.

4.4 Het denken van kunst

Dramatisering kan goed worden begrepen in termen van wat ik, naar aanleiding van Baumgartens esthetica, het ‘denken van kunst’ heb genoemd. Zowel Foucault als Deleuze begeven zich in deze traditie als ze stellen dat de ‘beleving’ van een kunstwerk nieuwe werkelijkheden ontsluit. In deze paragraaf zal nog duidelijker worden wat dat precies inhoudt. Hiertoe zal ik twee kunstbesprekingen van de late Foucault analyseren, waarin twee belangrijke eigenschappen van dit denken centraal staan: ‘anders denken’ en de ‘irruptie van het elementaire’.

In de eerste bespreking – of eigenlijk betreft het een hele serie besprekingen –, van Sophocles’ tragedie *Oedipus Rex* (429 v. Chr.), benadrukt Foucault dat waarheid spreken niet bestaat in één, maar in een eindeloze reeks van onthullingen. Deze zwerftocht langs verschillende discoursen, door Deleuze aangeduid als ‘anders denken’, vertoont overeenkomsten met Deleuzes eigen ‘differentiedenken’, dat de aanzet vormt voor dramatisering. De tweede kunstbespreking betreft Édouard Manets schilderij *Le déjeuner sur l'herbe* (1863). Foucault noemt dit kunstwerk een ‘irruptie van het elementaire’. Ik zal betogen dat deze ‘irruptie’ zich laat vergelijken met de ‘actualisering van het dionysische’ bij Deleuze, waarbij het dionysische een nadere specificering is van dramatisering.

Ook Vondels werk zet op zijn eigen manier aan tot een denken van kunst. Dit zal ik illustreren door van zowel ‘anders denken’ als de ‘irruptie van het elementaire’ een voorbeeld te geven in het werk van Vondel. In beide opzichten vullen parrhesia en dramatisering elkaar vrijwel naadloos aan, waaruit ik afleid dat Foucault en Deleuze elkaar in hun denken van kunst dicht benaderen. Je zou kunnen zeggen dat ze, hoewel ze uit twee verschillende denkrichtingen afkomstig zijn – een begrensd en een onbegrensd denken –, uiteindelijk op hetzelfde punt uitkomen.

Vijf interpretaties van Oedipus Rex

Foucault heeft maar liefst vijf interpretaties gegeven van Sophocles’ *Oedipus Rex*: in 1971, 1972, 1973, 1980 en 1981 (CdF83, 390). Deze tragedie gaat over koning Oedipus, over wie een orakel heeft voorspeld dat hij zijn vader zal vermoorden en zijn moeder trouwen. Op het moment dat het stuk begint heeft dit lot zich reeds voltrokken. De plot van de tragedie bestaat in een reeks onthullingen, waardoor Oedipus stap voor stap tot het inzicht komt dat hij zijn vader heeft gedood, omdat hij hem aanzag voor een struikrover, en dat de weduwe waarmee hij is getrouwd zijn moeder is. De onthullingen worden gedaan door verschillende soorten waarheidsprekers, zoals het orakel, een profeet en boodschappers. Aanvankelijk begrijpt Oedipus de toedracht van hun woorden niet, totdat hij ze allemaal samen in een verband plaatst; dan doorziet hij plots de strekking van iedere aanwijzing op zich. Als de situatie tot hem is doorgedrongen steekt de held zijn eigen ogen uit, die zo lang blind bleven voor de waarheid.

Foucault behandelt de tragedie niet anders dan de filosofische teksten die hij analyseert; hij beschrijft de verschillende strategieën voor waarheid spreken om vervolgens evolutie- of breuklijnen te trekken. Wel is het opmerkelijk dat hij de tragedie zoveel keer opnieuw bestudeert, waarbij hij steeds nieuwe rasters over de tekst legt en met ieder raster een nieuwe stap neemt in de begripsvorming (Gros. CdF83 385-386). Deze aanpak hangt samen met Foucaults visie op de tragedie als:

the site of confrontation between competing regimes of verisdiction (the truth-telling of the gods, of men, etcetera), of the emergence of new structures of verisdiction (the judicial testimony in *Oedipus*, the imprecation and confession in *Ion*), and finally of the disqualification (tyrannical knowledge in *Oedipus*) or legitimation (democratic speaking-the-truth in *Ion*) of political speech. (CdF83 385-386)

De tragedie is een plaats waar meerdere waarheidsvertogen samenkomen. Deze geven zich kennelijk niet in één oogopslag prijs, maar vergen meerdere lezingen.

In dit opzicht vergelijkt Foucault de dramatische voortgang van *Oedipus Rex* met het in elkaar klikken van *symbola*, potscherven waarvan de delen door verschillende mensen werden bewaard als een middel voor wederzijdse identificatie (CdF83 385-386; Szokolczai 2003, 147). Foucault neemt de wijze waarop Oedipus in de tragedie ‘symbola’ verzamelt, waarmee hij uiteindelijk zijn identiteit onthult, als model voor zijn eigen studie van de tragedie; iedere ‘scherf’ is een ander waarheidsvertoog in het stuk. Waarheid bestaat in de ‘reis’ langs de verschillende waarheidsvertogen en de ‘absorptie’ van hun ongelijksoortige elementen. De afloop van *Oedipus Rex* suggereert dat deze reis uiteindelijk uitmondt in een allesomvattende waarheid, maar dat is bij Foucault niet het geval. Oedipus’ *anagnorisis* (moment van herkenning) staat voor de reis en het inzicht dat de waarheden van de verschillende symbola zich op geen enkele manier tot elkaar laten reduceren.

Het belang van de tragedie is dat ze niet vertrekt vanuit heldere uitgangspunten en ook geen eenduidige resultaten produceert, zoals filosofie in de cartesiaanse zin zou moeten doen, maar dat ze verschillende perspectieven op waarheid opent. In deze opvatting van de tragedie kan ook weer de werking van poiesis worden herkend, de activiteit van het maken waarbij we een materiële vorm geven aan onze gedachten. Joseph Tanke (2009) beschouwt deze activiteit als een vermenging van discoursen: ‘For Foucault, poiēsis, generally speaking, is the introduction of a foreign element into a new domain. It is a type of crossing of registers whereby something – an idea, an image, a practice, a word – is introduced

in a different field, destabilizing the new field and the element itself' (35). Wat kunst zo waardevol maakt voor parrhesia is gelegen in haar 'multipliciteit'; kunst stelt ons in staat om meerdere waarheidsvertogen tegelijk te denken.

Anders denken en differentiedenken

Foucault zet de multipliciteit van kunst in voor zijn denken, dat door Deleuze is omschreven als 'anders denken'.³¹ Enerzijds geeft Deleuze met deze term aan dat het denken van Foucault dichtbij zijn eigen 'differentiedenken' staat, anderzijds zet hij zijn eigen denken hiermee tegen dat van Foucault af. Het differentiedenken vormt een stroming binnen de poststructuralistische filosofie, die poogt te ontsnappen aan het denken van identiteiten en opposities door te denken in termen van verschil of differentie. De gedachte is dat identiteit mogelijk wordt gemaakt door opposities, in de zin dat ieder 'ene' een 'ander' veronderstelt. Terwijl die opposities als noodzakelijk en neutraal worden gepresenteerd, veronderstellen ze altijd hiërarchie, waarbij het 'ene' of eigene hoger wordt aangeslagen dan het 'andere' of vreemde. Dat wat 'anders' wordt genoemd wordt eigenlijk afgedaan als moreel ontoelaatbaar, politiek buitengesloten, onbegrijpelijk of obscuur. De differentiedenker Deleuze gaat ervan uit dat er talloos verschillende 'enen' bestaan, allemaal met dezelfde substantie en met de mogelijkheid om onderling te communiceren.

Met de term 'anders denken' geeft Deleuze aan dat Foucault op een andere manier omgaat met opposities. In *Foucault* (1986) duidt Deleuze diens denken als een 'fold of the outside', een denken dat geheel en al door het buiten wordt bepaald.³² Ook Foucaults kritiek op machtsprocessen bestaat in een voortdurende confrontatie met machtsprocessen. Het probleem is volgens Deleuze, dat Foucault in zijn pogingen om

³¹ Op de dag van Foucaults overlijden hield Deleuze een toespraak op de binnenplaats van het Pitie-Salpetriere Hospital in Parijs, waarin hij Foucault prees voor zijn pogingen om het 'metafysische beeld van het denken' te doorbreken met 'anders denken' (De Brabander 2009, 147).

³² Zie Deleuze 1988, 42-43, 89-90. Zie ook De Brabander 2009, 157-158; MacKenzie en Porter 2011, 48, en de drie interviews met Deleuze over Foucault uit 1986 (Deleuze 1995, 81-118). Over het onderscheid tussen Foucault en Deleuze, zie Hallward 2000, 93.

opposities op te heffen, juist wordt bepaald door diezelfde opposities. Peter Hallward (2000) zegt het als volgt: ‘Foucault writes a philosophy of the limit as such (at the limits of classification, at the edge of the void that lies beyond every order of recognition or normalisation)’ (93). In het denken van de late Foucault zijn grenzen minder stringent, omdat daarin sprake is van meerdere discoursen. Wat de grens vormt van het ene discours, is betekenisloos in het andere. Toch blijft de confrontatie met grenzen een belangrijke rol spelen, zoals in het vrijmoedige spreken van de parrhesiast. Desalniettemin blijft Foucault nadrukkelijk van *l’altérité* en *autre* spreken in plaats van *difference*, waaruit blijkt dat hij de suggestie van de oppositie met het ‘ene’ niet uit de weg gaat en de grenzen in zijn denken bewust handhaaft.³³

Zijn eigen filosofie presenteert Deleuze als een puur positief denken dat zich ontvouwt als zijn eigen tijd en ruimte. ‘Individuering’, de processen die iemand tot individu maken, is een grenzeloos en creatief proces van differentiëring, waarin het denken eindeloos nieuwe vormen aanneemt. De enige spanningen waar dit immanente denken mee te maken krijgt, zijn de codificaties die het zichzelf oplegt om aan bepaalde organisaties te kunnen deelnemen en die een beperking vormen voor de eigen creativiteit. Deleuze spreekt niet van ‘kritiek’, een woord dat negativiteit veronderstelt, maar van de ‘ont-werking’ of ‘deterritorialisering’ van organisaties.

Ondanks het verschil in het denken over grenzen, spelen multipliciteit en differentie voor beide denkers een belangrijke rol. Zo beschrijft Foucault parrhesia als ‘the practise of courageous and free speech which constantly asserts the difference and force of truth-telling in the political game and which aims to disturb and transform the mode of being of subjects’ (CdF83 388). De waarheid is ondraaglijk zo gauw ze ‘in het bestaan incarneert’ en het leven tot één identiteit terugbrengt; de waarheid moet zich als steeds weer een nieuw leven manifesteren (Gros. CdF84 353). Bij parrhesia gebeurt

³³ Zie bijv. Gros. CdF84 356: ‘there is no establishment of the truth without an essential position of otherness [*l’altérité*]; the truth is never the same; there can be truth only in the form of the other world [*l’autre monde*] and the other life [*la vie autre*].’ Foucault zou dit dictaat voor zijn laatste college (28 maart 1984) niet uitspreken en het college van afsluiten met de woorden: ‘I had other things to say to you about the general framework of these analyses. But, well, it is too late’ (CdF84 338).

dit door de transformatie van het ethos (CdF84 325-333). Het spreken van de parrhesiast maakt een ethisch verschil in onze relatie met onszelf: ‘ethical difference ... is only the effect of the difference of truth itself in a subject’ (Gros. CdF84 345-346). Door steeds nieuwe waarheden over onszelf te spreken kunnen we de discursieve processen van subjectvorming voorblijven. Het ware leven bestaat dan in een voortdurende wisselwerking tussen processen van subjectvorming (*subjectivation*) en zelf-subjectivering in termen van ‘zorg voor zelf’ (*souci de soi*).³⁴ Om onszelf als subject te kunnen transformeren moeten we noodgedwongen deelnemen aan de macht. Op vergelijkbare wijze vormt differentie bij Deleuze de drijfveer voor de eindeloze dynamiek van ‘deterritorialisering’ en ‘reterritorialisering’ (Deleuze en Guattari 2012, 255), van decodering en codering. Omdat het denken van Foucault en Deleuze draait om multipliciteit is het rusteloos en nomadisch.

Een drempel in Herkules in Trachin

Ik zou niet willen beweren dat Vondels treurspelen ‘nomadisch’ zijn in de poststructuralistische zin, maar rusteloos zijn ze zeker. Een voorbeeld vormt het treurspel *Herkules in Trachin* (1668), dat ik bespreek in hoofdstuk 5 en waarin verschillende discoursen over de hartstochten doorklinken. Zo is er een aristotelisch discours dat de beleving van de hartstochten noodzakelijk acht voor de loutering van de ziel, een discours over soevereiniteit dat het onbeheerste gedrag van Herkules duidt als een verscheuring tussen het aardse en het goddelijke, en een spinozistisch discours dat ditzelfde gedrag uitlegt als een gebrek aan kennis. De waarheid van Vondels treurspel is niet gelegen in een van deze vertogen, maar in de onderlinge confrontaties. In de verbeelding kan Herkules een immorele heiden, en tegelijk een martelaar of een parrhesiast zijn.

Bovendien leiden deze confrontaties in het treurspel tot de dramatisering van een nieuw wereldbeeld. Aanvankelijk schippert Herkules’ beeld van Jupiter tussen dat

³⁴ Zie Gros. CdF84 353; O’Leary 2002, 6, 14; Vighi en Feldner 2007, 101.

van een transcendente, christelijke God enerzijds en een volmaakt onmenselijke kracht die immanent aan de natuur werkzaam is anderzijds. In het Amsterdam van de jaren 1660 was dit laatste godsbeeld beladen met spinozistische connotaties. In de slotscène, als Jupiter zijn eigen zoon eenvoudigweg laat creperen, wordt Herkules ertoe gebracht het transcendente godsbeeld te confronteren. Hij noemt Jupiter onverschillig, waarmee hij gevaarlijk dicht in de buurt komt van het monistische godsbeeld van Spinoza. Zijn klacht komt voort uit problemen die inherent zijn aan het christelijke denken zelf, maar zonder de aanwezigheid van het spinozistische discours in het treurspel hadden ze niet tot uitdrukking hoeven worden gebracht. De immanente dynamiek waarmee Herkules dit nieuwe godsbeeld opdoet en de ‘drempel’ naar een geheel nieuwe wereld overgaat, beschouw ik als een moment van wording of dramatisering. De confrontaties tussen verschillende waarheidsvertogen in *Herkules in Trachin* maakt een diepgevoelde crisis van de allerhoogste waarheid zichtbaar in Vondels directe omgeving.

Drempels in het denken

Hierboven gebruikte ik het begrip ‘drempel’. Bij Foucault heeft dit begrip een conceptuele betekenis, die niet minder relevant is voor de analyse van Vondel. Zoals gezegd kent Foucault bij waarheid spreken geen expliciete rol toe aan de verbeelding. Toch suggereert zijn editor Frédéric Gros dat die rol er wel degelijk is:

precisely in 1984 he [Foucault] wants to emphasize that the hallmark of the true is otherness: that which makes a difference in the world and in people’s opinions, that which forces one to transform one’s mode of being, that whose difference opens up the perspective of an other world to be constructed, to be imagined. (Gros. CdF84 356)

Volgens Gros vormt ‘otherness’ de aanzet voor een constructief proces in de verbeelding dat leidt tot waarheid. In de verbeelding kan men van het ene op het andere waarheidsvertoog overstappen. Juist daarom opent een kunstwerk meerdere waarheidsvertogen tegelijkertijd.

Foucault heeft geen esthetica geschreven waarin hij uitlegt hoe dit proces van anders denken, waarin men van het ene op het andere vertoog kan overstappen, precies in zijn werk gaat. Deleuze heeft dat wel gedaan, met zijn denken van kunst, dat hij voor een belangrijk deel baseert op Spinoza's ethiek van affect (Smith 2007, 67; May 2005, 27-41). Aangezien deze ethiek ook een discours vormt in Vondels late treurspelen, zoals *Herkules in Trachin*, is Deleuzes esthetica een relevante aanvulling op Foucaults concept parrhesia. In navolging van Baumgarten beschrijft Deleuze de kunst als een modus van het denken die zich niet tot filosofie laat reduceren, maar zich ontplooit in een geheel eigen 'plateau' (Deleuze en Guattari 1994, 202-205; Kaiser 2010, 216). Zoals de filosofie 'concepten' produceert, brengt de kunst 'affecten' voort – dit zijn de krachten waardoor lichamen en de verbeelding worden aangedaan. Een affect vormt als het ware een brug van het ene naar het andere lichaam en alle affecten samen vormen een web van krachten, dat alle lichamen en denkbeelden met elkaar in verband stelt. Wanneer we ons door een aandoening van de verbeelding met een ander lichaam in verband stellen, noemt Deleuze dit 'wording' (*devenir*).³⁵ Wording betreft het creatieve proces van differentie in de kunst, waarbij lichamen 'endlessly reach that point that immediately precedes their natural differentiation' (173). 'Natuurlijke differentiatie' bepaalt of we het lichaam hebben van en man of een vrouw, een mens of een aap, een organisme of een machine. Door het denken van kunst kunnen we ontsnappen aan de grenzen die natuurlijke differentiatie en maatschappelijke concepten aan ons lichaam opleggen (Deleuze en Guattari 1994, 176; vgl. Kaiser 2010, 207). In een kunstwerk kunnen de sensaties van verschillende lichamen samenkomen, waarmee Deleuze ongeveer bedoelt dat we, wanneer we ons denken laten leiden door het kunstwerk, we een man, een dier of een ding kunnen worden. Aangezien waarheid en verbeelding voor Deleuze gelijk zijn, blijft het niet bij een voorstelling, maar spreekt

³⁵ In *Mille plateaus* (1980) beschrijven Deleuze en Guattari het proces van wording in de literatuur bijv. aan de hand van de roman *Moby Dick* als de 'becoming-whale' van kapitein Ahab (Deleuze en Guattari 2013, 284-286).

hij van wording. Het feit dat wording alleen mogelijk is in de verbeelding, betekent niet dat deze denkbeelden niet 'echt' (*reël*) zijn; ze zijn virtueel.

Bij deze eindeloze ontplooiing van het denken in de kunst is er geen sprake van een buiten dat dit denken begrenst, maar slechts van 'schijngrenzen', drempels die het 'ene' waarheidsvertoog juist met het 'andere' verbinden. Het affect van de kunst levert het vermogen dat nodig is om een drempel te passeren. Bij Foucault wordt deze transformerende kracht geleverd door de schok van de onthulling, zoals het schandaleuze gedrag van de cynici, de *peripeteia* (noodlottige wending) in een tragedie of de bevreemding opgewekt door een modern kunstwerk. Het opheffen van de grenzen in het anders denken van Foucault lijkt dus op het proces van wording bij Deleuze en in beide gevallen vormt de kunst een katalysator van dit proces, omdat daarin meerdere verbeeldingswerkelijkheden tegelijk kunnen bestaan en omdat het affect van kunst het vermogen levert dat nodig is voor het passeren van de drempels. Beide denkers implementeren het denken van kunst in hun kritische of ontregelende denken, omdat we door dit nomadische denken kunnen ontsnappen aan processen van subjectvorming of codificatie. Zo bezien komen Foucault en Deleuze van respectievelijk een begrensd en een onbegrensd denken op hetzelfde punt uit: het inzicht dat de beperkingen die ons door machtsprocessen worden opgelegd in de verbeelding en in de kunst zichtbaar worden als 'schijngrenzen' of drempels. De onthulling van de schijngrenzen als drempels kan goed als dramatisering worden begrepen.

Een irruptie van het elementaire in Le déjeuner sur l'herbe

Een tweede cruciale eigenschap van kunst komt aan bod in Foucaults bespreking van de negentiende-eeuwse Franse schilder Édouard Manet:

there is an anti-Platonism of modern art which was the great scandal of Manet and which, I think, without characterizing all art possible today, has been a profound tendency which is found from Manet to Francis Bacon, from Baudelaire to Samuel Beckett or Burroughs. Anti-Platonism: art as site of the irruption of the basic [*l'élémentaire*], stripping existence bare.

And art, thereby establishes a polemical relation of reduction, refusal and aggression to culture, social norms, values, and aesthetic canons. (CdF84 188)

Met 'stripping existence bare' ('mise à nu de l'existence') verwijst Foucault in de eerste plaats naar Manets beroemdste werk, *Le déjeuner sur l'herbe* (afb. 14), waarmee hij in 1863 de leden van de Parijse Salon choqueeerde.

De compositie van de drie figuren op de voorgrond vormt een verwijzing naar de drie zeegoden in *Het Oordeel van Paris* van Rafaël.³⁶ Het is een signaal dat dit schilderij over de beoordeling van schoonheid, oftewel de kunstkritiek gaat. Manet plaatst de classicistische compositie in een contemporaine context: alleen de vrouw is nog naakt, terwijl de twee mannen negentiende-eeuwse kleding dragen. Het zijn geen goden meer, maar een *cocotte* met twee klanten in een Frans bos. Door de klassieke motieven op deze manier omlaag te halen – in sociale zin althans – tartte Manet de conventies van de Salon. Ook zijn schildertechnieken waren onconventioneel. Door de weglating van de donkere onderschildering en de afwezigheid van *chiaro-scuro* oogt het vrouwenlichaam nog naakter dan naakt. De wijze waarop ze de toeschouwer ongegeneerd aankijkt, maakt het beeld nog confronterender.

Hoewel naaktheid een centraal thema vormt in *Le déjeuner sur l'herbe* gaat het Foucault, als hij het over 'naaktheid' heeft, om een eigenschap van moderne kunst in het algemeen: ze confronteert de normen en waarden van de samenleving met een onthulling van naakte waarheid (Tanke 2009, 182-183). Het belang van 'naaktheid' voor waarheid spreken en Foucaults alethurgie heb ik al genoemd (234-235). Hier gaat het me om de relatie met 'the irruption of the basic' ('l'irruption de l'élémentaire').

³⁶ De zeegoden bevinden zich in de achtergrond van Rafaëls schilderij, waarvan slechts kopieën zijn overgeleverd, en maken dus geen deel uit van het Paris-oordeel op zich. Voor een kopie, zie bijv. Marcantonio Raimondi's gravure *Giudizio di Paride* (ca. 1515).



Afb. 14 Édouard Manet. *Le déjeuner sur l'herbe* (1863).

In Foucaults denken over parrhesia komt het 'elementaire' ter sprake met betrekking tot de klassieke cynici, die hun levensvoorzieningen terugbrachten tot het absoluut noodzakelijke.

Wat overblijft na zo'n 'ascetische reductie' is een onthuld en naakt leven, een leven in het teken van de waarheid (CdF84 172-174, 217-228). Dit leven, zoals verbeeld door Diogenes in zijn ton op de Griekse agora, werd door omstanders als een schandaal ervaren. Foucault suggereert in de bespreking van Manet dat moderne kunst iets vergelijkbaars doet en hij noemt haar in dat opzicht 'antiplatoons' (zie bovenstaand citaat, 253), omdat ze een cultuur van binnenuit confronteert: met een 'irruptie' (in plaats van een 'eruptie'). Iedere cultuur beperkt het 'ware leven' met normen en waarden, maar de intensiteit van dit elementaire leven is zodanig dat het keer op keer uit dit keurslijf van regels zal barsten, vergelijkbaar aan de wijze waarop de parrhesiast zich niet kan inhouden als hij ziet dat de waarheid wordt verdrukt.

Het ware leven in Noah en Tooneelschilt

In het oeuvre van Vondel zijn de voorbeelden van de waarheid die zich een weg naar buiten baant in weerwil van politieke en religieuze autoriteiten alomtegenwoordig. In het late werk neemt deze spanning, onder invloed van de nieuwe wetenschappen en het spinozisme in het bijzonder, de vorm aan van een dramatisering van theatraaliteit. Het theatrale wereldbeeld wordt gekenmerkt door het idee dat het leven op aarde een imperfecte representatie is van de transcendente werkelijkheid. Die gedachte vormt een keurslijf voor de onbegrensde creativiteit van het denken en de uitbundige variatie van het leven op aarde.

Het beste voorbeeld van die confrontatie vormt waarschijnlijk Vondels treurspel *Noah* (1667), over de laatste uren voor de zondvloed, waarin Noë (oftewel Noah) zijn ark vult met: 'al wat leeft, van allen vleesche, twee van elcx ... om met u in't leven te behouden: manneken ende wijfken sullense zijn' (Gen. 6: 19). Noë, die in het stuk als een orthodoxe predikant wordt neergezet (47), zal alleen dat leven voor de ondergang behoeden dat zich laat identificeren en ordenen. Korsten (2009) laat in zijn lezing van *Noah* zien dat deze goddelijke selectie op geen enkele manier een afspiegeling vormt van de veelvormigheid van het leven (62). In het eerste bedrijf heeft Vondel het leven op aarde, door de ogen van opperduivel Apollion, omschreven als een vanuit christelijk perspectief weliswaar immoreel (74), maar in zichzelf toch harmonieus functionerend gewemel:

Dees weerelt ongeschent van uitgebraekte vloeken.
Hier vint de snoeplust al wat 's menschen lust loopt zoeken,
Lusthoven, beemden, beek en bronnen in het ront.
De vruchten druppen van de takken in den mont,
En smilten op de tong. de vogels quinkeleeren.
Het danssen, speelen, het gedurigh banketteeren,
En bruiloften gaet hier het gansche jaer in zwang.
Men bint de zielen aen geen wetten, en bedwang (WB 10: 401, v. 67-74)

In het vervolg wordt Gods besluit om dit leven bijna volledig weg te vagen meermaals in twijfel getrokken: waarom heeft de alwetende God de mens vrije wil geschonken om

hem vervolgens te straffen voor zijn keuzes?³⁷ De meest confronterende woorden komen van Cham, Noë's hardleerse zoon:

Wort Godts voorzienigheid geraekt van naberou?
Dat 's geen voorzienigheid, maer krankheit, ongestadigh,
En wispeltuur. ay zijt u zelven eerst genadigh. (v. 1223-1225)

Cham noemt God waanzinnig omdat zijn selectie volkomen willekeurig is. Binnen Foucaults begrip van het ware leven is de blik van Apollion en Cham in *Noah* gerechtvaardigd. Het is wetenschappelijk en ethisch onaanvaardbaar om van het leven te verwachten dat ze zich altijd naar de bestaande ordeningen zal voegen. De ordeningen zouden daarentegen moeten worden afgeleid van wat het leven voortbrengt.

Een ander voorbeeld van de zelfwerkzaamheid van het leven vormt Vondels creatieve omgang met de Bijbeltekst in *Noah*. Korsten (2009) toont aan dat Vondel de tekst van Genesis aanpast, omdat de afmetingen van de ark daarin geen zeewaardig schip opleveren (61). Het is niet denkbaar dat Vondel de Bijbel ongelijk gaf, en toch kon hij het niet laten de Bijbeltekst in overeenstemming te brengen met zijn kennis van schepen. Ook dit is een voorbeeld van dramatisering, waarbij de uitbeelding van een bepaalde situatie leidt tot een nieuw inzicht. Uiteraard stuitte een dergelijke dramatisering van Bijbelteksten in Vondels tijd op bezwaren.

In *Tooneelschilt* (1661), de tekst die ik in hoofdstuk 6 zal bespreken, neemt de confrontatie met theatraliteit een politieke wending. Met deze pleitrede verdedigt Vondel ten overstaande van de Amsterdamse burgemeesters het recht van de Amsterdammers op een schouwburg. Dit was nodig omdat de orthodoxe predikant Petrus Wittewrongel in zijn *Oeconomia Christiana ofte Christelicke huys-houdinghe* (1661) had beweerd dat de schouwburg moest worden gesloten, omdat hij Gods toorn opwekte: 'De Schouw-spelen te volgen, is de gemeene wegh der verdervinge' (2: 1194).

³⁷ Zie Korsten 2009, 64. Voor de passages in *Noah* over de door God aangerichte destructie, zie WB 10: 435-436, v. 1032-1054; 444, v. 1289-1301; 451-452, v. 1505-1534.

Wittewrongel beriep zich voor deze inmenging in de stedelijke politiek op de functie van de kerk om burgers te behoeden voor zonden. Vondel gaat daar tegenin door te stellen dat de schowburg een publieke zaak is en dat de waarheid voor de stad niet wordt bepaald op basis van een goddelijk oordeel, maar op basis van beraadslaging tussen burgers onderling. De waarheid wordt geheel en al op aarde gegenereerd, met een immanente dynamiek, zonder tussenkomst van een hogere waarheid.

Ook in *Tooneelschilt* zet Vondel de Bijbeltekst weer naar zijn hand. In Mattheus 12: 22-24 en 23: 13-29 maakt Christus de farizeeërs uit voor hypocrieten, maar Vondel draait dit om en laat de farizeeërs Christus voor hypocriet uitmaken. Daarbij merkt hij op dat *hypokrites* in het Grieks ‘toneelspeler’ betekent, zodat hij van Christus een toneelspeler maakt. Deze gedachte breidt hij, via de *theatrum mundi*-metafoor uit naar alle mensen; iedereen speelt een rol op het wereldtoneel. Dat neemt niet weg dat het spel gaandeweg zijn eigen regels ontwikkelt en zich op bepaalde punten onttrekt aan het oordeel van de goddelijke regisseur.

In beide opzichten confronteert *Tooneelschilt* het theatrale wereldbeeld, het idee dat het leven op aarde geheel en al in het teken staat van de hogere waarheid, vanuit het aardse, met de onbedwingbare natuurkracht van het leven.

Het dionysische en het apollinische

De wijze waarop het ‘ware leven’ zich roert in Vondels werk kan met Deleuzes begrip van dramatisering nog nader worden geduid. Deleuze (1967) noemt dramatisering een ‘actualisering van het dionysische’, verwijzend naar het klassieke onderscheid tussen dionysische en apollinische kunst als de dragers van twee tradities in de westerse cultuur.³⁸ Het apollinische staat voor orde, harmonie en rede, terwijl het dionysische duidt op alles dat obscuur, diffuus en chaotisch is. Het dionysische is al datgene wat

³⁸ Voor deze oppositie baseert Deleuze zich op Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* (1872). Zie ook ‘apollinisch/dionysisch.’ Verkruijsse e.a. 2002.

een bepaalde cultuur onderdrukt om zichzelf als een beschaving te kunnen zien. Maar onder de dunne laag van beschaving blijft de chaos voortbestaan.

Bij Deleuze wordt het apollinische vertegenwoordigd door Plato en Descartes, die allebei een hiërarchie in het denken aanbrachten door de zintuigelijke waarnemingen ondergeschikt te maken aan respectievelijk de ideeën en de concepten (Kaiser 2010, 219). Volgens Deleuze is het apollinische onderscheid tussen enerzijds heldere en onderscheidbare concepten, anderzijds obscure en confuse denkbeelden een illusie. Daarvoor verwijst hij bijvoorbeeld naar de barokke denker Gottfried Wilhelm Leibniz, die heeft aangetoond dat bepaalde cartesiaanse concepten, zoals kleuren, geuren en smaken, weliswaar helder, maar ook confuus zijn.³⁹ In ‘The Method of Dramatisation’ laat Deleuze op vergelijkbare wijze zien dat de ideeën van Plato weliswaar onderscheidbaar zijn maar ook obscuur (585), omdat ze voor de mens volmaakt ontoegankelijk zijn. We zijn geneigd de werkelijkheid en onze waarnemingen ervan als de onvolmaakte afspiegeling van de ideeën en de concepten te beschouwen, maar Deleuze denkt andersom, vanuit onze waarnemingen en denkbeelden. Zijns inziens vormen de ideeën van Plato en de concepten van Descartes geen getrouwe modellen van wat zich in ‘werkelijkheid’ voordoet en komen hun theorieën niet tegemoet aan de logica van representatie (vgl. Korsten 2013, 328). Het dionysische wordt gevormd door de waarnemingen en denkbeelden die door het apollinische denken in verschillende tijden niet tot de werkelijkheid worden gerekend, maar waarvan het vermogen weldegelijk invloed uitoefent op onze levens. Onder de oppervlakte van het apollinische denken blijven de dionysische denkbeelden rommelen:⁴⁰

The state of this world is well expressed in the image of the murmur, of the ocean, of the water mill, of the swoon or even of drunkenness, which bears witness to a Dionysian ground rumbling beneath this apparently Apollonian philosophy.
(Deleuze 1967, 586)

³⁹ Leibniz bekritiseerde Descartes’ concepten in het essay ‘Méditations sur la connaissance, la vérité et les idées’ (1684). Deleuze noemt Descartes ‘a man of renaissance’ (Deleuze 2006b, 36) en Leibniz een barokke denker (Kaiser 2010, 222).

⁴⁰ Over het dionysische bij Deleuze, zie De Graeve 2009, 72-73.

Er zijn situaties, waarin het dionysische door de apollinische oppervlakte heen breekt. Deleuze spreekt dan van ‘the kicking in of the virtual’, oftewel een actualisering van het virtuele. Deze processen doen zich met name voor in het denken van kunst, omdat kunst contact maakt met iets dat voorafgaat aan het denken in termen van natuurlijke differentiatie. Deleuze noemt deze (voedings)bodem van het denken *fond*:

Such a prior to natural differentiation is no origin and as such no point of departure, it is rather an indifference, harbouring the power of differentiation, the potential of a dissolution of distinctions and forms, something, which Deleuze calls ‘ground’ ... (Kaiser 2010, 207).

In ‘The Method of Dramatisation’ noemt Deleuze de methode waarmee een kunstwerk het virtuele, als de ‘bodem’ van het actuele, in de verbeelding actualiseert dramatisering. Aangezien het een denkmethode betreft, zal de denker dit proces min of meer actief stimuleren, maar omdat het tevens het denken van kunst is, staat de uitkomst nooit bij voorbaat vast – en dat is het cruciale dramatische element.

Ook in dit geval komen Foucault en Deleuze vanuit twee verschillende denkrichtingen op hetzelfde punt uit. De irruptie van het elementaire en de actualisering van het virtuele vormen beide een kritiek of ontregeling van het epistemologische waarheidsvertoog die van binnenuit optreedt. Beide denkers veronderstellen dat het nodig is om machtsprocessen tot op zekere hoogte toe te laten om ze vervolgens te kunnen confronteren (Foucault) of om eraan te kunnen ontsnappen (Deleuze). Bovendien stellen beide denkers vertrouwen in iets elementairs of bodem, als een virtuele realiteit die zich eindeloos blijft actualiseren en vermogen levert voor creativiteit.

Besluit

In deze uiteenzetting over parrhesia en dramatisering heb ik gewerkt aan een theoretisch kader voor de uitwerking van parrhesia op het publiek van een kunstwerk. Eerst ben ik ingegaan op het feit dat Foucault het leven ziet als een kunstwerk, waarbij

hij zich beroept op poiesis. Met poiesis stellen we ons denken in verband met ons handelen en voegen we daaraan een ethische component toe, die zich onttrekt aan de epistemologische kennisstructuren. Vergelijkbaar met de wijze waarop het kunstwerk zowel een praktijk als een manifestatie is van het kunstenaarsleven, is ons leven dan de een uitdrukking van de waarheid.

Foucault gaat echter niet in op de vraag of een kunstwerk zelf ook een parrhesiastische functie kan vervullen en welke rol in dit proces is weggelegd voor de verbeelding. Hoe kan de parrhesia in de verbeeldingswerkelijkheid van het kunstwerk een ethisch verschil maken in de wereld daarbuiten? Ik heb gebruikgemaakt van Deleuzes esthetica, omdat de denkbeelden in de verbeelding daarbinnen niet minder waar of reëel zijn dan de dingen in de wereld. Hij hecht meer belang aan het 'vermogen' dat van lichamen uitgaat om bij andere lichamen iets teweeg te brengen. Het affect van kunst is werkelijk, in de zin dat de invloed van een kunstwerk op het publiek niet kan worden ontkend.

Net als bij Foucault is kunst bij Deleuze een denkmodus die ons in staat stelt om de drempels tussen verschillende discoursen of werkelijkheden te passeren. Waarheid is gelegen in de nomadische zwerftocht langs verschillende discoursen en in het denken van de overgangen. Hiervoor maakt het kunstwerk contact met iets wat aan differentiatie voorafgaat, een 'onverschillige' of virtuele 'bodem', die in het kunstwerk wordt geactualiseerd. Het feit dat dit virtuele, door Deleuze ook wel aangeduid als het dionysische, in het platoonse en cartesiaanse denken ondergeschikt wordt gemaakt aan een transcendente werkelijkheid, maakt het virtuele vergelijkbaar met het 'elementaire' bij Foucault. Door het virtuele te actualiseren biedt de kunst toegang tot de ongeordende chaos van het bestaan, tot het 'ware leven', dat zich niet laat ordenen. Wanneer deze actualisering min of meer actief wordt gestimuleerd, als een methode om te ontsnappen aan de hiërarchie van het platoonse en cartesiaanse denken, spreekt Deleuze van dramatisering. Het is niet voor niets dat hij daarvoor een term aan de (toneel)kunst ontleent, want het 'denken van kunst' maakt van deze denkmethode deel uit. Dramatisering biedt een kader voor de werking van parrhesia

in een kunstwerk. Door parrhesia te begrijpen als een actualisering van het virtuele, van iets dat niet minder werkelijk is dan de wereld buiten het kunstwerk, maar wel radicaal nieuw is, wordt duidelijk waarom parrhesia zo'n grote impact kan hebben op een mens of een samenleving. Ten slotte is het concept dramatisering aantrekkelijk voor de analyse van Vondels treurspelen omdat Deleuze zijn esthetica deels baseert op Spinoza's ethiek, die in de jaren 1660 leidt tot een theoretisch kader voor de werking van de hartstochten in het toneel. In hoofdstuk 3 heb ik laten zien dat Vondel parrhesia duidt als een bijna fysieke kracht, die de ziel letterlijk in beweging brengt (201). In hoofdstuk 5 en 6 hoop ik aan te tonen dat deze parrhesiastische werking, ook wat betreft Vondels treurspelen, kan worden geduid in termen van Spinoza's ethiek van affect.

Hoewel ik dramatisering in deze studie bespreek aan de hand van Vondels late werk, vormen verschillende aspecten van dramatisering mijns inziens een rode draad in zijn hele oeuvre. Denk bijvoorbeeld aan Vondels parrhesiastische confrontaties van allerlei vormen van transcendentie, zoals zijn onthullingen van de soeverein als een hypocriet in de Bijbelspelen *Lucifer*, *Salomoneus* en *Faëton* (Korsten 2009, 195-214), of zijn veroordeling van martelaarschap in *Gysbreght van Aemstel*, *Peter en Pauwels* en *Jeptha*. Ook Vondels toenemende fascinatie met de affectieve werking van het treurspel, zoals verwoord in bijvoorbeeld de Voorredes van *Salomoneus* en *Jeptha*, laat zich mede verklaren door deze dramatiserende tendens. Het feit dat deze zich voordeed lang voordat Spinoza's werk in Amsterdam circuleerde, wijst erop dat Vondel en Spinoza vergelijkbare vragen stelden over de relatie tussen religie en politiek in de zeventiende-eeuwse samenleving. Deze gedeelde vragen maken hen zichtbaar als twee Nederlandse en twee barokke denkers, al betreft het dan twee verschillende modi van het denken: die van filosofie en van kunst.