



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Dichter bij de waarheid: Parrhesia en dramatisering in het werk van Joost van den Vondel
Paijmans, M.G.

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

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

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: <http://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 6

Een crisis van representatie in *Tooneelschilt* (1661)

Inleiding

In het jaar 1662 deed zich de zoveelste aanvaring voor tussen de Amsterdamse kerkenraad en Vondel.¹ De directe aanleiding was een publicatie van de Amsterdamse predikant Petrus Wittewrongel (1609-1662), getiteld *Oeconomia Christiana ofte Christelicke huys-houdinghe* (1661).² Als aanhanger van de ‘nadere reformatie’ bepleitte Wittewrongel in dit werk de invloed van de Bijbel op alle facetten van het dagelijks leven.³ *Oeconomia Christiana* was door de Classis van Amsterdam ‘oversien, en geaprobeert’ (1: fol. *2v) en opgedragen aan de vier Amsterdamse burgemeesters, Cornelis van Vlooswijk, Gerard Schaap, Cornelis de Graeff en Joan van de Pol (1: fol. *3-***v). De publicatie kan als een verzoekschrift namens de Classis aan het stadsbestuur worden beschouwd, want Wittewrongel spreekt de ‘burgervaders’ direct aan op hun verantwoordelijkheid om de stedelijke ‘huishouding’, dat wil zeggen de inrichting van het stedelijk leven, godvruchtiger te maken. Alleen dan kunnen de Amsterdammers volgens hem worden behoed voor Gods toorn. In 44 hoofdstukken, verdeeld over twee kloeke delen, bespreekt Wittewrongel de verschillende elementen van het goede christelijke leven. In het laatste hoofdstuk komt het toneelbezoek uitgebreid aan bod. De titel laat geen twijfel over de insteek:

¹ Voor een overzicht van de schermutselingen tussen de Amsterdamse kerkenraad en de verdedigers van de schouwburg in de zeventiende eeuw, zie Evenhuis 1967, 278-293; 1971, 37-43; Duits 1996, 178-185.

² Verschenen in 1661 bij A. van den Burgh en de weduwe van M.J. Brant te Amsterdam. Gebruikt ex. UBA: OTM, O 61-157 (dl. 1), O 61-158 (dl. 2).

³ Over de nadere reformatie, zie Groenendijk 1998, 142.

Dat de Schouw-tooneelen ende Schouw-spelen, rechte Scholen der ydelheyt, ende sondige hooghten zijn; van de welcke alle Christelijcke Huys-vaders ende Huys-moeders een af-keer ende grouwel moeten hebben; op dat sy, noch hare Kinderen, noch yemandt van hare Huys-ghenooten, sich daer aen en komen te sondigen, noch oyt aenschouwers der selve en zyn.⁴

De drie belangrijkste argumenten van Wittewrongel tegen het toneel zijn: toneel is een heidens gebruik, toneelspelers zijn schijnheilige en dus zondige mensen en de gespeelde stof is niet zelden onkuis, gewelddadig en afgodisch. Met deze opvatting van toneel als een bron van illusie en verleiding staat Wittewrongel met twee benen in de antitheatrale traditie.

Wittewrongel richt zijn pijlen van afkeer ook direct op Vondel, in een scheldkanonnade van meerdere pagina's. Niet alleen ziet hij hem als het icoon van de Amsterdamse toneelwereld, ook beschouwt hij specifiek Vondels treurspelen als een regelrechte uitdaging aan de orthodoxe predikanten. Uit de tekst kan worden afgeleid dat Wittewrongel reageert op de voorwoorden bij *Lucifer* (1654) en *Salmoneus* (1657),⁵ over de aristotelische toneeltheorie.

In directe reactie op *Oeconomia Christiana* publiceert Vondel in 1662 *Tooneelschilt of Pleitrede voor het tooneelrecht*.⁶ De titel kan als een allusie op Wittewrongels schimpnaam voor Vondel worden opgevat: 'Tertullus van het Schouw-burgh'. Tertullus was een Romeinse orator, die in het Bijbelboek Handelingen (24: 1) door de joden wordt aangevoerd tegen de apostelen. Door Vondel voor te stellen als iemand die voor geld bereid is andermans godsdienst of waarheden te verdedigen, valt Wittewrongel hem aan op zijn voorstelling als parrhesiast. Vondel neemt de

⁴ Zie Wittewrongel 1661, 2: 1167. Voor een samenvatting van hoofdstuk 44, zie Schenkeveld-van der Dussen 1978, 12-13.

⁵ Over het Berecht bij *Lucifer* en *Salmoneus*, zie Smit 1970, 188-191.

⁶ Gebuikt ex. *Tooneelschilt of Pleitrede voor het tooneelrecht*. Amsterdam: de weduwe van Abraham de Wees, 1661. Ex. KB: 448 F 16. Voor de regelnummering, zie WB 9: 381-390.

handschoen op door als een echte orator het ‘tooneelrecht’ te bepleiten, maar maakt in zijn betoog ook duidelijk dat het hier niets dan zijn eigen waarheid betreft.⁷

Tooneelschilt verschijnt als een losse publicatie van acht pagina’s bij Vondels toenmalige vaste uitgever, de weduwe van Abraham de Wees. Op het titelblad prijkt onder Vondels naam het motto van Erasmus, *Cedo nulli* (Ik wijk voor niemand). In de tekst gaat Vondel niet zozeer in op de technische aspecten van toneel, zoals hij in *Aenleidinge ter Nederduitsche Dichtkunst* (1650) en verscheidene periteksten had gedaan, maar richt hij zich op de aard en de maatschappelijke functie ervan. Zijn pleidooi volgt de opbouw van een klassieke redevoering. In het *exordium* (r. 1-39) verzoekt Vondel de lezers om zijn weerwoord op ‘d’aenklaghten der tooneelschenderen’ aan te horen, waarbij hij zich beroept op het recht van wederhoor: ‘de heerlijke spreuck *Hoor Party*, eertijts met goude letteren, boven den ingangk van het oude stadthuis, geschreven’ (r. 33-34). Vondel richt zich niet, zoals Wittewrongel, direct tot de burgemeesters, maar door door zich te beroepen op het ‘Tooneelrecht’ betreft hij hen, als handhavers van het recht, indirect in zijn betoog. In de *narratio* (r. 40-73) geeft hij een definitie van toneel om het vervolgens te vergelijken met de rede en de schilderkunst. Voor alle drie geldt dat ze in wezen goede gebruiken zijn, die soms ten kwade worden aangewend. Dat is echter nog geen reden om ze af te schaffen. Inmiddels is de lezer aangeland bij de *argumentatio* (r. 74-238), die grotendeels wordt ingenomen door een *refutatio* van Wittewrongels aantijgingen. Eerst gaat Vondel in op de kwestie of Bijbelstukken afgodisch zijn. Vervolgens poogt hij Wittewrongels bezwaren tegen toneelspelers te weerleggen door te herinneren aan het feit dat de farizese Schriftgeleerden Christus zelf voor een toneelspeler hadden uitgemaakt, waarmee Vondel suggereert dat toneel een bij uitstek christelijk genre is. In de

⁷ Dat er sprake was van een kleine hetze rond *Tooneelschilt* blijkt uit het verschijnen van drie herdrukken in 1661 bij De Wees (en één in 1781 bij Johannes Sluyter). Bovendien verscheen in 1661 het vijandige pamflet ‘Tooneel-schilds verplettering. Of Grondig bewijs, van d’ongesoutenheyt der pleyt-reden, voor het tooneel-recht.’ Amsterdam: Ernestus Bak, 1661. De auteur was vermoedelijk predikant en dichter Jacob Steendam, die in 1650 al tegen Vondel had gepubliceerd en dat in 1664, n.a.v. *Adam in Ballingschap*, weer zou doen. Zie de STCN.

peroratio (r. 239-265) sluit hij af met een gedachte-experiment, waarvoor de lezers zich in hun verbeelding naar de schouwburg moeten verplaatsen: indien daar op een dag de gouden letters van een orakeltekst tegen het toneel zouden worden aangetroffen, zouden de Amsterdamse burgemeesters zich daar dan iets aan gelegen laten liggen en de schouwburg daadwerkelijk sluiten?

Vooruitblik

In dit hoofdstuk zal ik het verband tussen dramatisering en parrhesia, dat in hoofdstuk 4 al theoretisch is besproken en in hoofdstuk 5 is geanalyseerd in een treurspel, verder uitwerken aan de hand van een poëtische tekst, Vondels *Tooneelschilt*. Ik zal betogen dat zijn visie op toneel hier wordt gekenmerkt door een crisis van representatie, in de zin dat ze een confrontatie vormt van theatrale toneelopvattingen. Het kader voor deze pleitrede wordt gevormd door de gevestigde theatrale traditie, maar daarbinnen beschrijft Vondel processen van dramatisering die de grenzen van dit kader van binnenuit zichtbaar maken.

Ik zal in detail bespreken hoe dramatisering in deze tekst vorm krijgt met betrekking tot de aard, de functie, de werking en de ruimte van toneel. De aard van dramatiserend toneel betreft de immanente dynamiek van het spel, tegenover het representatieve karakter van theatraal toneel. Vondel stelt dat toneel 'hypocriet' is, omdat het de representatie van de werkelijkheid betreft, waarmee hij zich in de theatrale traditie plaatst. Hij maakt echter ook onderscheid tussen hypocrisie en 'veinzerij', waarbij iemand alleen maar doet alsof hij de werkelijkheid toont. De functie van dramatiserend toneel is om waarheden die in het dagelijks leven onzichtbaar blijven te onthullen, terwijl er in theatraal toneel een bestaande werkelijkheid wordt gerepresenteerd. De werking van dramatiserend toneel kan het best worden geduid in termen van Spinoza's ethiek van affect. Dit kader maakt zichtbaar dat de hartstochten die uitgaan van toneel denkbeelden vormen in de verbeelding van alle betrokkenen. Deze denkbeelden kunnen hun beslag krijgen op de hogere niveaus van (rationele en intuïtieve) kennis en zo een onthulling bewerkstelligen. De ruimte van dramatiserend

toneel is dan ook bij uitstek de verbeelding. In tegenstelling tot de theatrale ruimte van de schouwburg wordt deze ruimte gekenmerkt door de afwezigheid van een afscheiding tussen werkelijkheid en verbeelding. In de verbeelding kunnen verschillende werkelijkheden naast elkaar bestaan. Om die reden verhoudt deze ruimte zich kritisch ten opzichte van autoriteiten die één werkelijkheid als de hoogste waarheid aan de mensen opleggen.⁸ Vondel beschouwt de kerk als een instantie die poogt om door veinzerij de collectieve verbeelding te manipuleren en zo onrechtmatig invloed uit te oefenen op het politieke discours in Amsterdam.

6.1 De aard van toneel: hypocrisie

Vondels geeft zijn visie op de aard van toneel in een definitie in de narratio:

Het tooneel is een verheven plat, toegestelt naer den eisch der rolle van de personaedjen, die elck volgens heuren staet ingekleet, en gelijk [als het ware] vermomt, door stemmen en gebaer uitbeelden eene historie,⁹ of waerschijnende¹⁰ verzieringe,¹¹ of klucht, waerdigh tot stichtigh vermaeck, in het openbaer, gehoort en gezien te worden. (r. 40-45)

Deze definitie komt op het eerste oog tegemoet aan het beeld dat we kennen uit de zeventiende-eeuwse afbeeldingen van de Schouwburg van Van Campen (afb. 18): een verhoogd podium dat van een gepast decor is voorzien en waarop verklede acteurs een

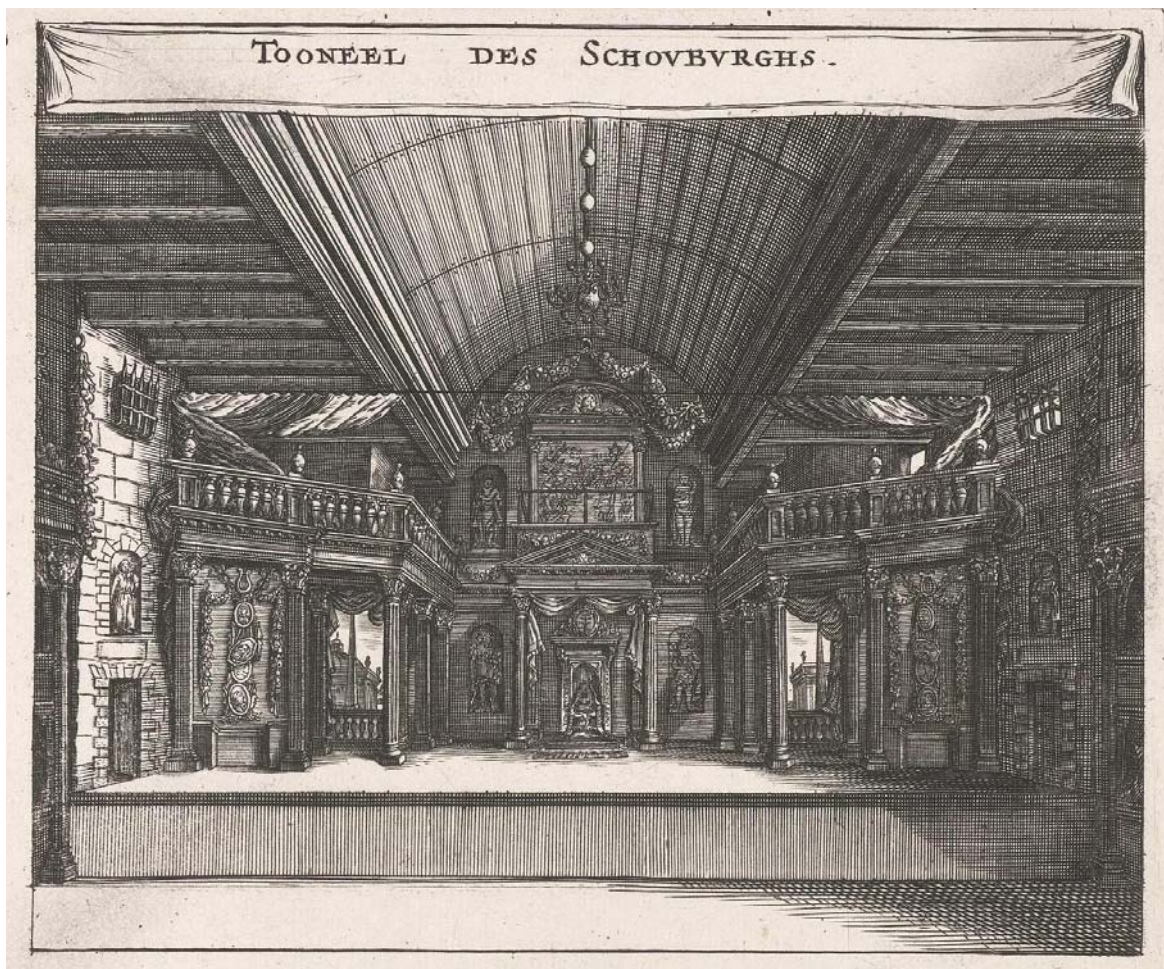
⁸ Over dramatisering als kritische methode, zie MacKenzie en Porter 2011, 33-51.

⁹ 'Historie': verhaal van iets dat werkelijk gebeurd is (Historie 2 en 3. WNT). Het contrast met 'waerschijnende' benadrukt dat het hier gaat om 'ware' historie. Zie bijv. Vondels beschrijving van Palamedes als historische held in de Voorrede van *Palamedes* (WB 3: 621, r. 54-67) of zijn aanduiding van Bijbelse stof als 'd'openbaere waerheit der bybelsche historie' in het Berecht van *Jeptha* (WB 8: 773, r. 11).

¹⁰ 'Waerschijnende': waarschijnlijke, geloofwaardige (Waar IV, afl. WNT). Vondel zinspeelt hier op de potentialis 'γένοιτο' (wat zou kunnen gebeuren) in Aristoteles' *Poetica* (1451a). Zie ook hoofdstuk 4, 243. Voor Vondels uitspraken over waarschijnlijkheid m.b.t. het treurspel, zie 'Q. Horatius Flakkus van de Dichtkunst. Aen de Pisonen' (WB 7: 367, r. 288-291); het Berecht bij *Salmeoneus* (WB 5: 715, r. 154-161) en het Berecht bij *Jeptha* (WB 8: 777, r. 130, 145).

¹¹ 'Verzieringe': tekst die het kenmerk van de dichterlijke fantasie of verbeelding draagt, verdichtsel (Versiering II, 3a. WNT).

waargebeurde geschiedenis, een geloofwaardig verdictsel of een klucht opvoeren. Echter, wanneer Vondels definitie heel letterlijk wordt genomen bevat deze een aantal ambiguïteiten: het toneel is zowel verheven als plat, de personages zijn gekleed ‘volgens heuren staet’¹² (in overeenstemming met hun toestand) en verkleed, ofwel ‘vermomt’, de plot is waargebeurd of waarschijnlijk, en het doel is zowel verstandelijk te overtuigen als de zinnen te verzetten.



Afb. 18 Salomon Savery. Toneel van de Schouwburg van Van Campen te Amsterdam, 1637 (1658).

¹² ‘Staet’ wordt in het WNT nergens als ‘rol’ omschreven, maar als toestand of functie (Staet I. WNT). Met deze woordkeuze benadrukt Vondel dat de kostuums van acteurs functioneel en realistisch zijn. Deze aanduiding is strijdig met ‘vermomt’, wat duidt op een maskerade.

Deze ambiguïteiten kunnen aan twee verschillende situaties worden gerelateerd: de opvoeringspraktijk in de schouwburg en de individuele en collectieve beleving van toneel in de verbeelding. Veel is ons al bekend over de zeventiende-eeuwse praktijk van het schouwburgtoneel; minder weten we van het toneel dat alleen in de hoofden van de toeschouwers bestond. In de verbeelding kan een toneel tegelijkertijd verheven en gelijkvloers zijn en kunnen de personages zowel gekleed en vermomd verschijnen. Door toespelingen te maken op verschillende vormen van toneel plaatst Vondel de praktijk en conventies van het schouwburgtoneel op losse schroeven. De waarde van toneel lijkt voor hem nu juist in deze ambiguïteit te liggen: de mogelijkheid om meerdere waarheden naast elkaar te laten bestaan. Eerder heb ik deze eigenschap van Vondels werk aangeduid als polyfonie, maar in het kader van *Tooneelschilt* kan er ook gesproken worden van ‘hypocrisie’. In deze paragraaf zal ik de betekenis van hypocrisie toelichten door een analyse van de centrale paradox in *Tooneelschilt* van ‘waarheid door vermomming’: de idee dat toneelspel ware kennis genereert juist door de verbeelding te stimuleren met representaties en verdichtfels.

De paradox van waarheid door vermomming genoot in de Amsterdamse toneelkringen van de jaren 1660 brede belangstelling, zoals Tanja Holzhey laat zien in haar artikel over ‘maskerades’ in toneelteksten uit de periode 1642-1671.¹³ Uit vergelijkend onderzoek tussen toneelteksten van Nil volentibus arduum en andere auteurs komt naar voren dat maskerades altijd met kwade bedoelingen werden ingezet, behalve in de teksten van Nil. Bij Nil zetten ook deugdzaam personages soms een masker op voor een goed doel, zoals ware liefde of de ontsnapping aan een belager. Dat de maskerade door Nil niet vanzelfsprekend als immoreel werd afgedaan, maar als een middel dat ten goede of ten kwade kon worden aangewend, is ook betekenisvol voor de toneelopvattingen van Nil. Die gaan in tegen de visie van steile predikanten

¹³ Zie Holzhey 2009, 68-72. Het artikel betreft uitsluitend komisch toneel, aangezien Holzhey in treurspelen uit de periode 1642-1671 geen maskerades door deugdlijke personages heeft aangetroffen. Voor een vergelijkbare belangstelling in het Engelse toneel van de tweede helft van de zeventiende eeuw, zie Phil Withington (2013) over ‘honestas’. Zie ook Davis (2003), m.n. diens gebruik van ‘social dramaturgy’ (154).

dat ‘spelen’, oftewel het opvoeren van representaties, in principe zondig want afgodisch is: ‘t is wat anders, een stichtelicke Comedie of Tragedie te dichten, ende die te lesen; als de selve op een Heydensche wyse, met soo veel toestel, tot vleeschelick vermaeck om geldt te spelen’ (Wittewrongel 1661, 2: 1190). Hoewel Wittewrongel iedere vorm van toneel als hoererij beschouwt, benadrukt hij dat in principe alle toneelspelers zichzelf te schande maken en ‘infaem’ zijn, en niet alleen degenen die zich op het toneel onzedelijk gedragen of voor hun toneelspel betaald krijgen (Wittewrongel 1661, 2: 1172-1173). Net als Nil gaat Vondel in tegen deze principiële houding door in *Tooneelschilt* de retorische vraag te stellen: ‘Most men altijd, om der dingen misbruick, het recht gebruiick verworpen [verwerpen]; wat zou ’er ter weerelt onomgewroet en in zijn geheel blijven?’ (r. 82-84). Het is aan de mensen om het toneel op juiste wijze in te zetten.

Vondels houding ten opzichte van maskerades of vermommingen zegt iets over zijn visie op theatraliteit, het idee dat toneel – of het nu een waargebeurde geschiedenis, een waarschijnlijk verdichtsel of een klucht betreft – een representatie van de werkelijkheid biedt. Net als een mens die een masker draagt, is toneel ambigu. Deze ambiguïteit kan worden aangeduid als ‘hypocrisie’, dat etymologisch verwijst naar het duiden van een onderliggende werkelijkheid.¹⁴ De Grieken duiden met *hypokrites* onder meer een toneelspeler aan, omdat hij een werkelijkheid uitbeeldde die zich niet in de wereld voordeed maar onderliggend was, in de verbeelding. Binnen de antitheatrale traditie wordt de hypocrisie van toneel als een duivelse verleiding beschouwd, een afleiding van de enige ware werkelijkheid. In *Tooneelschilt* poogt Vondel de antitheatrale visie te weerleggen door hypocrisie als iets heel vanzelfsprekends voor te stellen. Hiertoe onderscheidt hij hypocrisie nadrukkelijk van veinzerij. Hypocrisie is een vorm van representatie, wat noodzakelijk is voor het

¹⁴ Het Griekse woord is opgebouwd uit *hypo-* (onder) en *krinein* (besluiten, duiden). Het woord *hypokrites* werd in de oudheid gebruikt voor de duiders van dromen (als onderliggende werkelijkheid), maar ook voor acteurs (Hypocriet. EWN). Over hypocrisie m.b.t. Vondels treurspelen, zie Korsten 2009, 192.

produceren van waarheid, terwijl er bij veinzerij helemaal geen sprake is van waarheid, in de wereld noch onderliggend in de verbeelding.

In *Tooneelschilt* werkt Vondel zijn genuanceerde visie op de verschillende variaties op representatie uit door deze te duiden in toneeltermen. Eerst vergelijkt hij God met een soort regisseur die zijn wil openbaart in openbaringen voor de mensheid:

Slaet den bybel op, van het boeck der scheppinge tot Sint Jans openbaringe toe; gy ziet 'er doorgaens hoe Godt, voor en onder en na de wet, den aertsvaderen, koningen, profeeten, en kruisgezanten, op velerhande wijze in droomen en gezichten, als door levendige vertooningen, verscheen, en hun zijne genade, liefde en gerechtigheit, en majesteit en heerlijkheit en wil openbaerde ... (r. 98-104)

Vervolgens geeft hij een opsomming van Bijbelfragmenten waarin God regenbogen aan het hemelgewelf schildert, dieren uit de wolken naar beneden laat zakken en gordijnen opent (r. 98-140):

de Heilige Geest [*nl.* God] schuift, voor den Evangelist Sint Jan, de gordijnen van zoo veele vertooningen open, vol geheimenissen en gebloemde wijsheit, te zijner tijt te kennen, ondertusschen by wijlen jammerlijck van neuswijzen misduyt en verdraeit. (r. 132-136)

In deze reeks van vertoningen is God altijd degene die actief vormgeeft aan de wonderen en openbaringen, vergelijkbaar aan de *poiesis* van een kunstenaar. God representeert niet, hij toont, en blijft tegelijkertijd noodzakelijkerwijs verhullen, omdat niemand God rechtstreeks kan aanschouwen. De mens kan de openbaringen waarnemen en gissen naar de onderliggende waarheid, maar die zal zich nooit helemaal prijsgeven. Ook Gods Woord in de Bijbel, geprofeteerd door de evangelisten, vormt zo'n openbaring; de mens kan speculeren over de Bijbelteksten, maar niets garandeert dat hij het bij het rechte eind heeft. Helaas zijn er 'neuswijzen' die, ten onrechte, menen dat ze de ware betekenis van de openbaringen wél kennen.

De tweede variatie op representatie betreft Gods zoon Jezus Christus, die door Vondel wordt vergeleken met een toneelspeler. Volgens het dogma van de Heilige Drie-eenheid bestaat er één God in drie goddelijke personen: de Vader, de Zoon

(Christus) en de Heilige Geest, en is Christus zowel God als mens. Daarom noemt Vondel hem '[d]e hemelsche Waerheit, in den vleesche verscheenen' (r. 196-197). Christus belichaamt de continuïteit tussen God en de mens, omdat hij met zijn dood de harmonie tussen hen heeft hersteld. Als verkondiger van Gods boodschap is Christus echter ook een soort representatie of acteur. In deze dubbelzinnige hoedanigheid werd Christus door de farizeese Schriftgeleerden gewantrouwd:

De heilige Kruisgezant Thaddeus¹⁵ tekende al vroegh sommige pylaerbijters en domme dwaelgeesten, *lasterende het geenze niet verstonden*. De hemelsche Waerheit, in den vleesche verscheenen, wert doorgaens van schijnheilige Farizeeuen en schriftgeleerden belaeght en geplaeght. Zy taisterdeze oock doorgaens met den titel van tooneelspeelders, door het Griexe woort ὑποκριτὰ¹⁶ eigentlijck uitgedruckt ... (r. 194-200)

In dit citaat voegt Vondel twee passages uit het Bijbelboek Mattheus bijeen. In Mattheus 12: 22-24 lasteren de farizeese Schriftgeleerden Christus door hem een dienaar van Satan te noemen die zich voordoet als de zoon van God. Het woord 'hypokrites' wordt hier echter niet gebruikt. In Mattheus 23: 13-29 weert Christus de aanvallen van de farizeeërs af door hen herhaaldelijk 'hypokrites' te noemen, in de *Statenvertaling* vertaald als 'geveysnde'. Door het woord hypokrites op Christus te betrekken, gaat Vondel creatief om met de Bijbeltekst. Het Griekse woord voor 'acteur' zal hem hebben gefascineerd. Hij stelt Christus voor als een acteur die door de goddelijke regisseur naar de aarde is gezonden, zij het een acteur die zich in de meest strikte zin met zijn boodschap vereenzelvigd.

Een derde variatie betreft de getrouwe representatie van de wereld door een goede toneelspeler. Vondel geeft twee voorbeelden. Het eerste is Erasmus (r. 1-5), die met zijn motto 'cedo nulli' al aangeeft dat hij 'ergens voor staat'. Vondel zegt ook dat Erasmus zijn kritische teksten alleen 'met de schiltwacht van eene voorrede' (r. 5) kon publiceren. In de voorrede immers, lichtte een auteur de waarde van zijn tekst toe of

¹⁵ 'De heilige Kruisgezant Thaddeus': Judas Thaddeüs, schrijver van de nieuwtestamentische 'Brief van Judas', waaruit Vondel hier v. 10 aanhaalt [de gecursiveerde tekst].

¹⁶ Een Latijnse vervorming van het Griekse *hypokrites*. Het Latijnse *hypocrita* betekent 'mimespeler'.

zocht hij protectie van een patroon. Behalve dat Erasmus vóór zijn teksten stond, wás hij ze ook, zoals blijkt uit Vondels omschrijving van Erasmus als iemand ‘die van wijsheit en letteren t’zamenhing’ (r. 1-2). Erasmus leefde in zijn teksten en vereenzelvigde zich met de inhoud, vergelijkbaar met de wijze waarop Christus zich verhiel tot de goddelijke boodschap. Deze vorm van hypocrisie maakt Erasmus tot een goede toneelspeler, die zich met zijn rol vereenzelvigt. Deze visie op toneel komt weer tegemoet aan Nils behandeling van de maskerade; wanneer een masker wordt ingezet voor een goed doel, in de zin dat de spelers zich met dit doel vereenzelvigen, is die dubbelzinnigheid niet verwerpelijk. Er is nog altijd sprake van representatie, maar ook van een continue relatie tussen leven en spelen.¹⁷ Het tweede voorbeeld is Vondel zelf, als auteur van *Tooneelschilt*. Het motto van de publicatie geeft al aan dat hij zich in zijn rol van pleiter identificeert met Erasmus. Met *Tooneelschilt* plaatst hij een ‘schiltwacht’ voor de Amsterdamse schouwburg. Toch kan hij niet vergeleken worden met de opportunistische Tertullus, die willekeurig welk standpunt kon verdedigen, want als toneelschrijver is Vondel een van binnenuit gemotiveerde verdediger van het toneel. Het is onmogelijk om Erasmus en Vondel van hun werk los te zien; hun woorden vormen een representatie én de expressie van hun leven. In dat opzicht komen ze overeen met Vondels visie op Christus als hypocriet en toneelspeler. Hier doet zich bovendien de vergelijking voor met de parrhesiast, wiens woorden uitdrukking geven aan de waarheid, in de zin van het goede leven, zozeer zelfs dat hij zijn leven ervoor op het spel zet.

De vierde variatie ten slotte betreft de ‘quade geveinstheit en mommerye’ van de farizeeërs, die veinzen dat ze de enige, goddelijke waarheid kennen:

want hoewel men, niet sonder reden, zeght dat al de weerelt eene tooneelrol speelt, nochtans paste het schijnheiligh kamerspel der schriftgeleerden eigentlijk op de leest van quade geveinstheit en mommerye, die, om in schaduwe te schuilen, een

¹⁷ Vgl. de continue relatie tussen de vorst en de staat als gevolg van het vorstelijke ethos (zie hoofdstuk 2, 120-123) en de continue relatie tussen het leven en het spreken van de parrhesiast, in de zin van *poiesis* (zie hoofdstuk 4, 239).

momaenzicht en andere personadie aentreken: want wie zijnen schijn gelijk is, kan by geenens kamerspeeler geleden [vergeleken] worden. (r. 201-207)

Als Vondel zegt dat ‘al de weerelt eene tooneelrol speelt’, baseert hij zich op de *theatrum mundi*-metafoor, die de wereld voorstelt als een toneel waarop ieder mens een voorbestemde rol vervult. Deze wereldvisie stond in Vondels bewoording zelfs boven de ingang van de Amsterdamse schouwburg: ‘De werelt is een speeltoneel, / Elck speelt zijn rol en krijgt zijn deel’ (afb. 19).

Maar Vondel zal ook de uitspraak van Aristoteles in de *Poetica* hebben gekend: ‘τό τε γὰρ μιμῆσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παιδῶν ἐστὶ’ (Van kinds af aan hebben mensen een instinct voor representatie).¹⁸ Volgens Aristoteles is *mimesis* inherent aan leerprocessen; mensen verwerven kennis door nabootsing, net zolang tot ze de kennis zelf beheersen. Dit natuurlijke spel kan moeilijk schijnheilig worden genoemd. Wat daarentegen wel vals is, aldus Vondel, is doen alsof je de waarheid kent, terwijl die speculatief is. Daarom bestaan er goede en valse toneelspelers, mensen die hun ‘schijn gelijk’ zijn en ‘schijndeughden’.¹⁹ De farizeeërs, van wie in de Bijbel al is aangetoond dat het veinzers zijn, staan in *Tooneelschilt* model voor de orthodoxe predikanten die het wagen om als ‘muggenzifters, kameelverslinders, en splinterkijckers’ (r. 208; vgl. Matt. 23: 24) te oordelen over het toneel (r. 207-212). Het zijn valse toneelspelers, omdat ze de waarheid evenmin in pacht hebben als iemand anders.

Uit deze vier variaties op het thema van representatie kunnen twee conclusies worden getrokken over de aard van toneel. Ten eerste baseert Vondel het ‘toneelrecht’ op de menselijke natuur, die zowel door Aristoteles als in de *theatrum mundi*-metafoor als ‘hypocriet’ wordt voorgesteld.

¹⁸ Zie *Poetica*, 1448b. W.H. Fyfe vertaalt *mimesis* als ‘representation’.

¹⁹ Vgl. Deleuzes (2003) bespreking van het platonisme als theoretisch kader voor de selectie van goede en valse representaties: ‘We are now in a better position to define the totality of the Platonic motivation: it has to do with selecting among the pretenders, distinguishing good and bad copies or, rather, copies (always well-founded) and simulacra (always engulfed in dissimilarity). It is a question of assuring the triumph of the copies over simulacra, of repressing simulacra, keeping them completely submerged, preventing them from climbing to the surface, and ‘insinuating themselves’ everywhere’ (294). Zie ook Davis en Postlewait 2003, 5,9; Tanke 2009, 127-128.



Afb. 19 De ingang van de schouwburg aan Keizersgracht 384 met Vondels inscriptie onder het tympaan boven de poort.

Alle mensen zijn toneelspelers op het wereldtoneel en ze spelen voortdurend toneel, omdat representatie de basis vormt van communicatie en leerprocessen. Aangezien theatraliteit in de natuur van de mens besloten ligt, kan het toneelrecht hem onmogelijk worden ontzegd. Ten tweede kan de mens zijn hypocriete natuur op goede en verkeerde wijze aanwenden, namelijk door oprecht of vals toneel te spelen. Bij ‘goed toneelspel’ is er sprake van een zekere continuïteit tussen spelen en leven, vergelijkbaar met de wijze waarop de woorden van de parrhesiast zijn levenswijze uitdrukken. Goed toneelspel biedt een representatie van de werkelijkheid en slaat tegelijkertijd een brug van de werkelijkheid naar de verbeelding. Deze brug scheidt de mogelijkheid voor het proces van dramatisering.

6.2 De functie van toneel: onthullen

Voor de functie van toneel baseert Vondel zich in eerste instantie op de aristotelische theorie, die hij betreft op de Amsterdamse samenleving:

Het oogmerck der treurspelen is, zoo wy voorheene zeiden, den verwilderden aert in te toomen, en zeden in te scherpen. Het blyspel verlicht zwaermoedige geesten, en geneest de hartewonden der staetheeren en amptenaeren, door geduurige bekommeringen en beslommeringen, tot heil der gemeente, afgeslaeft. (r. 66-72)

Vondel benadrukt de functie van het toneel voor de bestuurbaarheid van de stad: het treurspel maakt de burgers beter bestuurbaar en het blijspel sterkt de bestuurders in hun zware taak. De functie van het treurspel wordt in dit citaat op twee verschillende manieren uitgelegd: het 'intomen' van de 'verwilderde aert' (r. 67-68) duidt op een spiritueel proces van reiniging (katharsis), in gang gezet door de emoties van angst en medelijden, terwijl het inscherpen van de zeden (r. 68) een cognitief proces is van morele kennisverwerving. In het eerste geval wordt er iets afgeleerd, in het tweede iets aangeleerd.

De reinigende functie van het toneel ontleent Vondel aan de aristotelische theorie, zoals hij die ook beschrijft in de voorwoorden bij *Salmoneus* en *Jeptha*. Het is algemeen bekend dat hij zich vanaf de jaren veertig toespitste op de aristotelische tragedie. Over zijn opvattingen over de didactische functie van toneel, die niet los kunnen worden gezien van het opkomende verlichtingsdiscours aan het einde van de zeventiende eeuw, is minder bekend, terwijl hij die in *Tooneelschilt* breed uitmeet. Zo vergelijkt Vondel het toneel met de redekunst in het opzicht dat het 'heilige en weereltsche historien, naer het ongestadigh beloop der weerelt, ontvout' (r. 50-52). Het onderwijst het publiek in Bijbelse en wereldse geschiedenis. Vervolgens vergelijkt hij het toneel met de historieschilderkunst, omdat beide 'welgeschickte vertooningen' verzorgen, die 'naer d'afgemaelde stof, stichten of ontstichten' (r. 53-54). Hier betreft het de overdracht van zedelijke kennis. Verder benadrukt Vondel de didactische functie van toneel door het te vergelijken met 'hooge scholen' (universiteiten; r. 49)

en de toeschouwers met studenten. Ook noemt hij ‘de geschicktheit, en bequaemheit der Societeit’ (r. 141),²⁰ oftewel de jezuïetenorde, als voorbeeld van een organisatie die toneel succesvol inzet om de ‘leergierige jongkheit’ te ‘regelen en zedevormen’ (r. 142). Tegenover het didactische potentieel van het toneel zet Vondel de lasteraars van het toneel weg als kortzichtig en hardleers: ‘domme dwaelgeesten, lasterende het geenze niet verstonden’ (r. 195-196). Hij betwijfelt zelfs of ze zijn pleitrede wel zullen begrijpen, aangezien ‘domme onwetenheit geene ooren heeft om te hooren’ (r. 184-185).

De didactische functie van toneel kent een lange geschiedenis, zij het dat kennisverwerving daarbinnen heel verschillend wordt begrepen. Aristoteles rekende ‘intellectuele activiteit’ (*dianoia*) al tot de zes elementen van de tragedie, maar deze functie was ondergeschikt aan het hoofddoel van de spirituele loutering.²¹ Ook Horatius benadrukte in zijn *Epistula ad Pisones*, bekend onder de titel *Ars Poetica* (ca. 19 v. Chr.), de didactische functie van poëzie, maar hij liet in het midden hoe deze kennis in poëzie precies werd overgedragen (336-346). Vondel vertaalt het horatiaanse adagium *utile dulci* in zijn vertaling van de brief ‘Aen de Pisonen’ (1654) heel letterlijk als ‘vermaeck’ en ‘nut’, ‘het oirbaer’ en ‘het genoegelijck’.²² In het *Berecht van Salmoneus* (1657) echter spreekt hij van het ‘het eerlijck’ en ‘het nut’, waarbij hij vermaak vervangt door kennis van wat eervol en wat schandelijk is.²³ Het evenwicht verschuift in de richting van het nut en die verschuiving stemt overeen met Nils interpretatie van Horatius binnen de kaders van de nieuwe ethische wetenschappen.

²⁰ ‘Societeit’: Societas Jesu, de orde der jezuïeten. Wellicht een verwijzing naar Franciscus van den Enden, die in Antwerpen als jezuïet in de leer was geweest (1619-1633) en schooldrama’s organiseerde op zijn Latijnse school in Amsterdam (1652-1670).

²¹ De zes principes zijn: plot, personage, dictie, denken, spektakel en zang. Zie boek 6 van de *Poetica*.

²² ‘Wie den oirbaer [het nuttige] met het genoegelijck mengelt, den lezer vermaeckende, en te gelijk onderwijzende, die heeft het rechte wit [doel] getroffen.’ Zie ‘Q. Horatius Flakkus van de Dichtkunst. Aen de Pisonen’ (WB 7: 363, r. 293-294).

²³ ‘De tooneelkunst den menschelijcken handel, gelijk de schilderkunst en beelthouwery de natuur, nabootsende, mengt het eerlijck en het nut onder een, gelijk Horatius zeght: “Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci. / Hy heeft op ’t rechte wit gemickt, / Die stichtende oock den geest verquickt.” De tooneelkunst wyst aen wat eerlyck wat schandelyck luit.’ Zie het *Berecht* bij *Salmoneus* (WB 5: 715, r. 139-145).

In *Onderwys in de tooneel-poëzy* (1765) geeft Antonius van Koppenol een opsomming van de zes functies van toneel (65-68). Vier van deze functies betreffen het ‘nut’ – verbetering van de zeden, aanbrenge van wijsheid en voorzichtigheid, oefening van de taal, en kennis van geschiedenis, aardrijkskunde, andere culturen, de natuur en ‘gelijkenissen’. De overige twee functies, die het vermaak betreffen, zijn: de bevrediging van verlangen en de ontroering van de hartstochten. Koppenols woordkeuze verraadt reeds de invloed van Spinoza. Het strikte onderscheid tussen nut en vermaak, valt samen met actief leren versus het passief ondergaan van de hartstochten. Anders dan bij Horatius, bij wie vermaak dienstbaar is aan het leerproces, staan nut en vermaak bij Koppenol samen in dienst van de ‘verquikkingh van onze geesten’ (68). In het woord ‘verquikking’ komen intellectuele en de emotionele verheffing samen, in de zin van een algehele toename van het vermogen (*potentia*). Koppenol baseert zich op Spinoza’s *Ethica*, waarin de aangeboren drang naar kennis en de aandoening door de hartstochten het noodzakelijke voorstadium vormen van rationele kennis (zie hoofdstuk 5, 294). De aandoening door de hartstochten, door Nil geïnterpreteerd als ‘vermaak’, was niet bevorderlijk maar zelfs noodzakelijk voor kennisverwerving.

Naast deze didactische en louterende functie van toneel introduceert Vondel nog een derde functie van toneel, die de voorgaande twee verbindt: verlichting. ‘Verlichting’ wordt in *Tooneelschilt* zowel in de betekenis van intellectuele (r. 20) als emotionele (r. 70) ‘verheffing’ gebruikt, maar ook in de betekenis van ‘onthulling’. Het betreft dan de onthulling van de leugens die de predikanten vanaf de preekstoel uitdragen: op het toneel worden deze leugens in het volle licht gesteld. Naar de smaak van de predikanten zou het toneel dan ook ‘te bijster [veel] in het licht staan’ (r. 8), terwijl zij zich zelf liever schuilhouden in hun donkere kerken:

een kerckuil [*nl.* predikant] bemint de duisternis, en haet het licht. Hy zuight den olijfoli uit de gewijde koorlampen, en vangt by nacht het lichtschuwe ongedierte, als een lekker wiltbraet; eigenschappen die luttel gemeenschap met de wijsheit schijnen te hebben ... (r. 13-17)

De predikanten hullen zich in duisternis, omdat ze de wijsheid en de waarheid schuwen die hun waarheden als leugens zullen onthullen. Het toneel daarentegen bevindt zich in het licht, vanwaar het de burgers onderwijst en de veinzers ontmaskert. De onthullende functie van het toneel kan weer in de traditie van parrhesia en *aletheia* worden beschouwd, als het tonen van de naakte waarheid. Deze benadering maakt Vondels gebruik van ‘verlichten’ in *Tooneelschilt* zichtbaar als de loutering van valse waarheden door de confrontatie met een ongemakkelijke waarheid. In deze opvatting van verlichting als een parrhesiastische onthulling komen de didactische en de louterende functie van het toneel in *Tooneelschilt* samen.

6.3 De werking van toneel: affect

Met de ‘werking’ van toneel bedoel ik de wijze waarop een voorstelling de spelers, toeschouwers of lezers beïnvloedt, opdat de beoogde functie wordt vervuld. In *Oeconomica Christiana* had Wittewrongel (1661) Vondel fel aangevallen op de veronderstelling dat toneel de harten van de toeschouwers buiten hun weten om aanzet tot de deugd:

’t Schijnt, ‘dat de oefeninghe van de deught, moest t’eenenmael vervallen, soo die op de Schouw-burgh niet geleert en wierdt’: Ja hy [Vondel] meynt ‘dat hier het rechte onderscheyt van deught ende ondeught; wat eerlick ende wat schandelick’ is, ons moet aangewesen werden; dat hier ‘den mensche in sijne herts-tochten, ende innerlicken bewegingen, bestiert, in sijnen boesem ende aen het herte recht weeck gemaect, ende door schrick ende mede-dooghen, kan vermorwt worden.’ ... ’t Schijnt dat den ‘hoogh-dravenden Tooneel-stijl, door haere spits-vondigheden alleen bequaem is, om het onbuygsaem ende onversettelick herte der overvliegende²⁴ vernunften²⁵ soo te raecken; dat een mensche buyten sijn vermoeden, daer door tot de deught getrocken wort’ ...²⁶

²⁴ ‘Overvliegende’: uitmuntende (Overvliegen I. WNT).

²⁵ ‘Vernunften’: genieën (Vernuft I, 5. WNT).

²⁶ Zie Wittewrongel 1661, 2: 1189. De door mij tussen aanhalingstekens geplaatste tekst is daar in romein gedrukt, om aan te geven dat het een citaat van Vondel betreft.

Uit de vermelding van ‘schrick ende mede-dooghen’ blijkt dat Wittewrongel bekend is met Aristoteles’ *Poetica* en dat hij Vondels Berecht bij *Jeptha* heeft gelezen, al acht hij de daarin verkondigde toneeltheorie volkomen onzinnig. Hij bespot het idee dat toneel aanzet tot deugd, maar met name de wijze waarop dit gebeurt acht hij onwaarschijnlijk. Het toneel zou de harten week maken om het publiek vervolgens ‘buyten sijn vermoeden’ om deugdelijk te maken. Hij duidt hier op het spirituele en onbewuste proces van katharsis.

In zijn reactie op Wittewrongel beschrijft Vondel het toneel echter niet meer uitsluitend in aristotelische termen, zoals ik al heb laten zien. Dit geldt ook voor de werking van toneel. Dit is zichtbaar in Vondels vergelijking van toneel met de redekunst:

Het onderscheit, tusschen redenaer en tooneelier, bestaet oock ten deele hierin, dat de redenaer doorgaens alleen spreeckt, en, naer den stijl der rederijckkunste, by wijlen personeert,²⁷ en uit den naeme van eenen anderen spreeckt; het zy uit den mont van Godt, of eenen engel, of koningk, of amptenaer, of vryen staet, of andersins, gepast op de leest der stoffe, om het hart des toehoorders te roeren, en lieflijk, buiten sijn weten, tot des spreekers oogherck aen te leiden. Het oogherck der treurspelen is, zoo wy voorheene zeiden, den verwilderden aert in te toomen, en zeden in te scherpen, gelijk de grijze en wijze Pythagoras dit oock door de muzijck beooghde. (r. 57-69)

Vondel noemt twee verschillen en een overeenkomst. Het eerste verschil is dat de redenaar meestal alleen spreekt, terwijl toneelspelers naar Vondels opvatting samen spelen. Een tweede verschil is dat redenaars vaak ‘personeren’ of spreken namens een ander persoon, terwijl de ‘tooneelpoëzy ... haere spreekende personadien regelrecht ... invoert’ (r. 57-58), wat wil zeggen dat toneelspelers degenen wier woorden ze spreken ook letterlijk voorstellen. De vergelijking doet geforceerd aan, alsof Vondel de hypocrisie van toneel teniet lijkt te willen doen door haar af te zetten tegen de redekunst. Hij lijkt te willen zeggen dat toneel natuurlijker is dan retorica (bogend op de parrhesiastische kritiek op de sofisten), omdat dialogen natuurlijker zijn dan

²⁷ ‘Personeert’: spreekt namens een ander persoon, personifieert (Personeeren I. WNT).

monologen en omdat de teksten van toneelspelers in overeenstemming zijn met hun voorkomen. Vervolgens is de overeenkomst tussen redenaars en toneelspelers dat ze hun publiek 'lieflijk, buiten zijn weten' (r. 65) voor hun eigen visie innemen. Hier gaat Vondel in op de door Wittewrongels gehekelde onbewuste werking van toneel. Hij weerlegt haar niet, maar stelt dat het een 'lieflijk' proces is met een verheven oogmerk – het intomen van de verwilderde aard en het inscherpen van de zeden. Hij vergelijkt het met de melotherapeutische werking van muziek, zoals beschreven door de Griekse wiskundige Pythagoras. Deze stelde dat de krachten van muziek zowel de natuur als de menselijke stemmingen beïnvloedden en dat de studie van de wiskundige wetten voor maat en verhouding in de muziek de mens inzicht bood in zijn eigen onderhevigheid aan deze wetten. Pythagoras' visie op de werking van muziek stemt in hoge mate overeen met Spinoza's ethiek van affect, waarin de hartstochten immers worden voorgesteld als natuurkundige krachten die het menselijke gemoed ongemerkt beïnvloeden. Met de verwijzing naar Pythagoras haakt Vondel in op het nieuwe wetenschappelijk discours in de Amsterdamse toneelwereld. Enerzijds stelt hij toneel voor als iets natuurlijks – want in die hoedanigheid kan het de toeschouwers ongemerkt meeslepen in de loutering –, anderzijds trekt hij dit spirituele proces in een natuurkundig en objectiverend discours, zoals ook de leden van Nil dat deden.

Lodewijk Meijer beschrijft de werking van toneel in *Onderwys in de tooneel-poëzy* als een bewust en cognitief proces in termen van Spinoza's ethiek van affect. Zijn visie is genuanceerder dan Koppenols strikte tweedeling tussen de onbewuste of passieve (vermaak) en bewuste of actieve (nut) beleving van toneel door de toeschouwers. Hij stelt dat de toeschouwers op de door het toneel opgewekte hartstochten moeten reflecteren, waarbij ze kennis opdoen over hun eigen onderhevigheid aan deze krachten. Door de toeschouwers de hartstochten bewust te laten ervaren, zullen ze deze beter leren beheersen (Spies 2005, 47). Voor deze rationalistische toneelopvatting baseert Meijer zich op Spinoza's bewering in de *Ethica* dat:

yder macht heeft om zich zelf en zijn hartstochten [*Affectus*], is 't niet volkomenlijk, ten minsten ten deel, klarelijk en onderscheidelijk te verstaan en by gevolg te maken dat hy minder van hen lijd. Wy moeten dan voornamelijk vlijt en naerstigheid hiertoe aanwenden, dat wy yder hartstocht, zo veel als 't mogelijk is, klarelijk en onderscheidelijk kennen ... (*Ethica* 5: Prop. 4, Schol. (N 271/E 292))

Om de hartstochten niet passief te ondergaan (lijden) is het nodig dat mensen deze in zichzelf leren herkennen en de oorzaak ervan begrijpen. Voor dit zelf-analytische doel had Spinoza aan de *Ethica* een catalogus van de hartstochten toegevoegd. Meijer voegt aan *Onderwijs* een vergelijkbare catalogus toe, waar toneelschrijvers emoties uit konden kiezen voor hun teksten. De vertoning van deze emoties op het toneel zou de verbeelding van de toeschouwers prikkelden en tot verder denken aanzetten.

Ook Vondel pleit er in *Tooneelschilt* voor dat burgers zich door het toneel beter bewust worden van hun hartstochten, dat wil zeggen dat ze de processen die zich voordoen in hun eigen verbeelding leren rationaliseren. Het gaat hem dan om processen van bijgeloof die de burgers worden aangepraat door de predikanten. In het volgende stelt hij voor om de vreemde 'natuurgeheimenis' van de kerkuil – oftewel de predikant – die zich schuilhoudt in het duister, maar toch als een symbool van wijsheid bekendstaat (r. 11-17), wetenschappelijk te bestuderen:

zulcke natuurgeheimenissen, den uitgeleerden Griecken t'Athene, het hoogh altaer der wijsheit, grondigh bekent, moghten ons klaer blijcken, hadden wy van kintsbeen af by den hoogh verlichten Trismegist, en de natuurkundige Egyptenaers, zijne wackere scholieren, in Zonnestadt ter schoole gelegen, en onze onbeslepe zinnen op hun heylighdom, het uitgesneden beeldewerck, op grafnaelden ter eeuwige gedachtenisse uitgehouwen, gescherpt. Ondertusschen willen wy ons liever over dit zinnebeelt verwonderen, dan, met gevaer van den hals te breecken, steil opklauteren naer een geheimteken, met ons onverstant noch niet te bereicken. (r. 17-27)

Vondel stelt de natuur hier voor als een holistisch systeem van tekens. Indien hij en zijn tijdgenoten geschoold zouden zijn in het lezen van 'geheimtekens' (hiërogliefen),

zoals de wijze Atheners en Egyptenaren,²⁸ dan zouden ze de het vreemde gedrag van de kerkuil wel kunnen verklaren, maar dit is helaas niet het geval. Ze kunnen zich slechts verwonderen over de paradox dat predikanten voor wijs worden gehouden, terwijl het huichelaars zijn. Vondel is hier ironisch, want de natuurgeheimenis van de kerkuil betreft niet zozeer de natuur, als wel de religie. Hij suggereert dat de vele geheimen die de religie omgeven eigenlijk vormen van bijgeloof zijn die de leugens van de predikanten verhullen. De predikanten zijn schuldig aan de instandhouding van deze leugens, maar de burgers die zich blijven verwonderen ook. Tegelijkertijd lijkt Vondel met 'steil opklauteren' te verwijzen naar het vignet van Nil (zie hoofdstuk 5, afb. 15, 265). De 'geleerde' dichters van Nil doen het ook niet goed, want zij proberen de verkeerde dingen te begrijpen.

In de context van *Tooneelschilt* vermoed ik dat Vondel hier in het bijzonder verwijst naar Wittewrongels (1661) uitleg van de oorlogen en rampen in Europa als tekenen van Gods toorn over de zonden van de mensheid. Hij waarschuwt dat als de burgemeesters de schouwburg nu niet snel sluiten Gods woede zich spoedig ook op Amsterdam zal richten (1: fol. ****v; 2: 1193). Maar hoe weet Wittewrongel eigenlijk dat juist het schouwburgtoneel Gods toorn opwekt, lijkt Vondel te insinueren. Is het niet iets te toevallig dat de predikanten zich door datzelfde toneel bedreigd voelen? Met dit ironische citaat spoort Vondel de Amsterdammers aan om zich niet langer in 'onverstant' over de terecht onbegrijpelijke onwaarheden van de predikanten te blijven verwonderen. Juist Vondels onthullende toneelvoorstellingen zullen hen bevrijden uit hun staat van bijgeloof en verwondering.

Verwondering

Over de staat van verwondering was veel te doen in de zeventiende-eeuwse toneeltheorie, met name omdat Descartes een positieve interpretatie van het begrip

²⁸ Voor de verwijzing naar Egypte kan Vondel zich op twee populaire studies hebben gebaseerd: Hermes Trismegistus' *Sesthien boecken*, dl. 5 (Amsterdam: P. La Burgh, 1652) en Athanasius Kirchers *Oedipus Aegyptiacus* (Rome: Vitalis Mascardi, 1652).

geeft. Aanvankelijk volgde hij Plato in de opvatting dat de verwondering een passie was die de rede dwarsboomde.²⁹ In *Les passions de l'âme* (1649) echter richtte hij zich op Aristoteles, die in de *Metafysica* stelt dat het gevoel van onwetendheid dat de verwondering in ons opwekt juist aanzette tot filosofie (982b). De verwondering neemt ook een belangrijke plaats in binnen Aristoteles' *Poetica*, aangezien dit woord (*to thaumaston*) vanaf boek 9 de plaats van katharsis lijkt in te nemen. In boek 9 stelt Aristoteles dat de verwondering van het publiek maximaal is als de emoties van angst en medelijden worden opgewekt door onverklaarbare gebeurtenissen, zaken die ons begrip te boven gaan en waar we ons alleen nog maar over kunnen verwonderen. In boek 24 en 25 noemt Aristoteles de verwondering als het uiteindelijke doel van de poëzie, waartoe ook de tragedie behoort. Op basis hiervan verheft Descartes de verwondering tot een uitzonderlijke passie en noemt haar zelfs noodzakelijk voor filosofie: 'Aussi voyons nous que ceux qui n'ont aucune inclination naturelle à cette passion, sont ordinairement fort ignorans' (Ook weten we dat zij die niet de natuurlijke neiging hebben tot deze hartstocht, gewoonlijk zeer onwetend zijn).³⁰

De Franse toneelschrijver Pierre Corneille ziet in Descartes' positieve interpretatie van verwondering een vrijbrief om naast de negatieve passies van schrik en medelijden ook andere, positieve passies in te zetten, zolang ze het gewenste effect van verwondering maar teweegbrengen.³¹ In *Onderwys in de tooneel-poëzy* maken Koppennol en Bouwmeester zich sterk voor Corneilles op Descartes gebaseerde visie dat de verwondering een verheven hartstocht is met grote waarde voor het toneel. Wanneer toeschouwers zich verwonderen over de deugdzaamheid van personages – in de positieve zin van 'bewonderen' – zou dit tot zuivering van hun ziel en deugdzaam gedrag leiden (*Onderwys*, 377-380, 391-393; Harmsen 1989, 3).

²⁹ Zie *Theaetetus*, 155d; Steenbakkers 1994, 121. Over de verwondering, zie Matuschek 1991, 123-124 (Descartes), 133-136 (Spinoza).

³⁰ Zie Descartes, *Les passions*, 97 (art. 75). Zie ook art. 69-73, 75-78.

³¹ Zie Corneilles Examen in *Nicomède* (*Oeuvres Complètes* 2: 643). Zie ook Descartes, *Les passions*, art. 71.

Meijer echter vertolkt een andere visie door verwondering niet op te nemen in zijn catalogus van de hartstochten (Steenbakkers 1994, 120-122). Hij baseert zich op Spinoza, die de verwondering niet als een hartstocht beschouwde, maar als de verbeelding van iets dat geen enkele gemeenschappelijke voorstelling oproept in de ziel (*Ethica* 3: Def. 4 (N 167/E 214)). Spinoza brengt verwondering in verband met het letterlijke geloof in wonderen:

En hier uit spruit het dat de genen, die de ware oorzaken der wonderdaden [*Miracula*] navorschen, en die trachten de naturelijke dingen als wijzen te verstaan, en niet als zotten daar over verwondert te zijn, deurgaans van de genen, die van 't gemeen als tolken en verklaarders van de natuur, en van de goden geächt zijn, voor ketters gehouden, en van hen daar voor uitgekreten worden. Want de zodanigen weten dat, als men d'onwetenheit, of liever botheit wechneemt, dan de verwondering [*Stupor*], of verbaastheit, dat is, d'enige middel, die zy hebben, om hun redenering, en hun gezach te verdedigen, wechgenomen word. (*Ethica* 1: App. (N 42/E 109-110))

Wijze mensen onderzoeken de natuur, de onwetenden noemen ieder natuurverschijnsel dat ze niet begrijpen een wonder, zodat ze hun hersens er niet over hoeven te pijnigen. Voor Spinoza is verwondering een negatieve toestand, die ons verhindert om het object van onze bewondering nog kritisch te benaderen. Hij noemt de kerk en de schouwburg als plaatsen waar het volk moedwillig in staat van verwondering wordt gebracht en dom gehouden:

de Kerk [veränderde] zelfs in een Schouwburg, daar men niet de kerkelijke léraars hoorde, maar de redenaars, van dewelke niemand begerig was, om't volk t'onderwijzen, maar in verwondering tot zich te trekken, en de genen, die in gevoelen van hen verschillen, opentlijk te bestraffen, en alleenlijk die dingen voor te dragen, die nieuw en ongewoon waren, en waar over 't volk zich 't meeste verwonderde: daar uit waarlijk groote twisten, nijt, en haat, die men door geen lang gevolg van jaren heeft kunnen weêrleggen, moesten vortkomen.³²

³² Zie TTP, Prae. (N fol. **2-**2v/E 7). Het citaat betreft Spinoza's antwoord op de vraag waarom christenen, die zich beroepen op hun menslievendheid, andersgelovigen zo gewelddadig bestrijden. Volgens hem maakt verwondering de gelovigen ontvankelijk voor de passies van haat en nijd.

Vondels negatieve interpretatie van verwondering stemt overeen met die van Spinoza, met name omdat ze verwondering als de oorzaak beschouwen van bijgeloof en de onkritische houding van burgers ten opzichte van de predikanten. Spinoza vergelijkt hun preken met het schouwburgtoneel, in de zin dat ze de gelovigen met verhalen over onverklaarbare gebeurtenissen (wonderen) in staat van verwondering brengen. De visie op de schouwburg die hieruit naar voren komt, stemt overeen met Vondels beschrijving van het 'oogtoneel' in de dedicatie van *Herkules in Trachin* (WB 10: 551, r. 81-90; hoofdstuk 5, 274-275), dat het verstandelijker 'oortoneel' met oorverdovend spektakel poogt te overstemmen. Ook in *Tooneelschilt* maakt Vondel zich sterk voor verstandelijk toneel, dat de toeschouwers met onthullingen bevrijdt uit hun staat van verwondering.

Vondel maakt echter één uitzondering op zijn afwijzing van verwondering en die betreft de verwondering over Gods werken, omdat die nu eenmaal ondoorgrondelijk zijn. Deze opvatting kan worden geïllustreerd aan de hand van de beschrijving van de openbaringen aan Petrus en Johannes:

[Peter zagh] een vat, vol dieren en vogelen, uit den ontsloten hemel nederdaelen, gelijk eenen grooten lijnen doeck, aen vier hoecken gebonde: en de Heilige Geest schuift, voor den Evangelist Sint Jan, de gordijnen van zoo veele vertooningen open, vol geheimenissen en gebloemde wijsheit, te zijner tijt te kennen, ondertusschen by wijlen jammerlijck van neuswijzen misduyt en verdraeit. (r. 130-136)

De openbaring aan Petrus ontleent Vondel aan Handelingen, waar God Petrus in verwarring brengt door 'alle de viervoetige [dieren] der aerde, ende de wilde, ende de kruypende [dieren], ende de vogelen des hemels' voor hem neer te laten dalen (10: 12). Petrus' verwondering vormt een belangrijk motief in het Bijbelverhaal: 'Ende alsoo Petrus in hem selven twijfelde wat doch het gesichte mochte zijn, dat hy gesien hadde' (17). Niet veel later leert hij dat God hem met de openbaring wilde vertellen dat Zijn schepselen, hoewel ze onderling sterk verschillen, allemaal gelijk zijn: 'Nu verneme ick

inder waerheydt, dat God gheen uitnemer der personen³³ en is. Maer in allen volcke, wie hem vreest, ende gherechticheyt werckt, die is hem aenghenaem' (34-35). Het is niet aan de mens maar aan God om oordelen te vellen over Zijn werken. Vondels verwijzing naar het Bijbelboek Openbaring, dat draait om het laatste oordeel, benadrukt deze boodschap. De 'vertooningen' voor de 'Evangelist Sint Jan' zijn 'vol geheimenissen en gebloemde [verbloemde] wijsheit'. De mens kan zich daar enkel over verwonderen. Vondel verfoeit de mensen die menen dat ze in Gods naam mogen oordelen, waarmee hij uiteraard weer op de predikanten duidt. Aan de hand van twee openbaringen beargumenteert Vondel het primaat van Gods scheppingswerk en het onrecht van de predikanten om over het leven van anderen te oordelen.

Deze visie betreft Vondel op het recht van de Amsterdammers op toneel; de predikanten hebben de bevoegdheid niet om hen de schouwburg te ontnemen:

verzoekende dat de toehoorders, die het gigagen en d'aenklaghten der tooneelschenderen aenhoorden, zich gewaerdigen oneenzijdigh hun oordeel een luttel op te schorten, om de heerlijcke spreuck *Hoor Party*, eertijts met goude letteren, boven den ingangk van het oude stadthuis, geschreven, met der daet te voltrecken, en niet zonder grondige kennis van zaecken te neemen, een ontijdigh vonnis, ten laste van schouburghoofden en tooneelieren, te vellen. (r. 30-37)

Vondel verzoekt de Amsterdamse burgemeesters om hun uitspraak over de sluiting van de schouwburg op te schorten totdat ze de verdedigende partij hebben gehoord, namelijk in Vondels *Tooneelschilt*. De zinspreuk 'Hoor Party' (*audi et alteram partem*) komt uit de rechtspraak en stond in de gevel van het oude stadhuis gebeiteld, dat in 1648 was afgebroken. De predikanten doen deze regel geweld aan door hun dogmatische opvattingen door te drijven.

De werking van toneel wordt in *Tooneelschilt* voorgesteld als de prikkeling van de verbeelding met vertoningen, waardoor een proces van loutering op gang wordt gebracht. De tekst bevat echter meerdere aanwijzingen dat die loutering gepaard gaat

³³ 'Uitnemer der personen': begunstiger, iemand die de een bevoorrecht boven de andere (Aannemer 3. WNT).

met verstandelijke processen. Vertaald naar Spinoza's ethiek van affect wekt het toneel zowel denkbeelden op als rationele gedachten over deze denkbeelden. Deze verkenning van de eigen verbeelding verschaft burgers inzicht in de kwetsbaarheid van hun verbeelding voor de passies, maar ook voor bijgeloof en de veinzerij van de predikanten. Juist het toneel, als instituut van vermomming en representatie, leent zich voor de kritische beschouwing van theatrale processen in de samenleving. Het toneel zet de toeschouwers zeker niet aan tot passieve verwondering, maar prikkelt juist tot de onthulling van illusies.

6.4 De ruimte van toneel: de verbeelding

Als Spinoza stelt dat de krachten van affect inwerken op 'lichamen' hanteert hij een ruime definitie: 'By lighaam [*Corpus*] versta ik de wijze [*Modus*], die Gods wezenheit [*Essentia*], voor zo veel zy als een uitgestrekte zaak [*Res extensa*] bevat word, op een zekere en bepaalde wijze uitdrukt' (*Ethica* 2: Def. 1 (N 46 /E 113)). Lichamen zijn alles waarin God aanwezig is; dit zijn niet alleen materiële voorwerpen, maar ook onze denkbeelden en rationele gedachten. Dit betekent dat de denkbeelden en gedachten die worden opgeroepen door toneel lichamelijke of ruimtelijke eigenschappen bezitten. Deze eigenschappen kunnen worden bestudeerd met het begrippenapparaat van de Spatial Turn, een stroming binnen de filosofie en de sociale wetenschappen die veronderstelt dat sociale praktijken of teksten een eigen ruimte scheppen, en andersom (McAuley 1999, 1-35). De veronderstelling van een dergelijke 'affectieve ruimte' biedt de mogelijkheid om de late treurspelen van Vondel, die nog nauwelijks werden opgevoerd en alleen in boekvorm verschenen,³⁴ toch in een bepaalde ruimte te situeren. In deze paragraaf zal ik de affectieve ruimte van Vondels late treurspelen

³⁴ Voor de opvoeringen van Vondels treurspelen vanaf 1660, zie hoofdstuk 5, 269, noot 19.

construeren om vervolgens te analyseren hoe deze ruimte afweek van de ‘scenische ruimte’ in de schouwburg.

Met ‘scenische ruimte’ duid ik op alle tastbare voorwerpen, zoals decors en rekwisieten, die samen het toneel uitmaken en die verwijzen naar de theatrale werkelijkheid. De concrete plaats van de opvoering is hiervoor zeer bepalend. In *Tooneelschild* situeert Vondel het toneel exclusief in de schouwburg aan de Keizersgracht.³⁵ Met de affectieve ruimte duid ik op de ruimte die zich, als gevolg van het affect dat uitgaat van een toneelstuk of -tekst, ontvouwt in de verbeelding. De ‘vormgeving’ van deze ruimte wordt bepaald door de toneeltekst, regisseursaanwijzingen in de tekst,³⁶ de scenische ruimte en de persoonlijke achtergrond van de lezers of toeschouwers. Ik zal de affectieve ruimte van Vondels late treurspelen en de wijze waarop die zich verhiel tot de scenische ruimte van de schouwburg construeren op basis van *Tooneelschild* en, ter illustratie, enkele voorbeelden uit *Herkules in Trachin* (1668). In de periode 1663-1665 werd de schouwburg verbouwd, om deze beter toe te rusten op de spektakelstukken die toen erg in zwang waren (Amir 1996; afb. 20). De ingrepen die daarbij zijn gedaan maken geen verschil voor mijn analyse, die zich toespitst op twee aspecten die ongewijzigd bleven, namelijk het verhoogde podium en de geslotenheid van de toneelruimte.

‘Verheven plat’

Het door Gay McAuley geformuleerde principe dat ieder theatergebouw een scheiding aanbrengt tussen het toneel en de wereld, gaat ook op voor de Amsterdamse schouwburg:

³⁵ Exterieur en interieur van de schouwburg zijn beschreven door Hummelen 1996; Smits-Veldt 1996. Vgl. De Paepe 2013.

³⁶ Vondel geeft zelden expliciete regieaanwijzingen. Een enkele maal is daarover iets vermeld aan het slot van de Inhoud. Zie bijv. onderaan de Inhoud van *Lucifer* (1654): ‘Het tooneel is in den hemel’ (WB 5: 615, r. 15). Vaker verweeft hij aanwijzingen over de theatrale werkelijkheid met de toneeltekst (woordregie).

the theater building itself, the functions it fulfills, notably in marking the separation of the theatrical from the everyday, in 'framing' the activity in certain specific ways, in transformations from the 'unmarked' to 'marked' ... and in eliciting certain behaviors from people.³⁷

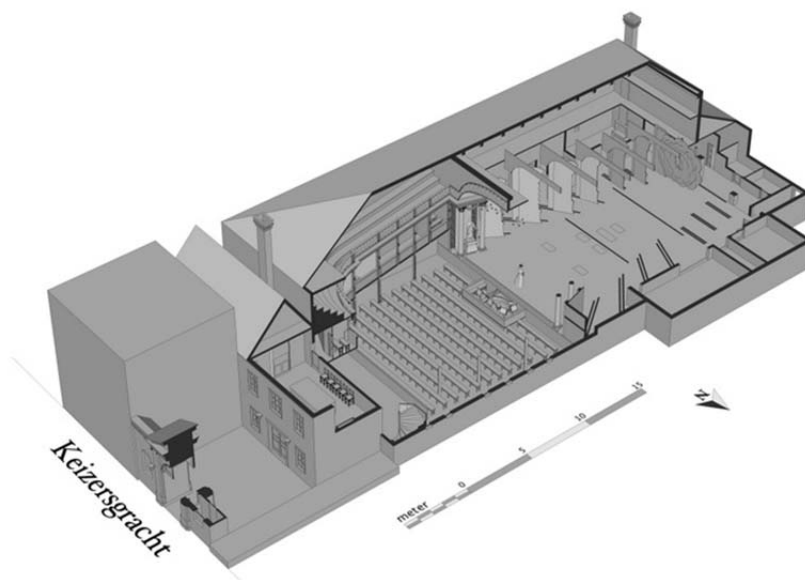
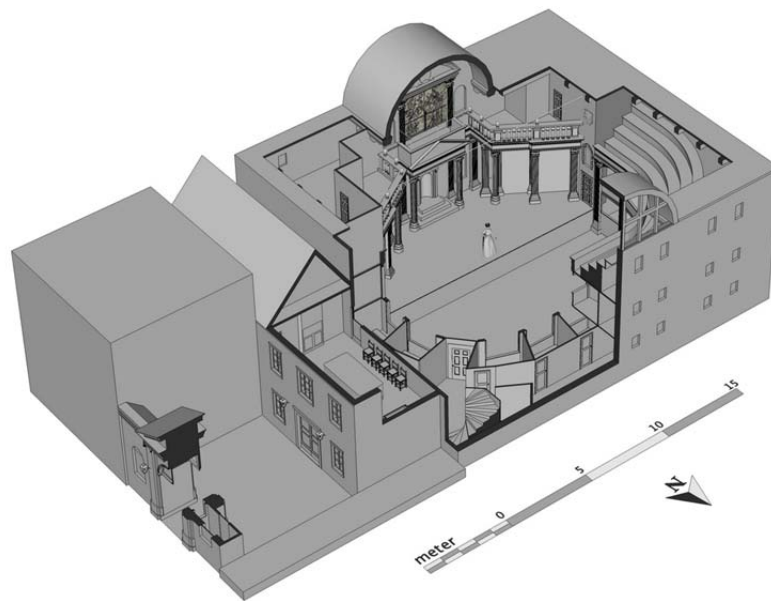
Ieder gebouw maakt deze scheiding op een andere manier, afhankelijk van de specifieke architectuur. Vanzelfsprekend is de hoogte van het podium ten opzichte van het publiek voor deze scheiding van groot belang. Vondel noemt het toneel in *Tooneelschilt* een 'verheven plat', waarbij hij zich baseert op een mogelijke etymologie van toneel als 'houten stellage' (Toneel 3a. WNT; vgl. Toneel. EWN). De verhevenheid van het podium lijkt in eerste instantie noodzakelijk voor de zichtbaarheid van de spelers. Toch zijn er ook andere oplossingen, zoals bijvoorbeeld straattheater, dat vaak midden op een plein en zonder podium werd opgevoerd. Daarmee wil ik maar aangeven dat het verhoogde podium in de Amsterdamse schouwburg een conventie betreft, die bijdraagt aan een specifieke theatrale beleving.

De Amsterdamse schouwburg aan de Keizersgracht, van voor en na de verbouwing, is een vroegmoderne classicistische schouwburg, waarin de omlijsting van het toneel door het decor en de gordijnen,³⁸ de hoogte van het podium en de lichttechniek een scheiding aanbrenge(n) tussen het toneel en het publiek. Deze scheiding werd door Aristoteles al cruciaal geacht voor de tragedie, om 'zonder echte innerlijke pijn te kunnen genieten van datgene wat voorgesteld' werd.³⁹ Ze zorgt voor een onderscheid tussen de twee domeinen van de representatie: de theatrale werkelijkheid en de wereld daarbuiten. De voorstelling, waarin illusie en werkelijkheid door elkaar heen lopen, wordt omkaderd door een architectuur die het onderscheid te allen tijden helder houdt.

³⁷ Zie McAuley 1999, 39. Zie ook Hobgood 2013, 43; Lefebvre 1991, 188. Weigert (2013) benadrukt dat de fysieke scheiding van podium en publiek in de zeventiende eeuw eerder uitzondering dan gebruik was, aangezien toneelopvoeringen nog zelden in theaters plaatsvonden (30-31).

³⁸ Pas na de verbouwing was er sprake van een letterlijk 'lijstoneel', waarbij het toneel ook door een toneelboog nadrukkelijk van de zaal werd gescheiden (Amir 1996, 259).

³⁹ Zie Van der Ben en Bremer 1988, 183. Volgens Laura Zeigert (2013) is het onderscheid terug te leiden tot de architectuur van het Griekse theater (44).



Afb. 20 Reconstructies door Timothy De Paepe van de schouwburg aan de Keizersgracht voor en na de verbouwing van 1664.

Hoogteverschil speelt een belangrijke rol in de theatrale voorstellingen die Vondel beschrijft in *Tooneelschilt*. Bij de goddelijke openbaringen bijvoorbeeld, bevindt de vertoning zich steeds hoog boven de menselijke toeschouwer: Noah ziet de regenboog in de lucht (r. 104-105), God verschijnt voor Jacob bovenaan een ladder (r. 107) en Petrus ontvangt zijn ‘vat, vol dieren en vogelen’ vanuit de hemel op het dak van zijn

huis (r. 131). Het feit dat Petrus zich zelf ook op een dak bevindt, maakt hem op zijn beurt zichtbaar als een theatrale figuur voor zijn navolgers. Het hoogteverschil kan in verschillende situaties anders worden geïnterpreteerd, zoals in termen van een hogere en een aardse werkelijkheid, maar mij gaat het nu om de scheiding op zich. Als gevolg van de scheiding worden de blikken van de toeschouwers georganiseerd in termen van perspectief. Zij bevinden zich nadrukkelijk buiten de theatrale werkelijkheid en worden in de positie gedrongen van iemand die op de vertoning reflecteert of erover oordeelt. Deze situatie noemt Korsten (2013) ‘theatraal’ en hij zet haar af tegen dramatisering, waarbij de toeschouwers juist worden aangemoedigd om deel te nemen aan een spel met de collectieve verbeelding (325). In dit spel vervaagt de grens tussen het toneel en het publiek, wat in de affectieve ruimte gepaard zou gaan met een minder stringente scheiding tussenbeide.

Ter illustratie van die minder stringente scheiding verwijs ik naar *Herkules in Trachin*. De personages beschrijven de hoogteverschillen in het landschap van Trachis en Oechalia als een ethische uitdaging. Het is er rotsachtig, met bergen en steile kliffen: een extreem gevaarlijke omgeving voor mensen die niet goed nadenken over de gevolgen van hun handelingen. Volgens Edith Hall (2009) verbeeldt dit landschap de meedogenloosheid van het lot: één kleine misstap en het noodlot voltrekt zich onmiddellijk (71-72). In het treurspel wordt het noodlot door Herkules een handje geholpen als hij tot tweemaal toe een onschuldig personage in de afgrond stort: hij duwt Ifitus van een toren en Lichas van een klif af. Deze misdaden illustreren dat het noodlot zich zo noodzakelijk als de zwaartekracht voltrekt, maar dat het altijd nog in gang wordt gezet door menselijk handelen, waaraan een ethische beslissing ten grondslag ligt. De landschapsbeschrijving in *Herkules in Trachin* waarschuwt het publiek dat, hoewel ze geen invloed hebben op het lot, ze wel degelijk verantwoordelijkheid dragen voor de wijze waarop ze zich tot het lot verhouden.

Naar analogie van het landschap in *Herkules in Trachin* kan het podium in de schouwburg worden gezien als een ‘landschap’ dat uitdaagt tot ethische keuzes. De architectuur brengt een scheiding aan, maar waartussen of hoe dogmatisch de lijn

wordt getrokken zijn vragen die het publiek voor zichzelf moet uitmaken.

Voortbordurend op *Herkules in Trachin* kan het publiek zelf bepalen hoe ze Herkules' provocatie van Jupiter interpreteren: als een heidense mythe zonder waarheidswaarde of als een kritiek op soevereiniteit in de eigen, christelijke samenleving.

Vanuit dit oogpunt kan Vondels definitie van het toneel als een 'verheven plat' worden gezien als de paradox van een verhoogd en een gelijkvloers podium tegelijkertijd, waarop theatrale processen kunnen worden bevestigd of geconfronteerd.⁴⁰ Het verhoogde podium bevordert een theatrale beleving, terwijl een vlakke vloer meer ruimte laat voor een spel met de verbeelding, dramatisering. Uiteraard maken beide processen van iedere toneelvoorstelling deel uit, maar de mate waarin en de wijze waarop vormen centrale vragen in Vondels late werk.

In *Tooneelschilt* geeft Vondel ook een voorbeeld van een gelijkvloers optreden, in zijn bespreking van de toneeldans: 'Of men nu op eenen vloer, of op een tooneel dansse, dat gelt evenveel.'⁴¹ Het voorbeeld maakt deel uit van een passage waarin Vondel de kruisbestuiving van religie en toneel bepleit: 'heiligh en onheiligh onder een mengende, en Godts bruit, de kerck, by der hant neemende, met haer de Spaensche pavane danssen' (r. 168-170). De afwezigheid van een podium gaat hier gepaard met het wegvallen van andere grenzen; de kerk wordt verleid om zich in de toneeldans te laten meeslepen. In de dans zullen godsdienst en toneeldans elkaar wederzijds beïnvloeden en ontstaat misschien iets nieuws.

Tooneelschilt vertrekt vanuit een theatrale visie op toneel, die echter voortdurend wordt geconfronteerd met een dramatiserende visie. Vondels spel met de verschillende perspectieven van waarneming draagt daar aan bij. In dit spel licht hij de perspectieven uit hun verband, waarbij hun willekeur of politieke bepaaldheid

⁴⁰ Wellicht dat Vondel middels deze paradox ook kritiek uitte op het fenomeen van het 'hellende podium', een technisch zeer moeilijk te realiseren onderdeel van het Teatro Olimpico in Vicenza, gebouwd in 1584 naar het ontwerp van Andrea Palladio, dat model stond voor de schouwburgverbouwing van 1664. Langs dit hellende podium was het decor zodanig opgetrokken dat de illusie van een zeer diep perspectief werd bereikt (Magagnato 1951, 216-217).

⁴¹ Zie WB 9: 387, r. 157-158. De toneeldans vond in het Griekse theater nl. plaats op de platte vloer voor het verhoogde podium.

zichtbaar wordt. Op een gegeven moment beschrijft hij predikant Wittewrongel, die waant dat hij van bovenaf dwars door het dak van de schouwburg kan kijken:

Een Farizeeusche Lynceus⁴² waende, met den verrekijker van zijne benevelde oogen, door het dack des schouwburghs heene te zien, en daer een hoerenouter t'ontdecken: maer het miste den opsnijder,⁴³ en de schouburgh, *Comoedia Vetus* opslaende⁴⁴, las 'er, dat de kerck een dicht dack is, daer eertijts de duivel onder gescholen hadde ... (r. 220-225)

Vondel beschuldigt Wittewrongel ervan dat hij een goddelijk perspectief inneemt, van waaruit hij een moreel oordeel velt over toneel. Door dit perspectief in *Tooneelschilt* te visualiseren wordt het geridiculiseerd; een mens kan immers niet door een dak heen kijken, ook niet van bovenaf. Vondel speelt in zijn werk vaker met de verwisseling van een goddelijk en een menselijk perspectief. In *Bespiegelingen van Godt en Godtsdienst* (1662) bijvoorbeeld, geloven een 'Moor' (WB 9: 437, v. 795) en een 'Tegenvoeter' (438, v. 817) dat Amsterdam een godswonder is in plaats van een door mensenhanden opgerichte stad.⁴⁵ Hier plaatst Vondel de Amsterdammers in de goddelijke positie, waardoor het eigene zichtbaar wordt als goddelijk. Tegelijkertijd hebben de Amsterdammers zelf gezien dat hun huizen uit het veen zijn opgetrokken. De passages in *Bespiegelingen van Godt en Godtsdienst* relativeren het goddelijke door te laten zien dat wat voor de een godswonder is, voor de ander een alledaags en inzichtelijk verschijnsel. Wat goddelijk is wordt afhankelijk gemaakt van een bepaald perspectief. Dit kan weer op Wittewrongel worden betrokken; binnen Amsterdam worden de predikanten als goden aanbeden, maar zijn er ook andere perspectieven mogelijk?

⁴² 'Lynceus': een van de argonauten, bekend om zijn scherpe zicht. Hier is spottend Wittewrongel bedoeld.

⁴³ 'Het miste den opsnijder': de opschepper faalde

⁴⁴ Vondel verwijst naar Willem Meermans *Comoedia Vetus. Of, anders gheenoemt Het bootsmans praetgen* (1612), een antikatholiek pamflet met als aanhef: 'Hoe den ghekapten Droes [duivel], al waer hy Godes Tolck, Sich leghert in de Kerck.'

⁴⁵ Over deze passage in *Bespiegelingen van Godt en Godtsdienst*, zie Korsten 2009, 130-131. De vreemdelling die een stad aanziet voor een wonder is een topos in het klassieke genre van de stedenlof. Zie bijv. 'Amsteldam' en 'Rotterdam' in Constantijn Huygens' 'Stede-stemmen en dorpen' in *Otia* (1625).

Vondel suggereert dat de predikanten zich onterecht een goddelijk perspectief aanmeten en dat ze helemaal niet in de positie verkeren om te oordelen over het toneel.

De affectieve ruimte die wordt opgeroepen in *Tooneelschilt* wordt gekenmerkt door een spel met hoogteverschillen, dat verband houdt met het feit dat Vondel de grenzen tussen toneel en publiek, verbeelding en werkelijkheid afwisselend oproept en weer laat vervagen. Hij maakt deze grenzen zichtbaar als een ethische uitdaging voor alle deelnemers aan het toneelspel, waarbij ze zich bewust worden van het perspectief dat ze zelf innemen ten opzichte van de grenzen.

'In het openbaer, gehoord en gezien'

De tekst van *Tooneelschilt* is niet minder ambigu als het aankomt op de open- dan wel geslotenheid van de affectieve ruimte. Vondel acht de geslotenheid van de schouwburg functioneel, zoals Kristine Steenbergh (2012) heeft aangetoond op grond van het Berecht en de tekst van *Jeptha*. Het gebouw vormt een beschermde omgeving waarbinnen het publiek zijn gevoelens de vrije loop kan laten: 'Thus the tragedy has come full circle with Jeptha's realization that it is necessary to express one's emotions in an isolated environment in order to come to terms with them' (423, vgl. 408, 426). En dit alles zonder dat de sociale orde wordt verstoord en de samenleving hiervan hinder ondervindt.

In weerwil van deze maatschappelijk verantwoorde poëtica roept *Tooneelschilt* beelden op van een open schouwburg, waar het toneel in het volle licht staat (r. 8-9) en bestemd is om 'in het openbaer, gehoord en gezien te worden' (r. 44-45). Het is Vondels grootste vrees dat de burgemeesters deze openbare 'schouburgh met een diamanten grendelslot, by Vulkaen, der goden wapensmit, gesmeet, eeuwich toesluiten, en bezegelen' (r. 254-256). De schouwburg is een stedelijke instelling en een publieke ruimte die voor iedereen toegankelijk moet blijven. Dit beeld zet Vondel af tegen de beslotenheid van de kerk, als een duistere plek met een 'dicht dack', waaronder de duivel zich schuilhoudt (r. 224-225). De schouwburg is een open en

publieke ruimte, waartoe de kerk zich verhoudt als de besloten en persoonlijke ruimte van een 'huis'. Deze dichotomie komt ook tot uiting in Vondels gebruik van het woord 'kamerspeelder'. In *Oeconomia Christiana* had Wittewrongel acteurs laagdunkend aangeduid als 'Kamer-speelders' (2: 1172): rondreizende kunstenaars en kluchtspelers, die tegen een vergoeding bij iemand thuis optraden.⁴⁶ In reactie op Wittewrongel gebruikt Vondel het woord voor 'het schijnheiligh kamerspel der schriftgeleerden' (r. 203), oftewel voor de veinzerij van de predikanten. Ze opereren in de beslotenheid van de kerk, waar ze 'binnenskamers' duistere zaakjes bekonkelen. De eerbiedwaardige 'tooneelstenen' echter staan in de schouwburg in het volle licht (r. 171, 215).

In *Herkules in Trachin* speelt het onderscheid tussen openheid en geslotenheid ook een rol. In de eerste episode, als Deianier beraadslaagt over de toepassing van het centaurenbloed, maakt ze een haarscherp onderscheid tussen binnen en buiten. Zo stuurt zij, als de bode met het langverwachte nieuws over haar echtgenoot arriveert, alle vooraanstaande mannelijke hovelingen het paleis in, om zelf buiten te blijven met de Trachinische vrouwen:

Deianier: Begeertge dat de mans het hooren, of de vrouwen,
Of alle beide dit uit uwen mont verstaen?

Bode: Laet vrouwen buiten, en de mannen binnen gaen.

Deianier: Zy gaen alreede heen. wy luisteren nu gaeren
Naer 't geen u raetzaem dunkt ons wijder t'openbaeren.
(WB 10: 568, v. 335-339)

Het is een opmerkelijke omkering van de gebruikelijke gang van zaken in het oude Athene, waar de vrouwen in het huis (*oikos*) verbleven en de mannen de publieke ruimte bestierden. Deianier gedraagt zich als een man, in overeenstemming met haar taak om een belangrijke beslissing te nemen over de toekomst van het huis van

⁴⁶ Het woord werd ook gebruikt voor de spelers in de oude, besloten rederijderskamers. Na de institutionalisering van de schouwburg en de professionalisering van het beroep van toneelspeler werd het woord veelal neerbuigend gebruikt (Kamerspeler. WNT).

Herkules.⁴⁷ Bovendien verhult Deianier even later haar plan om Herkules' offergewaad in te smeren met het centaurenbloed voor Herkules' schildknaap Lichas, door haar beraadslaging hierover met de Trachinische vrouwen af te breken op het moment dat Lichas het toneel betreedt (zie hoofdstuk 5, 309). Ze beheert haar reputatie door een strikt onderscheid te maken tussen binnen en buiten, en nauwkeurig vast te stellen wie met welke kennis in aanraking komt en wie in onwetendheid wordt gelaten, zoals het haar het beste uitkomt. Uiteindelijk faalt Deianier in de beraadslaging, omdat ze door mensen van de discussie uit te sluiten vooral zichzelf afsluit voor de waarheid. Als vrouw dient Deianier zich dan ook te beperken tot de huishouding en zich niet te mengen in problemen waar ze niet tegen opgewassen is.

Door de kerk voor te stellen als een huis en de schouwburg als een publieke ruimte, maakt Vondel een politieke bewering. Reeds vanaf de middeleeuwen werd de kerk ervan beticht dat ze zich onterecht mengde in het publieke en politieke domein.⁴⁸ De kerk was het huis van God de Vader, een *oikos* en daarmee apolitiek; geloof was een persoonlijke kwestie tussen de gelovige en de Vader. Wat dat betreft, lijkt Wittewrongel zich met de titel *Christelicke huys-houdinghe* heel adequaat te positioneren, maar bij nadere beschouwing dient zijn begrip van huishouding als een sluiproute naar de 'stedelijke huishouding', oftewel de stedelijke politiek. Als hij de burgemeesters aanmoedigt om de schouwburg te sluiten, mengt hij zich onterecht in politieke zaken. Precies daarom is het een waanbeeld van Wittewrongel dat hij 'door het dack des schouwburghs heene [kan] zien' (r. 221-222): de schouwburg is een publieke ruimte, waar de privéopvattingen van de orthodoxe predikanten gelijkwaardig zijn aan alle andere stemmen en nooit de boventoon mogen voeren.

⁴⁷ Vgl. het treurspel *Batavische gebroeders* (1662), waarin het vrouwelijke personage Heldewyn actief de publieke ruimte betreedt (Van Gemert 1998, 214).

⁴⁸ Nl. door Marsilius van Padua in diens *Defensor Pacis* (1324), reeds besproken in hoofdstuk 3, 203. Zie ook Canning 1988, 460-461.

De affectieve ruimte in *Tooneelschilt* is open en moedigt aan tot een vrije uitwisseling tussen het toneel en de samenleving. Het spel met de verbeelding moet door iedereen kunnen worden meegespeeld. Afgaand op Vondels oeuvre streefde hij dit spel met de collectieve verbeelding ook na. Bij de publicatie van *Palamedes* (1625) bracht hij hekeldichten en gelegenheidsgedichten in omloop, die de maatschappelijke relevantie van de toneeltekst explicieerden (zie hoofdstuk 1; Geerdink 2012b). Ook de publicatie van *Maria Stuart* (1646) wordt omgeven door gedichten op het Britse koningshuis, die aan het treurspel politieke betekenis verlenen (Helmers 2014, 97-99, 108-114, 163). Vondel was er ontegenzeggelijk op uit de collectieve verbeelding van politieke gebeurtenissen te confronteren met alternatieve werkelijkheden. Ook het gegeven dat Vondels publicaties steevast worden ingeleid door één of meerdere parateksten, getuigt van zijn behoefte om de grenzen tussen de kunst en de samenleving te verkennen.⁴⁹ In weerwil van wat Vondel in de voorwoorden bij *Jeptha*, *Salmones*, *Herkules in Trachin* en vele andere treurspelen nastreeft, heeft zijn werk vaker niet dan wel een ‘tomende’ invloed op de samenleving. Uit de analyse van *Herkules in Trachin* in hoofdstuk 5 bleek zelfs dat Vondel de katharsis in zijn bewerking van de Griekse tekst ‘saboteert’, met als gevolg dat het (lees)publiek na de voorstelling of de laatste pagina in de hoogste staat van opwindning kon verkeren. Vondel wendt de affectieve krachten van het toneel aan om een ethisch verschil te maken in de samenleving, waar ze bestaande geschiedenissen en verhaallijnen van koers en van snelheid doen veranderen.

Het orakel spreekt

In de peroratio van *Tooneelschilt* (r. 239-265) verankert Vondel het toneelrecht van de Amsterdammers met een gedachte-experiment. Hij roept het interieur van de schouwburg op, waarin de schouwburghoofden op een goede dag grote gouden letters

⁴⁹ Genette (1997) beschrijft de paratekst als ‘an “undefined zone” between the inside and the outside ... a zone between text and off-text, a zone not only of transition but also of transaction’ (2).

vinden. Ze rangschikken deze letters met 'Yver' – het motto van de Nederduitse Academie – tot twee raadselachtige spreuken: 'Schryf speelen, maer speel niet' en 'Lucifer gaet ten toneelreie' (r. 245-246). Vondel kan zich niet voorstellen dat, zelfs al zouden deze spreuken aan de gevel van de schouwburg worden bevestigd, de Amsterdammers hun toneelspel zouden staken en de Amsterdamse regenten de schouwburg zouden sluiten. Het toneel draagt immers bij aan de roem van Amsterdam als 'de pylaer der goude vryheit' (r. 261-262). Een nadere analyse van dit gedachte-experiment moet uitmaken waarom Vondel zo zeker is van zijn zaak.

De eerste spreuk, 'Schryf speelen, maer speel niet', is ontleend aan *Oeconomica Christiana*, waar Wittewrongel stelt dat niet zozeer het lezen als wel het opvoeren van toneelteksten verwerpelijk is (2: 1190). De Amsterdammers mogen wel toneelteksten lezen, zolang ze maar niet worden gespeeld. Bezien vanuit de in *Tooneelschilt* verkondigde toneelopvattingen is het sluiten van de schouwburg dan tevergeefs. Mensen spelen immers van nature al toneel. Door ze de toegang tot de schouwburg te ontfangen kunnen ze niet van hun toneelspel in het dagelijks leven worden afgehouden. Bovendien ondergaan ze bij het lezen van de toneelteksten de affectieve werking van het toneel net zo goed. De menselijke verbeelding werkt als een privéschouwburg waar de denkbeelden voor het geestesoog worden opgeroepen. Zelfs al wordt de schouwburg en iedere vorm van toneel op straat en binnenskamers uitgebannen, dan nog gaat het spel met de verbeelding in de hoofden van de mensen door. Voor Vondels late treurspelen, die alleen in boekvorm werden uitgegeven, was dit in feite reeds de praktijk.

De tweede spreuk, 'Lucifer gaet ten tooneelreie', kan op twee manieren worden gelezen. Ten eerste kan Lucifer duiden op Wittewrongel, die Vondel in *Tooneelschilt* al had omschreven als 'de geest der duisternisse [vermomt] in eenen engel des lichts' (r. 228-229). De spreuk betekent in dit geval dat Wittewrongel dubbel schijnheilig is, omdat hij zich als engel vermomt en omdat hij ondanks zijn toneelkritiek optreedt in de toneelreie. Lucifer kan ook slaan op Vondels treurspel van 1654, dat door Wittewrongel stevig was aangepakt. 'Lucifer gaet ten tooneelreie' lijkt iets te betekenen

in de trant van 'Lucifer gaat op de planken' en kan dan als een provocatie worden opgevat. Een rei is een groep zingende en dansende toneelspelers en maakt als zodanig geen deel uit van de statische schouwburgarchitectuur. Ze kan op willekeurig welke plaats en welk moment worden samengesteld, waarmee Vondel wederom benadrukt dat toneel niet afhankelijk is van een gebouw, maar van mensen.

Op grond van *Tooneelschild* en *Herkules in Trachin* karakteriseer ik de affectieve ruimte van Vondels late treurspelen als een 'vlakke' in de zin van publieke ruimte, die hun affect optimaliseert. Deze ruimte wordt in sterke mate bepaald door de scenische ruimte van de Amsterdamse schouwburg. Vondel verlaat deze ruimte niet, maar tast haar van binnenuit af op openingen, waardoor zijn teksten de samenleving kunnen bereiken. Het beste voorbeeld van deze ruimte wordt gevormd door de menselijke verbeelding, die door de predikanten wel kan worden gemanipuleerd, maar nooit volledig kan worden beheerst. In Vondels stukken leren de Amsterdamse burgers de manipulaties van hun verbeelding door veinzerij en bijgeloof herkennen, opdat de ruimte van hun verbeelding behouden blijft voor het vrije geweten.

Besluit

Toneel is een recht dat de mens van nature toekomt, zo beweert Vondel in zijn pleitrede voor het toneel, en daarom moet de Amsterdamse schouwburg geopend blijven. De steile predikanten kunnen de Amsterdamse burgers hun schouwburg wel willen ontnemen, maar daarmee blijft de natuurlijke aandrang van mensen om toneel te spelen bestaan. Daarbij gaan de steile predikanten, als ze zich mengen in de stedelijke politiek over de publieke ruimte van schouwburg, hun boekje te buiten. Volgens Vondel heeft de kerk het recht niet om zich te mengen in de politiek, omdat de kerk een huis is, waarvan de wetten alleen betrekking hebben op het eigen privédomein. Ook waarschuwt hij tegen de neiging van de predikanten om de

verbeelding van gelovigen te manipuleren en ze met veinzerij aan te zetten tot bijgeloof. Vondel beschouwt als een schending van het recht op de vrijheid van geweten.

Wanneer Vondel mensen ‘toneelspelers’ noemt, maakt hij onderscheid tussen twee soorten: enerzijds de mensen die hun rol op aarde naar eer en geweten vervullen en bescheidenheid in acht nemen ten opzichte van de hogere waarheid, anderzijds de ‘veinzers’ die doen alsof ze de waarheid in pacht hebben en haar aan andere mensen mogen opleggen, waarmee Vondel doelt op de orthodoxe predikanten. Bescheidenheid ten aanzien van de hogere waarheid gaat gepaard met de instandhouding van meerstemmigheid of polyfonie, die ik in Vondels teksten heb aangeduid als een vorm van parrhesia (zie hoofdstuk 2 en 3). Deze polyfonie werkt onthullend, in de zin dat degenen die beweren dat ze de enige en de hoogste waarheid kennen, worden onthuld als veinzers.

Bezien vanuit Spinoza’s ethiek van affect is iedere onthulling een toename van kennis en vermogen, met een ethisch verschil als gevolg. Door te onthullen scheppen Vondels treurspelen een ethische ruimte in het theologisch-politieke discours van de Republiek en deze ruimte bevindt zich in de collectieve verbeelding van de burgers. Deze affectieve ruimte neemt de vorm aan van een gelijkvloers en publiek toegankelijk toneel, waar de scheiding tussen verbeelding en werkelijkheid ter discussie staat en vrije uitwisseling van denkbeelden met de samenleving mogelijk is. De openheid van de collectieve verbeelding is enerzijds kwetsbaar voor de manipulaties van veinzers, anderzijds vormt ze een noodzakelijke stap in de richting van de waarheid voor de staat. Alleen via de collectieve verbeelding staat een samenleving in verbinding met het virtuele, als onuitputtelijke bron van creativiteit en waarheid. In Vondels opvatting stimuleert het toneel de collectieve verbeelding, omdat de burgers door toneel hun verbeelding leren kennen, wat hen weerbaar maakt tegen processen van manipulatie.

Werd Vondels pleitrede verhoord? Wellicht, want de Amsterdamse burgemeesters hebben de schouwburg niet gesloten. Voor Vondel maakte het echter weinig verschil. In 1663 zette het schouwburgbestuur onder leiding van Jan Vos een

grootscheepse verbouwing op touw, waarbij de laatste snufjes op het gebied van theatertechniek werden aangebracht. Schouwburghoofd Tobias van Domselaar kondigt ze trots aan: ‘alle bedenkelijke [denkbare] en schielijke [snelle] veranderingen van Perspectieven of Inzichten, en veelderley Vliegende Werkken, die men machines noemt’ (gecit. in Amir 1996, 259-260). In de vernieuwde schouwburg werd een spectaculair soort toneel geprogrammeerd, waarin met gebruik van geschilderde decors, rook, water en verlichting een illusionaire wereld werd geschapen, die ‘[s]oo natuurlijk en als levendig’ (r. 260) was dat het publiek van de ene verbazing in de andere zou vallen. De toeschouwers werden voor de duur van het stuk ondergedompeld in een illusie, waarbij de oogmerken van loutering en stichting op het tweede plan kwamen. De talige en statische stukken van Vondel kwamen niet langer tegemoet aan de wensen van het schouwburgbestuur. Hoewel het toneelrecht de Amsterdammers niet werd ontzegd, benutten ze het toneel, in Vondels optiek, niet voor het doel waarop dit recht was gebaseerd. De Amsterdamse schouwburg was er niet langer de plaats naar om Vondels ethische denkbeelden over het toneel te verwezenlijken.