



## UvA-DARE (Digital Academic Repository)

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

Paijmans, M.G.

**Publication date**

2015

**Document Version**

Final published version

[Link to publication](#)

**Citation for published version (APA):**

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

**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.

## Samenvatting

### Dichter bij de waarheid

#### Parrhesia en dramatisering in het werk van Joost van den Vondel

##### *Parrhesia*

Het concept 'parrhesia' van Michel Foucault (1926-1984) dient in deze studie als een heuristisch instrument, een 'lens' die de teksten van de Amsterdamse dichter en toneelschrijver Joost van den Vondel (1587-1679) zichtbaar maakt vanuit de hoek van vrijmoedig spreken én die in dit leesproces zelf wordt bijgeslepen.

Het Griekse woord parrhesia betekent etymologisch 'alles' (*pan*) 'wat wordt gezegd' (*rhema*). Een parrhesiast (*parrhesiastes*) zegt precies wat hij denkt, omwille van zijn goede relatie met de waarheid. Foucault heeft dit klassieke begrip als uitgangspunt genomen voor zijn laatste collegereeksen aan het Collège de France (CdF83; CdF84), waarin hij het omschrijft als het moedig uitspreken van een ongemakkelijke waarheid. Met parrhesia drukt de spreker zijn persoonlijke relatie met de waarheid uit; omwille van die relatie beschouwt hij het als zijn plicht de waarheid te onthullen als die wordt verhuld. Parrhesia veronderstelt een verband tussen ethiek en politiek: enerzijds heeft de parrhesiast inzicht in de waarheid omdat hij het 'goede leven' (*eu zen*) leidt, anderzijds betreft deze waarheid datgene wat goed, heilzaam en nuttig is voor de staat. Volgens Foucault opent het spreken van een parrhesiast een ethische ruimte binnen het politieke discours, van waaruit het functioneren van de politiek tijdelijk aanschouwelijk wordt gemaakt en ter discussie kan worden gesteld. De thematisering van parrhesia in het Athene van de vijfde en vierde eeuw v. Chr. wijst er volgens Foucault op dat het toenmalige politieke discours in een crisis van waarheid verkeerde, waarbij niet duidelijk was wie het recht op waarheidspreken toekwam. Alleen door de inbreuk van een ethisch discours, dat buiten de politieke wetten om orde op zaken stelde, kon het voortbestaan van dit politieke discours worden gegarandeerd. Op vergelijkbare wijze duidt de thematisering van parrhesia in Vondels teksten op een

crisis van waarheid in het politieke discours van de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden (verder: de Republiek).

Parrhesia functioneert in Vondels teksten op twee manieren, die ik aanduid als 'polyfonie' en 'dramatisering'. Polyfonie is een concept van de Russische literatuurwetenschapper Michail Bachtin (1895-1975) dat een methode biedt om stemmen die op het eerste oog afwezig zijn in een tekst af te leiden uit de duidelijk aanwezige stemmen. Wanneer Vondels teksten volgens deze methode worden geanalyseerd, blijkt dat ze een representatie vormen van verschillende wereldbeelden die leefden onder de inwoners van de Republiek. Die grote meerstemmigheid hing samen met de vrijheid van geweten en de gedecentraliseerde politieke structuur in de Republiek. Die resulteerden in een relatief hoge mate van tolerantie, die andersgezinden en vrijdenkers uit heel Europa aantrok. Hoewel ze hun gedachtegoed niet konden uiten in de publieke ruimte, was die wel degelijk aanwezig in de collectieve verbeelding. Bachtins concept maakt Vondels teksten zichtbaar als een platform voor discussies die in de samenleving niet konden worden gevoerd of niet op gelijkwaardige wijze, als gevolg van de machtsverhoudingen. Vondels polyfone teksten onthulden dat de waarheid van de machthebbers niet de enige waarheid was die leefde in de Republiek en zo schiepen ze een ethische ruimte van waaruit de politiek bespreekbaar was.

Het concept dramatisering is afkomstig van de Franse filosoof Gilles Deleuze (1925-1995), die daarmee een confrontatie van transcendentie in het denken aanduidt. Ik beschouw dramatisering bij Vondel als een confrontatie van 'theatraliteit', zowel in het toneel als de samenleving, omdat theatrale voorstellingen hun betekenis ontlenen aan de representatie van een andere werkelijkheid, die dus 'transcendent' is aan de theatrale werkelijkheid. De theatrale werkelijkheid verwordt dan tot een schijnwerkelijkheid, waartoe de toeschouwers in de 'echte' wereld zich kunnen verhouden in termen van perspectief, maar waar ze nooit letterlijk aan kunnen deelnemen. Dramatiserend toneel poogt te ontsnappen aan deze representatieve functie van toneel door het gangbare beeld van de 'werkelijkheid' te confronteren met

denkbeeldige werkelijkheden. Bij dramatisering komt betekenis niet tot stand in termen van perspectief, maar in de immanente dynamiek van de verbeelding. Als in dat proces een radicaal nieuwe werkelijkheid wordt opgeroepen – dus niet, zoals bij theatraliteit, de representatie van een bestaande werkelijkheid – is er sprake van dramatisering.

Uiteraard spelen theatraliteit en dramatisering een rol voor iedere toneelvoorstelling. Zo ook in Vondels treurspelen, waar de theatrale en de dramatiserende functie zich beurtelings manifesteren. Belangrijker is echter dat zijn werk nadrukkelijk op deze processen reflecteert. In het kader van parrhesia duidt dramatisering op een crisis van dé waarheid, waarbij niet alleen wordt onthuld dat er meerdere waarheden naast elkaar bestaan, maar de waarheid op zich op zodanige wijze wordt geconfronteerd dat ze een verandering moet ondergaan.

De analyse van parrhesia maakt zichtbaar dat in Vondels teksten twee manieren van waarheid spreken samenkomen, namelijk de onthulling van de verscheidenheid aan waarheden in de samenleving (polyfonie) en de confrontatie van dé waarheid met een radicaal nieuw wereldbeeld (dramatisering). Terwijl polyfonie is gebaseerd op representatie en theatraliteit, vormt dramatisering juist een confrontatie van deze processen. Ik beschouw parrhesia als het scharnier dat beide vormen van waarheid spreken in Vondels werk met elkaar verbindt.

Bij de analyse van Vondels teksten is de ‘lens’ van parrhesia zelf ook bijgeslepen. Het probleem deed zich voor dat Foucault weinig heeft vermeld over de specifieke werking van parrhesia door een kunstwerk, terwijl hij het concept wel aan de hand van toneelstukken, literaire teksten en beeldende kunst heeft ontwikkeld. Hoe kan het vrijmoedige spreken in de denkbeeldige werkelijkheid van het kunstwerk, een confrontatie of onthulling teweeg te brengen in de wereld daarbuiten? Aan de hand van Vondels teksten die, behalve dat ze parrhesia thematiseren zelf ook een parrhesiastische functie vervulden in de samenleving, wordt een antwoord geformuleerd op deze vraag. Vondels teksten confronteerden het wereldbeeld van de toeschouwers of lezers in de verbeelding; soms op zo’n grote schaal dat kan worden

gesproken van een collectieve verbeelding. Met name Deleuzes concept dramatisering, dat de hiërarchie tussen werkelijkheid en verbeelding opheft, bleek goed toepasbaar op Vondels toneel als een spel met de verbeelding. Ook is het behulpzaam gebleken bij de aanpassing van Foucaults concept parrhesia, opdat dit beter aan Vondels treurspelen tegemoetkwam. De verbinding van parrhesia en dramatisering vormt ook een bijdrage aan het onderzoek naar de raakvlakken in het denken van Foucault en Deleuze.

### *De casussen*

Het dichterschap van Joost van den Vondel vormt een buitengewone casus voor een analyse van parrhesia, omdat het waarheid spreken als een rode draad door zijn werk loopt. Hoewel Vondel het woord ‘parrhesia’ niet gebruikt, getuigt de inhoud van zijn teksten van zijn fascinatie met het verschijnsel van vrijmoedig spreken. Bovendien stelt hij zichzelf in zijn werk meermaals voor als een vrijmoedige spreker. Ook de periode en de omgeving waarin Vondel zijn teksten publiceerde, maken zijn casus relevant voor parrhesia. In het denken van Foucault vormt de barok de overgangperiode tussen twee épistèmes (de samenhangende systemen van ideeën die de grenzen bepalen van wat in een bepaalde periode wordt aanvaard als ware kennis), namelijk de renaissance en de klassieke épistème. De door parrhesia geaccentueerde crisis van de waarheid in het werk van Vondel betreft deze omwenteling in de opvattingen over waarheid. Juist in de Republiek, waar vrijdenkers uit heel Europa samenkwamen, deed deze zich in alle hevigheid voor. In Vondels oeuvre, dat maar liefst zestig jaar bestrijkt, kan deze ontwikkeling op de voet worden gevolgd als verschillende manieren van waarheid spreken. In vijf casussen belicht ik steeds een ander aspect van parrhesia aan de hand van een tekst of tekstverzameling van Vondel. In de hoofdstukken 1-3 ligt de nadruk op het verschijnsel van polyfonie en in de hoofdstukken 5 en 6 op dramatisering. Hoofdstuk 4 wordt ingenomen door een theoretische tussenbeschouwing over de verbinding van parrhesia en dramatisering.

Hoofdstuk 1 gaat over het treurspel *Palamedes* (1625), waarmee Vondel reageerde op de executie van Johan van Oldenbarnevelt in 1619. De klassieke allegorie onthult deze rechtsgang als een schijnproces en een schending van de rechten van de vrije steden. In de paratekst (de door Vondel geautoriseerde teksten in het voorwerk van de publicatie en enkele thematisch verwante gedichten daarbuiten) stelt Vondel zichzelf hoe langer hoe duidelijker voor als een parrhesiast. Een analyse van Vondels sociale netwerk wijst echter uit dat hij in *Palamedes* niet alleen zijn eigen waarheid spreekt, maar ook die van een groep remonstrantse en staatsgezinde bestuurders, die zelf buiten beeld wilden blijven. Vondels voorstelling als parrhesiast kan als retorisch worden beschouwd, maar dat neemt niet weg dat het motief van parrhesia in de publicatiegeschiedenis van *Palamedes* veelzeggend is voor het politieke discours van de Republiek in 1619 en 1625.

De onthulling van Oldenbarnevelts proces als een schijnproces, gaat in *Palamedes* gepaard met de verhulling dat dit onrecht inherent was aan het politieke discours van de Republiek. Binnen het politieke discours blijft verhuld dat Maurits' schending van de Unie van Utrecht de werking van een 'ethisch' discours betrof, dat het politieke discours omzeilde, omdat de politiek in 1618-1619 het voortbestaan van de Republiek niet langer kon garanderen. Als gevolg van de gedecentraliseerde politieke structuur van de Republiek vormden politieke patstellingen een terugkerend probleem. De gewelddadige machtsgrepen van de stadhouder van Holland, die binnen het politieke stelsel van de Republiek veel bewegingsvrijheid genoot, maakte keer op keer een einde aan de patstellingen en garandeerden zo het voortbestaan van de Republiek. In *Palamedes* tekent het spel van parrhesia zich af door zowel de aanwezigheid van het politieke als het ethische discours in de tekst. De allegorische vorm van het treurspel stimuleert een spel van onthulling en verhulling, dat representatief is voor de dynamiek van patstellingen en doorbraken in de Republiek. Op deze manier verschaft het perspectief van parrhesia inzicht in het functioneren van *Palamedes* in relatie tot machtswerking in de Republiek.

In hoofdstuk 2 bespreek ik zes lofdichten die Vondel in de jaren 1625-1632 opdraagt aan de nieuwe stadhouder Frederik Hendrik, maar waarin hij de belangen verdedigt van de Amsterdamse magistraat in de oorlog tegen Spanje: *Begroetenis* (1625), *Geboortklock* (1626), *Verovering van Grol* (1627), *Amsteldams Wellekomst* (1628), *Zegesang* (1629) en *Stedekroon* (1632). De magistraat bestond in deze periode uit overwegend staatsgezinde burgemeesters en streefde naar afschaffing van de antiremonstrantse plakaten en meer inspraak in de buitenlandse politiek. Omdat de inhoud van de lofdichten nauw samenhangt met de fluctuerende politieke omstandigheden heb ik de analyses onderverdeeld in drie tijdvakken.

In de lofdichten van 1625 en 1626 – *Begroetenis* en *Geboortklock* – neemt parrhesia de vorm aan van ongevraagd advies aan de vorst. Met parrhesia kon Vondel via Frederik Hendriks vorstelijke ethos zijn invloed laten gelden in het politieke domein. In de zestiende-eeuwse theorie over soevereiniteit had een soeverein twee lichamen: een natuurlijk lichaam van vlees en bloed en een politiek lichaam dat samenviel met het abstracte ‘lichaam’ van de staat. Aangezien Frederik Hendrik in de Republiek echter geen soevereiniteit bezat, stond Vondel voor de uitdaging om dit vorstelijke ethos, als voorwaarde voor parrhesia, zelf in zijn lofdichten op te roepen.

In de periode 1627-1630 bood de prins de remonstrantse steden, waaronder Amsterdam, militaire steun in ruil voor oorlogsgelden. Deze samenwerking vormde een geweldige prikkel voor de oorlog tegen Spanje en leidde tot de veroveringen van Grol (1627), Den Bosch (1629) en Wezel (1629). De lofdichten *Verovering van Grol*, *Amsteldams Wellekomst* en *Zegesang* geven blijk van een groeiend Amsterdams zelfbewustzijn; Vondel stelt de Amsterdamse regenten en Frederik Hendrik voor als de gezamenlijke voortrekkers van de oorlog en tegelijkertijd voert hij bij Frederik Hendrik de druk op om de plakaten op te heffen. Uit het feit dat Vondel van de prins geen respons kreeg op zijn lofdichten blijkt dat zijn voorstelling van zaken botste met de positie van de prins in de samenwerking, die puur strategisch van aard was.

In 1632 ten slotte keerde de prins zich abrupt van Amsterdam af door de vredesonderhandelingen met Spanje af te breken en financieel met de Franse koning

in zee te gaan. In Amsterdam werd deze beslissing als verraad beschouwd. Vondels reactie tekent zich af in *Stedekroon*, dat breekt met de verbeeldingswerkelijkheid van de lofdichten en een nieuw beeld schept van een oorlog die maar niet wil ophouden. Vondels gedicht 'Vredewensch aen Constantyn Huigens' (1633) wordt beschouwd als het slotakkoord van Vondels zegezing op de prins. Hierin wordt Frederik Hendrik verbeeld als een natuurkracht die zich zonder geweten een weg baant door het politieke discours van de Republiek. Hij daagt de prins uit dit beeld te weerleggen door zijn ethos te tonen, maar die speelt het parrhesiastische spel niet langer mee.

In hoofdstuk 3 laat ik zien hoe parrhesia functioneert in een christelijk kader. Het treurspel *Peter en Pauwels* (1641), over het martelaarschap van de twee apostelen, werd door Vondels tijdgenoten ontvangen als een verdediging van zijn keuze voor de rooms-katholieke kerk, die in het stuk wordt voorgesteld als een oecumenische moederkerk met de paus aan het hoofd als onfeilbare arbiter. Het martelaarschap van Peter, de eerste paus, vormt de 'rots' waarop de kerk is gebouwd en vanwaar ze iedere splijting – ook de reformatie – te boven komt.

Een polyfone analyse van *Peter en Pauwels* laat zien dat er ook protestantse stemmen in de tekst doorklinken, die de katholieke kerk juist voorstellen als een gespleten institutie, waar politieke belangen het winnen van religieuze bezieling. Deze tweestrijd van geloof en macht wordt vertegenwoordigd door Peter en Nero, als het katholieke ideaal van de paus en het protestantse schrikbeeld van de paus als 'antichrist'. De derde protagonist, Pauwels, slaat een brug tussen hen door een inversie van geloof en macht; de geestelijke macht heerst over het Hemelse Rijk. Deze inversie komt ook tot uiting in het martelaarschap, als een overwinning over het aardse door te sterven voor God. Nero verbeeldt de wijze waarop deze inversie door christelijke leiders wordt ingezet, opdat gelovigen zich aan de macht van de kerk onderwerpen. De onthulling dat de kiem voor de splijting van het christendom van het begin af aan in het christendom zelf aanwezig was, vormt de parrhesiastische betekenis van *Peter en Pauwels*. De inversie van geloof en macht verklaart hoe deze kiem zo lang verhuld kon blijven.



*Peter en Pauwels* is een voorbeeld van een christelijke geschiedenis die door Vondel is bewerkt tot een klassieke tragedie. Een probleem dat zich daarbij voordeed was dat Nieuwtestamentische helden niet ‘onvolmaakt’ zijn, zoals een tragische held. Peter en Pauwels zijn martelaars en hun dood is geen tragische *katastrophe*, maar een zege. De confrontatie van de klassieke vorm met de christelijke stof leidde tot fundamentele theologische vragen. Vondels zoektocht naar een tragisch motief heeft er in *Peter en Pauwels* toe geleid dat de schijnbaar zuivere beginselen van de apostelen in twijfel worden getrokken, waardoor het instituut van martelaarschap zich aftekent als een onnatuurlijke inversie van de menselijke drang tot zelfbehoud.

In hoofdstuk 4 wordt de verbinding tussen parrhesia en dramatisering theoretisch uiteengezet. Deze verbinding is nodig, omdat Foucault niet expliciteert hoe parrhesia door een kunstwerk in de samenleving kan resoneren. Deleuzes concept dramatisering, dat de hiërarchie van werkelijkheid en de verbeelding opheft, biedt hiervoor wel een verklaring. Het vertrekt vanuit de gedachte dat de verbeelding het voorstadium is van alle rationele kennis en dus ook ware denkbeelden bevat. Het toneel kan de vorming van denkbeelden stimuleren en zo de aanzet geven voor een proces van rationele kennisverwerving, met name op het gebied van zelfkennis. In de late treurspelen van Vondel, vanaf circa 1660, speelt dit verband tussen de verbeelding en kennis een centrale rol en interpreteert hij parrhesia ook steeds vaker als het onthullen van een gebrek aan kennis. Dit relateer ik aan de opkomst van de nieuwe wetenschappen in de tweede helft van de zeventiende eeuw in Amsterdam, die waarheid duiden in termen van kennis.

Vondels late treurspelen vormen een mooie casus om aan te tonen dat parrhesia en dramatisering, concepten afkomstig uit verschillende denksystemen, elkaar kunnen versterken. Foucault beschouwt parrhesia als de manifestatie van een ‘etho-poëtische’ levenswijze, waarbij het poëtische element suggereert dat dit leven wordt vormgegeven, ‘als een kunstwerk’. Terwijl *poiesis* een brug slaat tussen het leven en het spreken van de parrhesiast, heft ze niet de grens op tussen de verbeelding en de werkelijkheid, die het kunstwerk in de vroegmoderne tijd afscheidde van de wereld.

Deleuzes concept dramatisering maakt geen onderscheid tussen ware en onware gedachten; hij rekent zowel geactualiseerde als virtuele denkbeelden tot de realiteit. Welke verbeeldingswerkelijkheid binnen een bepaalde samenleving als de 'ware' wordt aangeduid is volgens hem de uitkomst van machtsprocessen. Het 'denken van kunst' is 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 een dusdanige zeggingskracht of 'vermogen' hebben, dat hun affect niet onderdoet voor die van 'ware' denkbeelden. De werking van deze affectieve processen beschrijft hij aan de hand van een 'ethiek van affect', die hij deels ontleent aan Spinoza. De ethiek van affect verklaart dat ook kunstwerken een parrhesiastische functie kunnen vervullen. Juist in het denken van kunst komen Foucault en Deleuze, afkomstig uit een begrensd en een onbegrensd denken, elkaar tegen. Ze beschouwen het denken van kunst allebei als een eindeloze reeks onthullingen, waarin de grenzen tussen waarheid en verbeelding keer op keer zichtbaar worden gemaakt als drempels naar of dramatiseringen van nieuwe werkelijkheden. Het 'differentiedenken' van Deleuze lijkt in dit opzicht sterk op het 'anders denken' van Foucault. Ook Foucaults aanduiding van het kunstwerk als een 'irruptie van het elementaire' kan worden gerelateerd aan dramatisering, als de immanente dynamiek waarmee het ware leven met een dionysische oerkracht door de apollinische schil van de beschaving breekt.

In hoofdstuk 5 en 6 laat ik zie hoe dramatisering zich in Vondels werk manifesteert als de confrontatie van een renaissancistisch en theatraal wereldbeeld met het wereldbeeld dat werd ontwikkeld binnen de nieuwe wetenschappen. Het perspectief van parrhesia maakt deze confrontatie zichtbaar als een crisis van de waarheid. Uitgangspunt voor hoofdstuk 5 vormt het treurspel *Herkules in Trachin* (1668), een bewerking van Sophocles' *Trachiniae*, waarmee Vondel participeerde in de discussie over de hartstochten in het toneel. De discussie hield nauw verband met de opkomst van de nieuwe ethische wetenschappen, die de hartstochten definieerden als het gevolg van de aandoening (affect) door natuurkrachten op ons lichaam. Mijn hypothese is dat niet alleen het verlichte toneelgezelschap Nil volentibus arduum

(1669-1681) zijn toneeltheorie baseerde op de cartesiaanse toneeltheorie van onder anderen Pierre Corneille, maar dat ook Vondel zich liet inspireren door de nieuwe wetenschappen. Een polyfone analyse van *Herkules in Trachin* laat zien dat daarin drie grote discoursen werkzaam zijn, te weten een aristotelisch discours, een barok discours over soevereiniteit en een spinozistisch discours over de hartstochten. In een aristotelische tragedie draagt de beleving van de hartstochten bij aan een spiritueel proces, waarin de toeschouwers worden gelouterd van overmatige hartstochten. In een barok treurspel, zoals beschreven door Walter Benjamin (1925), is de held altijd een soeverein vorst. Als Herkules zo wordt beschouwd, kan zijn onbeheerste gedrag worden uitgelegd als de verscheuring tussen de goddelijke en de menselijke hoedanigheid van de soeverein. Het spinozistische discours ten slotte maakt Herkules' hartstochten zichtbaar als het gevolg van een gebrek aan kennis. Tot het moment van de *anagnorisis* (waarop de held tot inzicht komt) stelt Herkules Jupiter voor als een vaderfiguur. Pas als hij inziet dat het goddelijke een volkomen onmenselijke natuurkracht is, leert hij zijn hartstochten beheersen en kan hij berusten in zijn lot. Vondel echter draait de anagnorisis in zijn bewerking terug; Herkules houdt tot hij sterft vast aan het vaderbeeld en beschuldigt Jupiter van onverschilligheid. Geredeneerd vanuit Nils poëtica is kennisverwerving een morele plicht en vormt de dood van Herkules, die zijn hartstochten niet weet te matigen, een voorbeeld van poëtische gerechtigheid.

Een analyse van Herkules' beschuldigingen van Jupiter op grond van Spinoza's *Tractatus theologico-politicus* (1670), geeft echter een heel ander beeld dan de maatschappelijk verantwoorde toneelopvattingen van Nil. In een spinozistisch kader wordt Herkules zichtbaar als parrhesiast. Volgens Spinoza bestaat een inadequaat godsbeeld als dat van Herkules nooit op zichzelf, maar wordt ze vaak gestimuleerd door machthebbers wier macht is gestoeld op dit inadequate godsbeeld. Ze manipuleren de verbeelding van hun onderdanen op zodanige wijze dat deze vrijwillig afzien van hun rationele vermogens. Als dit inzicht wordt gecombineerd met Spinoza's ethiek van affect wordt Herkules' provocatie van Jupiter zichtbaar als een confrontatie

van zijn eigen verbeelding. *Herkules in Trachin* confronteerde het zeventiende-eeuwse publiek met de vraag hoe een god die zich onverschillig toont over menselijk lijden de hoogste macht op aarde kon vertegenwoordigen. Vondel verwerpt het christelijke godsbeeld niet, maar confronteert het van binnenuit, in de verbeelding.

In hoofdstuk 6 wordt het verband tussen dramatisering en parrhesia verder uitgewerkt aan de hand van *Tooneelschilt of Pleitrede voor het tooneelrecht* (1661). Vondels visie op toneel wordt hierin gekenmerkt door een 'crisis van representatie': een confrontatie van theatraliteit in het toneel en de samenleving. De tekst vormde een reactie op *Oeconomia Christiana ofte Christelicke huys-houdinghe* (1661), waarin de Amsterdamse predikant Petrus Wittewrongel (1609-1662) had gepleit voor sluiting van de schouwburg, omdat het schouwburgtoneel Gods wrok op zou wekken. In *Tooneelschilt* bepleit Vondel dat het toneel de mens van nature toekomt, omdat mensen zelf een soort toneelspelers zijn op het wereldtoneel, in de zin van de *theatrum mundi*-metafoor. Bovendien acht hij processen van nabootsing, spel en verbeelding noodzakelijk voor kennisverwerving. Het kader voor Vondels pleitrede wordt gevormd door de gevestigde theatrale traditie, maar hij beschrijft ook processen van dramatisering die dit kader van binnenuit confronteren. Deze confrontatie heb ik geanalyseerd met betrekking tot de aard, de functie, de werking en de ruimte van toneel.

De aard van dramatiserend toneel bestaat in de immanente dynamiek, waarmee in de verbeelding kennis wordt gegenereerd. In tegenstelling tot bij theatraal toneel, wordt er geen nabootsing geboden van een bestaande waarheid, maar radicaal nieuwe denkbeelden opgeroepen. Vondels toneelopvatting behelst een dramatische confrontatie van theatraliteit. Hij beschouwt theatraliteit als een eigenschap die mensen van nature toekomt, maar benadrukt dat deze ook verkeerd kan worden aangewend, zoals in het geval van 'veinzerij'. Vondel noemt de calvinistische predikanten veinzers, omdat ze doen alsof ze Gods wil verkondigen, terwijl ze hun eigen zin doordrijven (de sluiting van de schouwburg). De functie van dramatiserend toneel is illusies te onthullen. Deze onthullingen zijn bij Vondel enerzijds

epistemologisch, in de zin dat er illusies worden weggenomen, anderzijds politiek van aard, zoals de onthulling van veinzerij. Beide functies kunnen in elkaars verlengde worden gezien: toneel onderwijst de burgers en maakt hen op die manier weerbaarder tegen de manipulaties van de verbeelding door de predikanten. De werking van dramatiserend toneel kan het best worden geduid in termen van Spinoza's ethiek van affect. De hartstochten die uitgaan van toneel beïnvloeden ons niet alleen fysiek, maar ook via de verbeelding. Indien we in onze verbeelding illusies handhaven, kan het toneel die onthullen door het genereren van rationele en intuïtieve kennis.

Vergelijkbaar met de werkwijze van Nil-lid Lodewijk Meijer, integreert Vondel spinozistische inzichten in de aristotelische opvattingen over *katharsis*. Volgens Vondel wekt het toneel zowel hartstochten als rationele gedachten óver deze hartstochten op en stimuleert het aldus de verkenning van onze eigen verbeelding. De toeschouwers leren hoe kwetsbaar de verbeelding is voor aandoening door de hartstochten, maar ook voor bijgeloof en veinzerij. Juist het toneel, als instituut van vermomming en representatie, leent zich voor de kritische beschouwing van theatrale processen in de samenleving. Ten slotte is de ruimte van dramatiserend toneel bij uitstek een 'affectieve ruimte', die zich onder invloed van het affect dat uitgaat van toneel ontvouwt in de verbeelding. Ik karakteriseer de affectieve ruimte van Vondels late treurspelen als een vlakke en publieke ruimte, waar de grenzen tussen werkelijkheid en verbeelding, en toneel en samenleving onophoudelijk worden geconfronteerd. In tegenstelling tot de scenische ruimte van de Amsterdamse schouwburg, waar waarheid en verbeelding uiteindelijk gescheiden blijven, kunnen in deze affectieve ruimte meerdere werkelijkheden naast elkaar bestaan (polyfonie).

Wanneer het heersende beeld van de werkelijkheid wordt geconfronteerd met een nieuw beeld, noem ik dat dramatisering, of een actualisering van een virtuele werkelijkheid. Aangezien bestuurders geen controle kunnen uitoefenen over virtuele werkelijkheden verhoudt deze affectieve ruimte zich potentieel kritisch tot het politieke discours.

Wittewrongel kan de Amsterdammers hun schouwburg wel afnemen, maar daarmee blijft de natuurlijke aandrang van mensen om toneel te spelen bestaan. De processen van dramatisering die plaatshebben in de verbeelding kan hij niet tegengaan.

Bovendien gaan de predikanten, als ze zich mengen in het debat over de publieke ruimte van de schouwburg, hun boekje te buiten. Vondel zet de kerk neer als een 'huis' dat zich moet beperken tot haar persoonlijke domein en geen recht heeft op het maken of beïnvloeden van politieke besluiten. Op dezelfde manier hebben de predikanten niets te zoeken in de persoonlijke en de collectieve ruimtes van de verbeelding. Hij beschouwt hun manipulaties en veinzerij als een schending van de vrijheid van geweten.

### *Conclusie*

De inzichten die deze studie heeft opgeleverd in het dichterschap van Vondel kunnen worden samengevat onder vijf punten. Ten eerste treden in Vondels werk twee modaliteiten van waarheid spreken voortdurend met elkaar in conflict: die van de profeet en de parrhesiast. Ten tweede kan het prominente motief van parrhesia in Vondels werk worden gerelateerd aan een crisis van waarheid in de politiek van de Republiek. Ik beschouw de herhaalde machtsgrepen door de stadhouders van Holland als de uitwerking van een ethisch discours dat inbreekt op het politieke discours op momenten dat dit in een crisis van waarheid verkeert. De parrhesia in Vondels teksten is representatief voor deze botsing van discoursen in de Republiek. Ten derde biedt parrhesia een verklaring voor Vondels voorkeur voor het treurspelgenre vanaf de jaren 1640. Toen bleek dat hij er na een zeven jaar lang offensief van lofdichten op de prins niet in was geslaagd om een ethisch verschil te maken in het politieke domein, heeft hij zich op een ander publiek en een bijbehorend genre toegelegd. Met treurspelen kon hij een groot en invloedrijk publiek van burgers bereiken. Via het collectieve ethos van deze menigte lukte het hem wel om een ethisch verschil te maken in de samenleving. Ten vierde heeft het perspectief van parrhesia inzichtelijk gemaakt hoe Vondels visie op het christendom wordt gekenmerkt door een

onderscheid tussen de persoonlijke geloofsbeleving van christenen en de machtswerking van de kerk, die beperkingen oplegt aan de vrije geloofsbeleving. Volgens Vondel moet de keuze voor een bepaalde kerk en haar richtlijnen daarom een persoonlijke en vrijwillige keuze zijn, en is de inmenging van de kerk bij politieke debatten uit den boze. Ten vijfde onthult het perspectief van parrhesia dat Vondels werk vanaf circa 1660 invloed onderging van de nieuwe ethische wetenschappen, het spinozisme in het bijzonder. Spinoza's bedenkingen bij de theologische fundering van het politieke discours vinden aansluiting bij Vondels levenslange onderzoek naar de relatie tussen godsdienst en politiek. Ook biedt Spinoza's ethiek van affect een kader voor de werking van parrhesia in Vondels treurspelen. De processen van dramatisering die zich daarin voordoen vormen een confrontatie van een theatraal wereldbeeld en transcendent denken.

De opbrengst van deze studie voor Foucaults concept parrhesia is tweevoudig. Ten eerste biedt de analyse van parrhesia bij Vondel een voorbeeld van de wijze waarop de humanistische traditie van vrijmoedig spreken functioneerde in de zeventiende-eeuwse Republiek. Ik heb betoogd dat er een verband is tussen de vitaliteit van deze traditie en de politieke situatie in de Republiek. In Vondels teksten tekent deze parrhesia zich af als polyfonie. Parrhesia in de zin van dramatisering heb ik gerelateerd aan het denken van de Nederlandse barok, als het ontmoetingspunt van twee *épistèmes*. Ten tweede heb ik gedemonstreerd dat parrhesia een waardevol instrument vormt voor de analyse van teksten, en kunst in het bijzonder. Daarbij heb ik parrhesia beter op deze functie toegerust door het te verbinden met Deleuzes concept dramatisering. Hier wijst de analyse van de mogelijkheden voor verbinding van parrhesia en dramatisering uit dat het begrensde denken van Foucault en het grenzeloze denken van Deleuze elkaar in het 'denken van de kunst' zeer dicht benaderen.