



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Theatre as Truth Practice: Arthur Miller's *The Crucible*

Aziz, A.

Citation

Aziz, A. (2014, December 9). *Theatre as Truth Practice: Arthur Miller's The Crucible*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/29997>

Version: Corrected Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/29997>

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

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/29997> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Aziz, Aamir

Title: Theatre as truth practice: Arthur Miller's The Crucible - a play waiting for the occasion

Issue Date: 2014-12-09

Samenvatting

Theater als waarheidspraktijk: Arthur Miller's *The Crucible* – een stuk wachtend op de gelegenheid

In de geschiedenis van de literatuur en het theater zijn veel werken geschreven voor een gelegenheid. Misschien zijn er zelfs heel veel meer stukken geschreven voor een gelegenheid dan dat ze 'autonoom' geschreven zijn, aangezien de autonome productie van literatuur (voor zover die werkelijk bestaat) een redelijk modern fenomeen is. Alle klassieke stukken uit de Griekse oudheid die nu nog worden gelezen en opgevoerd zijn inderdaad niet geschreven 'voor de eeuwigheid', maar voor een specifieke, feestelijke, deels ook rituele gelegenheid. Ovidius boude uitspraak dat hij met zijn *Metamorfosen* een werk zou hebben geschapen dat de eeuwen ging trotseren, is een vreemde, bijna Romantische oprisping in een veel groter koor van stemmen dat zegt een werk te hebben gemaakt omdat er voor werd betaald, omdat iemand er om had gevraagd, omdat de gelegenheid zich voordeed. Als *genre* heeft het gelegenheidswerk bijna geen onafhankelijke aandacht gekregen. Meestal worden bijvoorbeeld gelegenheidsgedichten bestudeerd in de marge van de literatuur, omdat ze cultureel interessant zijn (maar niet literair), of omdat ze relevante informatie bevatten in een biografische context. Centraal in dit proefschrift staat niet een regulier gelegenheidsstuk, ofschoon het wel werd gemaakt in en voor een specifieke situatie. Arthur Miller's *The Crucible* werd geschreven in 1952 en voor het eerst opgevoerd in 1953 als rechtstreeks antwoord op het zogeheten McCarthyisme, de vanuit het congres georkestreerde nationale jacht op communisten in de VS. Mijn vraag aangaande dit stuk is of het niet afwijkt van reguliere toneelstukken doordat het alleen werkelijk actief kan worden bij een speciale gelegenheid.

Met *The Crucible* neemt Miller ons mee terug in de tijd, naar gebeurtenissen die plaatsvonden in 1692, in het dorpje Salem, iets ten westen van het stadje met dezelfde naam. Meerdere meisjes in het huis van een dominee leden opeens aan merkwaardige kwalen, werden onderzocht door de dokter die verklaarde dat ze van de duivel bezeten waren. De meisjes en hun ouders raakten nu overtuigd van het feit dat ze behekst waren. Dat bracht een expert binnen op het gebied van de demonologie die de beschuldiging van de meisjes onderzocht in hoeverre sommigen in het dorp bezig waren met zwarte magie. Meer mensen kregen last van de duivel, de beschuldigingen namen toe, van eerst 49 naar de 150 die uiteindelijk werden gedaagd en van wie het

merendeel vrijkwam (onder andere na te hebben bekend). Dertien vrouwen, zes mannen en twee honden werden gehangen; twee mensen stierven er in het gevang; een beklagde die weigerde zich te verdedigen werd dood gedrukt met een enorme lading stenen. Maar de scepsis nam toe en de gouverneur greep in. Het proces werd verdaagd en toen het werd hervat, werd iedereen die nog op de lijst stond vrijgesproken.

Het stuk werd in het Nederlands (niet geheel adequaat) vertaald als ‘De vuurproef’ en meer recent, door Kristien Hemmerechts in 2007, als ‘Heksenjacht’ (naar aanleiding van een Duitse vertaling) voor een opvoering door Het Nationale Toneel. Een van de recensenten merkte toen op:

Maar om het stuk, zoals het gezelschap doet, ‘een moderne klassieker’ te noemen ‘die in deze tijd van oplevend religieus fanatisme en angst voor terrorisme niets aan zeggingskracht heeft verloren’, vind ik nog veel raarder. Worden we hiermee voorbereid op de komst van een (islamitische) theocratie waarin we allemaal het haasje zijn? Hans Oranje, ‘Nieuwe ‘Heksenjacht’ is in ieder geval stijlvast’, *Trouw* 06-03-2007.

Allereerst lijkt de recensent te twijfelen aan de bestempeling van dit stuk als ‘klassieker’, wat al veelzeggend genoeg is. Is het soms een gelegenheidsstuk? Wellicht in dat kader vindt hij de reden om het stuk op te voeren niet voldoende gemotiveerd. ‘We’ leven, in Nederland althans, immers niet in een theocratie. Dat geeft aan dat de recensent eigenlijk vindt dat het stuk alleen goed kan functioneren, of met reden kan worden opgevoerd, in een situatie die vergelijkbaar is met een theocratie.

Is het inderdaad zo dat het stuk geschreven is voor zo’n specifieke situatie dat het alleen weer goed tot leven kan komen als een vergelijkbare situatie zich weer voordoet? In dat geval is het een soort omgekeerd gelegenheidsstuk; dan is het is niet zozeer, of niet alleen, gemaakt voor een gelegenheid maar *wacht* het sindsdien op een gelegenheid. Mijn studie aangaande *The Crucible* neemt dit als uitgangspunt en bestudeert *hoe* het stuk actief was en weer kan worden bij een gelegenheid, namelijk als een vorm van waarheidspraktijk. Mijn onderzoeksvragen zijn dienaangaande de volgende:

1. Waarom koos Miller een toneelstuk als medium om te reageren op het McCarthyism van de jaren 50 in de 20^e eeuw; had eenzelfde resultaat niet kunnen zijn bereikt met een roman, een gedicht of een essay?
2. Hoe heeft de manier gefunctioneerd waarop geschiedenis wordt gerepresenteerd in het stuk, direct en indirect; en hoe kan die dramatisch functioneren om geschiedenis te actualiseren (en deze term ‘actualiseren’ zal van belang zijn in tegenstelling tot het ‘maken’ van geschiedenis)?
3. Hoe verhoudt zich dit alles tot verschillende vormen van waarheid?
4. En tot slot, en meest centraal: hoe kunnen we daardoor het stuk zien als een stuk dat wacht op de juiste gelegenheid om waarlijk actief te worden, dat wil zeggen als waarheidspraktijk?

Wat vraag 1 aangaat: Toneel is misschien niet de meest voor de hand liggende kunstvorm om als waarheidspraktijk te behandelen. Toneel staat van oudsher bekend vanwege het spel met illusie, met maskers, schijn en valse waarheden. Ons woord hypocriet is niet voor niets afkomstig van het Griekse *hypokritès* dat via het Latijnse *hypocrita* (een soort van mimespeler) via de Romaanse talen en het middeleeuwse Latijn eens steeds negatievere klank ging krijgen. Maar mijn behandeling van het theater als waarheidspraktijk vindt zijn grond in twee denkers die hebben nagedacht over de theatrale aard van politiek en van het menselijke zelf: Hannah Arendt en Michel Foucault.

In Arendt's *Human Condition* zit een frase verstopt die desalniettemin cruciaal is voor Arendts filosofie. Met betrekking tot theater stelt zij dat het de politieke kunst *par excellence* is ‘for only there is the political sphere of human life transposed into art’.⁴¹⁰ Klaarblijkelijk beschouwt Arendt het theater als politieke kunstvorm bij uitstek omdat in deze kunstvorm de wezenlijke aard van de politiek wordt belichaamd. De aard van de politiek wordt immers bepaald door wat Arendt noemt een ‘space of appearance’, een publieke plaats waar het politieke handelen niet alleen zichtbaar wordt maar ook wordt voorgelegd, ter toetsing, aan een publiek. Dat ‘voorleggen’ gebeurt in handeling en in taal, of in wat Arendt noemt ‘fragiele’ vormen van spraak en handeling in de context van een publiek debat.⁴¹¹ Met dat fragiele geeft ze niet alleen aan dat politiek iets anders is dan uitvoering van de macht met geweld, maar ook dat politiek zich kenmerkt door een intrinsieke kwetsbaarheid. Wie verschijnt voor een publiek

⁴¹⁰ Hannah Arendt, *The Human Condition*, 2nd ed. (Chicago: The University of Chicago Press, 1958), p. 188.

⁴¹¹ Richard Halpern, ‘Theatre and Democratic Thought: Arendt to Rancière’, *Critical Inquiry* 37.3 (Spring 2011), p. 548.

kan ook worden weggejouwd. Bij implicatie betekent het ook dat iemand die alsnog politiek wil opereren in totalitaire of quasi-totalitaire omstandigheden, een groot risico loopt. Totalitaire machten accepteren geen publieke toetsing maar gaan daar juist tegen tekeer. Arthur Miller handelde politiek door zijn toneelstuk voor te leggen in het publieke domein. Er zijn daarmee twee vormen van dramatisch handelen (*dran* = doen) in het spel. Het toneelstuk zelf bestaat uit dramatische handeling en met de introductie van juist dit toneelstuk in het publieke domein handelde Miller dramatisch. Hij maakte zich daarmee kwetsbaar, en dat was politiek gezien noodzakelijk.

Die kwetsbaarheid van Millers actie met dit toneelstuk is, ten tweede, intrinsiek gerelateerd aan een waarheidspraktijk in de zin van Foucault wat politiek gezien op een andere manier van belang is, namelijk in relatie tot wat Foucault noemde het 'zelf', zowel individueel als collectief. Hij behandelde dat thema vooral in de latere fase van zijn werk en leven, en vooral in *The Courage of Truth*.⁴¹² In dat werk onderscheidde hij, naar aanleiding van een studie van de klassieken, hoe het waarheid-spreken vorm kreeg in vier varianten: profetie, wijsheid, onderricht en *parrhêsia*. Elke variant kende een figuur die daarmee samen hing, alsmede een wijze van spreken, en kon alleen functioneren in een politieke cultuur met een democratische praktijk, die in de woorden van Kerry Burch, functioneerde als een 'leveller' tussen de macht van de elite en het gewone volk.⁴¹³ In dat kader kreeg het waarheid-spreken een zekere status, die afweek van de eer die viel te behalen met heroïsche daden. Vertaald naar de situatie van het McCarthyisme, waarin democratische principes met voeten werden getreden in een sfeer van collectieve angst, was *The Crucible* een poging het waarheid-spreken te herstellen. Miller deed dat niet als profeet, want hij sprak niet in de naam van een ander; hij was geen leraar, want hij was niet bezig een traditie te consolideren; hij was geen wijze, want hij beriep zich niet op superieur begrip; hij was, inderdaad, een *parrhêsias*t, die zijn leven en werk in de waagschaal gooide om te benoemen wat hij zag als de waarheid van wat aan het gebeuren was.

Met het voorgaande is meteen een indicatie gegeven van de situatie waar het stuk op is gemaakt en sindsdien op wacht. Het stuk bestudeert een situatie waarin op basis van een manicheïs principe van goed en kwaad een algehele

⁴¹² Michel Foucault, *The Courage of Truth (the Government of Self and Others II): Lectures at the Collège De France, 1983-1984*, ed. by Frédéric Gros, trans. by Graham Burchell (Houndmills, Basingstoke, Hampshire, UK / New York: Palgrave Macmillan, 2011).

⁴¹³ Kerry Burch, 'Parrhesia as a Principle of Democratic Pedagogy', *Philosophical Studies in Education* 40 (2009), pp. 72-73.

sfeer van angst wordt gecreëerd door machthebbers die het zoeken of uiten van de waarheid onmogelijk maken. Het stuk is in dat kader niet universeel maar cultureel specifiek. Toen Ronald Reagan zijn ‘rijk van het kwaad’-rede hield in 1983 was dat cultureel gezien een herkenbare repetitie, en tegelijk een prefiguratie van wat George Bush jr. zou zeggen in zijn State of the Union Address op 29 januari 2002, waarin hij het had over een ‘axis of evil’.

Dit brengt me bij vraag 2 van mijn onderzoek. Wanneer het stuk niet zomaar universeel is maar cultureel en historisch specifiek, hoe zet het geschiedenis dan in, theatraal gezien of dramatisch gezien? De beantwoording van deze vraag zal een belangrijk element zijn in alle hoofdstukken. In hoofdstuk 1 zal de vraag worden beantwoord of Miller met zijn stuk aan geschiedschrijving deed in de zin van waarheidsvinding. Het antwoord daarop is ‘ja’. Ofschoon het stuk natuurlijk niet reguliere geschiedschrijving is, verhoudt het zich daar wel toe. Daardoor slaagt het stuk er in zowel een historische situatie te *beschrijven*, als die historische situatie te actualiseren alsof die opnieuw werkelijk is, dramatisch. En het doet dat mede door een analyse te geven van de manier waarop bewijs kan worden ‘gefabriceerd’ door het beroep op ‘geesten’ die kwaadaardig aan het werk zouden zijn. Historisch onderzoek is, in de kern, gekant tegen dergelijke fabricatie of neemt die fabricatie als object van onderzoek. Dat is precies wat Miller, deels, deed.

In hoofdstuk 2 voer ik een postmoderne lezing uit van het stuk. Dat is niet omdat het stuk zelf een postmodern werk is maar omdat het zich verhoudt tot een centrale vraag in de postmoderne literatuur die historiografisch van aard is. De klemmende vraag is in hoeverre historische representatie alleen mogelijk is door een ‘spectral illusion’ – de term is van historicus Frank Ankersmit.⁴¹⁴ Dergelijke fictieve, ‘geest’-achtige kracht is door het stuk op twee manieren aan het werk. Enerzijds werkt het stuk door zijn narratieve onderbouwing met de ‘spectral illusion’ waar Ankersmit het over heeft en waardoor het stuk ‘werkelijk’ lijkt. Anderzijds heeft het stuk dramatisch gezien een zekere archivalische kracht, alsof lichamen uit het verleden via de personages opnieuw tot leven komen, als spectrale, levende ‘documenten’. Aangaande het laatste verwerpt het stuk een strikt epistemologische houding, alsof het voldoende zou zijn te weten wat er toen is gebeurd. In plaats daarvan werkt het performatief: wat ‘daar’, ‘toen’ is gebeurd moet opnieuw worden gedaan. Alleen op die manier kan het stuk werken als een postmoderne parodie, die niet zeer grappig

⁴¹⁴ Frank Ankersmit, ‘Hayden White’s Appeal to the Historians’, *History and Theory* 37.2 (1998), p. 187.

is bedoeld, maar ernstig, zoals Linda Hutcheon beargumenteerde.⁴¹⁵ Maar in postmodern opzicht werkt het stuk zelfs nog radicaler. Uitgaande van Mieke Bals idee van ‘preposterousness’ stel ik een lezing voor van het stuk die het McCarthyisme anachronistisch als eerste aanwezig stelt, en Salem als tweede.⁴¹⁶ De parodie werkt dan andersom: het is alsof McCarthyisme een parodie is geworden van wat er in Salem gebeurde, wat het kritisch potentieel van het stuk nog vergroot.

Met hoofdstuk 1 en 2 heb ik gekeken hoe het stuk zich verhoudt tot het verleden. In hoofdstuk 3 en 4 bestudeer ik hoe het zich verhoudt tot het heden waarin het ingreep, in de jaren vijftig van de vorige eeuw, aldus een geschiedenis actualiserend.

In hoofdstuk 3 bestudeer ik allereerst hoe senator Joe McCarthy gebruik maakte van levende angsten in de naoorlogse Verenigde Staten als een basis waarop meer angst kon worden gefabriceerd. Hij deed dat in de vorm van een media-spektakel, een vorm die ik serieus neem als *generieke* vorm in relatie tot de vraag waarom Miller daartegenin een toneelstuk schreef. Wat ik in dit hoofdstuk benoem als ‘the point of theatre’ is een figuurlijk perspectivisch punt. Waar het spektakel werkt door middel van een frame, waarin eenieder wordt ingevangen, en een versluiting waardoor niemand nog kan zien waar het werkelijk om draait, werkt het theater eerder door een perspectivische diepte. In dat verband werkte de allegorie die door Miller werd ingezet, op specifiek theatrale wijze. Waar allegorie in de geschiedenis van het Westen vooral is ingezet om breuken in de geschiedenis te repareren (als bijvoorbeeld tussen klassieke Oudheid en Christendom), om de geschiedenis zo continu te maken, zette Miller zijn allegorie in om juist het McCarthyisme te historiseren. Hij creëerde een theatraal perspectief waarmee de sluier van het spektakel kan worden doorbroken en het kader daarvan kon worden gezien als de projectie van een illusie.

In hoofdstuk 4 ga ik nader in op wat de historische relatie is tussen de Salem-periode en het McCarthyisme, en hoe Miller zich daartoe verhiel als toch ‘een kind van zijn tijd’. Hoe intervenieerde hij in zijn eigen tijd? Ik onderscheid daar drie vormen van interveniëntie. Ik lees de allegorie hier anders, niet om een geschiedenis continu te maken of daar juist een breuk in te forceren, maar als een manier om een alternatieve toekomst te kunnen

⁴¹⁵ Linda Hutcheon, ‘Historiographic Metafiction: Parody and Intertextuality of History’, in *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, p. 5.

⁴¹⁶ Mieke Bal, Introduction, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (Chicago: University of Chicago Press, 2001).

verbeelden. De allegorie werkt door een metaforische dynamiek, maar ik gebruik Ernesto Laclau's tropologische analyse van geschiedenis om die metaforiek anders in te zetten.⁴¹⁷ De Salem periode en McCarthyisme zijn niet zomaar twee verschillende periodes die door het stuk in vergelijking worden gebracht omwille van een *gelijkenis* ('eigenlijk zijn ze hetzelfde'). De periodes grenzen ook aan elkaar in tijd en ruimte, en kunnen als metoniem voor elkander gelden, waarbij het niet gaat om een gelijkenis en de dominantie van één betekenis maar om een principiële heterogeniteit ('de twee vallen onder een noemer maar blijven verschillend'). Voor Laclau is de metafoor een machtsgreep waarmee we een periode moet begrijpen in een ander licht. De metoniem daarentegen werkt op basis van verschil en hegemonie. Door het stuk eerder als metoniem in te zetten, benadrukte Miller heterogeniteit en het gevecht om hegemonie. De Salem-geschiedenis was immers geëindigd in een bevrijding. Door dit verschil in te brengen suggereerde hij ook het alternatief van een andere toekomst. Een tweede vorm van interventie bestond in de rol die Miller op zich nam als publieke intellectueel, een rol die als klassiek kan worden bestempeld in relatie tot democratie en dan vooral wordt ingevuld in termen van 'verantwoordelijkheid'. Maar zo klassiek was of is die democratie niet meer. Jacques Derrida volgend in wat de rol is geworden van moderne literatuur in relatie tot de moderne democratie, benadruk ik tot slot in een derde vorm van interventie in termen van 'onverantwoordelijkheid'.⁴¹⁸ In dit kader ging het Miller niet zozeer om het redden van een bestaande democratie, maar ging het principiëler om wat Derrida noemt een 'toekomstige democratie'. Voor het voortdurend openhouden daarvan moet een auteur 'alles' durven zeggen, ook het onverantwoordelijke. Daarmee zijn we terug bij het thema van de *parrhêsia*: het waarheid-spreken onder alle omstandigheden.

In hoofdstuk 5 zie ik de werking van het stuk richting de toekomst en ga ik feitelijk in op de verschillende waarheden die in het spel zijn (vraag 3 uit mijn onderzoek). Die waarheden betreffen de cultuur waaraan *The Crucible* bijdraagt en waar het in ingrijpt tegelijkertijd, en die de kracht van het stuk naar de toekomst bepalen. Miller heeft aangaande de cultuur waartoe hij behoort geen standpunt van 'buiten'. De eerste vraag die moet worden beantwoord is in hoeverre *The Crucible* wellicht niet zozeer een analyse is van een Amerikaanse cultuur maar daar aan bijdraagt. Om dat te bezien confronteer ik Miller's stuk

⁴¹⁷ Ernesto Laclau, 'The Politics of Rhetoric', in *Material Events: Paul De Man and the Afterlife of Theory*, ed. by Tom Cohn (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001)

⁴¹⁸ Jacques Derrida, 'Passions: An Oblique Offering', in *Derrida: A Critical Reader*, ed. by David Wood (Oxford: Blackwell, 1992).

met de cultuuranalyse van Geert en Gert-Jan Hofstede, die tot op heden het meest geschikt is om persistentie in culturen in beeld te brengen.⁴¹⁹ Naar blijkt is *The Crucible* niet zomaar de reflectie van de Amerikaanse cultuur, maar is in het licht van *The Crucible* de analyse van de Hofstedes er ook niet zomaar een van 'de' Amerikaanse cultuur. Er is wel een opvallend punt van resonantie tussen beide: het absolute onderscheid tussen goed en kwaad dat blijkbaar een persistente factor is in de Amerikaanse cultuur en geschiedenis. Ik zie het stuk dit aangaande in relatie tot de neo-conservatieve herlezing van het werk van Carl Schmitt in de jaren negentig van de 20^e eeuw en het eerste decennium van de 21^e. Het absolute onderscheid tussen goed en kwaad, wat een moreel onderscheid is, is via het werk van Schmitt gerelateerd aan de politieke categorieën van vriend en vijand, waarmee goed en kwaad dan gaan samenvallen. *The Crucible* kent feitelijk al dezelfde samensmelting van morele en politieke tegenstellingen en is daarmee niet alleen werkzaam naar verleden en het heden van de jaren vijftig van de vorige eeuw maar voor-spelt in dat opzicht de toekomst. Of, het *beschrijft* in zekere zin wat de toekomstige staat zal zijn waarin het stuk weer actief kan of zal worden. In dit verband heeft het stuk een spectrale kracht, of vormt het een voorbeeld van wat 'hauntologie' is gaan heten.⁴²⁰ Geschiedenis is zeker geen voorspelbaar geheel maar wordt wel gekenmerkt door geesten uit het verleden, die als geest zich juist onaangekondigd aandienen vanuit de toekomst. Millers stuk is in dit kader een voorbeeld van een studie naar de persistentie van krachten in een cultuur.

Dat betekent niet dat *The Crucible* geen verschil kan maken. Op het maken van een verschil richt ik me in de conclusie, uitwerkend hoe *The Crucible* gelezen kan worden vanuit Judith Butler's werk over performativiteit (wat een antwoord moet geven op vraag 4).⁴²¹ Om goed te kunnen begrijpen hoe het stuk in het licht van Butlers analyse kan werken, is het wel noodzakelijk een verschil te maken tussen willekeurige opvoeringen van het stuk, en opvoeringen van het stuk als waarheidspraktijk. Natuurlijk kan het stuk overal worden opgevoerd, door allerlei groepen, in allerlei situaties en culturen. Dat is in feite het geval geweest in de afgelopen decennia. Elk publiek kan er, afhankelijk van de geslaagdheid van de voorstelling, van 'genieten'. Maar dat is iets anders dan

⁴¹⁹ Geert Hofstede and Gert Jan Hofstede, *Cultures and Organizations: Software of the Mind*, revised 2nd edn (New York: McGraw-Hill, 2005).

⁴²⁰ Jacques Derrida, *Specters of Marx the State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International* (New York, London: Routledge, 1994).

⁴²¹ Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (New York / London: Routledge, 1997).

dat het stuk werkt als waarheidspraktijk, in omstandigheden waarin het zoeken naar waarheid wordt bemoeilijkt of onmogelijk gemaakt in een door machthebbers aangejaagde sfeer van angst die alleen werkelijk kan zijn doordat er ook werkelijke bedreiging bestaat van de waarheidspreker. Het is die gelegenheid waar het stuk op wacht, en waarin het kan worden gebruikt om een verschil te maken. Het stuk moet dan, in die situatie, worden opgevoerd als een repetitie van de sfeer van angst die, als repetitie, wellicht opening kan bieden naar iets nieuws. In dergelijke situaties vraagt het stuk om moed, zoals Foucault benadrukte: de moed tot spreken. Het is een spreken dat niet zomaar het uiten van een mening betreft, maar dat in dienst staat van de zorg om het individuele en collectieve zelf in het licht van waarheid.

