

VONDEL EN HET PUBLIEKSTHEATER: DE OMKEERBAARHEID VAN  
UNIVERSELE WAARDEN

GEERT VAN DER SPEETEN

Het is algemeen bekend dat het repertoire-toneel graag grote klassiekers op de affiche brengt, toneelstukken waarvan de titel alleen al een brok theatergeschiedenis in zich draagt. Op de misschien wat banale vraag of deze stukken dan nog actueel zijn, of ze de toeschouwer anno 1984 nog aanspreken, schermt de verantwoordelijke voor de programmatie steevast met het al even banale antwoord: "Maar deze stukken gaan toch over algemeen-menselijke problemen, ze peilen toch naar het wezen van het mens-zijn?"

Het Publiekstheater heeft in zijn recente vertoningen van Vondels Adam in Ballingshap (1664) aangetoond dat die vraag naar het wezenlijke van het mens-zijn inderdaad een vraag van alle tijden is, maar dat ze daardoor precies tot persoonlijke stellingname dwingt. De "condition humaine", zo lijken regisseur Hans Croiset en zijn acteurs te suggereren, is geen statisch maar een dynamisch-evoluerend begrip. De moderne interpretator van een historische speeltekst wordt uitgenodigd om, los van het concrete tijd- en cultuurbepaald vertoon (emanatie van de Zeitgeist waarin het stuk ontstond) zelf de eigen, actuele accentverlegging te maken. Alexander van Heteren en Christine Ewert, de eigentijdse Adam en Eva uit het stuk, formuleren het als volgt: "Het stuk wordt nu gespeeld. We kunnen daarbij alleen maar uitgaan van onszelf, zoals we ons nu verhouden tot deze thematiek met alles wat ons nu bezighoudt. Dat is de eerlijkste manier van spelen".

Het Amsterdams gezelschap, op 18 januari 1984 te gast in de K.N.S. te Antwerpen, veegde in één klap alle argumenten van tafel die pleiten tegen de speelbaarheid van een dramatische monoliet als Adam in Ballingschap (verder afgekort als AiB). Er werd echter te weinig rekening gehouden met de geringe plasticiteit van Vondels taal die omwille van haar lyrisch-barokke overdaadigheid, behouden bleef.

In wat volgt probeer ik, via een analyse van Vondels tekst en van de interpretatie ervan door het Publiektheater, de verschuiving in de stellingname tegenover de "condition humaine" over drie eeuwen heen duidelijk te maken. Het lijkt me interessant hiertoe twee "mots clés" uit de Pensées van Pascal tot leidraad te nemen: de GRANDEUR en de MISERE, volgens Pascal de twee essentiële zijnstoestanden van de mens. In hun antithetische oppositie bouwen deze twee termen immers een gedroomd referentiekader uit om de oppositie tussen speelttekst (17e eeuw) en gespeelde tekst (20e eeuw) te evoceren.

Vondels "Adam in Ballingschap": Adam als archetypische "homo viator".

In het licht van onze antithese "grandeur-misère" is de Zeitgeist die Vondel beïnvloedde, de Barok, ongetwijfeld van groot belang. Denken we maar aan het bewustzijn van de grootheid en de nietigheid van de mens in de beeldende kunst. De factor "barok" kan in deze beknopte studie echter niet belicht worden.

Interessanter als vertrekpunt is Vondels beïnvloeding door de Griekse treurspeldichters. In zijn bestude-

ring van het werk van Euripides en Sophocles hadden hem niet alleen de technische kneepjes, maar vooral de tragische uitbeelding van de menselijke zielsconflicten aangesproken. Vanaf nu voert hij een actieve, schuldige held ten tonele en wel in de voorstelling van zijn "staetveranderinghe" (de klassieke peripeteia) die gepaard gaat met het tragische besef van zijn schuld: de "herkennisse" (agnitio). Het Sophocleïsche procédé van de peripeteia eist dat de tot het uiterste verscherpte antithese tussen de situatie vóór en na de ommekeer, het essentiële bestanddeel van het drama uitmaakt. Het laat zich raden dat precies in het drama van de zondeval de staetveranderinghe het meest compleet en aangrijpend is. De grauwe ellende na de val is des te pijnlijker nadat Adam en Eva het Paradijs geluk hebben geproefd. AiB draagt dus niet ten onrechte de ondertitel: "treurspel aller treurspelen".<sup>1</sup>

De peripeteia, de misère van Adam en Eva, komt voor de toeschouwer niet onverwacht. Tegemoetkomend aan één van de desiderata van de Barokke esthetiek (de hoogste schoonheid kan slechts de bedreigde schoonheid zijn)<sup>2</sup> is de val reeds vanaf de eerste scène pregnant voelbaar. In I en III staat het prille geluk van Adam en Eva in fel contrast met de dreiging van Lucifers plan. Maar weet de toeschouwer voortdurend de schoonheid van het paradijs en de vreugde van Adam en Eva bedreigd, zij zelf zijn zich in hun "onnozelheid" of onschuld van niets bewust.

Laten we even nagaan hoe de GRANDEUR van het eerste mensenpaar in haar verschillende componenten (acteurs, toneel van de actie en actie zelf) een impressionant (barok!) hoogtepunt bereikt. Adam is aanvankelijk het prototype van de ideaal-mens. Adam is, als Imago Dei, de majesteit. "De schepper aller dingen schiep Adam naar zijn



“Adam in Ballingschap” door het Publiektheater  
(Foto : Kors van Bennekom).

beelt, heiligh, wijs, rechtvaerdigh, oprecht, en volkomen. Deze volkomenheid, waermede hy geschapen was, en zonder welcke gave wy menschen, na Adams val, geboren worden, bestont in eene overnatuurlijke schenckaedje". (Berecht, r 37-41)

Dit "geschenk", het kleed van de Erfrechtvaardigheid waarmee Adam en Eva hun naaktheid sluieren (nog zo'n esthetische canon in de Barok: die van de gesluiserde naaktheid), brengt ons bij de theologische achtergrond van het drama.

Een kleine toelichting: In het Genesisverhaal bestaat er geen twijfel over dat de beslissende zonde van Adam en Eva de hoogmoed was, hun verlangen om door de kennis van goed en kwaad gelijk te zijn aan God. Vondel wijkt hier van af door de snoeplust van Eva en de impulsieve liefde van Adam voor zijn bruid als primaire motieven van de zondeval te stellen. In de reizang van IV zal Vondel dan toch weer de puntjes op de i zetten door de theologische achtergrond van de val te expliciteren (v. 1383: "Hoe dier staet lust naer kennis"). In de handeling van het drama moest niet alleen de nadruk worden gelegd op het psychologische aspect van de val, maar vooral op de inbedding in de peripeteia. Door de eerste zonde wordt nl. de oorspronkelijke harmonie van de mens verstoord tussen zijn "engelscheit" en zijn "dierscheit" (v. 533), waarvan het witte kleed der Erfrechtvaardigheid symbool en goddelijk handvest was. Om deze breuk in het huwelijk van lichaam en ziel, en daarmee ook de letterlijke staetveranderinghe van Adam en Eva te kunnen beklemtonen, was het noodzakelijk dat de zonde primair uit zinnelijke overwegingen gebeurde: "dierscheit" moest het halen op "engelscheit".

Uit de mond van Gabriël vernemen we Adams status: "Zoo leeft de mensch, als Godt en d'engelen, onsterflijck" (v. 370). Hij wordt weliswaar tegen mogelijke aanvallen van de duivel beschermd door de engelwacht, maar dit mag "zoo ver het Godt gehenge" (v. 373) geen belemmering vormen voor zijn vrijheid. De vrijheid van de mens, zijn existentiële keuzemogelijkheden (in tegenstelling tot de opvatting van de predestinatieleer) is van essentieel belang voor het drama. Enkel dan kan het in de macht van de geest liggen "tegens Godt in te spannen of niet" (Be-recht r. 66).

Gabriël spreekt Adam aan als "stedehouder van het opperste gezagh/op aerde" (v. 432). In deze functie heeft Adam een opdracht te vervullen. Het witte kleed der Erfrechtvaardigheid is niet alleen symbool van de gave Gods: het herinnert aan de ethische opdracht waaraan de mens zich niet kan onttrekken: plaatsvervanger zijn van God op aarde. Doet hij dit toch, dan onttrekt hij zich aan het eigenlijke mens-zijn. Reeds zien we een eerste keer dat de volkomenheid van Adam in zijn kern dreigt aangetast te worden. De reizang van II geeft nl. uitdrukking aan de vrees dat de mens zijn evenwichtspositie (engelscheit + dierscheit) zou verstoren. Het wordt zelfs een dringende smeekbede, die precies daardoor erg betekenisvol wordt: "Eerst uw handvest, O gelieven, / en bewaert uw' vaders last" (v. 541-42).

De plaats waar de mens de vervoering van zijn "grandeur" beleeft is het uitvoerig beschreven Aards Paradijs. Ook hiervan lijkt reeds de volmaaktheid aangetast doordat de plaats van handeling opgesplitst is in de tuin van Eden en het (abstracte) hemels Paradijs. Eva's gebed van IV, 1 geeft overigens blijk van een sterke drang naar de

hemel, waarop de ziel van de mens burgerrecht zou hebben (in tegenstelling tot de ballingschap van de ziel op aarde).

In deze paradijslijke atmosfeer beleven Adam en Eva de roes van hun geluk. Hun wederzijdse liefde, hoe sterk ook, is in feite een participeren aan de volmaakte liefde van God. De veelvuldige gebedsmomenten (dank aan God) zijn hier op overtuigende wijze de uitdrukking van. De reidans, als hoogtepunt van het feest (hun bruiloftsfeest) veruitwendigt op lyrische, barokke manier de ideale harmonie in de schepping. Doordat Adam en Eva en de engelen de hemellichamen nabootsen, danst de hele schepping mee in de "godtsdans" (v. 870). De reidans is de bekroning van het geluk dat ze samen in hun "grandeur" beleven en tevens de logische voortzetting van II. Daar werd het huwelijksceremonieel voltrokken. Gods bekrachtiging en zegening van hun liefdesverbond. Het geluk van de mens, althans in zijn eigen ogen, is volmaakt. Het tweede bedrijf, dat vrij statisch is in de globale bouw van het drama, geeft de uitbeelding van de roes van spontane zorgeloosheid waarin het eerste mensenpaar zich bevindt.

De "MISERE"-staat van de mens wordt slechts in één bedrijf uitgebeeld, maar door de plotse dynamiek van de staetveranderinge is ze in haar tragische fataliteit des te treffender. Hoe triomfantelijk de grandeurstaat ook was, na de val blijft van dit alles niets over. De bruiloftsgalm van het zoëven nog verlokkelijke Aards Paradijs is verstomd en heeft plaats geruimd voor helse "spoockerij" en "nachtgeraas" (v. 1488). Wroeging en wanhoop (zelfmoordplannen) drijven Adam en Eva tot een ware levensverachting. De staetveranderinge is inderdaad vol-



ledig. Meer nog, ze gaat gepaard met de tragische agnition of "herkennisse": "Hoe is mijn staet verkeert! ick dwael gelijk de blinden, / en zoeke d'oude rust en kan ze nergens vinden" (v. 1498-99). In het treurspel aller treurspelen komt de mens tot het tragische besef dat hijzelf de oorsprong is van zijn ongeluk. Hij wordt zich bewust van zijn hybris en tevens krijgt hij inzicht in zijn ethisch statuut: de zijnsopdracht van de mens was niet hoogmoed en opstand tegen God, maar in deemoed stadhouder van God op aarde zijn.

De uiteindelijke visie van Vondel is echter niet pessimistisch: de situatie van de mens mocht en kon niet uitzichtloos zijn. Een sprankeltje hoop breekt door in de troost van Adam en Eva voor mekaar in het besef van hun wederzijdse, versterkte liefde. Anderzijds is ook in de straf van God een glimp van hoop te vinden (het perspectief van de verlossing dat eventjes opduikt in v. 1661-1662: de eeuwige haat tussen de vrouw en de slang). Het impliciete karakter van de belofte, die door Adam en Eva ook niet als positief wordt opgevat (het lijkt eerder een straf voor de slang) was echter nodig om het effect van de staetveranderinghe niet te schaden. De mens blijft Imago Dei maar verloor de volstrekteid van zijn "grandeur".

Door het wezen van de peripeteia moest bij Vondel de "grandeur" van de mens meer benadrukt worden dan zijn "misère": de toeschouwer moest immers ten volle overweldigd worden door het geluk van het eerste mensenpaar, al had hij dit al weten relativieren en de zondeval zien voorbereid worden. Toch is de staat van de mens na zijn val aangrijpender door zijn uiteindelijkheid. In het volle besef van zijn schuld volgt hij Gods besluit op: hij is



nu definitief de homo viator.

Het Publiekstheater: een triomfantelijke Adam.

In de programmabrochure bij de voorstelling licht het Publiekstheater voorbeeldig zijn publiek in over het "waarom" van deze produktie. Er wordt aangestipt dat men AiB "in de eerste plaats op het repertoire heeft genomen omdat de schitterende verzen dat rechtvaardigen en in de tweede plaats omdat dit alexandrijnen-drama de mogelijkheid biedt dit verhaal vanuit een eigentijdse optiek te spelen". Dat de eerste spelmotivatie, de schitterende Vondelverzen, de motivatie om Adam en Eva in een modern pakje op het toneel te brengen lelijk parten heeft gespeeld, was blijkbaar een onvoorziene hindernis. Maar laten we eerst nagaan hoe regisseur Croiset Vondels stuk thematisch en dramaturgisch nieuw leven wist in te blazen.

Croiset behandelt het scheppingsverhaal duidelijk minder met de theologische preoccupaties die bij Vondels concept van het stuk zo een sterke rol speelden. Hij doet eerder een onderzoek "naar de manier waarop mensen gebruik maken van de mogelijkheden van de aarde" en oriënteert zich daarbij op het verhaal van de zondeval, via Vondels speeltekst. Croiset synthetiseert zelf de centrale vraag die hem in dit mythische kernverhaal bezighoudt: "De verleidelijke vraag (voor Adam en Eva) luidt of wat niet mag en wel kan (i.c. het plukken van de appel), ook moet". Croiset bekijkt deze vraagstelling naar de existentiële mogelijkheden van de mens duidelijk los van zijn godsdienstige, of algemeen-ethische connotaties. Het lijkt me nogal voor de hand liggend dat in het scheppingsverhaal een uiteindelijk antwoord wordt gezocht op het ontstaan



“Adam in Ballingschap” door het Publiekstheater (Foto : Kors van Bennekom).

van het kwaad (vandaar de slang, incarnatie van het kwaad, die optreedt als limiet-figuur in het scheppingsverhaal: het kwaad is anterieur, het is er al vóór de mens). Hans Croiset, althans als we ons baseren op de programmabrochure; is het duidelijk minder te doen om begrippen als "het kwaad", "de zonde", of "de schuld". Het zinnetje dat hem in Vondels tekst intrigeerde, en van waaruit hij zijn hele interpretatie opbouwt, is v. 6 uit de Inhoudt:

"Toen zagen ze eerst uit hunne ogen"

Croiset gooit de hele draagwijdte van AiB én van het Bijbels verhaal om door deze regel letterlijk (en uit zijn context) te interpreteren. Uit deze regel spreekt, blijkens Croiset, niet een regressief bewustzijn (d.i. besef van zonde). Adam en Eva ontwaken door de beet in de appel ("als de appel gif bevatte was het in elk geval een wakkermakend gif") uit hun lethargische, paradijselijke slaap. Ze gooien het juk van de goddelijke gehoorzaamheid van zich af en, als in een plotse illuminatie, openbaart zich hun eigenlijke status. Deze is niet, zoals in de Vondeliaanse lezing, de ethische taak van "stedehouder Gods"; het is integendeel de opdracht om vrij en onafhankelijk van Gods wil te gaan handelen. AiB wordt, in de visie van het Publiekstheater, het verhaal van de emancipatie van de mens. Het "sapere aude", het Kantiaanse Credo van de Verlichting, is nooit ver af: na de zondeval leert de mens op eigen houtje te denken.

Het is intussen wel al duidelijk dat deze accentverschuiving een radicale ommekeer in de interpretatie van AiB én van de vraag naar de uiteindelijke zinstoestand van de mens teweegbrengt. De twee existentiële polen die we hanteerden voor Vondels AiB zien we totaal verschoven. Niet dat de GRANDEUR en de MISERE-staat van

het eerste mensenpaar simpelweg omgewisseld worden: de paradijselijke staat vóór de val blijft immers behouden. Maar de Adam en Eva van het Publiekstheater voelen zich duidelijk minder ingelaten met de GRANDEUR van de tuin van Eden dan met de GRANDEUR-situatie waarop het einde van het stuk zinspeelt. Ze voelen zich helemaal niet ongelukkig in hun ballingschap, integendeel: de verdrijving uit de Tuin wordt de bekrachtiging van hun definitieve onafhankelijkheid. AiB van het Publiekstheater is hierdoor nog nauwelijks een drama te noemen: het is veeleer de emanatie van een conflictsituatie. De peripeteia en agnitio worden gerespecteerd, maar ze functioneren à rebours. Adam en Eva's staatverandering is immers een emancipatie, de agnitio is niet de schuldige bewustwording van hun hybris, maar een onthulling. Maar laten we de turbulente omkeringen in deze gelaïciseerde AiB wat systematischer bestuderen.

#### De acteurs.

Adam en Eva zijn in de gemoderniseerde AiB-versie niet in de eerste plaats Imago Dei. In hun paradijselijke situatie valt vooral op hoe ze niet de mogelijkheid hebben zelfstandig op te treden maar (letterlijk!) gedirigeerd worden (de aartsengel Rafaël is de grote organisator van het paradijselijk protocol).

De aartsengelen vertegenwoordigen het Gezag: Rafaël als ceremoniemeester, Michaël (met de Duitse legerhelm) die voor de veiligheid instaat, en de seniele Gabriël die vanuit zijn rolstoel op commando lofzangen moet spuien die het paradijs en het eerste mensenpaar bewieroken (subtiële ironie: in Vondels tekst functioneert Gabriël als de Engel van de Genezing!).

Het koor (de massa) kan best vergeleken worden met lagere ambtenaren die de orde moeten handhaven. Maar de rei van wachtengelen is slechts een ongeorganiseerde rij, een wanonderlijke bende van ja-knikkers die enkel in koor herhalen wat hun wordt voorgezegd. Lucifer functioneert in deze van hogerhand beregelde paradijs-wereld als reddende engel. Hij brengt het licht, het bewustzijn. Ook hier dus weer een totale ommekeer van Vondels encenering: daar moest de gevallen aartsengel, "afkeerigh van den dagh", in het duister opereren. Van de opbouw van het stuk volgens de opgang van de zon (ochtend-middag-avond) kon eveneens niets bewaard worden. Adam en Eva's kosmische zonedans op het moment dat de zon net haar hoogste punt bereikt heeft, mag maar een weinig enthousiast afgietsel hiervan worden dat zich in het halfduister voltrekt: hun "grandeur" is immers slechts een opgeblonken "misère"-situatie, hun geluk slechts verblinding. Pas aan het slot van het stuk worden hun contouren meer geprofileerd, wanneer ze, in het volle besef van hun verantwoordelijkheid, de zaal intrekken: het leven tegemoet. Geen ontmoedigde exodus, maar een triomfantelijke stap naar een nieuw begin.

#### Het toneel van de actie.

Het onheilspellende decor van Toer van Schayk, desolate ruïnes met resten van vergane culturen, roept alles behalve een paradijselijke atmosfeer op. De Tuin van Eden is niet eens uiterlijk een paradijselijk oord. De finaliteit van de van Godswege in stand gehouden wereld wordt hierdoor extra in de verf gezet. Nieuw leven kan enkel uit de ruïnes van de oude opgebouwd worden: na de puinhoop die we er van gemaakt hebben, na de Day After, is de weg vrij voor een nieuwe openbaring. Zo wordt in

deze voorstelling meteen de vraag opgeroepen, zoals het programmaboekje suggereert, of Adam en Eva "misschien niet het eerste maar het laatste mensenpaar zijn".

De actie zelf.

Daarover hadden we het hierboven eigenlijk al. Nog eens samengevat: AiB van het Publiekstheater is geen "aller treurspelen treurspel" maar de uitbeelding van de menselijke Aufklärung. Adam en Eva nemen, gewapend met een nieuw instrument dat ze als "vrije wil" leerden kennen, het initiatief in eigen handen. Hun "val" is dus hun redding, de schijn-grandeur van de beknottende paradijs-toestand wordt ontmaskerd als misère en slaat, na de peripeteia, om in triomfantelijk zelfbewustzijn. De mineurtoon in de Tuin, moet wijken voor de majeuretoon waarop ze, bevrijd van de paradijselijke last, de sprong wagen naar de Nieuwe Wereld.

Maar hier wringt het schoentje. Vondels barokke taal toont zich weinig plooibaar wanneer een ander toonregister wordt opengetrokken. De majestueuze, verheerlijkende taal waarin Adam, Eva en de Engelen hun geluk bezingen zorgt voor een schrille noot in het enthousiasme-arme eerste deel, vóór de zondeval. En klinkt het niet al te potsierlijk wanneer Adam na zijn "val" triomfante-lijk declameert: "O, onverbitterlijke ellenden!"?

Adam in Ballingschap van het Publiekstheater lijkt me desondanks een genietbare poging tot actualisering van een stoffige en tot weinig dynamiek uitnodigende Vondeltekst. Via een gedurfde omkering van enkele basispremisen uit het stuk wordt het drama van de zondeval omgetoerd in de expositie van de emancipatie van de mens.

NOTEN.

- <sup>1</sup>. Gebruikte uitgave: Joost van den VONDEL: Adam in Ballingschap, Thieme Zutphen, z.d. (Klassiek Letterkundig Pantheon, 12).
- <sup>2</sup>. Dit inzicht dank ik aan de verhelderende lessen van wijlen B.F. Van Vlierden aan de Faculteiten Germaanse Filologie UFSAL, gesynthesiseerd in de (onuitgegeven) syllabus: De structuur van Adam in Ballingschap als Barokdrama.